

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP**

Marcus Túlio Borowiski Lavarda

Desmontando o “formigueiro humano”:
uma leitura barthesiana das fotografias de Serra Pelada por Sebastião Salgado

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2017

Marcus Túlio Borowiski Lavarda

Desmontando o “formigueiro humano”:
uma leitura barthesiana das fotografias de Serra Pelada por Sebastião Salgado

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de doutor em Comunicação e Semiótica, área de concentração Signo e Significação nos Processos Comunicacionais, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Leda Tenório da Motta.

São Paulo

2017

ERRATA

LAVARDA, Marcus T.B. **Desmontando o “formigueiro humano”**: uma leitura barthesiana das fotografias de Serra Pelada. São Paulo, SP, 2017. 188 f. Tese (Doutorado) – Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2017.

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
62	17	1948	1947
66	9 e 10	É o que previu Benjamim, em sua “Pequena história da fotografia”	É o que previu Moholy-Nagy, ao dizer que
66	Nota de rodapé 154	BENJAMIM, W. Pequena história da fotografia In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 115.	Apud BENJAMIM, W. Pequena história da fotografia In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 115.
180	3	Ao contrário das foto-choque, as imagens mitológicas são formadas a partir destas conotações que permeiam as entrelinhas das fotografias sebastianistas. Destarte, o mito do <i>formigueiro humano</i> se apropria desta escritura fotográfica de Serra Pelada, sobretudo por meio dos aspectos formais das espetaculares cenas que privilegiam os <i>formigas</i> a caminhar sobre os barrancos. Fato que é possível notar quando se analisa outras reportagens de	Excluir

		<p>fotógrafos brasileiros que cobriram Serra Pelada, muito embora, em alguns casos, também incorrendo na ideia de representação do <i>formigueiro</i>, termo que já era tido como lugar-comum pela imprensa, ainda no ano de 1980, para definir aquele garimpo.</p>	
--	--	---	--

Banca Examinadora

Dedico este trabalho a meu pai, Osmar Túlio Lavarda (*in memoriam*), pelo exemplo que foi e por tudo que me ensinou no enfrentamento das adversidades da vida. Que com sua rispidez natural, muito contribuiu para que eu jamais deixasse de lutar e esmorecesse diante das inúmeras dificuldades que a vida nos impõe, continuamente.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, tenho que agradecer a Universidade Federal do Maranhão, desde nosso colegiado de curso até a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação e Inovação, pela viabilização desta pesquisa. Ambos entenderam a necessidade de qualificar seu quadro de docentes e por isso aqui reconheço a importância da instituição ao me conceder a licença para a realização desta tese. Agradeço em especial a Divisão de Capacitação Docente (Jerfson) pelo auxílio que me foi concedido no âmbito do Programa da Capes (Prodoutoral).

Agradeço demais a minha excelente orientadora, Leda Tenório da Motta, pois diante dos desafios que se apresentaram desde o início do Programa, sempre estendeu a mão para me socorrer. De fato, reconheço que tive muita sorte de tê-la encontrado, por ter abraçado meu projeto, moldando a pesquisa da melhor forma possível. Daqui em diante, levo seus ensinamentos e, sobretudo, um exemplo a ser seguido. Meu muito obrigado Leda!

Minha gratidão também a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, a seu corpo docente e funcionários, com destaque para a Secretaria Acadêmica, na figura do Rodrigo Tavoni e Cida Bueno, secretaria do Programa: ambos sempre responderam imediatamente minhas dúvidas quanto aos procedimentos burocráticos internos.

Não posso deixar de agradecer à Profa. Lucia Santaella e também ao Rodrigo Fontanari por apontarem saídas aos problemas da tese que não foram poucos, quando ela estava em formação. Na verdade, é um agradecimento duplo, pois formam também a banca de defesa, sempre muito solícitos aos meus pedidos.

Agradeço aos professores convidados, Rubens Fernandes Junior e Sônia Campaner que, com toda a boa vontade, prontamente aceitaram nosso convite para integrar a banca de defesa. Agradeço também a Profa. Marcia Fusaro por aceitar nosso pedido como suplente.

Minha gratidão também ao historiador e colega Salvador Tavares de Moura que, ao saber de minha pesquisa, colaborou com inúmeros documentos e fontes para que eu pudesse melhor situar a temática de Serra Pelada. Meu reconhecimento se faz presente ao longo desta tese, em forma de citações de sua dissertação que muito ajudou no levantamento das fotografias, do material de imprensa e dos documentários sobre a temática em questão.

Agradeço imensamente aos meus familiares, minha mãe Dilma Borowski Lavarda e meus vários irmãos, cada um contribuindo à sua maneira. Minha gratidão também a Mikaelle Martins, que suportou os longos cinco anos durante os quais me dediquei inteiramente ao doutorado.

Minha gratidão a todos os colegas de trabalho do curso de Jornalismo da UFMA Imperatriz, em especial a Marco Gehlen e Lucas Reino; apesar da distância, sempre permanecemos em contato, compartilhando as angústias que permeiam o desenvolvimento da tese.

Agradeço também ao meu amigo tradutor, Daniel Veloso, que gentilmente traduziu com perfeição as citações em inglês e também o resumo da tese. E, por fim, e não menos importante, agradeço a minha revisora, Ana Godoy, que, na etapa final, procurou corrigir minuciosamente os pequenos erros cometidos ao longo do trabalho.

Corpos de barro dos mineiros de Serra Pelada. Ao norte do Brasil, meio milhão de homens buscam ouro afundados no barro. Carregados de barro sobem na montanha, e às vezes escorregam e caem, e cada vida que cai tem a mesma importância de uma pedrinha que cai. Uma multidão de mineiros subindo. Imagens da construção das pirâmides, na época dos Faraós? Um exército de formigas? Formigas, lagartos? Os mineiros têm pele de lagarto e olhos de lagarto. Os mortos de fome habitam o zoológico do mundo?

Eduardo Galeano, *Nós dizemos não*



Sebastião Salgado. Ouro, Serra Pelada, Brasil, 1986.

RESUMO

LAVARDA, Marcus Túlio Borowiski. *Desmontando o “formigueiro humano”*: uma leitura barthesiana das fotografias de Serra Pelada por Sebastião Salgado. 2017. 187p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta tese contempla as fotografias feitas em Serra Pelada, p garimpo ativo no Pará no período de 1980 a 1992, por Sebastião Salgado. Dentre os muitos registros realizados em meio ao “formigueiro humano” do garimpo, segundo metáfora que lhe foi atribuída pela imprensa da época, elege-se como *corpus* principal da pesquisa a série fotográfica “Ouro, Serra Pelada, Brasil”, que consta da obra monumental intitulada *Trabalhadores* (1996), do renomado fotógrafo brasileiro. Metodologicamente, a pesquisa é bibliográfica e documental, abarcando obras de referência sobre a fotografia e as imagens, assim como reportagens de impacto sobre o referido formigueiro, como aquelas do jornalista Ricardo Kotscho, publicadas no livro *Serra Pelada: uma ferida aberta na selva* (1984). O principal referencial da pesquisa é a semiologia de Roland Barthes e mais especificamente o conceito barthesiano de “mito”, entendido como sistema conotado que distende abusivamente o sentido das representações iniciais de que parte. Tal base teórica demanda ainda a consideração de estudos abalizados sobre a crítica barthesiana. Trabalhamos com a hipótese de que a cobertura fotográfica em questão incorre naquilo que, em *Mitologias*, Barthes chama a “sobreconstrução” do tema pelo fotógrafo. A relevância da pesquisa prende-se ao fato de não haver, por ora, recepção acadêmica dos testemunhos fotográficos de Serra Pelada e à tentativa que aqui se leva a cabo de pensar as imagens de Salgado.

Palavras-chave: Serra Pelada; Roland Barthes; Mito; Fotografia; Sebastião Salgado.

ABSTRACT

LAVARDA, Marcus Túlio Borowiski. *Desmontando o “formigueiro humano”*: uma leitura barthesiana das fotografias de Serra Pelada por Sebastião Salgado. 2017. 187p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

This paper aims to analyze Sebastião Salgado’s photographs about the region of Serra Pelada and its gold-mining activities that took place mainly from 1980 to 1992. This study focuses mainly in a photo series called *Ouro, Serra Pelada, Brasil* (Gold, Serra Pelada, Brazil), which is part of Salgado’s masterpiece *Workers* (1996). This monumental body of photographic work depicts what was coined by the Brazilian media at that time “a human ant nest”. The methodology used in this study is an analysis of document-based bibliographical research on reference papers about Salgado’s work as well as other journalistic photos of the gold mine pits, such as the ones published in Brazilian journalist Ricardo Kotscho’s book *Serra Pelada: uma ferida aberta na selva* (1984). The main theoretical concept used was Roland Barthes’ semiology, particularly the Barthesian concept of myth – viewed as a system of signs that indefinitely expands the initial representations of the meaning. The theoretical framework of this paper also relies on reference studies on the Barthesian critique. The assumption of this study is that Salgado’s photographic work relies on the process of super construction of themes – as most photographers do – as described in Barthes’ *Mythologies*. This is thought to be a relevant theme for investigation because no scholars have scrutinized Salgado’s *Serra Pelada* yet – hence this attempt to analyze Salgado’s work from an academic perspective.

Keywords: Serra Pelada, Roland Barthes, myth, photograph, Sebastião Salgado.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Capa da revista Paris-Match reproduzida no livro Mithologies	104
Figura 2 - Capa do livro Trabalhadores	142
Figura 3 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 29,5 x 44,5 cm.	150
Figura 4 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 29,5 x 44,5 cm.	152
Figura 5 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 29,5 x 44,5 cm.	155
Figura 6 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 27 x 41 cm.....	156
Figura 7 - Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 29,5 x 44,5 cm.	157
Figura 8 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 29,5 x 44,5 cm.	160
Figura 9 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 27 x 41 cm.....	163
Figura 10 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 2 fotografias, preto e branco. 19,5 x 29,5 cm (cada uma).....	164
Figura 11 – Sebastião Salgado. 10 fotografias em preto e branco. 29,5 x 46 cm (total).	166
Figura 12 – Sebastião Salgado. 9 fotografias em preto e branco. 29,5 x 46 cm (total).	168
Figura 13 - Quadro comparativo. 2 fotografias em preto em branco.....	170

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCFD – Comitê Católico contra a Fome e para o Desenvolvimento

CIESP – Centro das Indústrias do Estado de São Paulo

CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil

COBAL – Companhia Brasileira de Alimentos

COOGAR – Cooperativa dos Garimpeiros de Serra Pelada

COOMIGASP – Cooperativa de Mineração dos Garimpeiros de Serra Pelada

CVRD – Companhia Vale do Rio Doce

DEM – Democratas

DNPM – Departamento Nacional de Produção Mineral

DOCEGEO – Rio Doce Geologia E Mineração

FIESP – Federação das Indústrias do Estado de São Paulo

MnBA – Museu Nacional de Belas Artes

MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra

OAB – Ordem dos Advogados do Brasil

PDS – Partido Democrático Social

PMDB - Partido do Movimento Democrático Brasileiro

SNI – Sistema Nacional De Informação

Sumário

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 SERRA PELADA: CONTEXTO, IMPRENSA E FOTÓGRAFOS	17
3 ENTRE O DISCURSO E A PRÁTICA: A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE SEBASTIÃO SALGADO.....	58
4 BARTHES E A IMAGEM FOTOGRÁFICA: A MENSAGEM CONOTADA ENTRE O MITO E O <i>STUDIUM</i>.....	97
5 O FORMIGUEIRO HUMANO DE SEBASTIÃO SALGADO	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERÊNCIAS.....	185

1 INTRODUÇÃO

Temos aqui a intenção de analisar as imagens fotográficas deste fenômeno ímpar, ocorrido na década de 1980, no sudeste do estado do Pará, que é o surgimento do garimpo de Serra Pelada. O silêncio em torno do tema foi parcialmente rompido com o lançamento do documentário intitulado *Serra Pelada: a lenda da montanha de ouro*, produzido pelo cineasta Victor Lopes, publicado em outubro de 2013 e, simultaneamente, da ficção *Serra Pelada*, superprodução nacional que permaneceu em boa parte dos cinemas nacionais e contou com significativos recursos financeiros e de público, transformando-se em minissérie da principal emissora de radiodifusão do país, a Rede Globo.

O referencial teórico do qual nos valemos é aquele proposto por Roland Barthes, tendo em vista a desmontagem semiológica da cultura de massas. Mais especificamente, visamos examinar as referidas fotografias a partir do conceito barthesiano de “conotação”, inseparável do conceito de “mito”. O objeto a ser aqui contemplado, à luz da operação barthesiana, é a imagem fotográfica, na qual não se deve apenas apontar a manipulação ideológica em operação, mas sobretudo decifrar, a partir dos sistemas conotados em jogo, todo o circuito operativo na qual se alimenta e fundamenta a mitologia que, para o nosso caso, é a fotografia do garimpo.

Assim armados, buscamos responder às seguintes questões: que tipo de registro fotográfico foi suscitado pelo garimpo? Como opera o mito, em sentido barthesiano, nesses registros?

A demonstração aqui ambicionada é a de que as coberturas fotográficas em apreço incidem naquilo que, em *Mitologias*, Barthes define como uma “sobreconstrução” do tema pelo fotógrafo. No entender de Barthes, tais fotos manipulam significantes e significados, inflam o sentido, oferecendo uma “comida sintética”¹.

O *corpus* da pesquisa constitui-se, principalmente, de uma série fotográfica dedicada ao garimpo de Serra Pelada que compõe a obra *Trabalhadores*, de autoria do fotógrafo brasileiro radicado na França Sebastião Salgado. A seleção se deu em razão do fato de ser esta uma obra monumental, de grande alcance e repercussão, já que foi editada em diferentes partes do planeta, que homenageia os trabalhadores braçais em seus mais diversificados tipos de atividade laboral e econômica, com edição brasileira já esgotada. Publicada em 1993, sob o título original *Workers*, quando Salgado principiava sua carreira de fotógrafo de renome

¹ BARTHES, R. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. 7. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2013, p. 107.

internacional, é seu primeiro título importante e o primeiro de uma trilogia composta de obras também monumentais intituladas, respectivamente, *Êxodos* (2000) e *Gênesis* (2013), obras que marcariam a “assinatura” do fotógrafo.

Tendo atuado na mítica agência Magnum, associação de fotógrafos fundada por ícones do fotojornalismo do século XX, tais como Cartier-Bresson e Robert Capa, Salgado é um fotógrafo politicamente engajado em projetos que tratam os grandes problemas sociais da contemporaneidade. Em linhas gerais, seus títulos são sintéticos e apelam para termos bíblicos. Seus foto-livros são resultados de longas viagens a locais longínquos onde sobrevivem os “excluídos” ou os “injustiçados” do mundo capitalista atual cuja condição intenta “denunciar”, revelando as injustiças ali expostas mas também, malgrado a dor, a “beleza” de personagens e paisagens.

Trata-se de mostrar que a estética de Sebastião Salgado difunde uma significação conotativa de um garimpo sem lei, caótico, que ele trata de organizar numa retórica por vezes até mesmo religiosa, na qual entram em operação os mitos criados pela própria imprensa nacional do período – que não passa de uma definição convencionada de Serra Pelada. Pertence a essa mitologia a metáfora do *formigueiro humano*, mito que também seduziu o fotógrafo o qual, por sua vez, o potencializou por meio de suas fotografias em preto e branco, ao longo da série acima referida. Essa série é composta por 9 fotografias, sendo 7 delas impressas em página dupla e as duas restantes ocupando uma página cada uma. Além dessas, encontram-se mais 29 fotografias distribuídas em dois grandes painéis, chamados aqui de dípticos, cada um ocupando uma página dupla. Tais fotografias transformam aqueles homens a trilhar as encostas dos barrancos em signos, nos moldes clássicos da iconografia, a saber, homens petrificados como estátuas na já tradicional significação do sofrimento humano, característica da retórica humanista da fotografia documental clássica.

A busca pelo ouro no garimpo de Serra Pelada, ocorrida na década de 1980, no estado do Pará, deslocou um contingente de milhares de garimpeiros que se arriscaram numa busca frenética alimentada pelo sonho do enriquecimento rápido. Tal evento alterou significativamente a paisagem natural de uma parte da Floresta Amazônica, transformada num buraco gigantesco, em virtude do trabalho de escavação dos garimpeiros. O impacto do garimpo sobre a Floresta despertou a atenção da mídia nacional e internacional, que se lançou no palco das ações na tentativa de encontrar histórias fantásticas naquela paisagem, que chegou a ser chamada de “lunar”, uma vez que, diante daquela cena espetacular, misturava, sob o olhar dos repórteres e documentaristas, a realidade e a ficção.

Tão logo o ouro foi descoberto, casualmente, a notícia se espalhou nas cidades mais próximas, em Marabá, no Estado do Pará, e em Imperatriz, no Maranhão. A partir de então, houve uma corrida desenfreada, e aventureiros de todas as regiões do país se deslocaram para lá com o sonho de enriquecer. Num país que estava em crise e recessão, valia o risco investir na tentativa de fazer fortuna, caso o metal brotasse em meio às escavações. A atividade do garimpo durou aproximadamente doze anos e muito poucos conseguiram realizar este sonho.

Com o início no governo militar de Figueiredo, até ser completamente inundada pelo lençol freático, já no governo Collor, em 1992, ao longo desses anos foram extraídas toneladas de ouro, vendidas diretamente à Caixa Econômica Federal, que comprava, no próprio local, toda a produção. Não foram raros os garimpeiros que “bamburravam” (termo que designa o garimpeiro que encontrou ouro) e corriam até as grandes cidades para realizar seus sonhos exorbitantes de consumo. Entretanto, a maioria saiu do garimpo mais endividado do que chegou: boa parte deles acabou retornando para suas cidades de origem com a decepção de um sonho frustrado.

Assim, Serra Pelada tornou-se um acontecimento midiático que resultou em uma quantidade significativa de documentários, reportagens e álbuns fotográficos para testemunhar o esforço daqueles homens que subiam perigosas escadas de madeiras com sacos de terras sobre os ombros, imagem que se cristalizou por meio da produção visual e audiovisual.

No plano do documentário internacional, a segunda parte da trilogia *Qatsi*, intitulada *Powaqqatsi: a vida em transformação* (1988), do diretor Godfrey Reggio, filme de arte que usa apenas imagem e som, sem diálogos ou depoimentos, compõe uma narrativa crítica dos custos humanos do progresso material. Na abertura do documentário, Reggio se vale das imagens de Serra Pelada, em que são representados os então chamados “formigas” – homens que carregavam sacos de terra de 30kg sobre as costas ao mesmo tempo em que subiam escadas de madeira, cobertos de lama. Estas cenas são exibidas em movimento lento e permanecem durante os dez minutos iniciais do documentário, acompanhadas de uma trilha sonora de uma orquestra.

No Brasil, os jornalistas Ricardo Kotscho, então repórter do jornal *Folha de S. Paulo*, e José Hamilton Ribeiro, do Jornal Nacional, também se deslocaram para lá em busca de notícias. O grupo humorístico da Rede Globo, *Os trapalhões*, produziu um filme durante as escavações sob o título *Os trapalhões em Serra Pelada* (1982). E o jornalista Marcelo Tas, alcunhado pelo personagem Ernesto Varela, realizou uma reportagem televisiva sobre Serra

Pelada para a Abril Vídeo/TV Gazeta juntamente com o produtor Fernando Meirelles, em 1984.

Posteriormente, Serra Pelada foi objeto ainda de outros dois documentários nacionais que abordaram os moradores restantes da vila que se formou ao redor do garimpo. O primeiro foi dirigido por Priscilla Brasil, *Serra Pelada: esperança não é sonho*, produzido no âmbito do DOCTV Brasil. O segundo, *Sonhos dourados, fatos opacos: histórias do garimpo de Serra Pelada*, foi um trabalho de conclusão de curso elaborado na Universidade Mackenzie, sob a direção de Amanda Chamusca, Fernanda Pereira e Raphaella Rodrigues.

A epopeia que foi este garimpo ensejou também a produção de dois filmes nacionais, ambos lançados em outubro de 2013, sendo o primeiro com o título de *Serra Pelada*, dirigido por Heitor Dalia, ficção que contou com volumosos recursos e com distribuição nacional, e permaneceu meses nas salas de cinema. Já o documentário *Serra Pelada: a lenda da montanha de ouro*, dirigido por Victor Lopez, pouco permaneceu nas salas de cinema e sua distribuição foi limitada ao circuito de cinemas alternativos. Por outro lado, teve relevância ao participar do festival *É tudo verdade*, em abril de 2013, além de ser tema do programa *Arquivo N*, do canal a cabo GloboNews, dedicado a tratar com certa profundidade jornalística os grandes temas históricos.

Estes dados servem para mostrar o quanto rendeu, em termos de produtos noticiosos e audiovisuais, o garimpo de Serra Pelada e sua relevância como temática para pesquisas, sem contar as inúmeras matérias jornalísticas que citaram, de tempos em tempos, o tema e suas consequências políticas, econômicas e sociais. Sem dúvida, esta é apenas uma visão panorâmica sobre um assunto que é retomado com certa frequência pela mídia, ao contrário da pesquisa acadêmica que de modo geral não atentou para este acontecimento singular da nossa história recente, e é esta lacuna que esta tese busca preencher.

O texto que se segue divide-se em quatro capítulos. Num primeiro momento, entramos no mundo de Serra Pelada por meio das narrativas jornalísticas, a partir de repórteres e fotógrafos que foram testemunhas oculares desse garimpo e que, de algum modo, reportaram as principais ocorrências do desenrolar desta busca pelo ouro. Tais narrativas, especialmente as premiadas reportagens de Ricardo Kotscho, não deixaram de escapar pela ação da mitologia. Pois, ao representar personagens e situações, a narrativa está sujeita a ser coberta pela capa do mito, mesmo em se tratando da principal narrativa, com alto grau de verossimilhança com a realidade visível do garimpo. Por isso, ela é nosso ponto de partida para elaborar o capítulo que trata deste mundo, da cultura que se estabeleceu em Serra Pelada e as implicações políticas, econômicas e sociais daquele fenômeno.

Num segundo momento, abordamos as contradições do fotógrafo aqui já mencionado, por ser ele o principal documentarista que cobriu Serra Pelada, e também pelo fato de ele ter assumida a condição de um dos fotógrafos mais premiados e celebrados da história da fotografia, quando se observa seu extenso currículo de quarenta anos de atuação, com prêmios e homenagens dos principais concursos fotográficos mundiais. A discussão, neste capítulo dedicado tanto ao personagem quanto a sua obra, embora ambos se mesquem para construir mais uma outra mitologia, a do fotógrafo, tenta compreender, a partir de seus relatos, como entende ser sua atividade e o que ele espera quando suas imagens atingem o público, que as conhecem por meio de exposições e livros, muito mais que pela imprensa diária ou semanal. O debate gira então em torno das contradições entre a sua prática e discurso e os significados que suas imagens assumem quando estão sob observação. Para isso, acionamos alguns de seus admiradores e críticos, na tentativa de demonstrar que o fotógrafo não escapa da crítica, apesar de seu reconhecimento internacional.

Já num terceiro momento, parte-se da ideia de que a imprensa e demais formas da linguagem são mensagens disponíveis para a ação do mito que, entre outras definições, nada mais é do que uma estratégia discursiva na qual se confunde a natureza com a história. Nesse sentido, nada mais apropriado do que a imagem fotográfica para construir esta confusão, por meio de sua linguagem em que se faz presente uma dose de analogia e, mais ainda, pelo paradoxo que faz da fotografia uma mensagem denotada e conotada que, fundamentalmente, naturaliza fatos essencialmente históricos, fazendo com que a conotação das superproduções fotográficas seja tomada como uma simples e cândida mensagem denotada.

Por fim, estabelece-se o caráter conotado dos registros de Serra Pelada por Salgado, a partir do *corpus* selecionado, tendo como procedimento a leitura do encadeamento desta narrativa fotográfica, na tentativa de estabelecer em que medida esta série consolidou o que definimos aqui como uma mitologia sob a ótica barthesiana, qual seja, a do *formigueiro humano*.

2 SERRA PELADA: CONTEXTO, IMPRENSA E FOTÓGRAFOS

Neste capítulo introdutório, buscamos apresentar Serra Pelada e seu mito, sem a pretensão de exaurir os acontecimentos que cercam o garimpo, que mais cabem aos pesquisadores em História e Ciências Sociais.

O período de existência de Serra Pelada é considerado singular em virtude do fato de preencher a totalidade da década de 1980 e, por isso, participar do contexto político de redemocratização do país. Contexto este que, de certa forma, influenciou os discursos e representações sobre os fatos e personagens que marcaram esse garimpo, bem como o papel da imprensa da época que, aos poucos, fechava as cicatrizes abertas pela censura imposta ao longo do anos da ditadura.

Um dos aspectos ímpares desta epopeia da febre do ouro em meio à Floresta Amazônica se refere aos interesses políticos, econômicos e sociais que caracterizaram o garimpo. De fato, Serra Pelada distingue-se por irromper sob a intervenção federal do governo de João Figueiredo (1979-1985), mandato que encerra o período da ditadura militar brasileira. Neste período, em que Serra Pelada atingiu o seu auge, milhares de trabalhadores de todas as partes do país se dirigiram para lá em busca do enriquecimento pelo ouro, bem nos moldes do mito do Eldorado.

Tal reconstituição baseia-se em duas obras fundamentais acerca do tema. A primeira é o premiado livro que reúne reportagens sobre o garimpo de Serra Pelada, publicadas no jornal *Folha de S. Paulo*, do jornalista Ricardo Kotscho (1948-), sob o título *Serra Pelada: uma ferida aberta na selva*². Este livro-reportagem é uma das poucas narrativas disponíveis sobre a temática deste garimpo, sendo composto por um conjunto de reportagens assinadas pelo jornalista acompanhadas de imagens do fotógrafo Jorge Araújo. Livro de pequeno formato, cuja edição, de 1984, está esgotada, as fotografias de Araújo pretendem reportar fotograficamente o fato, servindo como complemento à narrativa textual do repórter.

O autor dedica sua obra aos garimpeiros de Serra Pelada e aos seus irmãos, Ronaldo Kotscho, Jorge Araújo e Ubirajara Dettmar, que o repórter chama de “fotógrafos-garimpeiros da imagem e da vida”, sem deixar de agradecer também ao próprio veículo informativo, por ter disponibilizado toda a estrutura do jornal, não somente a ele como também a seus fotojornalistas, para a realização da reportagem. A importância deste livro advém do fato de que as reportagens e fotografias foram publicadas num dos maiores jornais impressos do país, de alcance nacional, cujos leitores provêm da classe média brasileira, o que de certo modo

² KOTSCHO, R. *Serra Pelada: uma ferida aberta na selva*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

contribuiu para formar uma memória sobre o garimpo, além de também consolidar o mito em torno de alguns garimpeiros que foram personagens principais de suas reportagens e que, posteriormente, foram também personagens em documentários que representaram as consequências sociais que Serra Pelada teve na vida destes trabalhadores e de seus familiares, tanto dos poucos que enriqueceram quanto dos muitos que lá labutaram duro e pouco ou quase nada conseguiram.

Nossa opção se justifica por ser esta uma das poucas fontes bibliográficas sobre a temática aqui em análise, o que a torna uma obra rica não somente sobre os acontecimentos nela bem narrados, mas, sobretudo, por considerar os jogos de poder, os interesses políticos e econômicos que pairavam sobre o garimpo, sem esquecer algumas histórias excêntricas de garimpeiros, a exemplo daquelas em torno dos que encontravam o ouro (*bamburrar*, nos termos próprios do garimpo), e gastavam todo o dinheiro obtido de modo totalmente desmedido, ou ainda, em torno dos que conseguiam enriquecer e aplicavam seus recursos em outros investimentos que não propriamente o garimpo. Há aí também notas importantes sobre os muitos problemas enfrentados pelos garimpeiros que, em sua maioria, trabalhavam em troca apenas de alimentação e moradia, em condições insalubres, num local desprovido de condições mínimas de sobrevivência, apesar da instalação de órgãos do governo federal, como a Companhia Brasileira de Alimentos (COBAL), os Correios, A Caixa Econômica Federal e a Fundação Serviço de Saúde Pública do Ministério da Saúde – providência tomada entre 1980 e 1982, e que coincidiu, intencionalmente ou não, com a campanha eleitoral de 1982.

Esta obra também se destaca por conter uma entrevista reveladora com o principal personagem de Serra Pelada, tanto para o bem quanto para o mal, a depender do ponto de vista, o conhecido Major Curió, tenente-coronel reformado do exército e deputado federal pelo Partido Democrático Social - PDS (mandato 1983-1986), de nome Sebastião Rodrigues de Moura (1938-), foi destacado pela Presidência da República, pelo Conselho Nacional de Segurança e pelo Sistema Nacional de Informação (SNI) para implantar a intervenção militar naquele garimpo, mais exatamente em maio de 1980. Na época, o Major Curió já tinha conhecimento sobre a região, uma vez que era o comandante responsável pelo extermínio da chamada Guerrilha do Araguaia, transcorrida entre 1967 e 1974, na região conhecida como “Bico do Papagaio”, entre os Estados do Pará, Maranhão e Goiás, hoje Tocantins.

Cabe advertir, ainda, que além deste conjunto de reportagens de Kotscho, que visitou o garimpo de Serra Pelada em duas oportunidades, também lançaremos mão de outras tantas notícias em arquivos *online* de revistas e jornais, *blogs* e outros portais que salvaguardam

matérias jornalísticas sobre Serra Pelada e trazem alguma informação que entendemos ser relevante à reconstituição que nos propomos. Dentre as revistas, daremos destaque às reportagens publicadas nas revistas *Veja* e *Manchete*, em alguns números que abordaram a temática como matéria principal, ainda na década de 1980. Também trataremos de alguns dentre os muitos fotógrafos que documentaram aquele fenômeno, sem deixar de lembrar as produções cinematográficas de longa-metragem ou documentários que, cada um a sua maneira, pretendeu reconstituir os fatos e episódios deste garimpo que foi amplamente explorado pela mídia.

Outra importante fonte para pesquisas é a dissertação do historiador Salvador Tavares de Moura³, defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no ano de 2008, em que o autor analisa o discurso dominante de mecanização do garimpo com base em fontes oficiais e também jornalísticas, a partir do levantamento de depoimentos de alguns garimpeiros que permaneceram em Serra Pelada. Por meio desta pesquisa, foi possível levar adiante a metáfora do “formigueiro humano”, dita e redita pela imprensa quando esta se reportava ao garimpo de Serra Pelada. Para ele, a importância desse garimpo faz parte também de sua proximidade com o acontecimento, por ser nascido em Marabá, Pará, principal cidade de passagem dos garimpeiros.

A decisão em pesquisar o garimpo de Serra Pelada encontra-se articulada a uma série de vivências pessoais, como minha origem familiar de descendentes de agricultores maranhenses que migraram, no início dos anos 70, para a região de Marabá. [...] Meus familiares chegaram a Marabá em 1972 atraídos pelo projeto de colonização da rodovia Transamazônica, como centenas de outros nordestinos, já que as décadas de 1970 e 80 foram marcadas pelo aumento de fluxo de nordestinos para a região.⁴

Para o historiador, seu interesse surgiu diante da metáfora que se formou quando em contato com as famosas fotografias do garimpo, levando-o a interrogar este termo que também é nosso objetivo, aqui em exame:

Ao lidar com uma das imagens mais conhecidas sobre o garimpo de Serra Pelada, somos colocados diante da metáfora do “formigueiro humano”, que parece óbvia na forma como retratou os trabalhadores, tornando-os também conhecidos como *formigas*. Trata-se de um garimpo dos carregadores de cascalho, que ficaram conhecidos pelas imagens fotográficas de Sebastião

³ MOURA, S. *Serra Pelada: experiências, memórias, disputas*. 2008. 114f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2008.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

Salgado ou através de reportagens da revista *Veja*, colhidas no auge das atividades de Serra Pelada. [...] O adensamento da investigação instigou-me justamente a questionar essa imagem do “formigueiro”, pois para além dela existem homens trabalhadores fazendo escolhas e forjando meios de sobrevivência.⁵

Moura enfatiza a luta pela exploração da mina, o embate entre os donos de barrancos e a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), então mineradora estatal que detinha o direito sobre os recursos naturais do subsolo da região. A dissertação aborda o discurso dos garimpeiros sobre suas condições de trabalho e moradia, em contraponto com os discursos dominantes estampados na imprensa e consolidados ao longo dos anos. Além disso, analisa uma revista com edição única, a *Revista do Garimpeiro*, publicada em 1983 pelo sindicato dos garimpeiros, que defendia a manutenção da exploração manual daquela mina, e elaborada pelos donos de barrancos bem-sucedidos e que formaram uma “casta” que apoiou Curió em suas jornadas eleitorais. Deste modo, Moura entende que a luta também se dá no âmbito do simbólico, e que a produção desta revista era uma estratégia de defesa dos *bamburrados* que, de certo modo, forjaram uma visão sobre o garimpo a partir de seus interesses na continuidade da exploração da mina, o que amplia os diversos significados de Serra Pelada.

Nesse sentido também,

[...] estudos encomendados pelo governo federal e pesquisas sociais, políticas e econômicas se articulam nesse processo de constituição de *olhares* sobre o garimpo e a região, nos destinos sociais de Serra Pelada e sua população, construindo significados e sentidos no jogo das forças em disputa que tem nas formas de exploração mineral pólos articuladores entre o garimpo e a mineração industrial defendida pela estatal Companhia Vale do Rio Doce.⁶

Em uma de suas conclusões sobre o discurso que se cristalizou sobre Serra Pelada, Moura entende ter havido uma campanha midiática que disseminou a ideia de que a técnica de garimpagem era arcaica, primitiva, típica dos garimpos do século XVIII, desperdiçando uma boa parte do ouro. Em contrapartida, tanto em discursos oficiais quanto em narrativa explorada pela imprensa, o método de exploração mecanizado era visto como mais eficaz:

A desqualificação do garimpo como modalidade de exploração mineral e do garimpeiro como personagem deslocado da História, como parte do passado colonial, com técnicas rudimentares em oposição à eficiência das mineradoras modernas capazes de aproveitar cada metro cúbico do solo,

⁵ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 21, grifo do autor.

⁶ Ibid., p. 44, grifo nosso.

com emprego de alta tecnologia, articula-se a interesses de grupos internacionais, nacionais, regionais e locais numa trama que envolve a luta entre fechamento e manutenção da garimpagem em Serra Pelada.⁷

Segundo Kotscho, uma das muitas lendas a cercar o garimpo é aquela que coloca a busca do ouro na rota do leite natural do igarapé da Grota Rica, riacho onde a filha do chamado Zezinho, então tutelado de Genésio Ferreira da Silva, proprietário das terras de Serra Pelada, topou com algo brilhoso em uma bica d'água, em fevereiro de 1980. Da certeza de que era ouro o que a criança enxergou, até a completa invasão da fazenda, não transcorreu muito tempo. Uma outra versão conta que o próprio fazendeiro achou ouro ao cavar um buraco quando fazia cerca. Outros garantem que quem encontrou o ouro antes de qualquer um foi Pedrão, que “*limpava juquira* (roçava o mato) para Genésio”.⁸

Entretanto, cabe retroceder na cronologia dos fatos para que se possa compreender melhor a presença de ouro em Serra Pelada, que começa um pouco antes, em 1977, ano em que ocorre a desenfreada corrida às riquezas da Amazônia. Para Kotscho, dois interesses estavam em disputa: de um lado, o da Docegeo/Vale do Rio Doce, em manter sua concessão sobre a exploração das jazidas de manganês ou outros minerais porventura encontrados; e, de outro lado, o governo federal, que tinha no garimpo manual uma maneira de amenizar a tensão social naquela área. Ainda em 1976, começa uma invasão no sul do Pará, e o repórter assevera que, antes das eleições, houve promessas de lotes de terras a posseiros, em troca de votos, que margeavam a estrada PA-150 na região de Xinguara.⁹

Os conflitos tiveram início quando os posseiros ali chegaram e encontraram as terras já tomadas por grileiros. Embora ambos fossem invasores, os grileiros já detinham uma reserva de poder político e econômico, enquanto os posseiros eram desprovidos de ambos. Assim, nesta conjuntura social, em 1976, um geólogo membro do Departamento Nacional de Produção Mineral (DNPM) identifica amostras de ouro na região de Babaçu, sul do Pará. Porém, a informação é mantida em segredo durante um ano, até seu vazamento, em 1977,

⁷ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 11. Com a presença da Docegeo no garimpo, que tinha a concessão da lavra, passou a comprar todo o ouro, fazendo com que a participação de Genésio Ferreira da Silva fosse diminuída de 30 para 10%. O fazendeiro adquiriu a fazenda, de cerca de 800 alqueires, através do Incra, numa concorrência pública, mas ainda não detinha o título definitivo. Por ordem de Curió, após um suspeito caso em que o fazendeiro teria sido flagrado quando tentava carregar ouro para fora do País, a família do fazendeiro não teria mais direito a nada, Mas até a intervenção, Genésio já havia garantido um bom lucro, adquirindo uma outra fazenda, gados e aviões, segundo Kotscho (1984, op. cit., p. 16).

⁹ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 12.

fazendo com que os holofotes se voltassem para o ouro, confirmando as premissas dos garimpeiros que por lá já estavam prospectando o mineral.¹⁰

Destarte, houve uma reviravolta na economia da região, pois, com a presença de garimpeiros naquelas terras, atraiu-se “toda a mão-de-obra desqualificada e barata disponível”. Tal fenômeno entrava em choque com os interesses de fazendeiros e madeireiros locais, uma vez que jamais um trabalhador ganharia nas fazendas e marcenarias o que poderia ganhar trabalhando numa mina¹¹: “[...] o trabalhador braçal levava um mês para ganhar o mesmo que podia receber em três ou quatro dias carregando sacos de cascalho no garimpo [...]”¹². Entretanto, até o ano de 1979 houve um período de calma, em que a Docegeo manteve uma convivência amistosa com os primeiros garimpeiros.

A seca do Nordeste, as enchentes da Amazônia e a recessão econômica – que começava a provocar o desemprego na região Centro-Sul – empurravam para os garimpos largos contingentes populacionais sem alternativa de sobrevivência. Antes, só os aventureiros propriamente ditos vinham para a Amazônia, sonhando em “enricar” da noite para o dia.¹³

Em janeiro de 1980, aumenta a tensão social na área, o que leva o prefeito da cidade de Conceição do Araguaia a procurar os técnicos da Docegeo para que liberassem o garimpo, como forma de aliviar a tensão latente. A Docegeo, por sua vez, aceitou a presença de garimpeiros em suas áreas de pesquisa, com a condição de que eles se organizassem por meio de cooperativas e permanecessem morando com suas famílias, como forma de amenizar o impacto social provocado pelo garimpo.¹⁴

O garimpo constituía uma forma de proteger os fazendeiros dos invasores – imaginavam os agentes do SNI, que nunca mais abandonaram a região, desde a guerrilha do Araguaia. Com o crescimento incontrolável dos garimpos, no entanto, as fazendas acabaram sendo invadidas, não por posseiros, mas por garimpeiros.¹⁵

¹⁰ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 12.

¹¹ No documentário *Sonhos dourados, fatos opacos*, Curió, nostálgico e saudosista, chega a dizer que os garimpeiros ganhavam 5, 6 ou até 7 salários mínimos, valor inalcançável se fossem trabalhar em outras atividades. Cf. SONHOS DOURADOS, FATOS OPACOS. Dir. e prod. de Amanda Chamusca, Fernanda Pereira e Raphaella Rodrigues (Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo). São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006. 25min. Color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j0B-nA7zGcg>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

¹² KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 13.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid. Porém, observa Kotscho, a intenção dos políticos locais, quando estes solicitaram a abertura das áreas da Docegeo aos garimpeiros, era no sentido de “limpar o terreno para a implantação de grandes projetos agropecuários”, sem o problema da ocupação dos posseiros.

¹⁵ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 14.

Segundo Kotscho, a invasão ocorreu em “[...] meio às enchentes do início de 80, que arrasaram Marabá: correu a notícia de ouro em Serra Pelada, ouro como nunca antes se viu. Caminhões de *paus-de-arara* chegavam à região, vindos de todo canto, mas principalmente do sudeste do Maranhão”¹⁶, das cidades mais pobres do Brasil:

Vinham dos vales do Mearim, do Pindaré, do Puriticupu (*sic*), de cidades como Imperatriz, Balsas, Duque de Caxias, Grajaú, uma região que, em 76, contava com mais de 600 mil posseiros. Era gente que não conhecia dinheiro, comerciava na base do *escambo* (troca direta de mercadorias); uma legião de desclassificados – no sentido social do termo – em busca de terras. Sem encontrar terras livres, foram parar no garimpo [...].¹⁷

A condição social da região era dramática, pois carente de todo e qualquer tipo de recurso que pudesse amenizar a miséria instalada naquela parte do Brasil. Nas palavras de Kotscho, “muitos jamais tinham visto televisão, cinema, telefone, cheque, repolho, antes de entrar no garimpo [...]”¹⁸. Assim, Serra Pelada era tida como uma tábua de salvação nesta parte do país que o repórter chama de “redução do Brasil dos anos 80 encravada na selva amazônica”¹⁹:

Os Sem Terra do Maranhão, as vítimas das enchentes dos rios Tocantins e Itacaiúnas, juntamente com velhos garimpeiros, comerciantes, alguns médicos e doutores em geral faziam de Serra Pelada a nova *terra prometida*, em que valia tudo para se conseguir um barranco em busca do ouro.²⁰

Kotscho reporta o êxodo do garimpo quando da chegada da estação das chuvas, o inverno na região amazônica (que começa em dezembro e segue até abril), época, segundo ele, em que os *paus-de-arara* saem diariamente carregados de trabalhadores de Serra Pelada, transportando os *blefados* que deixaram seus sonhos e esperanças de enriquecimento no árduo trabalho de garimpagem, em meio a um enorme buraco de “24615 metros quadrados, com 1200 metros de diâmetro e de 60 a 80 metros de profundidade”²¹, do tamanho do estádio de futebol Morumbi.

De modo oposto, os *bamburrados* deixam a grande mina aurífera em teco-tecos e bimotores, nos dez voos que faziam diariamente o trajeto entre Serra Pelada e Marabá, formando os “2% que ficam com 72,42%” da arrecadação total do ouro dali extraído, sendo a

¹⁶ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 14.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid., p. 45.

¹⁹ Ibid., p. 8.

²⁰ Ibid., p. 15, grifo nosso.

²¹ Ibid., p. 7.

grande maioria da produção aurífera “controlada por apenas 104 pessoas”²². De acordo com a pesquisa de Moura, os garimpeiros ricos eram empresários, fazendeiros ou funcionários de construtoras que detinham capital para investimentos, isto quer dizer que por meio destes investimentos aumentavam os riscos de sucesso na empreitada, embora sem experiência alguma em garimpagem.

Nas falas destes, depreende-se uma aproximação política com os militares que administravam o garimpo. São fazendeiros, empresários, comerciantes, advogados, funcionários públicos, madeireiros e um grupo de funcionários do alto escalão da Construtora Camargo Correia (engenheiro civil, neurologista, empreiteiro e economista) que trabalhavam na hidroelétrica de Tucuruí. Declaram serem patrões de 100 a 400 homens, donos de mais de uma dezena de barrancos, tendo produzido de 300 quilos a uma tonelada de ouro.²³

Todos os anos, durante o período de chuvas, o garimpo é fechado por falta de segurança, realizando-se o serviço de terraplenagem, rebaixando-se as encostas da grande cratera. Nessa época, restam no garimpo menos de 30 mil trabalhadores, dos 80 mil que labutaram em Serra Pelada em 1984, sendo que a maioria apenas lavando o cascalho já extraído de um garimpo em que somente 10% tinham condições de trabalho. Entretanto, retornam todos em abril, no verão amazônico, quando as chuvas cessam, momento em que se inicia o período mais seco da região.²⁴

Em jogo, havia dois interesses antagônicos sobre Serra Pelada. Um deles era o da Docegeo, uma subsidiária da então mineradora estatal Companhia Vale do Rio Doce, que até hoje detém os direitos sobre o minério encontrado na região dos Carajás, alinhada ao Ministério das Minas e Energia, defensores do discurso da exploração da mina pelo método mecanizado. Neste polo, prevaleciam os interesses antigos que articulavam a iniciativa privada nacional com empresas multinacionais, enquanto no outro polo estavam os novos ricos oriundos do garimpo, chefiados pelo deputado federal Sebastião Rodrigues de Moura, o Major Curió, agente do SNI (Sistema Nacional de Informação) e comandante que pôs fim a Guerrilha do Araguaia, ainda na década de 1970, e que veio a ser o principal personagem daquele garimpo além de líder dos garimpeiros, “raro exemplo de militarismo populista e carismático bem-sucedido”.²⁵

²² KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 7.

²³ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 69. Cf. *Revista do Garimpeiro*, 1983, p. 26-40.

²⁴ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 7-8.

²⁵ *Ibid.*, p. 8.

Por ser Serra Pelada o mais próspero e ambicionado garimpo do sudeste paraense, o então governo federal de João Figueiredo (1979-1985) toma a decisão de executar seu próprio modelo de “intervenção e controle”. Na prática, essa intervenção seria feita pela Presidência da República por intermédio do Conselho de Segurança Nacional (SNI), o qual, por sua vez, gerenciaria a ação de outros órgãos públicos e estatais que seriam levados para a área.²⁶ Para Moura, a população regional era carente em serviços básicos que deveriam ser oferecidos pelo Estado, e, com a intervenção federal, houve a instalação de repartições públicas que atendiam à demanda criada por aquele contingente de trabalhadores:

[...] a instalação de uma agência da Caixa Econômica Federal para a compra do ouro, casa de fundição, posto dos Correios, Cobal – Companhia Brasileira de Alimentos, Sucam – Superintendência de Campanha, DNPM – Departamento Nacional de Produção Mineral, posto de saúde, cinema e quadra de esportes.²⁷

Destarte, o governo federal toma as rédeas do controle de Serra Pelada diante das muitas notícias de violência no garimpo, bem como da mobilização social causada pela corrida ao ouro e, assim, decide destacar um velho conhecido da região que, tinha total autonomia para impor a ordem. Curió exercia o controle da mina com mão de ferro, contando com ajuda dos chamados “bate-paus”, os quais, antes disso, serviram de guias nos deslocamentos das tropas nas matas durante a guerrilha do Araguaia.²⁸

Para Kotscho, Curió era uma espécie de “Padim Ciço” de boa parte daqueles homens, e nada era encaminhado sem a sua anuência no âmbito do garimpo, ou seja, exercia um poder absoluto e contava com uma certa admiração entre as fileiras de garimpeiros, o que lhe garantiu futuros dividendos eleitorais quando se candidatou pelo PDS-PA a uma vaga na câmara de deputados em Brasília. Nesta época, contudo, Curió permanecia como “agente secreto do SNI, que atendia pelo codinome de doutor Marco Antonio Luchinni. Era a encarnação do chamado ‘Sistema’ no pequeno e simbólico retrato do Brasil que era o garimpo de Serra Pelada”²⁹. Nas palavras de um outro garimpeiro abordado pelo jornalista, chegou a dizer o seguinte sobre Curió: “Para nós, é Deus no céu e Curió na terra”.³⁰

Um dos muitos garimpeiros entrevistados por Kotscho, fala sobre a influência de Curió: “– Antes, a gente não tinha liberdade de falar com você. A Federal chegava logo.

²⁶ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 14-15.

²⁷ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 72.

²⁸ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 16.

²⁹ Ibid., p. 17.

³⁰ Ibid., p. 43.

Devemos isso à nova coordenação e ao Deputado Curió, que está carregando nós nas costas. O que ele fala, todo mundo acata”.³¹ Em entrevista concedida ao historiador Salvador Tavares de Moura, um garimpeiro, morador da vila de Serra Pelada, aponta a contribuição de Curió aos garimpeiros:

O filme, a televisão. Assim que Curió assumiu a responsabilidade de Serra Pelada ele trouxe o médico, ele trouxe a assistência da Cobal, ele trouxe o cinema, ele trouxe a segurança da polícia federal, ele trouxe a concretização da compra de ouro legal, deu carteira para o garimpeiro ter direito de vender seu ouro disponível na Caixa Econômica Federal, queimado ou sem queimar... depois de 84 começou os assaltos, mas nunca ficou sem assistência da polícia federal.³²

Segundo Moura, “Curió administrou diretamente o garimpo entre os anos de 1980 e 1982, exercendo uma influência emblemática. Deu nome a uma cidade *Curionópolis* a qual Serra Pelada pertence e onde é prefeito pelo DEM (Democratas), tendo sido reeleito para o mandato 2005/2008”³³. No documentário *Sonhos dourados, fatos opacos*, lançado em 2006, Curió enaltece sua atuação de modo nostálgico e otimista: “Por que nós organizamos o garimpo? Com o objetivo político e ideológico, agrupar aquela massa, o povo, dar um sentido e conduzi-lo com ações de governo para neutralizar uma massificação de esquerda no Sul do Pará”.³⁴

Para o historiador, tal intervenção alterou significativamente as relações sociais e comerciais que eram típicas dos garimpos da Amazônia, e que deve ser colocado sob suspeita o discurso de que a intervenção militar fora benevolente aos garimpeiros, inclusive pelos meios de comunicação tradicionais do período:

A chegada dos militares, em maio de 1980, ao garimpo modificou profundamente as relações sociais, organizativas e de poder em Serra Pelada havendo uma nova distribuição das catas, expedição de documentos (carteira de garimpeiro), proibição de bebida alcoólica, expulsão das mulheres, proibição do uso de armas de fogo e controle da entrada e saída do garimpo, entre outras medidas de controle.³⁵

³¹ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 39.

³² MOURA, S., 2008, op. cit., p. 73. Entrevista do Senhor Barbudo, agricultor maranhense de 63 anos que atuou como meia-praça e diarista em Serra Pelada. Entrevista concedida em 29 de janeiro de 2006.

³³ Ibid., p. 47.

³⁴ SONHOS DOURADOS, FATOS OPACOS. Dir. e prod. de Amanda Chamusca, Fernanda Pereira e Raphaella Rodrigues (Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo). São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006. 25min. Color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j0B-nA7zGcg>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

³⁵ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 47-48.

A primeira medida tomada por Curió foi tornar o garimpo um local isolado, barrando o ingresso de novos contingentes de garimpeiros entre o período de maio de 1980 até a reabertura da mina, em abril de 1982. As áreas de exploração, chamadas de catas, barrancos ou damas, foram cadastradas juntamente com os garimpeiros pela Receita Federal, sendo todo o ouro lá garimpado obrigatoriamente vendido à Caixa Econômica Federal, por mediação da Docegeo. O controle foi tão rigoroso que a impressão que Kotscho teve era de uma espécie de “campo de concentração”, tanto pela aparência física dos habitantes como pela fiscalização intensa da Polícia Federal. Ninguém entrava ou deixava o garimpo sem passar por uma minuciosa revista³⁶. Destarte, o jornalista narra suas observações quando divide o *pau-de-arara* com os demais garimpeiros, na medida em que se aproxima da mina:

“Serra Pelada a 35 Km”, informa a placa no “Km 16”, entrada para o garimpo, onde fica o primeiro posto da Polícia Federal, chamado aqui de *gurita*. Todos têm de descer do caminhão e passar por um estreito corredor cercado de arame farpado, mostrar documentos, abrir as bolsas e mochilas, as *buocas*. “Outro, outro, mais rápido”, grita um *fedeca* (como são chamados pelos garimpeiros os agentes da Polícia Federal), só de calção, de revólver na cintura. Em volta, mendigos, aleijados e um imponente mastro com a Bandeira Brasileira.³⁷

Entretanto, como reação ao isolamento estabelecido pelos militares, ocorreu o fenômeno da entrada ilegal de trabalhadores que não obtiveram autorização para ingressar na mina. Diante desse cerco, surge o “furão” (garimpeiro ilegal), que fazia longas jornadas caminhando pela mata fechada, passando fome e sede, na tentativa de furar o bloqueio militar. Para Moura, estas idas e vindas dos furões e demais trabalhadores dificulta o recenseamento da população garimpeira.

Nas experiências de *furões* que caminhavam dias partindo do Km 30 da PA-150 (hoje Curionópolis) até a mina, percebe-se a interferência dos militares em Serra Pelada. Muitos morriam antes mesmo de chegar à mina. Os que sobreviviam tinham que se submeter aos piores trabalhos por sua condição de ilegal. [...] Muitos retornavam sem ter conseguido entrar no garimpo ou eram presos e levados de volta às cidades próximas como Araguaína, Marabá, Xinguara e Imperatriz.³⁸

³⁶ KOTSCHO, R., 1984, op. cit. p. 16.

³⁷ Ibid., p. 33.

³⁸ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 50.

De acordo com Kotscho, no início da intervenção, Curió chegou a ser chamado incrivelmente de “socialista”³⁹ (e, quando do período da resistência ante o fechamento do garimpo, foi comparado a “Antonio Conselheiro”⁴⁰), pela preocupação em distribuir renda no garimpo, em reuniões da “*coordenação*” em que planejava uma maneira de substituir pacificamente os que bamburravam. Desse modo, buscava conter o aumento desproporcional entre os donos de barrancos e os subordinados, até porque não havia, ainda, os investidores de fora do garimpo, também chamados de “capitalistas”, que vieram a se instalar em 1983, quando o governo de Serra Pelada é transferido aos civis. Outros capitalistas eram resultado do próprio garimpo, quando *bamburravam* e acabavam por comprar os demais barrancos dos *blefados*, que já não tinham mais condições de “tocar” o negócio, dado o investimento exigido na manutenção dos trabalhadores e maquinários.⁴¹ Quando aparecia a oportunidade de novas distribuições de catas, a “*coordenação*” convocava os garimpeiros que ainda não possuíam uma.⁴²

Os bóias-frias, no caso, são os “diaristas”, o “lumpenproletariat” do garimpo, as *formigas*, que chegam a ganhar até Cr\$ 15 mil por dia para carregar sacos de 30 quilos nas costas, do fundo do *tilim*, a parte mais baixa da cava, até a *mntueira*, o morro que surgiu ao lado da cratera como o depósito de rejeitos. É um trajeto de cerca de 500 metros, o que dá um total de 30 quilômetros e 900 quilos por dia para ganhar aqueles Cr\$ 15 mil – Cr\$ 500 por viagem.⁴³

Entre os capitalistas e diaristas estavam os meias-praças, que formavam a classe média do garimpo, recebendo de 1 a 5% da produção do barranco. Até encontrar ouro, o seu trabalho é remunerado apenas com a alimentação fornecida pelo capitalista, dono do barranco. De acordo com Moura, o regime de vínculo de trabalho de meia-praça é tradicional nos garimpos da Amazônia, o que implica uma relação particular com seu próprio patrão. Este último

³⁹ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 18.

⁴⁰ Ibid., p. 23. Com a data para fechamento da mina estipulada pelo governo central, Curió e seus aliados ameaçavam dizendo que, caso fosse concretizado, Serra Pelada poderia vir a ser uma nova Canudos.

⁴¹ Segundo Moura, o custo para manutenção e funcionamento de um barranco era caro e altamente arriscado, o que levou muitos a empobrecer, porque a maioria nutria a esperança em encontrar ouro e reinvestir o capital dali obtido. Para o historiador “A aplicação de capital na compra de moto-bombas, britadores, dragas, alimentação de trabalhadores, transporte, enfim, a manutenção de um barranco era bastante elevada. A existência de sabotagens no garimpo, acidentes ocasionados pelos militares e quebra de máquinas também tornavam esse empreendimento arriscado”. (MOURA, S., 2008, op. cit., p. 68).

⁴² KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 19.

⁴³ Ibid., grifos do autor. Lumpenproletariat é um termo da língua alemã do vocabulário marxista que designa “seção degradada e desprezível do proletariado”. Origina-se a partir de lump “pessoa desprezível” e lumpen “trapo, farrapo” e proletariat de proletariado, ou lumpesinato, sub-proletariado. Camada da população que se encontra sob o proletariado, das condições de vida e de trabalho miseráveis, destituídas não somente de recursos financeiros, mas também e consciência política e de classe, ficando suscetível aos interesses da burguesia.

fornece os subsídios para o funcionamento do barranco, por meio de alimentação, combustíveis, ferramentas e o salário dos diaristas, absorvendo entre 50 a 70% da produção, variação que depende do número de meias-praças ou se há sociedade entre ambos. Em resumo, o trabalhador fornece sua mão de obra enquanto o patrão se responsabiliza pelas custas da extração, relação que se caracteriza como aviamento no garimpo.⁴⁴

O historiador explica que este tipo de regime de trabalho é muito comum, e pertence à tradição na Amazônia, principalmente na extração nos seringais e castanhais. No entanto, em se tratando de garimpo, há particularidades que o tornam distinto dos aviamentos amazônicos.

Ao contrário do aviamento do trabalhador de borracha ou castanha, nos garimpos não há necessidade de endividamento permanente do garimpeiro, graças à grande disponibilidade de mão de obra. A possibilidade de acompanhar a venda ou receber sua cota em ouro diminui o controle sobre o trabalhador e garante o cumprimento dessa forma de contrato⁴⁵.

Destarte, neste regime de meia-praça, evita-se o risco de desvios e garante-se o cumprimento dessa forma específica de contrato entre as partes envolvidas, isto é, entre o meia-praça e seu patrão. Se, de um lado, a atividade garimpeira se distingue pela remuneração muito mais alta em comparação às outras atividades desenvolvidas na Amazônia, que imobilizam o trabalhador mantendo-o sempre está em débito para com seu patrão; de outro, também há o risco do barranco nada produzir, seja pela instabilidade política da mina, seja pelo alto custo de manutenção. Em síntese, tal sistema de trabalho e remuneração acentuou a desigualdade entre os patrões e subordinados, sobretudo em tempos em que a produção do barranco é mínima, é possível asseverar que as condições dos trabalhadores são as piores possíveis na Amazônia, pela absoluta ausência de remuneração.⁴⁶

Deste modo, os garimpeiros se dividiam entre grupos de dez homens, número aproximado de trabalhadores que atuavam em cada barranco e, assim, procediam a um sorteio público. Para um dirigente da Docegeo, o garimpo não era e jamais foi um paraíso: “Isso aqui é um mundo do cão desde o começo. Mas, pelo menos, havia uma preocupação em se evitar a multiplicação de bóias-frias no garimpo. Apesar da estrutura fascistóide, havia boa intenção”⁴⁷. Entretanto, Moura destaca que a intervenção federal aumentou a desigualdade no garimpo, que muito deve à maneira pela qual se distribuía o ouro, ao menos quando era encontrado. Como o sonho de todos era o de bamburrar, o que multiplicaria a renda dos

⁴⁴ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 70-71.

⁴⁵ Ibid., p. 71.

⁴⁶ Ibid., p. 72.

⁴⁷ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 19.

trabalhadores, somado aos graves problemas sociais da região, estes trabalhadores não tinham outra opção que não fosse se submeter a qualquer forma de exploração de sua mão de obra.

Assim, no período em que o ouro era apurado, as jornadas de trabalho invadiam a noite e, de modo oposto, no tempo em que a apuração do ouro era diminuta, o salário do garimpeiro custeava apenas sua própria alimentação, garantida pelo dono do barranco (capitalista), o que leva o historiador a concluir que a partilha desproporcional dos recursos auríferos entre capitalista e garimpeiros aumentava a desigualdade entre ambos, dissipando a ilusão de que os trabalhadores tinham grandes vantagens no garimpo, pois a labuta era árdua e o salário era baixo, até mesmo para os que exerciam a atividade especializada: “O fenômeno da concentração da propriedade também vai acontecendo. Alguns patrões passam a ser proprietários de dezenas de barrancos e ter, em alguns casos, até duas ou três centenas de homens trabalhando para si”.⁴⁸

Num depoimento concedido a Kotscho, um vereador do PMDB da cidade de Aparecida, no Estado de Goiás, que largou seu cargo para arriscar voos mais altos em Serra Pelada, tendo levantado no garimpo aproximadamente Cr\$ 40 milhões, disse ao repórter o seguinte, corroborando as asserções de Moura no caso das cada vez mais recorrentes dificuldades enfrentadas pela maioria dos garimpeiros para conseguir, ao menos, a alimentação diária⁴⁹:

Para mim, tá dando para pagar as despesas. Mas no garimpo, tem muito sofrimento também. Gente que não arruma serviço, é uma miséria. Sorte que a maioria dos barrancos não nega comida *pra* quem *tá* com fome. Eu mesmo dei de comer essa semana a 12 camaradas porque o fornecedor deixou de dar dinheiro. Isso está acontecendo demais. Por isso que tá havendo esse passapasso de barranco, cara que *tava* gastando Cr\$ 1 milhão por dia, não achou ouro e saiu louco.⁵⁰

Assim, considerando o surpreendente volume de trabalho destes diaristas, bem como seus ganhos pela produção diurna da labuta de transportar os sacos de terras subindo as encostas da cava, Moura explica a estrutura de trabalho montada em cada barranco, sendo que

⁴⁸ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 68-69. A partir dos números levantados por Kotscho, a conclusão a que Moura chega sobre a distribuição da riqueza é que 98% dos garimpeiros, formados pelos diaristas e meias-praça, divide 27,58% do restante da renda, no ano de 1983, o que aumenta a desigualdade social do garimpo e, conseqüentemente, a pobreza dessa maioria.

⁴⁹ De nome Silva, este vereador serviu também de exemplo para outros colegas ao largar o cargo político e se lançar no garimpo. Segundo seus cálculos, 30% dos proprietários de barrancos são políticos, dividindo-se entre o PDS-MA, PMDB-GO, e no Pará dividem-se entre ambos os partidos. Desse modo, Kotscho conclui, não por acaso, que a divisão dos barrancos entre os partidos seguiu o resultado das urnas, nas eleições de 1982. Cf. KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 64.

⁵⁰ Ibid., p. 65. grifos do autor.

a diversidade de garimpeiros ali em ação é ampla, ao contrário do senso comum que fortaleceu a ideia de trabalhadores enlameados, vestidos com camiseta e calção, e calçados com o antigo “Kichute”, a carregar sacos de terra sobre os ombros, presentes nas consagradas fotografias de Sebastião Salgado, no livro *Trabalhadores* (1996): “Estes homens, conhecidos no garimpo como formigas, são os diaristas que recebem por dia trabalhado ou número de sacos transportados sem direito a parte percentual da produção. Representam cerca de 90% da população garimpeira e aglomeram-se nos barrancos [...]”⁵¹. Em cima do palanque onde a coordenação fazia seus pronunciamentos e também o hasteamento da bandeira nacional, Kotscho, com olhar panorâmico, observa as fisionomias dos jovens que se aglomeram para ouvir os anúncios: “a maioria desses garimpeiros perfilados para ouvir os hinos é constituída de jovens, os rostos tensos, precocemente envelhecidos. [...] O silêncio só é quebrado pelos que não conseguem conter os ataques de tosse. Todos tiram os chapéus, alguns colocam a mão direita no peito”⁵².

Kotscho apresenta este “cenário” como sendo típico dos escravos que trabalhavam nas minas do século XVIII, época em que o Brasil alçou o primeiro lugar na produção aurífera mundial, por meio do uso de ferramentas como pás, enxadas, picaretas, e ressalta o grande empreendimento que se movimenta aos moldes de uma grande engrenagem humana:

[...] o cascalho vai sendo despejado em sacos plásticos, depositados em volta da cava, onde são recolhidos por caminhões e levados até os barracos. O rejeito, a chamada *terra cega*, é da mesma forma levado para a *mntueira*. Assim como os caminhões [...] o trânsito dos *formigas* que carregam os sacos também é organizado em mão e contra-mão par evitar congestionamento nas escadas [...].⁵³

Para Moura, a metáfora do “formigueiro” estampada nas fotografias relativas a Serra Pelada tinham uma organização própria, em que os grupos de trabalhadores desempenhavam funções específicas para muito além do que se convencionou a partir das fotografias e reportagens:

O cavador ocupa-se do desmonte do barranco, o paleador é o responsável pelo enchimento dos sacos a serem transportados, recebem por jornada de trabalho. Já o apontador controla o volume de minério extraído do barranco e o fiscal é o responsável em coordenar os trabalhos de extração e transporte do minério, sendo que para essas atividades recebem entre 1% a 5% da produção do ouro. Essa quota é recebida, também, por aqueles que são

⁵¹ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 62.

⁵² KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 58.

⁵³ Ibid., p. 41.

especializados como o bateador ou apurador, responsável pela apuração final do ouro.⁵⁴

Parte do contingente de trabalhadores que chegavam ao garimpo experimentavam um enorme choque, quando lá aportavam, ao constatar que a grande maioria estava a subir e descer escadarias ao longo da cratera. Baseado em fontes orais, Moura destaca o depoimento do senhor Luiz, também chamado de Barbudo, ex-agricultor que atuou no garimpo ainda no ano de 1980, também morador da Vila de Serra Pelada, que narra a situação dramática de um trabalhador diante da cena:

[...] chegava companheiro aqui chegava olhava pra as escadas olhava pro garimpo se tremia lá em cima parecia uma vara verde e chorava com a mão na cabeça “eu não tenho dinheiro para voltar pra trás, eu quero ir me’embora, eu não tenho dinheiro pra voltar pra trás”. Calma! lá na Coordenação na coordenação de manhã ou de tarde chamava o garimpeiro: “garimpeiro, tem dois garimpeiro querendo ir embora, porque chegaram e não podem trabalhar no garimpo, chegaram e ficaram com medo, não querem descer” [...] O quê o garimpeiro fazia? Aquela correnteza de garimpeiro o cara com o chapuzão ou uma caixa lá, o garimpeiro jogando de 5 conto, de 10 conto, garimpeiro jogou até de 50 conto e 100 conto... era um louvor para o garimpeiro gritar e dizer assim: “vai embora esmorecido tu veio no garimpo volta chorando mas diz que tu tá rico vagabundo, tu veio aqui mas tu não sabe o que é garimpo tu veio foi trabalhar em grota aqui é garimpo!”⁵⁵

Apesar do árduo trabalho no garimpo, associado às condições insalubres de moradia e alimentação, havia um bom humor que predominava entre as fileiras de garimpeiros. Assim, Kotscho argumenta que não era comum encontrar alguém que viesse a reclamar da dificuldade da situação local, pelo fato de que fora do garimpo as condições de sobrevivência eram ainda piores, sem a menor perspectiva de progresso. Em Serra Pelada, no mínimo, garantia-se o trabalho e a refeição, porém os custos sociais eram altos, em razão da desestruturação provocada pelos muitos que não conseguiam enviar dinheiro às suas famílias, e não retornavam às suas cidades por meses e até anos, permanecendo sem ver a mulher e os filhos.⁵⁶ Conforme vista pelo jornalista, uma mensagem estampada num cartaz, logo na entrada da Caixa Econômica Federal, exemplifica o drama que viviam: “Meus filhos, me

⁵⁴ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 62.

⁵⁵ Ibid., p. 66.

⁵⁶ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 45. Outros tantos nem retornavam mais às suas cidades pela vergonha de não ter se tornado milionário, como era o mito criado em torno de Serra Pelada.

perdoe! Seu pai não fugiu de covarde. É que não dava mesmo. Agora, Deus me ajude. Serra Pelada ajudando, vou mandar mais comidas para vocês. Meus filhos!!!”⁵⁷

No que diz respeito a questão da saúde dos trabalhadores, o garimpo contava com dois médicos que se revezavam com um terceiro. Enviados pelo Ministério da Saúde, permaneciam 20 dias no garimpo e os 10 restantes em um posto de saúde na cidade de Marabá. Relatam ao repórter que o movimento, naquele momento, estava fraco (com 100 consultas por dia), por conta do êxodo de garimpeiros, que antecede o fechamento da mina no período chuvoso. Entretanto, quando o garimpo está em pleno funcionamento, eram atendidos 400 trabalhadores, diariamente, sendo os casos mais comuns bronquite, pneumonias, dores musculares provenientes de esforço excessivo, e a maior preocupação dos médicos os casos de fratura oriundas dos acidentes.⁵⁸

De acordo com Moura, as doenças mais frequentes, e próprias dessas atividades, são tuberculose, febre amarela, meningite, pneumonia. Além destas, os garimpeiros também relataram que havia uma

[...] poeira que ficava suspensa dentro da mina e causava doença. No período chuvoso referem-se a uma lama pastosa chamada de *melexete*, que deixava o trabalhador da cor do solo do garimpo. Além disso, o uso indiscriminado de mercúrio utilizado na queima do ouro ataca o sistema respiratório e nervoso ao ser inalado deixando sequelas irreversíveis.⁵⁹

Para que toda esta enorme estrutura de produção funcionasse, eram necessárias outras tantas providências em relação à saúde destes homens, conforme relata Kotscho: fileiras de garimpeiros “entupindo as farmácias para tomar o *coquetel* que move a máquina humana de Serra Pelada: uma superinjeção de vitamina C, glicose, complexo B, energizam e antibióticos para combater a infecção das vias respiratórias”.⁶⁰

Para Kotscho, após a vitória do Major Curió nas eleições de 1982, tendo sido eleito deputado federal, a sede do governo de Serra Pelada passa então, a partir de 1983, a ser administrada pelo Departamento nacional de Produção Mineral - DNPM (órgão civil vinculado ao Ministério das Minas e Energia). Esta sede, também chamada de “sala da encrenca”, era onde apareciam os garimpeiros para tentar solucionar os inúmeros problemas que surgiam. E caso não houvesse acordo entre as partes, ambas eram expulsas do garimpo, fato temido por muitos garimpeiros que não tinham a menor perspectiva de vida que não fosse

⁵⁷ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 48.

⁵⁸ Ibid., p. 45-46.

⁵⁹ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 79.

⁶⁰ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 60.

ali. Assim, o repórter relata o problema causado pelos garimpeiros blefados, que reclamam da falta de dinheiro, quando o patrão deixava a mina com a promessa de buscar mais recursos fora do garimpo, mas, na verdade, jamais retornava, fazendo com que a fila de reclamações fosse interminável: “São tantos os casos, tanta confusão, que o coordenador Otávio Blanco Rodrigues, um bonachão geólogo de meia-idade que herdou esse abacaxi do SNI, já nem se aporrinha mais, só faz sorrir. Em seu gabinete, o entra-e-sai é constante, o telefone não pára de tocar [...]”.⁶¹

Destarte, Curió se lança na campanha política com sua reserva eleitoral ali formada, e Serra Pelada ressurgiu, tendo agora a finalidade de eleger seu líder. Apesar do rigoroso controle do garimpo, Kotscho também identifica pontos positivos na intervenção, uma vez que a fiscalização excluía o intermediário. “O garimpeiro passou a receber preços justos pelo ouro. Além disso, dispunha de assistência médica, abastecimento de gêneros alimentícios e toda uma infra-estrutura, até de lazer, desconhecida nos outros garimpos”.⁶²

A eleição de 82, no Pará, todos sabiam, seria disputada cabeça a cabeça e o contingente de eleitores nos garimpos, especialmente em Serra Pelada, poderia desequilibrar, decidir o resultado. Por isso, Curió foi convidado (convocado?) pelo governo central para ser candidato. Desta forma, em abril de 82, o garimpo seria reaberto com toda pompa e circunstância. Para que isso fosse possível, a Docegeo gastou – e depois foi reembolsada pelo Banco Central – mais de Cr\$ 300 milhões, em valores da época, nas obras de terraplenagem.⁶³

Na medida em que Curió passa a se interessar pela política, quando se candidata a deputado federal, o modelo de intervenção e controle deixa de ser prioridade naquele garimpo, não havendo mais tanta severidade na entrada e saída de Serra Pelada, pois, afinal, quanto mais garimpeiros trabalhando, maior a probabilidade de angariar votos. Uma vez eleito, Curió passa a defender não mais os interesses do governo central, mas os interesses envolvidos na manutenção da exploração manual do garimpo, liderando a resistência que defendia a nova categoria de bamburrados nascida em Serra Pelada, fato que corrobora a asserção de Moura:

⁶¹ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 51.

⁶² Ibid., p. 18.

⁶³ Ibid. O presidente Figueiredo chegou a visitar o garimpo durante a campanha eleitoral de 1982, misturando-se aos garimpeiros que o carregaram sobre os ombros, deixando o presidente todo lambuzado de barro. Este, por sua vez, com o lema “O garimpo para os garimpeiros”, prometia que ninguém tocaria em Serra Pelada enquanto fosse o mandatário da nação. Para Kotscho, partindo de conversas *in loco*, tudo foi meticulosamente teatralizado e o presidente, como homem emotivo, entregou-se a homenagem sem medir as consequências. Cf. KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 20.

[...] o governo federal aproveitou-se política e economicamente do adiamento de seu fechamento, quer através do controle da extração e exercendo o monopólio da compra do ouro, sendo que as condições de trabalho, moradia e vida dos trabalhadores continuam as mesmas; quer usando o garimpo como base de apoio para as eleições nacionais de 1982.⁶⁴

Kostcho visitou a mina em duas oportunidades, sendo a primeira em meados de 1980 e, depois, no final de 1983, destacando a mudança do clima na transição do governo militar aos civis, em outubro do mesmo ano, bem como a revolta dos garimpeiros em relação às promessas demagógicas de Figueiredo, feitas no período das eleições de 1982, com o lema “O garimpo para os garimpeiros”:

[...] por ter voltado atrás na sua promessa de manter o garimpo aberto aos garimpeiros (depois de chorar no palanque, durante a campanha eleitoral de 82, Figueiredo mandou uma fita de vídeo-cassete gravada com uma declaração sua, em junho, anunciando o fechamento definitivo do garimpo a 15 de novembro).⁶⁵

Na outra ponta, a Companhia Vale do Rio Doce/Docegeo, estatal que detinha o direito de exploração de todo e qualquer mineral da região, já havia aplicado dez mil dólares em maquinários para levar a cabo a mecanização do garimpo. De acordo com os argumentos dos técnicos da Docegeo, o governo estava a entregar “capitanias hereditárias a alguns senhores do ouro, fornecendo ainda toda a infraestrutura [...] e os empresários de Serra Pelada não arcam sequer com os encargos sociais, uma vez que inexistem direitos trabalhistas”.⁶⁶ Por esse viés, o investimento é por conta do governo e o lucro vai para o proprietário do barranco.⁶⁷

Segundo projetavam os técnicos da Docegeo, em outubro de 1981, o garimpo acabaria espontaneamente, por ter se esgotado a capacidade de extração manual dos “depósitos aluvionares⁶⁸ ou de rochas superficiais e do cascalho de beira de rio [...]”⁶⁹. Deste modo, a garimpagem manual praticada em Serra Pelada tinha data marcada para terminar, sobretudo porque este tipo de extração tem um tempo curto de existência e, assim, em 1982, esperava-se

⁶⁴ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 55.

⁶⁵ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 39.

⁶⁶ Ibid., p. 20

⁶⁷ O que também não deixa de ter sentido, até mesmo um proprietário de barranco argumenta que o governo já gastou muito na mina, e que caberia a Caixa Econômica Federal financiar o pequeno garimpeiro, cobrando uma porcentagem da produção de cada cata, mas tal financiamento jamais veio a ocorrer.

⁶⁸ Ouro que se encontra próximo à superfície, depositado em leito de rios e igarapés e que se mistura com argila, areia pela erosão.

⁶⁹ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 17.

que a mecanização do garimpo teria início. Conforme as palavras de um dirigente da Docegeo:

Se fosse uma empresa privada, no dia seguinte da invasão teria entrado na Justiça para requerer a reintegração de posse. Mas, como o principal sócio da *companhia* (como é chamada a Vale do Rio Doce/Docegeo) é o governo, foi-se adiando uma definição em nome do interesse social [...].⁷⁰

Segundo Moura, ao analisar os pronunciamentos do então presidente João Batista Figueiredo e do seu ministro das Minas e Energia, César Cals, nota-se que ambos estavam em uma posição dúbia, não tinham conhecimento acerca do potencial aurífero da mina, e, conseqüentemente, acreditavam que seria uma questão de tempo o encerramento da garimpagem. Segundo o historiador, ainda em 1982, a CVRD dispunha de pesquisas geológicas e capacidade logística para explorar o garimpo de modo industrializado, entretanto, o impacto social desta ação levaria ao desemprego em massa ao menos trinta mil trabalhadores, sem considerar os inúmeros trabalhos indiretos gerados pela mina.⁷¹

Desta maneira, 1983 foi um ano emblemático, no qual se travou uma luta política em torno de Serra Pelada. Naquele período, o então deputado Curió havia se voltado contra os interesses do governo central, que havia garantido que, em 1982, a Vale do Rio Doce assumiria a mina de modo definitivo, o que acabou não se concretizando. Do interesse social, inicial, passavam a estar em jogo os interesses eleitorais de Curió e da nova classe de bamburrados que nasceu a partir daquele garimpo. Desta maneira, ficava cada vez mais evidente, para o governo federal, que a tensão social causada pelo fechamento da mina poderia assumir proporções catastróficas na região, e “o temor de uma resistência armada, que nunca foi descartada, levou, em setembro, a Polícia de Marabá a estender a todo o Sul do Pará a operação de ‘desarmamento’ em massa”.⁷²

Assim, a guerra entre os poderes é aberta, e o antes fiel agente do “Sistema” ingressa com um projeto de lei, conhecido como “Lei Curió”, que mantinha viva a esperança dos garimpeiros em prorrogar a extração manual em Serra Pelada por mais cinco anos, não restando alternativa ao presidente Figueiredo senão o veto. Porém, havia o risco de o veto presidencial ser reprovado no Congresso Nacional, que não mantinha uma política de boa vizinhança com o Executivo. Segundo Kotscho, “Como de costume, saiu-se pela tangente:

⁷⁰ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 17. Segundo os técnicos da Docegeo e do DNPM, estimava-se uma perda de 40 a 50% do ouro por meio do método de garimpagem manual. Cf. Ibid., p. 37.

⁷¹ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 76.

⁷² KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 21.

Figueiredo vetou a ‘Lei Curió’ e, no mesmo ato, entregou o garimpo aos cuidados do Congresso Nacional, ou melhor, a um grupo de notáveis do PDS”⁷³.

Nesta contenda entre os garimpeiros, capitaneados por Curió, e a Vale/Docegeo, estando o governo de João Figueiredo sob fogo cruzado, houve uma vitória parcial e momentânea de Curió, pois a data estabelecida pelo governo federal para o fechamento da garimpagem manual – 15 de novembro de 1983 – provocava uma resistência armada latente e perigosa, em virtude da crescente e contínua entrada ilegal de pessoas em Serra Pelada: “em torno de 300 pessoas entram ilegalmente no garimpo por dia, devido ao descaso da Polícia Federal e do SNI que, com o anunciado fim do garimpo, desinteressaram-se pela segurança de Serra Pelada”⁷⁴. Nas palavras do major-deputado:

A tecnocracia insensível e o capitalismo selvagem não estão medindo as consequências de suas ações, que podem levar a um estado revolucionário com derramamento de sangue. Os garimpeiros não entregarão Serra Pelada pacificamente. São homens dóceis, mas valentes, e estão armados.⁷⁵

Para Kotscho, a tensão aumenta a partir de outubro de 1983, quando O DNPM, por meio do chamado “Projeto garimpo”, e articulado com o Ministério de Minas e Energia, investe na desativação da garimpagem manual, pressionando pela remoção dos garimpeiros, alertando para os desmoronamentos ocasionados pela falta de segurança na cava.⁷⁶ Entretanto, apesar da pressão Curió e seu grupo político vencem o cabo de guerra com o governo central, e o deputado federal afirma que seria uma nova “Canudos” caso os garimpeiros fossem removidos – e, claro, o Antonio Conselheiro seria o próprio.⁷⁷ Segundo os críticos de Curió, ele teria mudado de “lado”, de agente do SNI para agente “dos donos de barrancos”, substituindo suas funções militares por compromissos financeiros.⁷⁸ Conforme uma reveladora entrevista de Curió ao repórter, ele destaca suas vitórias políticas para a permanência dos garimpeiros em Serra Pelada e relata a situação difícil em que ficou o presidente Figueiredo: “[...] Era previsto o funcionamento por um ano. Depois, eu consegui

⁷³ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 21.

⁷⁴ Ibid., p. 21.

⁷⁵ Ibid., p. 23.

⁷⁶ Em 1983 houve dois desmoronamentos graves na mina, que mataram 25 homens e deixaram 89 feridos, conforme Kotscho. Anteriormente, não houve desmoronamento de proporções como este, fato que aponta para a suspeita de sabotagem aos garimpeiros. Cf. KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 21-22.

⁷⁷ Ao final deste livro-reportagem, Kotscho entrevista o próprio Curió, que revela ter sido feita menção à Canudos a partir de uma entrevista coletiva, tendo sido um repórter que havia dito isso, e não ele. Cf. KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 90.

⁷⁸ Ibid., p. 20.

pessoalmente com o presidente Figueiredo a prorrogação para 81. E assim foi nos anos seguintes. Consegui para 82 e 83.”⁷⁹

Mas, ainda em 1983, inicia-se o processo de transição da administração da mina dos militares aos civis e, concomitante a isso, as repartições públicas são aos poucos fechadas uma a uma. O que antes era comercializado pelos órgãos governamentais, agora passa à iniciativa privada, incluindo também a oferta de serviços. Destarte, Kotscho aponta que todo o comércio estava ligado a Milton Gatti, advogado paranaense e um dos pioneiros na exploração do garimpo. Ao questionar Curió sobre sua relação com Gatti, o deputado nega que o comerciante tenha obtido privilégios com ele, afirmando que Gatti somente obteve vantagens quando ele (Curió) foi substituído na coordenação de Serra Pelada por outro agente do SNI.⁸⁰

Neste período, as escavações já atingiam o lençol freático, pois alguns barrancos chegaram a 70 metros de profundidade, e a necessidade de bombear a água do fundo da cava, chamada de *tilim*, era fundamental para o prosseguimento da garimpagem.⁸¹ Também era necessário o rebaixamento, ao longo da encosta da mina, como forma de prevenir desmoronamentos que, coincidentemente ou não, passaram a ser frequentes a partir de 1983. Além da já comentada impossibilidade de trabalhar no período do inverno amazônico, restando apenas 10% do buraco em condições de garimpagem. Segundo um garimpeiro gaúcho que se propôs a anotar os dias úteis trabalhados em 1983, o seu barranco rendeu apenas 27 dias e 3 horas de garimpagem, e destaca o motivo: “[...] porque o garimpo vivia interdito, até Serra Pelada ser dos garimpeiros”.⁸²

A partir dos relatos dos garimpeiros, Moura observa que os acidentes eram muito comuns e que a possibilidade de morrer era parte integrante do estilo de vida do garimpeiro. Lembra que um grande acidente ocorreu em 1983 que matou quase trinta garimpeiros, no início do período chuvoso, quando os tratores faziam a terraplenagem, removendo a terra das bordas da cava. Para o historiador, o número de acidentes rememorados pelos seus entrevistados destoam em relação aos números divulgados pela imprensa, sobretudo no período

⁷⁹ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 87.

⁸⁰ Ibid., p. 37. Kotscho entrevistou o delegado regional do Sindicato Nacional dos Garimpeiros, Antonio Mineiro, fiel escudeiro do deputado, que confirmou a contribuição dos garimpeiros de Cr\$ 100 milhões para a campanha de Curió, o que contraria a asserção do Deputado. Cf. KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 92.

⁸¹ De acordo com Moura, as escavações atingiram o lençol freático ainda em 1982, fato que obriga a mina a utilizar moto-bombas permanentemente como forma de drenar a água do fundo da cava, formando um riacho ao lado da grande cratera. Porém, havia constante quebra desta máquina, por razões suspeitas, o que inviabilizou a atividade de escavação e transporte dos cascalhos. Cf. MOURA, S., 2008, op. cit., p. 64.

⁸² KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 62.

no qual Serra Pelada foi administrada pelo governo central.⁸³ Para o senhor Luiz Borges, dono de um barranco e contrário à intervenção governamental, tratava-se de “coisa forjada”, e que punha em risco a vida dos garimpeiros:

Em 83 teve acidente feio, mas foi coisa forjada, forjação, coisa forjada. “É proibido passar por aqui!” “tem que passar por ali”. Botou o povo tudo pra passar por uma região lá, e toda fortuna é que aconteceu de tarde, que aquilo acontecesse as nove do dia ai ia morrer era duzentos, morreu só uns vinte e pouco... esbarreirou... quebrou a perna (vruuummm), desceu tudo no meio da ladeira, outros nas escadas, outros tava lá embaixo.⁸⁴

De acordo com as denúncias dos garimpeiros, que apontavam uma espécie de sabotagem ao funcionamento das moto-bombas, impedindo as escavações, promovida pela Docegeo, esta seria uma maneira de, aos poucos, interromper a garimpagem manual, e consolidar o discurso do método industrial de exploração mineral. Em outro depoimento, Moura cita um meia-praça que revela a tensão entre os polos que disputam a mina:

Aí veio aquela advertência quando foi para parar o garimpo, quebrava peças das máquinas, jogavam água no *tilim*, o motor pequeno não dava conta. Isso aí foi uma pressão criada por eles... não sei dizer quem era que mandava fazer isso. Dizem, dizem que a pesquisa que a Vale fez cinco anos ia dar numa quantidade de ouro que não tem mais pra onde. Então vamos jogar água no tilim porque a firma era aquela “inversão” de tomar o garimpo.⁸⁵

Segundo Kotscho, havia muita revolta por parte dos garimpeiros quando o assunto era a sabotagem, que suspeitavam ser um “plano maquiavélico” promovido pelo governo central e seus órgãos de controle para fechar a mina para os garimpeiros e devolvê-la à Vale. Segundo Kotscho, uma expressão que circulou entre os garimpeiros assim definia a suspeita que tinham: “Água no *tilim* e segurança nos homens”. Isso significava dizer inundar o fundo do buraco e executar os trabalhos de terraplenagem para rebaixar as encostas, interrompendo as escavações dos barrancos do fundo, local onde os garimpeiros tinham plena certeza de que estavam chegando muito perto de um grande veio de ouro. Segundo um garimpeiro, entre setembro e outubro de 1983, notou-se o plano, quando então tem início uma guerra psicológica por parte da coordenação. A ideia era pressionar o pequeno investidor, até o ponto em que ele não tivesse mais recursos, sendo que dois meses eram suficientes para o dono do barranco já entrar em prejuízo. Diante do caso, garimpeiros e investidores iniciaram reuniões

⁸³ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 80.

⁸⁴ Ibid., p. 81.

⁸⁵ Ibid., p. 64-65. Depoimento do senhor Joaquim em 29 de setembro de 2005. Os garimpeiros mantinham uma certeza inabalável quanto a uma laje de ouro que estavam muito próximos de encontrar.

para planejar a resistência de duas maneiras distintas: uma delas era política, pressionando o Congresso, e uma segunda, jurídica, mediante a entrada de pedido de uma liminar em Marabá, que teve êxito.⁸⁶

Foi assim que os donos de barrancos, articulados ao major-deputado Curió e seu aliado, conhecido por Antonio Mineiro⁸⁷ (bamburrado inúmeras vezes), estabeleceram em Marabá a Delegacia Regional do Sindicato Nacional dos Garimpeiros, como parte da iniciativa de resistência, reunindo e aumentando sua força em busca de assegurar a permanência dos direitos sobre Serra Pelada. Antonio Mineiro conta a Kotscho sua campanha para pressionar o Congresso e outros sindicatos de trabalhadores a se sensibilizarem com a causa. Em contato com Curió, entendem que, embora já tivessem obtido o apoio da imprensa, quando “ganharam” Serra Pelada, desta vez ela estava “do outro lado”, e sem o apoio dela a mobilização não surtiria efeito:

[...] aí eu respondi a ele: Curió, deixa a Imprensa comigo, que eu seguro a Imprensa. No dia seguinte, o Curió entrou com o projeto dele na Câmara e eu botei matéria paga em tudo quanto é jornal e revista. Quais? *Veja, Manchete, Folha de S. Paulo, Correio Braziliense, Jornal de Brasília, Jornal do Brasil, O Liberal*, de Belém. Gastei Cr\$ 86 milhões do meu bolso mas, em um dia, botei matéria paga em 14 jornais.⁸⁸

Neste esforço para obtenção de apoio à prorrogação do funcionamento da mina, Antonio Mineiro também conta que custeou uma caravana à Brasília composta de dois mil garimpeiros, foi ao Rio de Janeiro buscar informações para fundar o sindicato dos garimpeiros, além de visitar os parlamentares: “Nessa fadiga, eu pensei que ia ser preciso brigar na Serra com a *vetação* do decreto pelo presidente. Aí fundamos o sindicato imediatamente”⁸⁹. Assim que fundou o sindicato, tratou de enviar telegramas aos dirigentes do poder Executivo, a entidades como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e também a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), e tantos outros telegramas para os demais sindicatos espalhados pelo Brasil para, caso fosse necessário, fazer uma greve geral por alguns dias, parando o país.⁹⁰

⁸⁶ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 57.

⁸⁷ Antonio Lopes de Carvalho atuava como mandatário absoluto de Serra Pelada, a partir de Marabá, no Pará; uma espécie de “embaixador plenipotenciário para os assuntos do garimpo”.

⁸⁸ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 72.

⁸⁹ Ibid., p. 72.

⁹⁰ Ibid., 72-73. Antonio Mineiro segue sua campanha sobre suas “contribuições” aos garimpeiros, ao ressaltar que, com seus próprios recursos, prestou assistência hospitalar e funeral aos trabalhadores de Serra Pelada, sem deixar de contar também o transporte via aérea dos corpos de alguns falecidos por causa dos desmoronamentos.

Desta maneira, com tamanha mobilização de Antonio Mineiro, houve um recuo por parte do governo federal em relação ao fechamento de Serra Pelada aos garimpeiros, pois a tensão social provocaria uma guerra pelo direito de exploração da mina. Para o representante dos garimpeiros, a partir da prorrogação da garimpagem manual, sem prazo para acabar, o Presidente Figueiredo passou Serra Pelada para o Senado que, por sua vez, passou ao major-deputado Curió. Com isso, Antonio Mineiro planejou formar uma comissão constituída por trinta pessoas, sendo dez representantes do sindicato, outros dez indicados pelo prefeito de Marabá, pertencente ao grupo político de Curió e, por fim, outros dez representantes do Judiciário, sendo que a primeira tomada de ação seria buscar empresas que concorressem para as obras do rebaixamento das encostas. Uma segunda ação pensada por Curió seria um projeto de cinco técnicos indicados por ele mesmo que estabeleceria a abertura de seis poços artesianos como solução para escoar o lençol freático do fundo da cava, e também com a função de prover água potável ao garimpo.⁹¹

A permanência dos garimpeiros em Serra Pelada foi recebida com muita comemoração na data antes marcada para o seu fechamento e, mais importante ainda, não havia uma nova data para o encerramento da garimpagem. De acordo com Kotscho, é fácil de imaginar o tamanho da alegria que tomou conta do garimpo, diante da cena destes “[...] homens rudes e místicos, que se agarram a Serra Pelada como a última tábua de salvação”⁹², porque é a partir dali que se movimenta toda a economia da região, desde Marabá, no Pará, até Imperatriz, no Maranhão, atingindo cerca de 500 mil pessoas, direta e indiretamente – uma população considerável para a densidade demográfica da época e o maior empreendimento da Amazônia.

Kotscho, ao se deparar com muitas faixas celebrando a manutenção das atividades garimpeiras em Serra Pelada, cita uma dentre tantas outras que despertam sua atenção: “15 de novembro de 1983 – Independência da Serra Pelada – Deputado Curió é o patrono dos garimpeiros”. Entretanto, ao reparar nos semblantes dos garimpeiros, critica o garimpo pela exploração dos muitos em proveitos de poucos, tanto dentro da mina como fora dela:

Nos rostos cansados destes homens simples, que nada é capaz de abater, está eschachada toda a capacidade de ousar e realizar os sonhos de um povo – pena que, como lá fora, para além das cercas de arame farpado, isso resulte em benefício de poucos em cima da exploração da maioria.⁹³

⁹¹ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 73-74.

⁹² Ibid., p. 23.

⁹³ Ibid., p. 59.

Assim, a mina seguiu em funcionamento até 1992, ainda no governo Collor, que passa finalmente os direitos de exploração à Vale do Rio Doce. A grande cratera de Serra Pelada foi, ao longo dos anos, inundada pelas chuvas e águas provindas do lençol freático, o que de certo modo inviabilizou lentamente o trabalho de garimpagem manual, que desde 1982 vinha sendo combatido pelo discurso da extração mecanizada, que veio a ser consolidada. Contudo, após a mecanização, os garimpeiros permaneceram sem receber a parcela dos recursos oriundos da extração industrial, conforme direito conquistado por eles por meio de seus sindicatos e associações. Diante disto, as disputas pela exploração de Serra Pelada passaram a fazer parte da pauta das associações e sindicatos formados para gerenciar a parceria constituída com as empresas interessadas em explorar a jazida de maneira mecanizada, dando início aos embates entre os dirigentes dos garimpeiros.

Segundo Moura, ao longo de doze anos Serra Pelada extraiu quarenta toneladas de ouro, com uma população que chegou a oitenta mil homens, reduzida para menos de dois mil moradores na época de sua dissertação, defendida em 2008. Conta ainda que, durante a atividade de garimpagem, havia uma unidade na luta: a continuação da extração manual. Todavia, no período de sua pesquisa, esta unidade já não se sustentava mais, ao contrário, havia uma divergência entre os dirigentes do sindicato e a cooperativa em torno das parcerias que podiam ser estabelecidas para a extração mecanizada: “As mudanças mais significativas, portanto, se encontram na defesa da exploração industrial da jazida e na luta por direitos trabalhistas pelos garimpeiros”.⁹⁴

A Cooperativa de Mineração dos Garimpeiros de Serra Pelada (Coomigasp) é a principal representante dos garimpeiros da região e foi criada a partir da primeira e única cooperativa formada entre 1983 e 1988, a Cooperativa dos Garimpeiros de Serra Pelada (Coogar)⁹⁵. Para a criação da Coomigasp, ocorreu um recadastramento executado pelo DNPM ainda em 2005, que atingiu aproximadamente 43 mil garimpeiros que trabalharam na mina associados à Coogar. O governo federal definiu áreas de exploração e instalação do maquinário e cedeu os alvarás de pesquisa, em poder da Vale, para a Coomigasp. Entretanto, ainda em 2005, com as negociações em processo, iniciaram-se as divergências entre a cooperativa e o sindicato a respeito de quais garimpeiros teria direito de participar da Coomigasp, sendo que esta somente reconhecia os que detinham a carteira da Coogar. A

⁹⁴ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 89.

⁹⁵ Cooperativa fundada pelo Major Curió, já deputado, e pelo seu aliado, Antonio Mineiro.

posição vencedora foi a do sindicato, que defendia a inclusão, na Coomigasp, de todos os que pudessem comprovar seu trabalho no período de funcionamento de Serra Pelada.⁹⁶

Desse modo, a luta pelos direitos de exploração do ouro, entre os sindicatos, cooperativas e movimentos, é dividida em tantas entidades que, de certa forma, rompe-se a unidade e com isso diminui a força dos garimpeiros, o que leva a compreensão dos interesses políticos em jogo sobre a reabertura da mina, ainda nos anos 2000. Para Moura, há um imbróglio que ganha dimensões, pois o período é marcado por disputas entre as lideranças garimpeiras em torno de quem assumiria as negociações com o governo e a mineradora responsável pela extração industrial, estando em jogo uma renda considerável, que atenderia os 43 mil garimpeiros recadastrados pertencentes à Coomigasp, que eram apenas 10 mil, em 2002, chegando a 43 mil, em 2007.⁹⁷

Assim, o governo federal reconhece a Coomigasp como órgão representante dos garimpeiros, que detém os direitos de lavra sobre Serra Pelada, em 2002. Entretanto, foi somente em 2007 que o Departamento Nacional de Produção Mineral liberou o alvará de pesquisa para que a Coomigasp pudesse iniciar os trabalhos de prospecção do solo, sendo que, ainda em 2007, a Colossus Minerals iniciou suas pesquisas apenas sobre a antiga *montueira*, local onde eram descartados os cascalhos já lavados e também toda a terra removida das encostas da cratera.⁹⁸

As disputas pela direção da cooperativa se acirraram a partir do acordo estabelecido com as mineradoras Colossus e Vale, que recorrem a diversas esferas, sobretudo judiciais, embora não exclusivamente, chegando a casos extremos de pistolagem⁹⁹. Com a chamada de novas eleições, no ano de 2006, houve uma ruptura com as gestões ligadas ao deputado Curió que, desde 1984, mantinham controle absoluto sobre a cooperativa. O conflito não era por menos, afinal tratava-se de incríveis 40 toneladas de ouro que ficaram submersas no lago, local onde estava a mina, o que sustenta a certeza dos garimpeiros de que estavam prestes a chegar num grande veio de ouro.¹⁰⁰

O motivo para o governo militar executar a intervenção em Serra Pelada não foi exatamente conter a ocupação irregular das terras da região por grileiros e posseiros, mas,

⁹⁶ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 90. Nesta intervenção federal, o governo definiu uma área de 100 hectares e mais 270 hectares para a instalação de maquinários de maneira que a Coomigasp pudesse executar a exploração industrial do metal.

⁹⁷ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 92.

⁹⁸ Ibid., p. 89. A Colossus Minerals é uma subsidiária, no Brasil, da mineradora canadense Aura Gold, que manteve parceria com a Coomigasp até 2014, quando abandonou o projeto chamado de “Nova Serra Pelada”.

⁹⁹ Ver as tensões e conflitos entre os anos de 2003 e 2006 mencionados por Moura (MOURA, S., 2008, op. cit., p. 93-94).

¹⁰⁰ Ibid., p. 105.

sobretudo, os altos valores que o ouro galgava no mercado internacional. Os garimpos despertaram o interesse do governo que viu ali um meio para compensar a balança comercial, haja vista que a venda e tributação do metal era altamente controlada, sem levar em consideração melhorias nas condições de vida dos trabalhadores lá instalados, tampouco plano previdenciário, financiamento, fundo de garantia ou outras formas de benefício, e menos ainda as questões ambientais, que na época não eram pautadas pelos governos e pela mídia.¹⁰¹

Destarte, o empreendimento garimpeiro na Amazônia se mostrava altamente rentável para o governo. A abertura de novos garimpos foi incentivada por César Cals, ministro de Minas e Energia do governo Figueiredo, como forma de reduzir o tráfico ao criar mecanismos de proteção e controle sobre as áreas de garimpo, fazendo com que a produção oficial aumentasse sobremaneira. Conforme matéria publicada na revista *Veja*, se considerarmos os valores divulgados pela revista, o negócio da garimpagem renderia milhões aos cofres públicos, investimento que não foi avante, esbarrando no precavido Ministro Delfim Netto:

Há muito não chegava ao Ministro Delfim Netto proposta de negócio tão bom: o ministro César Cals pede à Secretaria de Planejamento Cr\$ 495 milhões para a organização de novas áreas de garimpo no país e, em troca, oferece 30 bilhões de cruzeiros de aumento na produção de ouro. Como nem tudo o que reluz é bom negócio, Delfim ainda não aceitou a idéia. Ele acredita que por mais épicas que sejam as histórias de garimpo, o que se precisa mesmo é colocar indústrias bem equipadas nas áreas de mineração.¹⁰²

Assim, o garimpo na Amazônia se tornou um investimento viável por conter mão de obra farta, um capital local que nasceu do próprio garimpo e que de algum modo levou para lá uma infraestrutura urbana que atendia minimamente o escoamento da produção. Não por acaso, a revista *Veja* estampou em suas lustrosas páginas coloridas a campanha do Ministro:

Nas próximas semanas, o ministro César Cals, das Minas e Energia, mandará a seu colega Delfim Netto, do Planejamento, um bilhete pedindo 800 milhões de cruzeiros para organizar 21 frentes de garimpo de ouro e pedras preciosas. Tudo indica que será dinheiro rápido, pois Cals tem um sólido argumento: há um ano, mandou um bilhete semelhante a Delfim, pedindo 500 milhões para o garimpo e prometendo devolver 30 bilhões como resultado da extração das pedras. O ano acabou e, pela conta de Cals, Delfim recebeu 34 bilhões.¹⁰³

¹⁰¹ MOURA, S., 2008, op. cit., p. 95.

¹⁰² CALS quer ampliar os garimpos. *Veja*, São Paulo, ano 20, n. 647, 28 jan. 1981, p. 27.

¹⁰³ CALS quer dinheiro para garimpar. *Veja*, São Paulo, ano 14, n. 703, 24 fev. 1982, p. 27.

Entretanto, quando o Ministro visita Serra Pelada e observa a enorme produção que ocorria naquele garimpo, animado pela euforia em torno do ouro, chega a prometer ao jornalista que o modelo de intervenção ali implantado seria aplicado nos demais garimpos em atividade, o que levaria o país à autossuficiência na extração do metal, já no ano seguinte, em 1981. Divulgou também que apresentaria um modelo mineral brasileiro, que jamais se soube o que poderia vir a ser, ou seja, nada disso ocorreu e tampouco o modelo de intervenção executado em Serra Pelada foi aplicado nos demais garimpos amazônicos.¹⁰⁴

A imprensa, ao receber a informação sobre esta epopeia, para lá dirigiu seus holofotes. Suas equipes de reportagem se lançaram no palco das ações, na tentativa de encontrar histórias fantásticas em meio àquele furor, numa paisagem surreal entendida, inicialmente, como “formigueiro”. Bem de acordo com o relato de uma das primeiras reportagens a abordar Serra Pelada, produzida pelo jornalista Pedro Rogério e veiculada no Jornal Nacional em 7 de maio de 1980, que assim a define ao abrir a matéria: “Nossa viagem começa em Marabá. São 25 minutos de voo. Quem olha para baixo, só vê a imensidão da Amazônia. Ali no meio, o garimpo de Serra Pelada. Parece um *formigueiro*. É tanta gente que as cabanas entram pela mata”¹⁰⁵. Paralelamente, a metáfora do “formigueiro” vai cedendo espaço a outra, “formigueiro humano”, na tentativa de aliviar o peso do termo para designar os garimpeiros carregadores de sacos, a classe baixa do garimpo.

De modo geral, a imprensa reportou satisfatoriamente Serra Pelada, sobretudo pelos seus números em torno da extração do ouro e da maneira rudimentar de garimpo ali praticada, somados ao contingente de trabalhadores e suas condições insalubres de sobrevivência. Portanto, tudo que remete a Serra Pelada tomou proporções gigantescas, tais como o número de homens a trabalhar, os valores monetários que ultrapassaram a casa dos trilhões de dólares, bem como as pepitas pesando quilos que foram encontradas e amplamente divulgadas; tamanha riqueza contrasta com a extrema pobreza dos trabalhadores e da localidade.

Além disso, a imprensa contribuiu para divulgar os principais fatos que se desenrolaram, como, por exemplo, os muitos casos de falência e outros poucos de enriquecimento rápido. Uma outra constatação, ao observar os adjetivos e outras associações de ideias citadas pelas matérias jornalísticas, sistematicamente a imprensa também comparou

¹⁰⁴ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 17.

¹⁰⁵ Depoimento do repórter Pedro Rogério concedido ao site Memória Globo em 18 de fevereiro de 2004, grifo nosso. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/serra-pelada-corrida-do-ouro/serra-pelada-corrida-do-ouro-a-corrida-do-ouro.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2016. Vale destacar que também neste site encontra-se um arquivo com algumas fotografias de Serra Pelada. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/serra-pelada-eldorado-brasileiro-9412584#>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

Serra Pelada aos temas bíblicos, geralmente com as construções das pirâmides egípcias, em que milhares de escravos trabalhavam para erguer toneladas de pedras ou, ainda, com o cinema hollywoodiano, pelas cenas de multidão de homens. Também não faltaram referências ao mito do Eldorado, sendo Serra Pelada uma nova versão do mito da cidade de pedra de ouro. Dos fatos históricos nacionais, Serra Pelada foi comparada a uma nova “Canudos”, onde milhares de pessoas vindas do interior, e desprovidas de recursos, se aglomeravam em busca de uma salvação, diante da extrema pobreza na qual estavam submersas e pela tensão decorrente do propósito do governo de interromper a garimpagem manual.

Geralmente vinculados aos grandes jornais e revistas do período, correram para o garimpo os mais variados fotojornalistas, juntos com repórteres ou até mesmo sozinhos, na tentativa de documentar visualmente aquela epopeia, caso de Jorge Araújo (1952-), da *Folha de S. Paulo*, que acompanhou o jornalista Ricardo Kotscho e que realizou, sem dúvida, um trabalho que favoreceu uma visualidade ampliada de Serra Pelada, articulada às reportagens de seu parceiro de reportagem que, sob o título “O outro lado do ouro”, apresenta um texto que antecede a sequência das imagens:

Viajando de avião de Belém até Marabá, junto com Ricardo Kotscho, na poltrona ao lado vi um homem com cara de índio conversando e contando “causos” para seu companheiro. Ouvei parte da conversa e senti que ali começava a história de um pobre blefado. Cutuquei o Ricardo: “Ouve ali atrás a conversa”. Descendo em Marabá, não deu outra. Ficamos num boteco à espera do primeiro pau-de-arara, que partiria depois de três horas. E, realmente, saiu a primeira reportagem da série. Subimos no caminhão para uma viagem de quase três horas. Ricardo foi conversando com um pioneiro daquele garimpo que era o índio. Sentado mais atrás, eu ia observando as expressões daqueles homens, calados e com olhares desconfiados. Depois de alguns minutos de viagem, puxei um papo com um garimpeiro. Ele não respondia tudo que lhe perguntava. Tinha receio. Talvez pensasse que fôssemos da Polícia Federal. Chegando ao garimpo, depois de passar por várias barreiras, caminhamos uns 500 metros e já se via muita riqueza. Não de ouro. Mas naqueles homens, todos enlameados com roupas rasgadas e molhadas. Comecei a fotografar. Sentia a cada foto a riqueza de imagens que repassaria aos leitores da “Folha”. Nós não queríamos mostrar somente Serra Pelada. Mas sim a vida daqueles homens sonhadores: o dia-a-dia dos garimpeiros.¹⁰⁶

No livro-reportagem que nos baliza sobre o assunto, as fotografias de Jorge Araújo formam uma narrativa que não representa apenas os trabalhadores formigas a subir a cratera.

¹⁰⁶ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., s.p., encarte ilustrado. O jornal *Folha de S. Paulo* mantém um arquivo online no qual é possível o leitor buscar algumas fotografias de Jorge Araújo sobre Serra Pelada, juntamente com as fotos de outros dois fotógrafos, U. Dettmar e Luiz Novaes. Disponível em: <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/38073-serra-pelada#foto-545375>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Embora a sequência das cenas estampadas no livro comece com o trabalho no buraco, não há a espetacularização do “formigueiro humano”, ou uma ênfase sobre a multidão que, em suas imagens, disputam os espaços entre os barrancos com canos e dragas – que retiram a água que emerge do fundo do cava –, sem o peso e o aperto do espaço visual do quadro.

Ao longo das 27 fotografias impressas em papel *couchê*, a narrativa se divide em retratar os trabalhadores e demais atividades do garimpo, os usos da bateia ao lado de uma pequena pepita de ouro; o tratamento do cascalho e a seleção do ouro; os *paus-de-arara* que chegam e saem transportando levas de garimpeiros, que atravessam as guaritas da Polícia Federal; lojas que oferecem produtos e alimentos, como ótica e açougue; o “pau das toneladas”¹⁰⁷; suas imagens mostram ainda as tantas filas que os garimpeiros deveriam enfrentar, além de um garimpeiro a posar para um retrato segurando uma boa quantidade de dinheiro, sem deixar de mencionar os barracos divididos pela rua de terra. Esta série de fotografias, sem legendas, apresentam-nos outros aspectos daquele garimpo, contendo as peculiaridades que envolviam os garimpeiros naquele ambiente desprovido de infraestrutura, representando não somente os homens em seu ambiente, mas sobretudo as fisionomias características da maioria dos trabalhadores em seus momentos de labor, que estão geralmente a notar a presença do fotógrafo e, assim, a olhar para a câmera.

Outro importante jornalista a desembarcar em Serra Pelada foi o repórter fotográfico André Dusek (1956-), na época vinculado ao jornal *Correio Braziliense*, que ressalta ser o primeiro fotógrafo de jornal a pisar lá. Comenta ainda que aquela é uma de suas grandes reportagens e que não poderia perder a oportunidade. Esta série foi publicada nas capas do mesmo jornal e também fez parte de uma exposição na Aliança Francesa, além de lhe render as páginas da revista francesa *Photo Reporter*. Assim ele conta como chegou ao garimpo e os percalços enfrentados quando este ainda estava em seu começo:

Voltando de uma reportagem, pelo Correio Braziliense, me encontrava em um hotel em Conceição do Araguaia, no Pará, para dormir e pegar no dia seguinte o voo de volta para Brasília. Durante o jantar tive a sorte de conhecer o famoso Major Curió. Era o ano de 1980 e o garimpo de Serra Pelada tinha acabado de desencadear uma intensa corrida ao ouro. Curió, que era o comandante do garimpo me perguntou se eu gostaria de conhecer com ele a Serra Pelada. *Até então só a TV Globo tinha feito uma reportagem e nenhum outro fotógrafo de jornal havia ido lá.* O repórter que estava comigo tinha um compromisso inadiável em Brasília, mas eu não queria perder a grande chance de reportagem da minha vida. Entreguei meus filmes

¹⁰⁷ O “pau das toneladas” nada mais é que um marco no qual estão registradas a extração de minério por toneladas. No momento da tomada da foto, ele já não tinha mais lugar, pois a garimpagem chegava a 30 toneladas em 1983.

que eu tinha feito na reportagem e pedi pra ele avisar ao jornal que mudaria meu voo de volta e ia pra Serra Pelada. Um problema: eu só tinha 5 rolos de filmes Tri-X de 20 poses e mais um filme cromo Ektrachrome de 36 poses. E lá fomos no dia seguinte de helicóptero, eu, o Curió, seu filho e o piloto, uma câmera Nikkormat e 136 fotos para gastar. Depois de duas horas de voo o helicóptero avistou Serra Pelada. O piloto começou a dar várias voltas sobre o grande buraco da Serra Pelada me sugerindo que fotografasse e eu comecei a ficar mareado. Ao invés de fotografar vomitei o helicóptero todo por dentro. Depois de ter me restabelecido me toquei que eu era o primeiro repórter fotográfico de jornal a desembarcar no garimpo de Serra Pelada. Comecei a fotografar tudo, me controlando para não gastar de uma vez os 5 filmes preto e branco e o cromo. Desci no imenso buraco aonde o eram feitas as escavações e me deparei com os 25 mil homens que ali trabalhavam feito *formigas*. Entrevistei vários garimpeiros e segui com eles todo o processo, desde as escavações até a lavagem e também a venda do ouro numa agência precária da Caixa Econômica Federal que havia no local. Apesar de serem 25 mil garimpeiros, poucos policiais militares e alguns agentes da Polícia Federal, havia ordem no local [...].¹⁰⁸

Vale destacar que, embora Dusek não mencione a data específica de sua presença no garimpo, ele nos dá pistas sobre o acesso ao garimpo¹⁰⁹. Outro ponto que destacamos é relativo ao “formigueiro”; ao observar suas imagens, num total de 24 cenas, não há nelas ou em seu conjunto os aspectos formais de um “formigueiro humano”. Outro destaque é a presença do Major Curió rodeado pela multidão de trabalhadores, sorridente, a brincar com o chapéu de um dos garimpeiros. Suas cenas mais marcantes, a princípio, trazem algumas novidades em relação aos demais: em uma das fotografias, aparece um rolo de película cinematográfica sobre uma estante, com o título “assim era a pornochanchada”, que era projetada num telão de cinema improvisado a céu aberto. Outra fotografia que chama atenção é uma na qual um garimpeiro está deitado em uma rede amarrada em uma vara colocada sobre os ombros de outros dois garimpeiros que transportam o colega – nos moldes da tela de Portinari intitulada *Enterro na rede*, de 1944.

A obra do fotógrafo Juca Martins (1949-) é comentada no livro que aborda sua trajetória profissional, marcada pela cobertura dos grandes fatos nacionais, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980 – período marcado pela ditadura e em seguida a reabertura política –, e pela criação da agência de fotojornalismo F4, juntamente com outros grandes nomes da fotografia brasileira, como, por exemplo, a consagrada Nair Benedicto. O livro é escrito a muitas mãos, reunindo desde colegas de profissão de Martins até pesquisadores da história da

¹⁰⁸ Relato feito pelo fotógrafo que abre a sequência de suas fotografias de Serra Pelada no site Museu da Fotografia Documental (grifo nosso). Disponível em: <http://www.mfd.mus.br/pt/fotografos_convvidados/andre-dusek-pt/>. Acesso em: 14 jul. 2017.

¹⁰⁹ Antes dele, somente a TV Globo pode produzir reportagens sobre Serra Pelada.

fotografia nacional, como é o caso do pesquisador Rubens Fernandes Junior. No que nos interessa aqui, sua cobertura de Serra Pelada assim é entendida, já no texto introdutório:

Completando esse quadro das grandes pautas do período, o registro das duas viagens a Serra Pelada, resultadas em imagens quase insólitas, mostrando que entre nós um surrealismo sem contornos de ficção, um realismo sem distorções, que tornou o garimpo conhecido no exterior em sua forma abjeta e cruelíssima, tanto do homem quanto da natureza.¹¹⁰

Na série de fotografias sobre Serra Pelada¹¹¹, são reproduzidas 15 imagens que estampam o livro, provenientes de duas incursões ao garimpo, sendo a primeira em 1980 e uma segunda, em 1986. Para Rubens Fernandes Junior, Juca Martins foi o primeiro repórter brasileiro que fotografou Serra Pelada e destaca a importância deste ensaio.

[...] aquela multidão de homens maltrapilhos cavando enormes buracos na terra em busca de ouro. Realizou um ensaio lúcido e consciente que chocou o mundo civilizado: suas imagens registram com precisão aquele caos visual inserido dentro de uma rigorosa e ordenada ação paramilitar coordenada pela ditadura. Esse documento histórico e inquestionável, paradoxalmente, é o ensaio de maior longevidade financeira do arquivo do fotógrafo, pois até hoje é lembrado, procurado e publicado.¹¹²

Assim, o impacto causado por suas fotografias com forte apelo pictórico, marcadas por suas inclinações pela arte impressionista francesa, provoca a também fotógrafa e crítica de fotografia, Stefania Bril, a discorrer sobre esta contundente reportagem sobre Serra Pelada, vencedora do Prêmio Internacional Nikon (Japão), em 1981:

Escravo livre. Amarras soltas, é ele próprio que se encadeia. Queimado, como a árvore. Queimado de sol, de sofrimento. Já nasceu assim. [...] E o fotógrafo? Ele pode muito, ele pode tão pouco. Juca Martins, o garimpeiro do ser humano, trabalhou também no garimpo de Serra Pelada. Será que um garimpeiro de imagens pode mudar os destinos do mundo? Com que arma? Já que a sua é feita apenas de sensibilidade na ponta dos dedos e... do olhar também. Então, ele registra. Só que Juca vai bem além de um simples registro. O seu fotojornalismo, o de verdade, é um corte incisivo dentro da sociedade.¹¹³

¹¹⁰ LUZ, A.; SIQUEIRA, H. Apresentação. In: SIQUEIRA, H. (Org.). *Juca Martins*. Textos Fernando Morais, Rubens Fernandes Junior. Trad. para o inglês Charles Anchor. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015, p. 8.

¹¹¹ Esta série se encontra no acervo da agência Olhar Imagem – Brazilian Photo Agency, composta por um total de 25 fotografias em preto e branco, onde podem ser adquiridas individualmente. Disponível em: <<http://olhar.photoshelter.com/gallery/SERRA-PELADA/G00007GBM2c4BcJo>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

¹¹² FERNANDES JUNIOR, R. Agência F4 de fotojornalismo – ousadia e inovação. In: SIQUEIRA, H. (Org.), 2015, op. cit., p. 109.

¹¹³ BRIL, 1981 apud FERNANDES JUNIOR, R., 2015, op. cit., p. 109.

O próprio Juca Martins enfatiza o momento efervescente em que o Brasil se encontrava, com as manifestações pela reabertura política e também pela anistia aos exilados políticos, bem como a abertura de tantos jornais que demandavam o trabalho de fotógrafo, à medida que a censura imposta à imprensa perdia força, e nos dá indícios para entender o contexto político do país, em seu texto introdutório à *Antologia Fotográfica*:

O final da década setenta esquentou o país. A imprensa se abriu, e surgiram mais jornais alternativos. Qualquer fotógrafo, querendo, encontraria lugar para publicar. E os fotógrafos tomavam posição frente aos fatos. Foram à procura de imagens, e ajudaram a revelar ao país seu retrato de corpo inteiro.¹¹⁴

Entretanto, Serra Pelada, entre 1980 e 1982, era onde sobreviviam os últimos resquícios da ditadura militar brasileira, como apontado pelo jornalista Ricardo Kotscho, uma espécie de “campo de concentração” fortemente guarnecido, além de uma disciplina militar com hasteamento e descerramento da bandeira do Brasil acompanhados do Hino Nacional, realizados diariamente pelos garimpeiros – militarismo que seria derrubado nos anos seguintes pelo ambiente democrático que a sociedade exigia. Outra importante anotação que se pode destacar sobre Serra Pelada de Juca Martins, é a que consta no catálogo da exposição *O tempo do olhar, panorama da fotografia brasileira atual*, de 1983, elaborada pelo crítico Wilson Coutinho. Impressionado pelas cenas, ressalta o peso da significação em torno desta incisiva narrativa fotográfica:

[...] é na imprensa, normalmente, que o mundo e sua narrativa visual se alojam com os fotógrafos, captando os grandes *mitos* brasileiros [...] dramática documentação dos nossos deserdados, índios, boias-frias – esse mundo do trabalho desordenado que parece ser o negativo de um ritual de ordem, quando comparados com a eloquente documentação do trabalho extremamente ordenado, mas também cruel, quase fantasmagórico, que surge nas fotos dos trabalhadores de Serra Pelada de Juca Martins. Ordem, desordem, excesso, drama – fotografias cheias, carregadas de significado, elas são narrativas.¹¹⁵

Em entrevista concedida à revista *Discursos fotográficos*, Juca Martins assevera que uma das mais representativas reportagens fotográficas realizadas pela sua agência de fotojornalismo, a F4, foi sobre garimpo de Serra Pelada, imagens que lhe renderam prêmios e reconhecimento internacional, sendo o seu segundo prêmio internacional conquistado em

¹¹⁴ MARTINS, J. *Coleção Antologia Fotográfica*. Rio de Janeiro: Ágil/Dazibao, 1990.

¹¹⁵ COUTINHO, 1983 apud FERNANDES JUNIOR, R., 2015, op. cit., p. 109-110, grifo nosso.

concurso organizado pela consagrada marca japonesa de câmeras fotográficas, a Nikon, no ano de 1981 (antes disso, em 1979, Juca Martins já havia vencido este mesmo concurso com a reportagem da greve dos bancários, de São Paulo):

Uma das mais marcantes foi a de Serra Pelada. Na verdade, primeiro eu fui para o Araguaia cobrir o assassinato de uma liderança camponesa, em 1980, que não era do MST, pois, nessa época, acho que o MST ainda nem existia. Os posseiros tinham um grande líder sindical, que foi assassinado. O Dom Pedro (Casaldáliga), nessa ocasião, me disse: “Eu admiro muito vocês, fotógrafos, pois vocês são os olhos da sociedade.” Aí eu fiquei pensando: “Se eu sou os olhos da sociedade, então preciso ir para Serra Pelada, que tinha acabado de ser descoberta, para mostrar para a sociedade o que estava acontecendo por lá.” Praticamente sem dinheiro, peguei um ônibus e viajei a noite inteira por uma estrada de terra até Marabá, no Pará. Lá, fui ao aeroporto para me deslocar até Serra Pelada, para onde não havia voos comerciais. Sendo assim, eu precisava pegar carona ou fretar um voo de garimpeiro. Antes, porém, era preciso conseguir uma autorização do Major Curió para entrar no garimpo. Eu abordei um piloto de aluguel que estava de saída para o garimpo e disse-lhe: “Quero alugar seu avião para me levar a Serra Pelada. Sei que você está indo para lá. Então, por favor, leve a minha credencial de fotógrafo e peça para o Major Curió autorizar minha entrada.” Isso foi às seis horas da manhã. Ao meio dia o piloto estava de volta com a autorização. Lá fui eu. Fui revistado na entrada e na saída para saber se eu não estava levando contrabando ou trazendo ouro. Me identifiquei como fotógrafo de uma agência independente, que tinha como clientes, entre outros, a Veja e a IstoÉ e alguns jornais alternativos. Fiquei dois dias no garimpo de Serra Pelada e produzi um material que até hoje faz sucesso, até hoje vende. Recentemente, fiz um levantamento e essas fotografias já me renderam mais de duzentos mil reais.¹¹⁶

O que é possível depreender das colocações de Juca Martins, e também de André Dusek, é o absoluto controle ao acesso por parte da imprensa ao local da garimpagem, o que nos leva a concluir que foram poucos os fotógrafos a cobrir aquele acontecimento singular, ao menos em seu início. Apesar do fato de ser o primeiro a dar o furo de reportagem sobre Serra Pelada, este não foi absolutamente um fator determinante para o sucesso dessas reportagens fotográficas, como pode ser visto no trabalho documental de Sebastião Salgado, senão o último pelo menos um dos últimos que lá fotografaram em 1986, casualmente o mesmo ano do retorno à Serra Pelada de Juca Martins. Também é interessante notar que este relato nos fornece uma boa noção do alcance destas cenas, pois a cifra de duzentos mil reais para esta série não é pouco recurso, em se tratando de um mercado difícil e competitivo como é o fotográfico; além disso, estas imagens fazem parte do acervo do fotógrafo que beira os

¹¹⁶ BONI, P. C. Vivi – e registrei – importantes momentos da luta pela democracia no Brasil.. Entrevista com Juca Martins. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 10, n. 17, p. 209-228, jul.-dez. 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/20669/15730>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

quarenta anos de conservação, permitindo intuir que a arrecadação oriunda desta série pode ser maior ainda que os duzentos mil reais.

Outro fotógrafo importante a cobrir Serra Pelada foi Miguel Rio Branco (1946-). Em sua cobertura fotográfica, inova com o uso das cores para representar o garimpo. Conforme ele mesmo define, seu trabalho está muito mais vinculado às artes do que necessariamente à fotografia documental, caminhando na contracorrente da maioria dos brasileiros do período que retrataram Serra Pelada de maneira documental ou para reportagens. Em sua exposição, intitulada *Barro*, realizada em setembro de 2016, o fotógrafo e artista recupera as cenas do garimpo em imagens coloridas, quebrando a visualidade em preto e branco que caracterizou as fotografias daquele garimpo. Para o artista, que de certo modo faz uma crítica aos colegas documentaristas tradicionais, afirma que “ninguém vive só de dor”, além do que assume uma posição de criação e intervenção em suas imagens, com fins de recriar a narrativa visual, sem “estetizar” suas cenas:

Muitos no Brasil dos anos 1970 e 1980 quiseram documentar a realidade. Eu era um fotógrafo formado na pintura e no cinema, e fui documentar. Aliás, talvez seja a hora de todos voltarem a fazer isso, com o Brasil do jeito que está, mas todos agora são artistas... Aos poucos, percebi que estava em uma guerra totalmente diferente. Não sou um fotojornalista. Desde 1983, meu trabalho, que era ligado a uma documentação pessoal, tornou-se uma interpretação da realidade. Eu mesmo edito, construo as imagens, para criar um novo discurso. *Não estetizo, não vivo do deleite da foto que fiz*, não é o que me interessa.¹¹⁷

Miguel Rio Branco, antes de fotografar Serra Pelada, em 1985, já havia documentado um outro garimpo, formado paralelamente a Serra Pelada, em 1983: o garimpo de Cumaru, também localizado na região amazônica. Quando o internauta realiza a busca com o termo “Serra Pelada”, no site da agência Magnum¹¹⁸, surgem as vinte fotografias coloridas, todas elas com a seguinte legenda: “Brazil. Para region. Serra Pelada gold mine. 1985”.

Importante lembrar que o próprio Miguel Rio Branco faz parte, como colaborador, do livro *Trabalhadores*, de Sebastião Salgado, e que foram colegas na *Magnum*, de acordo com os Agradecimentos, sendo citado na etapa da edição das fotografias que compõem o livro. Ao contrário de Rio Branco, as fotografias de Salgado não fazem parte do acervo dessa agência, tampouco de seus livros que reúnem as principais fotos de seus associados, como é o caso do

¹¹⁷ PAVAM, R. A recriação documental nas imagens de Miguel Rio Branco. *Carta Capital*, 30/09/2016, grifo nosso. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-recriacao-documental-nas-imagens-de-miguel-rio-branco>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

¹¹⁸ Disponível em: <http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_2_VForm>. Acesso em: 20 jul. 2017.

monumental *Magnum Contatos*, com as principais cópias de contatos desde 1930 até 2010, sendo uma homenagem a esta forma de edição de fotografias tão utilizadas pelos fotógrafos para o padrão 35mm. Também é válido ressaltar que consta no acervo de Rio Branco da *Magnum* um retrato em plano detalhe do rosto de Salgado, ainda com cabelos, barbas e bigodes longos e misturados, fato que nos leva a intuir que houve uma relação ou aproximação entre ambos. Quanto às datas, as fotografias de Rio Branco datam de 1985, enquanto as de Salgado, de 1986, o que nos leva a concluir que Salgado já possuía um bom repertório visual quando retratou Serra Pelada.

Ainda em termos de fotografias coloridas sobre Serra Pelada, outro trabalho não menos importante é o de Claus Meyer (1944-1996), que faz parte do arquivo fotográfico do site Tyba¹¹⁹, um acervo de fotografias digitais online para conservação e comercialização de fotografias documentais, tendo sido o fotógrafo um de seus fundadores. Ao pesquisar neste arquivo pelo termo “Serra Pelada”, surgem três páginas, nas quais estão distribuídos 57 registros coloridos entre imagens do garimpo, já quando tomado pelo lençol freático, e também do período em que a cratera estava em alta produção, sendo que 45 fotografias são de sua autoria. Preocupado em retratar o garimpo em grandes planos gerais, na maioria dessas fotografias, em cores saturadas, a metáfora do “formigueiro humano” ganha forma e contorno, contrariando de certo modo os trabalhos fotográficos anteriormente citados.

São imagens épicas e cinematográficas, uma vez que impressionam não somente pela temática espetacular, mas também pela saturação das cores, com predominância da cor ocre, oriunda do barro característico daquela região. Algumas trazem a data de 1984, enquanto outras registram a data de janeiro de 1980, sendo que as demais apenas recebem a menção “década de 1980, Curionópolis estado do Pará”, de acordo com as legendas. O registro de número 55-02-03-17 tem um forte componente estético de quadros históricos, sobretudo em relação às suas cores, além da composição horizontal, numa tomada em *plongée*, na qual os trabalhadores estão compostos em primeiro plano, com os sacos de terras, enquanto ao fundo o “formigueiro” transita em fileiras para dentro e para fora do enorme buraco, marcada pelos barrancos em cor amarelo, que representa bem o ouro que dali era extraído.¹²⁰

Nair Benedicto (1940-) também não deixou passar Serra Pelada sem sua câmera. Em sua agência, N Imagem, é possível encontrar 30 registros com o termo “Serra Pelada”, distribuídos em três páginas, sendo as primeiras da década de 1980, com 6 fotos em preto e branco e outras 12 coloridas. Outras 6 fotografias coloridas são de autoria de Claus Meyer e

¹¹⁹ Disponível em: <<http://tyba.com.br/br/resultado/?#pag-3>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

¹²⁰ Disponível em: <<http://tyba.com.br/br/resultado/?#registro-55-02-03-17.jpg>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

as 6 restantes, também coloridas, de autoria de Miguel Chikaoka. Cabe ressaltar que as imagens de Meyer datam de 1988, enquanto em algumas cenas coloridas de Benedicto consta a data de outubro de 1989. Pelas imagens de Benedicto, não se confirma a multidão de trabalhadores, nem mesmo nas fotografias em preto e branco, ainda da década de 1980, que contrastam com o volume de trabalhadores como “formigueiro” nas épicas imagens de Meyer.

E, por fim, o fotógrafo que cobriu amplamente Serra Pelada, chamado Juvenil de Souza, pertencente ao time de fotógrafos da revista *Manchete* que o destaca, ainda em maio de 1980, para cobrir o garimpo que tinha acabado de receber a intervenção federal. A matéria é feita nos moldes de fotorreportagem, até porque a própria revista tinha como ênfase a publicação de fotografias, que estampavam a maioria de suas páginas. Neste número da revista, 1.467, de 31 de maio de 1980, consta uma reportagem fotográfica cujo título amarelo é grafado em caixa alta, “OURO!”. Composta de seis páginas duplas, a primeira é uma fotografia colorida, a segunda uma fotografia em preto e branco dos barrancos ainda sem muita profundidade, e uma terceira, em formato de sequência cinematográfica, como se fosse uma cópia de contato.

Esta matéria é aberta por uma fotografia na vertical, colorida, a preencher duas páginas da revista, numa perspectiva aérea, com um sol contrastante a iluminar os barrancos, formando pequenos pontos de forte sombra para cada barranco. Porém, a mesma reportagem ganha mais duas páginas que são uma narrativa fotográfica com uma sequência de imagens, cada uma com sua legenda, contando os detalhes e pormenores, tanto na imagem como na legenda, dos principais aspectos do garimpo. São 24 cenas que representam como se desenvolve a atividade garimpeira, desde a chegada dos ricos em aviões; passando ao proletariado composto pelos garimpeiros que trabalham na cratera cavando e carregando os sacos de cascalhos; o uso da bateia e o beneficiamento do ouro, ainda em pó; a troca do metal em montantes de dinheiro da época; o comércio em geral, e as barras fundidas de ouro contadas por uma funcionária da Caixa Econômica Federal. Rica em fotografias, esta matéria é a primeira da revista que seguirá com Juvenil de Souza reportando os principais cliques do garimpo, sendo na primeira imagem que a metáfora do “formigueiro humano” pode ser identificada como tal.

O número 1.488 da *Manchete*, em seu editorial, afirma ser aquela a primeira revista a fotografar o garimpo:

[...] o primeiro veículo da imprensa brasileira a documentar a corrida do ouro a Serra Pelada, em maio deste ano. De lá para cá, o garimpo passou a ser notícia em jornais e revistas do mundo inteiro e assumiu as proporções de uma verdadeira epopéia, como mostram as fotos de Juvenil de Souza, autor daquela primeira reportagem. A idéia de enviar novamente Juvenil a Serra Pelada, com Irineu Guimarães, surgiu de uma conjunção de fatores: a proibição ao ingresso de novos garimpeiros; a próxima chegada das chuvas, que tornará a região praticamente fechada até fevereiro; e a conscientização de que o volume de ouro é bem maior do que se supunha a princípio. [...] O resultado do trabalho de nossa dupla de repórteres, ocupando doze páginas deste número, oferece a visão impressionante de um novo Brasil nascendo no meio da selva.¹²¹

Assim, a principal revista de fotojornalismo do período concede um espaço significativo dada a repercussão que Serra Pelada teve internacionalmente, ainda em 1980. O título “Serra Pelada vale quanto pesa” mostra os contrastes entre os garimpeiros ricos¹²² e os que apenas trabalharam com a ilusão de enriquecer. Desta vez, ao contrário da primeira reportagem com ênfase sobre as fotografias, elas se articulam ao texto, que descreve as cenas vistas pelo repórter. Numa passagem, assim o jornalista conta impressionado quando observa os eventos que ele chama de um “balé dantesco”, como se estivesse vendo um filme ou uma fotografia daquela paisagem:

Pelas lombadas do grotão principal, que mede perto de um quilômetro de comprimento, cerca de 10 a 12 mil homens se concentram alvoroçados na tarefa de desmontar o *morro do ouro*. Milhares e milhares de pás, enxadas e picaretas vão roendo aos poucos os blocos de rocha frágil, enquanto uma verdadeira legião de carregadores retira o entulho em sacos de plástico ou de tecido grosseiro. Cada saco contém trinta quilos de rocha e saibro que os candangos vão transportando como bestas de carga para as chamadas *áreas de rejeito*, atropelando-se desajeitadamente em trilhas que mal dão passagem para um homem de cada vez. Em filas indianas, os proletários do garimpo surgem dos barrancos mais fundos, com seus carregamentos de pedras às costas, sobem escadas de madeira de até 32 graus, escoradas quase a pique nas paredes das galerias, e vão despejar mais longe a ganga da mina, que os garimpeiros chamam de *montoeira*. Em alguns trechos chegam-se a contar sucessões de até cinco escadas deste tipo, em patamares superpostos por onde os carregadores sobem e descem, de sol a sol, num balé dantesco que provoca vertigem. Não há como fugir às velhas imagens desgastadas que acodem à imaginação numa irritante revoada de lugares-comuns: formigueiro gigantesco, colmeias sem fim, canteiro das pirâmides, paisagem lunar, legiões de forçados que a *febre do ouro* leva a suportar voluntariamente aquela *pena infame*.¹²³

¹²¹ MANCHETE, Rio de Janeiro, ano 29, n. 1488, 25 out. 1980, Editorial, p. 3.

¹²² Como foi o caso da família Renzo, formada pelo pai e filho médicos que vieram a se tornar bilionários em Serra Pelada. Foram também citados por Kotscho em suas reportagens.

¹²³ GUIMARÃES, I. Serra Pelada vale quanto pesa. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano 29, n. 1488, p. 70-84, 1980, grifos do autor.

A última asserção nos traz indícios de que ainda naquele primeiro ano de garimpagem já havia uma ampla cobertura midiática que, de certo modo, tentava cristalizar as metáforas e os imaginários sobre o garimpo. Na passagem seguinte, Guimarães atesta que o primeiro impacto visual causado por Serra Pelada é a impressão geral do “formigueiro humano”, no sentido literal da expressão em que ele chama de lugar-comum, “a realidade ultrapassa a ficção”:

[...] Nem o cinema, nem a pintura, nem mesmo a fantasia dos melhores escritores poderiam inventar um cenário de tais dimensões, com a movimentação ininterrupta de seres humanos dependurados em permanência à franja de pequenos abismos. Homens imundos, alourados pelo pó do garimpo, ou cobertos de lama preta até os cabelos, como se estivessem trabalhando em exploração de petróleo. Lá atrás, como pano de fundo, um mar de tendas, barracas e cabanas de todos os tipos e tamanhos.¹²⁴

Quanto à cobertura fotográfica de Juvenil, esta foi composta por 19 fotografias distribuídas pelas 12 páginas da reportagem. Algumas representavam os garimpeiros ricos, em seus barracos, e as filas indianas na quais os trabalhadores se deslocavam, além do morro de rejeitos que se formou ao lado da cratera. Entretanto, nem na primeira reportagem feita em maio e nem nesta última, de outubro, Major Curió foi citado, ao menos em imagens. No que se refere à imprensa, o jornalista assevera que praticamente todas as equipes de reportagem que por lá passaram, tanto brasileiras como também estrangeiras, definem aquela paisagem com as mesmas palavras: “É preciso ter estado lá, para acreditar. Atualmente, aquele é, sem nenhuma dúvida, um dos maiores espetáculos da Terra”¹²⁵. Já no número 1580 da revista, de julho de 1982, o repórter Irineu Guimarães relata a potencialidade visual daquele fenômeno, que chama sua atenção.

Contemplando pela última vez a imensa cratera da lavra e o trabalho insano daqueles trinta mil homens fustigados pela fome do ouro, o espanto do observador aumenta quando a imaginação tenta antever as cenas do futuro mais ou menos próximo. Serra Pelada poderá ser a redenção ou apenas uma grande promessa não cumprida. Restará então o comentário da imprensa internacional, diante dessas fotografias impressionantes, publicadas em todos os jornais e revistas do mundo: Deus é brasileiro.¹²⁶

¹²⁴ GUIMARÃES, I., 1980, op. cit, p. 78

¹²⁵ Ibid., p. 78.

¹²⁶ GUIMARÃES, I. Serra Pelada: 30.000 homens com fome de ouro. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 1580, p. 58-68, 21 jul. 1982.

Em um fechamento de uma de suas reportagens, Kotscho tenta encontrar uma imagem-síntese de tudo que notou e reportou, e, define o saldo social provocado pelo garimpo: “Penso num cartão postal que pudesse simbolizar esta epopéia e não me sai da cabeça a imagem da menina de 13, 14 anos, sorrindo com seus dentes de ouro, que já não procura fregueses, implora.”. E assim ela o aborda com o seguinte convite: “Por favor doutor, vem comigo”. Ele entende que “Talvez fosse esse o melhor retrato, o cartão postal mais bonito, mais verdadeiro – e o mais triste, infelizmente”.¹²⁷

¹²⁷ KOTSCHO, 1984, op. cit., p. 82-83.

3 ENTRE O DISCURSO E A PRÁTICA: A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE SEBASTIÃO SALGADO

Sebastião Salgado é, certamente, um dos fotógrafos mais celebrados e discutidos. Notável por suas fotografias em preto e branco, e também por percorrer os quatro cantos do globo, registrando com sua câmera as catástrofes naturais e sociais que assolam a humanidade, suas imagens tornam-se surpreendentes ao representar assuntos como a fome, a miséria, a dor e o sofrimento envolvidos nas mais diversas formas de degradação da condição humana. Suas fotografias circulam em escala planetária e nos mais diversos suportes e mídias, sobretudo em livros ilustrados e exposições em museus e galerias nas principais metrópoles econômicas do mundo.

Desta maneira, por sua ampla repercussão conquistada por editores de revistas, suas imagens tiveram um forte impacto, rompendo a barreira das fronteiras nacionais. Isso faz com que seja possível afirmar que suas fotografias permanecem como uma narrativa predominante sobre os grandes temas da humanidade. Por essa razão, o objetivo deste capítulo é analisar não somente a obra deste autor, mas sobretudo seu próprio discurso sobre como ele define sua prática, bem como a problemática de trabalhar como fotógrafo documental atualmente.

A obra de Salgado suscita, de saída, duas premissas que justificam nossa opção. A primeira é algumas análises e críticas sobre o fotógrafo distribuídas entre artigo¹²⁸ e monografias. Assim, é possível afirmar que o trabalho de Salgado dificilmente deixa de ser alvo das pesquisas sobre a fotografia documental ou a de reportagem, ou de ser citado, constatação possível após uma rápida busca no catálogo de teses e dissertações da Capes por pesquisas que tragam no título, ou nas palavras-chave, o nome do fotógrafo, revelando dezenas de trabalhos relacionados ao termo “Sebastião Salgado”. Isso fez com que suas fotografias despertassem nosso interesse em investigar tanto a sua vida como sua obra, para tentar entender como ele se consolidou como um dos mais premiados fotógrafos da atualidade, conforme o seu longo currículo. Outro fato determinante é que suas fotografias repercutem quando a temática social é posta em perspectiva, ganhando destaque em algumas

¹²⁸ Refiro-me a dois artigos importantes sobre Salgado. MRAZ, J. Sebastião Salgado: maneiras de ver a América Latina. *Studium*, n. 19, verão 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/19/01.html>>. Acesso em: 31 ago. 2017. Além desse, um outro artigo não menos importante: STALLABRAS, J. Sebastião Salgado and fine art photojournalism. *New Left Review*, I/223, May-June 1997. Disponível em: <<https://newleftreview.org/I/223/julian-stallabrax-sebastiao-salgado-and-fine-art-photojournalism>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

revistas de grande circulação mundial, e, ultimamente, também em documentários¹²⁹, como *O Sal da Terra* (2014), dirigido pelo consagrado cineasta Win Wenders, e um segundo *Revelando Sebastião Salgado* (2012), sob direção de Betse de Paula, sendo que o primeiro teve distribuição nas grandes salas de cinemas, na maioria das capitais brasileiras, enquanto o segundo foi exibido, via televisão a cabo, pelo Canal Brasil.

A segunda premissa é que, ao acompanhar os muitos depoimentos que o artista tem feito sobre seu trabalho, é possível notar que ele insiste sempre nos mesmos pontos. De fato, ao analisar suas entrevistas e depoimentos, o vemos confirmar seus propósitos num discurso muito bem armado, retoricamente, que não deixa quase margem aos questionamentos feitos pelos entrevistadores ao seu trabalho de fotógrafo, que já ultrapassa quarenta anos. São frequentes termos como “dignidade humana”, “consciência social”, e a relação de exploração entre os países do Norte e o Sul: “[...] Eu tinha consciência dessa enorme injustiça. Lélia e eu constatamos que o mundo está dividido em duas partes: de um lado a liberdade para aqueles que têm tudo, do outro a privação de tudo para aqueles que não têm nada”¹³⁰. Destarte, dentre outras justificativas que abordaremos em seguida, nas quais o fotógrafo tenta explicar as razões e motivações que o levaram a um determinado local, onde se evidenciam as mazelas sociais, guerras e demais catástrofes, temas explorados por ele visualmente, como consta nas duas entrevistas concedidas ao Programa Roda Viva, veiculado pela TV Cultura de São Paulo, em 1996 e 2013 respectivamente.

Assim, preferiremos deixar de lado tantas entrevistas e reiteraões para nos determos sobre sua biografia, intitulada *Da minha terra à Terra*, publicada em 2014¹³¹. Consideraremos também os documentários acima mencionados dedicados a ele, a saber, *O Sal da Terra* e também *Revelando Sebastião Salgado*, além de algumas produções científicas e matérias jornalísticas, para, posteriormente, analisar a relação paradoxal entre o discurso que ele assume e a prática da fotografia documental, através de pontos de vistas opostos em torno da obra monumental deste fotógrafo. Antes de examinar as correntes opostas de pensamento em torno da fotografia sebastianista, cabe fazer um apontamento sobre sua trajetória e, mais

¹²⁹ O SAL DA TERRA. Direção: Win Wenders, Juliano Ribeiro Salgado. Produtor: David Rosier. Roteiro: Camille Delafon, David Rosier. País: Brasil, França, Itália. 2014. 1 DVD (110 min), son., color; REVELANDO SEBASTIÃO SALGADO. Direção: Betse de Paula. Roteiro: Betse de Paula, Juliano Ribeiro Salgado. Produção: Patrícia Chamon. País: Brasil. 2012. (75 min), son., color. Nota-se a participação do filho do fotógrafo nos dois documentários, como roteirista ou diretor, fato este que corrobora uma condição sugerida por Salgado, que podemos entender como forma de controle sobre um roteiro, para que não fuja do mito já bem consolidado do fotógrafo, ou seja, um empreendimento entre família e amigos que não abale o mito criado.

¹³⁰ SALGADO, S. *Da minha terra à Terra*. São Paulo: Paralela, 2014, p. 42.

¹³¹ Ao compará-lo ao documentário *Revelando Sebastião Salgado*, podemos dizer que este livro é uma transcrição dos depoimentos do fotógrafo para o documentário.

importante ainda, sobre o discurso que ele assume em torno de seu próprio trabalho, por nós igualmente considerado.

Salgado nasceu no interior de Minas Gerais, mais precisamente na cidade de Aimorés, no ano de 1944. Cresceu na fazenda de seu pai, localizada no Vale do Rio Doce e, assim, teve uma infância vivida na zona rural, mudando-se posteriormente para Vitória, no Espírito Santo, a fim de terminar seus estudos de ensino médio. Com o desenvolvimento industrial do Brasil, na década de 1950, Salgado se interessa por economia e, ao mesmo tempo, começa a ter amigos que militavam nos partidos de esquerda, além de envolver-se com associações universitárias católicas. Com isso, passa a atuar como militante nestes grupos de esquerda radicais, conforme relata em sua biografia.¹³²

Interessado em atuar em projetos de desenvolvimento em economia, gradua-se em 1967 e muda para São Paulo, para iniciar o mestrado na mesma área, na Universidade de São Paulo. Em 1964, instala-se a ditadura no Brasil e, revoltados com o regime imposto, Salgado e sua esposa militam nas manifestações de resistência. Em 1969, o casal escapa do regime militar por via marítima, desembarcando na França, para, de lá, continuar com o trabalho de resistência, além de seguir seus estudos – ela de arquitetura e ele já no doutorado – aliados a trabalhos para se sustentarem.¹³³

Ele conta que, em Paris, começaram a recepcionar os brasileiros que conseguiam fugir do Brasil; vinculados aos movimentos de esquerda, juntamente com os movimentos cristãos, formou-se uma grande rede de solidariedade: “[...] nós, que não conhecíamos ninguém, além de não estarmos isolados, vivíamos dentro de uma estreita rede de solidariedade, em que reinava um verdadeiro senso de compartilhamento e de ajuda mútua, tanto no plano material quanto no moral”¹³⁴. Por esta razão, Salgado conta ainda que foi espionado pela agência de informações brasileira, teve negada sua renovação de passaporte pelo governo militar brasileiro, adquirindo assim a cidadania francesa, no ano de 1976, como fotógrafo da agência Gamma, dada a necessidade de fazer as viagens de cobertura no exterior¹³⁵.

Enquanto descarregava os caminhões na cooperativa da Cité Universitaire, local onde também alugava um quarto, revela que, no início da década de 1970, teve contato com a fotografia por intermédio de sua esposa, ainda no curso de arquitetura, que tinha como atividade curricular fotografar alguns prédios. Assim, vão em busca de adquirir materiais fotográficos e, tão logo começam a fotografar, descobrem a magia da fotografia. Montam,

¹³² SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 20.

¹³³ Ibid., p. 21-24.

¹³⁴ Ibid., p. 25.

¹³⁵ Ibid., p. 26.

então, um laboratório na própria Cité Universitaire, para, aos poucos, revelar as películas produzidas pelos estudantes, fato que o ajudou a angariar alguns recursos para largar o trabalho na cooperativa em que atuava. Além disso, recebe suas primeiras encomendas de reportagem fotográfica, coincidindo com o período em que deveria defender seu doutorado, o que não aconteceu, diante do dilema entre permanecer na economia ou mergulhar na atividade de fotógrafo.¹³⁶

Logo, em 1971, Salgado consegue um emprego em Londres, na Organização Internacional do Café, e se estabiliza financeiramente, dando início às suas incursões à África tendo como missão gerenciar projetos de desenvolvimento econômico em Ruanda, Burundi e Congo, por meio de fundos de investimentos daquela organização associada ao Banco Mundial. Aos poucos, nestas viagens por um continente pelo qual ele confessa ter uma grande paixão, percebe que tinha muito mais prazer em fotografar do que nos relatórios que deveria compilar. Assim, depois de muito refletir e dialogar com sua esposa Lélia – que, aliás, é sua grande parceira na empreitada de fotógrafo –, Salgado decide largar a economia para tornar-se fotógrafo independente.¹³⁷

A partir desta decisão, mais exatamente em 1973, retorna com sua esposa para a África (Níger), com o propósito de realizar seus primeiros registros com a temática da fome, pois já conhecia a região e também mantinha contatos com amigos que atuavam nas associações humanitárias – neste caso, eles atuaram em parceria com o Comitê Católico contra a Fome e para o Desenvolvimento (CCFD) – que lá prestavam atendimento aos carentes. Assim, segundo conta, uma de suas imagens agradou a instituição católica: “[...] uma mulher à contraluz, perto de uma árvore, levando um pote na cabeça. O CCFD decidiu fazer um pôster dessa foto e com ela ilustrar a campanha ‘La terre est à tous’”. Desse modo, Salgado inicia sua trajetória ao distribuir pela imprensa católica francesa suas imagens, reinvestindo os recursos dali auferidos em equipamentos fotográficos.¹³⁸

Foram estas associações católicas as primeiras a comercializar e a publicar suas fotografias, tendo tais imagens uma circulação expressiva nos jornais das igrejas e paróquias espalhadas pelo mundo francês. Apesar de não serem religiosos, marido e mulher sensibilizavam-se com a causa destas instituições que, de certo modo, foram abrindo portas para o iniciante fotógrafo divulgar e expandir seu trabalho, conforme ele aponta: “[...] na época a imprensa cristã era chamada de ‘pequena imprensa’, mas era maior que a ‘grande’”,

¹³⁶ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 29-30.

¹³⁷ Ibid., p. 33-34.

¹³⁸ Ibid., p. 34-36.

com tiragens significativas, uma vez que cobriam uma “França cristã militante”. Assim vinculados ao cristianismo social, Salgado relata ainda que teve suas primeiras publicações nas revistas *Christiane* e *La Vie*, sendo esta última com uma tiragem de 500 mil exemplares. Também contou com amplo espaço em outras tantas revistas do mesmo segmento, como a revista SOS (publicação mensal do Secours Catholique), com tiragem de 1 milhão de exemplares, dentre outras publicações que, posteriormente, o alçaram às grandes instituições internacionais, como a Unicef, Médicos Sem Fronteiras, Cruz Vermelha, que sempre o mantiveram no mundo que ele chama de humanitário.¹³⁹

Embora Salgado discorra sobre sua formação acadêmica, ele não frequentou a academia para sua formação como fotógrafo. Foi na prática, conforme ele mesmo comenta sua trajetória entre as principais agências de fotojornalismo francesas da década de 1970, tendo atuado por um ano na Sygma e, entre 1975 e 1979, naquela que considera sua “escola” de fotojornalismo, a agência Gamma, período em que começa a publicar suas fotografias nas grandes revistas, como a *Paris Match*, *Times*, *Stern* e *Newsweek*.¹⁴⁰

Em 1979, ingressa para a mítica Magnum, agência de fotojornalismo onde se reúnem ou atuam boa parte dos mais renomados fotojornalistas do século XX. Trata-se de uma agência fundada em 1948 por nomes consagrados pela história da fotografia, sendo os mais famosos Robert Capa (1913-1954) e Henri Cartier-Bresson (1908-2004). A Magnum nasceu para lutar, em formato de cooperativa, pela autonomia do fotógrafo como autor e detentor do direito de imagem de suas fotografias. De acordo com o fotógrafo, ela lhe abriu as portas para o desenvolvimento de sua carreira e a de sua esposa e parceira, que atuava organizando exposições, perfazendo um total de quinze anos em que ambos atuaram nela, fator determinante para o casal que ganhou experiência não somente em coberturas fotográficas, mas também na execução de projetos de fotografia documental de envergadura.

Apesar de já ser conhecido pelas principais revistas europeias e americanas, destaca ainda que permaneceu na Magnum até 1994 e, diante da recusa por parte da agência em uma reestruturação proposta por ele, leva dois anos para se decidir em deixá-la, pois já havia conquistado credibilidade entre as principais mídias ocidentais – fato que o leva a fundar juntamente com sua esposa a agência Amazonas Images¹⁴¹ que, conforme consta na página principal do *site* da empresa, “é uma agência de imprensa fotográfica em Paris, [...] é a base e o coração de todas as atividades do fotógrafo: pesquisa, produção, imprensa, cultural, edição

¹³⁹ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 41-42.

¹⁴⁰ Ibid., p. 44.

¹⁴¹ Ibid., p. 61-62.

[...]”.¹⁴² Vale destacar que o período de produção e lançamento de *Workers: An archaeology of the Industrial Age*, em 1993, como primeira obra de longo alcance do fotógrafo, marca o rompimento de sua ligação com a mítica agência, momento em que passa a trabalhar com sua esposa nos grandes projetos de *Êxodos* (2000) e *Genesis* (2013).

Diante desta trajetória de sucesso e ao contemplar suas fotografias mais famosas, depreende-se uma forte estética religiosa, comparável à estética barroca, conforme destaca sua biógrafa e também sua editora, Christian Caujolle, responsável pelo jornal francês *Libération*, que também assina o texto introdutório de um dos livros de Salgado da coleção Photo Poche.¹⁴³ Isto se confirma por meio dos elementos compositivos de suas fotografias, como a luz que transpassa nuvens carregadas e iluminam os desafortunados, a expressividade rebuscada dos gestos dos personagens, como os mineiros de Serra Pelada e os *firefighters* dos postos de petróleo em chamas que atuaram na Guerra do Golfo, no Kuwait, todos de pele prateada pela lama e o óleo, representados pela gama cinzenta da química fotográfica. Enfim, uma estética da dor e do sacrifício humano marca este trabalho e pode-se pensar que é essa receita que obteve um *feedback* positivo tanto por parte da crítica quanto de seus editores e curadores; são imagens que marcam seu estilo, mantido até seu último projeto.

De certa forma, uma crítica recorrente direcionada ao fotógrafo é a de que ele não questiona os problemas da imagem e sua significação e, mais ainda, tem a pretensão de ser “o olho da história”, ao reunir em seus livros monumentais um conjunto significativo de imagens dos cantos mais recônditos do planeta. Apesar de reconhecer o esforço dos empreendimentos e a ânsia em “desvendar” um mundo que “desaparece” ou que não é divulgado pelos grandes impérios de comunicação – como ele mesmo afirma: “seguir o fluxo da história” –, nessa ânsia de fotografar tudo e todos está contida a obsessão em nunca parar e não estar satisfeito, apesar de sua gigantesca produção até o momento.¹⁴⁴ Assim, pode-se suspeitar que Salgado se

¹⁴² Disponível em: <<https://www.amazonasimagens.com/accueil>>. Acesso em: 27 ago. 2016.

¹⁴³ Coleção que reúne os mais destacados fotógrafos, em edições de bolso, como o próprio nome designa. Foi publicada de 1982 a 1996 pelo Centro Nacional de Fotografia da França, contando com a colaboração do Ministério da Cultura do mesmo país. Foi criada por Robert Delpire, que também atuou como diretor do projeto. A coleção é composta por aproximadamente 100 livros, cada um apresenta as principais imagens dos fotógrafos selecionados, independente de país e estilo, geralmente em impressões preto e branco, acompanhadas de um texto introdutório e algumas fotos legendadas. No Brasil, uma pequena parte desta coleção foi publicada pela recém-extinta editora Cosac Naify, em dois boxes contendo cinco livros cada um deles. Sebastião Salgado possui duas edições, sendo uma delas especificamente sobre o garimpo de Serra Pelada, na versão francesa da editora Nathan, e uma outra que resume algumas de suas fotos mais famosas, que faz parte da versão brasileira. Isto comprova, de certo modo, o sucesso da série fotográfica de Serra Pelada.

¹⁴⁴ Confira-se o documentário *Revelando Sebastião Salgado*, filme no qual o fotógrafo menciona seu imenso arquivo de negativos e cópias. Salgado também se defende da acusação de ser “megalomaniaco”, em sua biografia, dizendo ser proveniente de um país imenso e, quando criança, deslocou-se por grandes distâncias, que custavam mais de mês, ao ajudar seu pai em comitivas no interior de Minas Gerais. Define também que o tempo

inscreve neste mesmo sistema que tanto critica, por ser também patrocinado por grandes empreendimentos multinacionais. Um exemplo é seu último livro, *Gênesis*, amparado com recursos da multinacional Vale, entre outros parceiros, como a semanal *Paris Match* e o diário inglês *The Guardian*, além de fundações norte-americanas. Os recursos alcançaram incríveis 1 milhão de euros por ano, perfazendo um total de 8 milhões, correspondente ao período de duração deste projeto.¹⁴⁵

Nair, que se considera “defensora militante da beleza, da retórica e do barroquismo da sua fotografia”, ressalta que há “algo de contraditório em um marxista que aceita dinheiro de empresas privadas para financiar a própria produção fotográfica”. *Gênesis* alerta para o problema do aquecimento global, mas a exposição e o livro têm o patrocínio da Vale, uma mineradora. “[...] Salgado usa a fotografia para promover sua visão de mundo, que é planetária e panorâmica. E o resultado é o seguinte: o maior crítico dos impasses globais gera lucro”¹⁴⁶. Para ela, muito pouco se conhece sobre o trabalho dele para publicidade, e a pesquisadora conclui que, nitidamente, o fotógrafo alia sua particular visão de mundo – e o seu consequente compromisso ético – à sua necessidade de realizar trabalhos comerciais para se manter. Entretanto, esta vinculação implica seu trabalho no sistema capitalista do qual ele participa e que tanto critica.¹⁴⁷

Como veio a tornar-se uma celebridade, uma figura mundialmente pública e midiática, e, além disso, um militante humanista com formação marxista, Salgado não está livre da crítica, apesar de suas propaladas nobres intenções. De fato, dá-se a seus trabalhos, que levam anos até chegar às páginas impressas ou às paredes dos museus, a mesma importância dada aos problemas que assolam a humanidade, como a exploração de mão de obra barata e as migrações impostas às etnias, estas que foram obrigadas a fugir para escapar da guerra, da peste ou da fome. Tais coberturas, sempre em preto e branco, politicamente engajadas, e que colocam o homem no centro de interesse, instigam debates sobre ética e estética, política e

que leva para fotografar seus temas é o mesmo tempo deste período em que “os homens tinham tempo para conversar, para olhar a paisagem. Essa lentidão é a mesma da fotografia”. (SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 16).

¹⁴⁵ Conforme dados obtidos a partir da reportagem principal publicada pela revista Bravo!, em abril de 2013. De antigo nome Vale do Rio Doce quando era uma companhia estatal. Não por acaso foi também esta mesma companhia que venceu uma guerra travada contra os garimpeiros pela exploração de Serra Pelada. Além disso, também é a responsável pelo maior desastre ambiental do país, ocorrido no ano de 2015, na cidade de Mariana, em Minas Gerais e que, estranhamente, o assunto deixou de ser pautado pela grande mídia e soterrado pelas pautas que tratam da disputa pelo poder em Brasília. Mais contraditório ainda é que o casal criou o Instituto Terra, organização sem fins lucrativos, em 1998, para reflorestar a Mata Atlântica na fazenda Bulcão, em Aimorés, MG, de pouco mais de 700 hectares, de antiga propriedade da família Salgado, com o objetivo de desenvolvimento sustentável no Vale do Rio Doce. Esta seria a melhor hora para Salgado mirar sua lente para o ocorrido, pois aí está mais uma tragédia que merece todo tipo de crítica e ampla discussão, e não há melhor ocasião para documentar as consequências ambientais e sociais diante da magnitude deste desastre ambiental.

¹⁴⁶ NAIR, P. apud PIRES, F. Um homem de contradições, *Zum: revista de fotografia*, n., abr. 2015, p. 178.

¹⁴⁷ Ibid.

arte, dentre outras questões que circundam a fotografia documental e a reportagem fotográfica, sobretudo o humanismo que é o motor de partida e o fundamento deste tipo de atividade.

Sontag propõe-nos ver essa iconografia do sofrimento dentro de uma longa tradição. Tais sofrimentos, dignos de representação por imagens, são aqueles que foram resultados da ira divina ou humana, sendo raras ou até mesmo inexistentes as representações dos sofrimentos humanos oriundos do parto ou resultantes de desastres naturais, na história da arte ocidental, como também são raros os sofrimentos causados por azar ou acidente. Para ela, “A escultura de Laocoonte e seus filhos a se retorcerem, as inúmeras versões da Paixão de Cristo em pintura e em escultura e o inesgotável catálogo visual das diabólicas execuções dos mártires cristãos” são certamente obras que pretendem

[...] comover e estimular, instruir e dar exemplo. Destarte, o público até pode “condoer-se” diante da dor do personagem, e, no caso dos santos cristãos, sentir-se admoestado ou encorajado pela fé e pela força moral exemplares, embora tais destinos se situam “além da lástima e da controvérsia.”¹⁴⁸

Sontag percebe que há uma “fome” por imagens que apresentem corpos em estado de sofrimento, e que é “tão sôfrega” como o “desejo por imagens que mostram corpos nus”. Na arte cristã, que se desenvolveu ao longo dos séculos, houve “imagens do inferno” que saciavam essa “dupla satisfação elementar”.

Às vezes, o pretexto podia ser uma narrativa bíblica de decapitação (Holofernes, João Batista), lendas de massacres (os meninos judeus recém-nascidos, as 11 mil virgens) ou algo do tipo, mas vestidos de um fato histórico real e de um destino implacável. Havia também o repertório de crueldades difíceis de olhar de frente, oriundas da antiguidade clássica; os mitos pagãos, mais ainda do que as histórias cristãs, oferecem pratos para todos os gostos.¹⁴⁹

E o que resta diante dessas crueldades é uma pergunta que a crítica entende como “provocativa”: “você é capaz de olhar para isso?”. Sontag responde que há uma satisfação de “ser capaz de olhar para a imagem sem titubear. Existe o prazer de titubear”¹⁵⁰. A crítica ainda ressalta que é diferente ver a crueldade numa gravura ou pintura e ver o horror numa fotografia, sendo que o horripilante “nos convida a ser ou espectadores ou covardes,

¹⁴⁸ SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 37-38.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵⁰ *Ibid.*

incapazes de olhar”¹⁵¹. Os que conseguem suportar ver “representam um papel autorizado por numerosas e célebres representações de sofrimento”¹⁵². No caso do tormento, assunto “canônico da arte”, não é raro aparecer nas obras pictóricas como um espetáculo que pode ser contemplado por outros ou ser ignorado: “[...] subentende-se: não, isto não pode ser evitado – e a mistura de observadores atentos e desatentos sublinha esta ideia”¹⁵³.

Logo, como foi muito comum o autodidatismo na prática fotográfica até a década de 1970, Salgado não ficou fora disso, até porque a fotografia é uma atividade tecnicamente simples, na medida em que a tecnologia foi, ao longo do tempo, popularizada, a ponto de facilitar, cada vez mais, a prática do ato fotográfico. É o que previu Benjamim, em sua “Pequena história da fotografia”, quando disse que “o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”¹⁵⁴. Sontag vai mais além:

[...] A fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados”, ao explicar que este fato ocorre por vários motivos, um deles é o “peso do acaso” no ato fotográfico, e também a opção estética pelo “espontâneo, pelo tosco, pelo imperfeito.”¹⁵⁵

Salgado afirma que apesar de ter sua escola de fotografia nas grandes agências, não se considera como um repórter fotográfico e nem como um militante: “[...] Para alguns, sou um fotojornalista. Não é verdade. Para outros, sou um militante. Tampouco. A única verdade é que a fotografia é minha vida”¹⁵⁶. Levando-nos, portanto, a entender justamente o oposto do que afirma, ou seja, ele atua como um repórter fotográfico – por admitir que sua principal mídia é a imprensa, apesar de recusar fazer breves coberturas fotojornalísticas, criticando o simples registro de um fato sem que o profissional mergulhe profundamente nele – e também como um ativista em torno das grandes causas sociais da humanidade, ao operar o código fotográfico e ao fazer deste código uma poderosa forma de comunicação, que ele mesmo reconhece, sempre apoiado pelas grandes organizações humanitárias mundiais.

Todas as minhas fotos foram parar em periódicos: a imprensa é meu suporte fundamental, minha referência. [...] O que me interessa é produzir relatos fotográficos decompostos em diferentes reportagens, distribuídas ao longo

¹⁵¹ SONTAG, S., 2003, op. cit., p. 39.

¹⁵² Ibid..

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ BENJAMIM, W. Pequena história da fotografia In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 115.

¹⁵⁵ SONTAG, S., 2003, op. cit., p. 28.

¹⁵⁶ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 47.

de vários anos. Trabalhar a fundo numa questão por cinco ou seis anos, e não borboletear de tema em tema, de um lugar a outro. A única maneira de contar uma história é voltar ao mesmo lugar repetidas vezes; é nessa dialética que se evolui.¹⁵⁷

Sobre esta maneira de trabalhar de Salgado, podemos depreender que esta metodologia de cobertura fotográfica, em que o fotógrafo permanece um longo tempo inserido numa determinada comunidade, buscando narrar seus fatos e acontecimentos por meio da imagem fotográfica, tem origem no trabalho de pesquisa antropológica ou sociológica, em outras palavras, sua metodologia assume um caráter de “cientificidade” – o subtítulo do livro *Trabalhadores* é um exemplo, “Uma arqueologia da era industrial” –, tendo a fotografia como instrumento e objeto de pesquisa, de acordo com suas próprias palavras: “[...] Sempre fui capaz colocar minhas imagens dentro de uma visão histórica e sociológica”, quando Salgado afirma que sua formação acadêmica foi fundamental para se situar dentro de determinado contexto nos países pelos quais apontou sua lente”.¹⁵⁸

A fotografia, nestes campos do conhecimento, é tratada como um objeto potencialmente carregado de informações e sentidos, ou também como evidência dos gestos e atitudes, ou qualquer outro fenômeno cultural característico da comunidade explorada pelo fotógrafo em campo, conforme reconhece Barthes ao dizer que a fotografia “fornece de imediato esses ‘detalhes’ que constituem o próprio material do saber etnológico. [...] fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um ‘eu’ que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso”.¹⁵⁹

Guran lembra que Flusser fala de uma “situação paradoxal” entre a fotografia e a escrita linear, sendo a primeira pertencente ao “mundo da magia” e a segunda ao mundo da “consciência histórica”. Assim, a imagem fotográfica pode servir de elo entre os dois mundos “pois ela é uma representação da realidade obtida por impressão graças à aplicação dos textos científicos”¹⁶⁰. Deste modo, uma imagem fotográfica com intenção documental não pode ser o resultado livre e espontâneo da imaginação do fotógrafo, ela é sobretudo um feixe de luz que imprime a película fotossensível, o que Guran define como uma “pegada” da realidade.¹⁶¹

Muito embora Guran não mencione em seu texto, esta visão que se tem da fotografia está bem arraigada na tese de Dubois e Schaeffer, que definem o estatuto ontológico da

¹⁵⁷ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 47-48.

¹⁵⁸ Ibid., p. 43.

¹⁵⁹ BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 31.

¹⁶⁰ GURAN, M. *Linguagem fotográfica e informação*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2002, p. 101.

¹⁶¹ Ibid., p. 100-101.

fotografia como índice, antes mesmo de a foto se tornar ícone e símbolo, como uma espécie de “marca” do real, no qual a relação entre uma foto e o seu referente é de contiguidade física, em que os raios de luz emitidos pelo referente “aderem” à superfície fotossensível da chapa fotográfica.

Assim, Guran nega que o fotógrafo atue como um caçador de imagens ao afirmar que jamais um trabalho científico pode ser elaborado de imagens “roubadas”. Para ele, apesar do valor e da estética do flagrante ser a marca do fotojornalismo e, por consequência, fundamental para a linguagem e o discurso jornalístico, na pesquisa em ciências sociais isto não é o primordial, pois o que interessa é a “documentação das ações e atitudes que se repetem”, que importam neste tipo de uso da fotografia.¹⁶²

Pode-se pensar que, neste tipo de atividade fotográfica, o valor está na repetição de gestos, ações ou fenômenos que ocorrem ante a uma determinada cultura, cabendo ao fotógrafo “contar uma história” por meio destas ações que se transformam para gerar novos sentidos à imagem. Para Guran, “Estas peculiaridades fazem da fotografia uma realização estritamente pessoal, resultado direto da interação entre o fotógrafo e o conteúdo da cena registrada”¹⁶³, o que obriga o fotógrafo a uma completa interação entre ele e os fatos que ele mesmo pretende documentar, tendo em vista a tradução destas cenas em imagens, o que está bem próximo do relatado por Salgado.

Já Machado refuta qualquer objetividade da fotografia, apontando que “[...] a câmera não é nunca passiva diante de seu objeto”¹⁶⁴, porque a sua presença exige um “arranjo” que acaba por reconfigurar o espaço cênico e também os sujeitos nele inseridos, o que torna complicado e difícil discernir até que ponto a câmera é um observador “imparcial” e sobre os limites que a sua simples presença influencia o tema no qual o fotógrafo está debruçado como pesquisador.

Machado ainda sugere que seria mais adequado à pesquisa, e os resultados mais relevantes, se o fotógrafo que atua como pesquisador em sociologia ou antropologia investigasse o modo como determinada “[...] comunidade fotografa ou se deixa fotografar”, ao invés de buscar pelo seu próprio olhar de estrangeiro sobre essas “realidades”, até porque “[...] se o ato de fotografar, na ideologia dominante, é concebido como promoção do objeto

¹⁶² GURAN, M., 2002, op. cit., p. 105.

¹⁶³ Ibid., p. 102.

¹⁶⁴ MACHADO, A. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015, p. 65.

fotografado, o repertório de situações e eventos fotografáveis constitui um inventário precioso dos valores de cada grupo”.¹⁶⁵

Mencionando Bourdieu, Machado nota ainda que a fotografia convencional é entendida como um “totem”, o qual manifesta “o sistema ético e estético do grupo social”¹⁶⁶. Diante dos eventos sociais em que se reúnem os membros da comunidade – tais como o casamento, aniversários, batismo, etc. – há uma espécie de culto doméstico, e que a fotografia é um tipo de ritual que tem por função “consagrar a união familiar”. Nestas cerimônias, os indivíduos posam diante da câmera para constituir a imagem que o grupo faz de si próprio; este registro não é dos indivíduos “enquanto tais”, mas o registro e perpetuação dos papéis sociais que cada um desempenha no âmbito da família e da comunidade.

Esta nota de Machado parece não valer para Salgado. Ao declarar seu amor pela fotografia, o fotógrafo reitera que os momentos da tomada de suas imagens foram “intensamente vividos” por ele, e que a sua vida é que o levou para estes lugares. Salgado considera que sua fotografia faz parte ora de seus pensamentos, ora da ideologia, ou também de uma indignação que o levou a determinado lugar, e reconhece que suas fotografias, como todas as outras, não são essas “pegadas da realidade”:

[...] minha fotografia não é nada objetiva. Como todos os fotógrafos, fotografo em função de mim mesmo, daquilo que me passa pela cabeça, daquilo que estou vivendo e pensando. [...] às vezes fui guiado por uma ideologia, outras, simplesmente pela curiosidade ou pela vontade de estar em dado local.¹⁶⁷

Ora, seu trabalho é composto por projetos de longa duração envolvendo volumosos recursos financeiros, sendo portanto calculados e planejados em todos os seus detalhes logísticos, para que, depois, sejam disseminadas suas imagens por meio da imprensa, de livros e exposições que percorrem os circuitos de museus e galerias dos grandes centros urbanos, sobretudo europeus e norte-americanos. Destarte, suas imagens tornam-se símbolos poderosos que formam uma visualidade carregada de suas boas intenções e também de sua estética peculiar, uma retórica visual que alia – para o bem ou para o mal – as temáticas caras à sociedade contemporânea a uma estética barroca, a partir da condição precária a que são submetidas a grande maioria das sociedades dos países subdesenvolvidos.

¹⁶⁵ MACHADO, A., 2015, op. cit., p. 65.

¹⁶⁶ Ibid., p. 65-66.

¹⁶⁷ SALGADO, S. *Da minha terra à Terra*. São Paulo: Paralela, 2014, p. 47.

Assim, a preocupação em jogo nesta parte da pesquisa é também esta: a relação entre a estética fotográfica, que embeleza até mesmo estas cenas que pretendem ser chocantes – que nada têm de beleza quando vistas a olho nu –, e a fotografia como documento, carregada de informação visual que pretende ser um registro análogo, verossímil ou mimético desta mesma realidade do mundo. O problema se manifesta em uma asserção de Salgado, na qual o fotógrafo expõe sua preferência em circular por todos os lugares por onde sua própria curiosidade o carregasse, e onde a “beleza me comovesse”. Mas além desta busca do belo no sórdido, ele está preocupado em explorar visualmente “todos os lugares” onde há injustiça social, tendo como finalidade última “descrevê-la”.¹⁶⁸

O que é possível depreender deste relato é a pretensão de uma onipresença (estar em “todos os lugares”) e, assim, a formação de uma visão que é única, de um olhar que tudo quer dominar (onipotente), até porque não se pode reduzir todas as diferenças de cultura a uma unidade, a um livro ou a uma exposição, por mais grandiosa que seja a publicação ilustrada, o que nos lembra constantemente a crítica barthesiana ao mito da exposição *The Family of Man*¹⁶⁹. Esta crítica aponta que não há uma unidade da espécie humana, muito menos essa universalidade de gestos laboriosos. Como também afirma Sontag, “[...] cidadãos da Fotografia mundial, todos”, solicita uma identificação dos frequentadores de tal exposição com os personagens retratados, de modo que o efeito desta exposição é de fato um “humanismo sentimental”, uma vez que os personagens ali representados são pessoas que estão a cumprir seu papel social, a desempenhar seus “honrados afazeres humanos”.¹⁷⁰

Logo, é questionável que foi ao sabor do acaso que Sebastião Salgado tenha sido empurrado para estes fenômenos, pois relata que optou pela fotografia social sobretudo pela sua atuação nos movimentos católicos e também na esquerda militante, sendo possível afirmar que o fotógrafo escolhe seu tema, bem como opta por uma estética fotográfica que ele próprio exprime em suas imagens, dentre tantas outras formas de produzir as fotografias, desde o momento da tomada da cena até as inúmeras maneiras de editá-las, seja em laboratório fotográfico, seja em *softwares* de edição de imagens, sem abandonar, em todos estes processos, a ideologia que está impregnada em sua prática.

Abaixo, Salgado explica como optou pela fotografia de cunho social, além de se identificar com os refugiados e outros povos que migram, por ser também ele um emigrante:

¹⁶⁸ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 43.

¹⁶⁹ Ver mais sobre esta crítica no capítulo que trata das mitologias da cultura das mídias, formulada por Barthes.

¹⁷⁰ SONTAG, S., 2004, op. cit., p. 44-45.

Quando me perguntam como cheguei à fotografia social, respondo: foi como um prolongamento de meu engajamento político e de minhas origens. Vivíamos cercados por exilados que, como nós, haviam fugido das ditaduras da América do Sul, e também da Polônia, de Portugal, de Angola... Assim, foi natural começar a fotografar os emigrados, os clandestinos. [...] Como já disse, meu amor pela África me levou a dedicar-lhes minha primeira grande reportagem; não foram suas paisagens ou seu folclore que decidi retratar, mas a fome que assolava os africanos.¹⁷¹

Como se nota, ele não avança muito na questão de suas referências visuais, discorrendo mais sobre sua formação acadêmica e admitindo que sua “luminosidade” advém de sua infância, quando transitava na paisagem natural do Vale do Rio Doce. A todo o momento, ele reafirma que foi sua história de vida pessoal que o influenciou na iluminação de seus instantâneos – com destaque para o contraluz – que são parte de um conjunto de elementos compositivos que bem recebidos por editores, curadores e demais críticos que, por sua vez, ditam que tipo de imagem será publicada ou exposta.

[...] foi onde aprendi a ver e a amar a luminosidade que me segue por toda a vida. Na estação das chuvas, quando tempestades fenomenais começam a se armar, o céu fica cheio de nuvens. Nasci com imagens de céus carregados atravessados por raios de luz. Essas luzes entraram em minhas imagens. De fato, vivi dentro delas antes de começar a produzi-las. Também cresci em meio à contraluz: quando era garoto, para proteger a pele clara, sempre me colocavam um chapéu na cabeça ou me instalavam embaixo de uma árvore. [...] E eu sempre via meu pai vindo até mim sob o sol, na contraluz. Essa luz e esses espaços, portanto, pertencem à minha história.¹⁷²

Referência similar aparece logo no início do documentário, embora desta vez com uma revelação: quando começaram com a fotografia, ele e sua esposa passavam os finais de semana visitando exposições de pintura em Londres, o que confirma a ideia de alguns teóricos sobre a semelhança entre a arte barroca e as fotografias de Salgado.

[...] eu gostava demais... gosto ainda hoje demais dos pintores tradicionais holandeses... eu gostava muito da escola holandesa de pintura, das luzes da escola holandesa... e na realidade se a gente olha bem os pintores da escola holandesa eles têm um contorno de luz fabuloso... eles tem um efeito de luz de trás muito interessante. Eu tenho a impressão que me influenciou muito na maneira de desenvolver a luz... uma luz que coincidia muito com a luz que eu vi quando era criança no Vale do Rio Doce... nós tínhamos uma luz forte... o fato de eu ser muito branquinho eu saía no sol tinha que sair de chapéu senão meu nariz queimava e feria. Então a gente estava sempre meio na sombra. Então tudo que a gente olhava era da sombra para a luz. Então,

¹⁷¹ SALGADO, S., 2014, op cit., p. 41.

¹⁷² Ibid., p. 17-18.

eu acho que isso desenvolveu uma parte de minha fotografia que é interessante eu.... esse domínio da luz contraluz.¹⁷³

No momento desta declaração, o filme corta para as pinturas de Rembrandt e Vermeer, como forma de melhor explicar ao espectador as obras que serviram de referência para o fotógrafo. Fato este mais plausível do que a ideia de que a luz vista quando criança o teria influenciado de modo que jamais teria planejado, ao longo de sua formação escolar, tornar-se um fotógrafo, o que aconteceu muito depois disso, quando ele estava já com 30 anos de idade e após um longo período de formação acadêmica, inclusive com pós-graduação.

Ferreira de Andrade, ao conversar com Salgado, em Paris, no ano de 2005, tendo como finalidade escrever para um catálogo de uma exposição, declara que o tempo em que o fotógrafo viveu sua infância no interior de Minas Gerais pode ter sido fundamental para a formação de seu olhar. Foi neste período que o jovem conheceu a iconografia religiosa da região e também a fotografia jornalística clássica do período:

O simbolismo religioso é muito presente. Salgado menciona que ficava à porta das igrejas católicas da região. Ele admite ter herdado a cultura barroca. [...] Sua utilização da linguagem fotográfica é consciente. Parte dela se inicia nos anos 1950, quando ele lia as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, que reproduziam as imagens dos principais fotojornalistas daquela época.¹⁷⁴

Tais revistas publicavam as fotografias da agência Magnum, sendo que seus fotógrafos associados partilhavam das ideias de esquerda e antifascistas. Isto explica parcialmente a preferência política do fotógrafo determinando tanto sua temática quanto sua estética predominante. De acordo com a jornalista Susie Linfield, Salgado aborda de maneira reverente seus temas, por serem eles trabalhados em de preto e branco, de modo que os elementos em cena estão minuciosamente compostos, conforme a dramaticidade teatral dos gestos de seus personagens, iluminados como se fossem uma pintura: “[...] É verdade que as fotografias de Salgado podem sugerir um tipo de romantismo nostálgico que relembra o realismo socialista”¹⁷⁵. Este fora implantado na extinta União Soviética como doutrina em defesa da ideia de que as artes deveriam contribuir para a consolidação do regime, a partir de um registro realista das conquistas do governo, estando excluídas as experimentações típicas das artes modernas, consideradas burguesas.

¹⁷³ REVELANDO SEBASTIÃO SALGADO. 2015. (1h 14min 01s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AYrNx CzSMmk>>. Acesso em: 4 ago. 2016.

¹⁷⁴ FERREIRA DE ANDRADE, J. apud PIRES, F., 2015, op. cit., p. 180.

¹⁷⁵ Ibid., p. 175.

Para Linfield, Salgado é um fotógrafo romântico por não ter a mesma rebeldia de um Gilles Peress, e por não instigar o seu espectador a se perguntar “[...] como vê e o que sabe”¹⁷⁶. Na visão dela, o segundo é um cético, aquele que exprime em suas imagens a perplexidade ou “confusão mental” como resultado de seu trabalho, que duvida de si próprio e “pressupõe” que a condição humana está fadada à “falência”. Apesar da traumática cobertura de Ruanda, que também o fotógrafo Peress considerou um “divisor de águas”, Linfield não qualifica Salgado como um fotógrafo pessimista. E, caso o fosse, não retornaria a se aventurar em *Gênesis*, porque há ainda um certo otimismo na tentativa de estabelecer um diálogo com outros seres humanos.

Ao manter a precaução em não eleger seus mestres, mesmo com a rara menção aos pintores holandeses, e também ao reconhecer que foi a agência Gamma sua escola de reportagem fotográfica, toma o cuidado de não se vincular a uma corrente artística ou a algum movimento fotográfico que possa rotulá-lo. Esta precaução se manifesta no trecho no qual relata a passagem em que retira de circulação sua cobertura do atentado a Ronald Reagan, em março de 1981, período em que Salgado já estava associado à Magnum, quando recebe uma encomenda do jornal *The New York Times* para uma reportagem sobre os cem primeiros dias de governo. Tal reportagem, composta por uma série de fotografias, foi amplamente bem recebida pela grande imprensa e foi um sucesso também financeiro, tanto para a agência de fotografia quanto para o próprio fotógrafo.¹⁷⁷

Entretanto, diante do que poderia ocorrer, ao encontrar um outro fotógrafo que havia registrado o atentado a Bob Kennedy, que assim se apresentava com um cartão de visitas, logo surge o temor de Salgado: tornar-se o fotógrafo do atentado a Reagan e, com isso, o rótulo. Em seguida, apressa-se em retirar de circulação as fotografias do atentado para que jamais pudessem ser novamente publicadas, o que de fato ocorre, pois estas imagens são pouco conhecidas, apesar do sucesso da época, de modo que o fato cai num certo esquecimento, por não ser atualizado pela sua fotografia que o sintetizou. Ele reconhece, que este furo de reportagem lhe rendeu muito, a ponto de poder financiar suas reportagens pessoais, o que era de fato sua preferência.¹⁷⁸

Salgado afirma que a atividade que exerce é muito característica dele próprio, mesmo reconhecendo sua admiração pelo amigo e colega da Magnum, o mítico fotógrafo Cartier-Bresson. Sobre a pintura clássica holandesa, ele diz que, no momento em que o fotógrafo

¹⁷⁶ LINFIELD, S. apud PIRES, F., 2015, op. cit., p. 175.

¹⁷⁷ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 60-61.

¹⁷⁸ Ibid., p. 61.

registra uma determinada cena, ele não pensa sobre suas opções estéticas.¹⁷⁹ Assim, Salgado deixa de lado os dilemas da fotografia, não faz um “autoexame” sobre o trabalho da fotografia ou as questões éticas ou estéticas que envolvem a atividade de fotógrafo documental, mesmo não sendo um fotógrafo que possa ser considerado um anti-intelectual. Conforme o defensor de Salgado contra os críticos que o definem como explorador do sofrimento dos desamparados, Strauss não vê na figura do fotógrafo um anti-intelectual, mesmo assumindo a existência deste viés entre alguns fotógrafos que ignoram as questões mais delicadas de sua prática “Embora não pense em Salgado como um anti-intelectual, noto que ele evita falar dos dilemas da fotografia”.¹⁸⁰

Ao percorrer o currículo deste fotógrafo, é notável, e por ele mesmo confesso, que usa a fotografia para contar histórias. No documentário sobre sua biografia, *O Sal da Terra* (2014), dirigido pelo consagrado Wim Wenders e pelo filho do fotógrafo, Juliano, há depoimentos de familiares e do próprio cineasta, além da narrativa de Salgado que descreve suas viagens, os personagens que posaram diante de suas lentes e os contextos sociais registrados por ele. Este título é ao mesmo tempo um trocadilho com seu sobrenome e é também uma passagem bíblica do Novo Testamento (Mateus, 5:13), seguindo uma nomenclatura bíblica como os livros *Êxodos* e *Gênesis*, também publicados pelo fotógrafo.

Entler adverte que não estão presentes, neste documentário audiovisual, os métodos e procedimentos adotados por Salgado, apesar do impacto que nos é causado diante de uma tela grande de cinema quando são projetadas as dramáticas cenas do referido fotógrafo. Então, para ele:

Mas não há espaço para discutir o modo como Salgado pensa a fotografia, como constrói sua linguagem, como opera sua técnica. [...] as imagens simplesmente surgem prontas. Não sabemos como seus projetos são planejados, não vemos de que modo as fotos são escolhidas, editadas, expostas, como elas se inserem no mercado e onde são publicadas, para além dos livros que encerram cada grande projeto. Quando Salgado aponta diretamente para alguma delas, é do lugar e dos personagens que quer falar, nunca propriamente da imagem.¹⁸¹

A exceção é um único momento, o instante em que um urso se aproxima do abrigo em que o fotógrafo e sua equipe estão resguardados, Salgado deixa escapar sua preferência

¹⁷⁹ SALGADO, S. *Programa Espaço Público*, TV Brasil, 2 set. 2014. Entrevista. (1h21min20s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kR-D_E1BFjA>. Acesso em: 10 ago. 2016.

¹⁸⁰ STRAUSS, D. L. apud PIRES, F., 2015, op. cit., p. 175.

¹⁸¹ ENTLER, R. *O Sal da Terra: sincronizar a imagem e a voz de um drama*. *Icônica*, 6 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/o-sal-da-terra/>>. Acesso em: 5 jul. 2016.

estética, de maneira acidental, ao registrar o urso, muito embora ele se lamente ao dizer que tem apenas um documento deste mesmo urso, e não um fato inusitado: “[...] você tem um documento do urso mas não tem uma foto... não tem nada atrás para compor a foto, para ajudar no quadro”, confessa o fotógrafo.¹⁸²

O documentário em questão mostra parcialmente a atuação de Salgado quando ele está inserido em determinada comunidade, sua relação com a câmera e com a temática em registro, e a boa recepção que ele notadamente conquista, sem conflitos ou qualquer sobressalto. Entretanto, conforme observa Entler, há um hiato entre cada tomada de cena e a ideia que fomenta estes grandes projetos documentais: “[...] a fotografia continua sendo apenas essa arte da boa composição, dos bons instantes e das intuições que não se explicam. E o que o filme nos fala é apenas sobre uma arte sem processo, somente a performática ação do autor”.¹⁸³

No que diz respeito à relação entre a fotografia e o cinema, o documentário ressalta a figura do fotógrafo, sendo seu retrato em preto e branco projetado na tela grande. Uma figura “monástica”, composta apenas do rosto do fotógrafo, de sobrancelhas brancas, traços fisionômicos marcantes pela sua idade, cabeça raspada, tudo isto sobre um fundo preto que realça o rosto do fotógrafo. Para Entler, a posição de Salgado é ingrata, por ele ser clássico demais para os novos artistas, e “atuante demais para ser visto como história”¹⁸⁴, por ser a arte contemporânea entendida como a negação do momento decisivo de Cartier-Bresson, que é a escola dos fotógrafos humanistas como Salgado, mesmo se reconhecermos a importante tradição que nosso discurso assume ao se basear nos clássicos da fotografia para se contrapor radicalmente a eles.

Motta, ao criticar os últimos documentários biográficos de Wim Wenders, em texto intitulado “Evangelhos fotográficos” – em referência ao título homônimo adotado por Sontag em um de seus ensaios publicado em *Sobre fotografia* (1977) – ironiza que, neste documentário, “[...] fulgura o semblante transcendental de Sebastião Salgado, insistentemente cravado bem no meio do quadro, favorecido pela *mise en scène* dramática, que o sobreimprime sobre os acontecimentos, como se ele fosse o emissário do Instituto da Luz”.¹⁸⁵ Como ele próprio demonstra sua paixão pela sua iluminação, “[...] Adoro ficar assim, por

¹⁸² O SAL DA TERRA. Direção: Win Wenders, Juliano Ribeiro Salgado. Produtor: David Rosier. Roteiro: Camille Delafon, David Rosier. País: Brasil, França, Itália. 2014. 1 DVD (110 min), son., color.

¹⁸³ ENTLER, R., 2015, op. cit., s.p.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ MOTTA, L. T. Evangelhos fotográficos. *Blog Iluminuras*, 9 de junho de 2015, s.p. Disponível em: <<http://www.iluminuras.com.br/blog/index.php/2015/06/09/evangelhos-fotograficos/>>. Acesso em: 9 jul. 2016.

horas, espreitando, enquadrando, trabalhando a fundo a luminosidade”¹⁸⁶, o que nos esclarece esta preferência pela contraluz, que também é exageradamente acentuada no tratamento destes céus recheados de nuvens contrastadas. Seria um tanto mais lógico o fotógrafo indicar que a luminosidade que imprime em suas imagens procede de alguma pintura barroca – como ele relatou em outro documentário –, ao invés de afirmar que esta luz é típica da paisagem mineira que ele observara quando criança. Para Motta, “[...] é esse tufo humanista, essa protuberância moral. Graças a ela, as boas intenções passam por cima das próprias imagens”¹⁸⁷. Não há nada a ser mostrado, tudo já está perfeitamente digerido pelo fotógrafo, nada a ser julgado pelo espectador. Ambos, fotógrafo e cineasta, substituem a sensibilidade, o saber e o sofrimento dos leitores: “[...] insipidez de um, triste acaso do outro”.¹⁸⁸

Ora, a luz da paisagem mineira não é exatamente a mesma quando se fotografa em outro lugar qualquer, já que a luz sofre variações conforme as condições ambientais no momento da tomada e as opções dos ajustes de fotometria requeridos pela câmera fotográfica – tais como sensibilidade do negativo e sua relação proporcional com as velocidades do obturador *versus* abertura do diafragma – e ainda, ela também sofre influência de toda a gama de possibilidades de processamento em laboratório, tanto dos negativos como das cópias ampliadas, como o uso de filtros de correção cromática que determinam os contrastes da imagem e toda sua gama de cinzas, nas cópias em preto e branco.

Em comparação com o documentário musical de Wenders, intitulado *Buena Vista Social Club* (1999), Motta reitera que se deu demasiada ênfase ao então produtor musical da referida banda,

[...] Trata-se da precedência, da autoridade, da onisciência que a câmera de Wim Wenders concede ao produtor musical estrangeiro, seguindo-o tão de perto, em suas miradas, suspiros e até cochilos no avião de volta à América, que tudo o que é mostrado lhe é imperceptível [...].¹⁸⁹

Ao mesmo tempo em que Wenders submete tudo numa espécie *de mise en scène*¹⁹⁰ exageradamente adúladora do então produtor americano, e que se repete na abordagem que o

¹⁸⁶ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 49.

¹⁸⁷ MOTTA, L. T., 2015, op. cit.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Encontramos a definição deste termo associado ao verbete “Direção”: “locução que surgiu, em francês, no início do século XIX, para designar a atividade daquele que, bem mais tarde (em 1874) seria chamado de diretor (*‘metteur em scène’*). [...] O primeiro sentido de direção (*mise-em-scène*) permaneceu, portanto, por muito tempo ligado à origem teatral, para designar o fato de fazer atores dizerem um texto em um cenário, regulando suas entradas, suas saídas e seus diálogos. A direção ganharia uma outra noção a partir do contexto do pós-guerra, “para designar, dessa vez, não mais o teatro nos filmes, mas, ao contrário: aquilo que no cinema escapa a

diretor faz do fotógrafo brasileiro. Só que desta vez já não é um americano a descobrir seus artistas, mas um explorador emergente que se apresenta para o papel do olhar panóptico que dá vida a tudo que possa existir, sem, entretanto, o filme mostrar as suas intenções primeiras: privar-nos de nosso julgamento “[...] impondo-nos o escrutínio do olho do outro, supostamente sabedor”.¹⁹¹

Esta *mise en scène* corrobora uma espécie de “estúdio Salgado” – que entendemos também e no mesmo sentido como “sebastianismo”, para lembrar Barthes ao sugerir o uso de neologismos – que é estampado nas paredes das galerias de Orsay e Soho. Salta à vista, nestas exposições, a fala que recai muito mais sobre o autor das obras do que necessariamente sobre os personagens retratados, numa espécie de autopromoção a partir de suas “boas intenções”.

Em suas entrevistas, depoimentos e demais formas de divulgar seu trabalho, Salgado vincula suas imagens às temáticas exploradas, sem pretender cuidar das questões que envolvem a atividade de fotógrafo e conseqüentemente a fotografia, seus problemas de ordem estética e também ontológica. Assim, não deixa de incorrer em certa contradição quando assevera: “[...] minha fotografia não é nada objetiva”¹⁹². Ou ainda quando relata sua opção em trabalhar com a fotografia em preto e branco: “trata-se de reconstituir minhas emoções numa linguagem que não é real – pois o preto e branco é uma abstração – por meio da gama de cinza do filme fotográfico”.¹⁹³

No que concerne a sua técnica, Salgado reitera que, para o sucesso de um trabalho como o seu, há que se viver por um longo tempo em determinada comunidade, para dela extrair algo inesperado, conforme as metodologias características da aplicação da fotografia como instrumento de pesquisa nas ciências sociais. “Quando ele se funde com a paisagem, com o lugar, a construção da imagem acaba vindo à tona diante de seus olhos. Mas, para conseguir vê-la, ele precisa fazer parte do fenômeno. Todos os elementos começam então a atuar para ele”.¹⁹⁴

Entretanto, conforme as palavras de Sontag, ao dizer que o ato fotográfico é de “não-intervenção” em torno dos consagrados instantâneos do fotojornalismo, no momento crucial

qualquer referência artística pré-formada, o que só pertence a ele. Neste sentido segundo, a direção foi o “corolário” da crítica francesa na década de 1950 que dá a ideia de “autor de filmes”: “a ideia de cinema como arte dos corpos figurados em seu ‘verdadeiro’ meio, uma arte paradoxal da evidenciação da beleza do mundo real; uma certa ideia do cinema como arte da captação de momentos de graça e de verdade, por comportamentos e por gestos reproduzidos ‘tais e quais’, graças a virtude de veridicidade da câmera”. (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. 5ª. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. p. 79-80).

¹⁹¹ MOTTA, L. T., 2015, op. cit.

¹⁹² SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 47.

¹⁹³ Ibid., p. 49.

¹⁹⁴ Ibid., p. 50.

em que o fotógrafo deve optar por salvar uma vida em risco ou fazer deste acontecimento um signo, pois “a pessoa que interfere não pode registrar; a pessoa que registra não pode interferir”¹⁹⁵, o fotógrafo escolhe o segundo em detrimento do primeiro:

[...] Mesmo incompatível com a intervenção, num sentido físico, usar uma câmera é uma forma de participação. Embora a câmera seja um posto de observação, o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva. [...] é um modo de, pelo menos tacitamente, e não raro explicitamente, estimular o que estiver acontecendo a continuar a acontecer.¹⁹⁶

Assim, adverte-nos a crítica, fotografar é se interessar pelos fenômenos como eles são, pela “permanência do *status quo* (pelo menos enquanto for necessário para tirar uma ‘boa’ foto)” e, mais ainda, é ser cúmplice com o “que quer que torne um tema interessante” e digno de se tornar fotografia, inclusive “quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa”¹⁹⁷, afirmação que ratifica a prática da fotografia documental humanista.

Porém, não é exatamente assim que pensa Machado. Para ele, o ato de fotografar é uma intervenção política, mesmo não ocorrendo a intervenção física citada por Sontag: “no regime das trocas simbólicas a intervenção também se dá no nível das representações materializadas em signos ideológicos”¹⁹⁸. Como exemplo, cita a fotografia de um monge vietnamita que ateia fogo em si mesmo em protesto contra a ocupação americana. O fotógrafo escolhe fotografar o monge, ao invés de salvá-lo, então ocorre aí “um ato de intervenção política”¹⁹⁹, pois o monge somente se sacrificou porque havia uma câmera registrando seu protesto e, caso não houvesse ali o fotógrafo, o protesto seria “invisível”, pois o ato perderia todo seu sentido. Assim, há um acordo entre as partes, mesmo implícito, sendo que o personagem encena a representação e o fotógrafo a “codifica e a torna significativa”²⁰⁰. Destarte, Machado recomenda, se for possível identificar alguma verdade impressa na fotografia, é necessário deslocar a questão “o que está representado?” para “por que as coisas estão representadas de determinada maneira?”²⁰¹.

O que o autor critica é justamente esta intervenção do fotógrafo na realidade de que é testemunha, pois os fotógrafos tendem a “transfigurar” seu objeto para com isso realçar o poder de persuasão de seu discurso e, por consequência, a recepção por parte do leitor.

¹⁹⁵ SONTAG, S., 2004, op. cit., p. 22.

¹⁹⁶ Ibid., p. 22-23.

¹⁹⁷ Ibid., p. 23.

¹⁹⁸ MACHADO, A., 2015, op. cit., p. 67.

¹⁹⁹ Ibid., 67.

²⁰⁰ ibid., p. 67-68.

²⁰¹ Ibid., p. 68.

Machado aponta para os fotógrafos de publicidade que lançam mão de técnicas de iluminação e composição que tornam os produtos muito mais vistosos ou sensuais para posterior impressão em grandes formatos; são obras reconstruídas a ponto de se tornarem diferentes mesmo dos objetos que pretendem representar.

Contudo, essa intervenção também vale para muitas fotografias documentais que realçam exageradamente algum traço do referente, tendo em vista aumentar a carga dramática da cena fotografada, ou, mais comum ainda, o exagerado realce de contrastes que podem ser feitos no tratamento da imagem em laboratório. Portanto, são opções estéticas que dramatizam o significado que o fotógrafo ou seu editor pretendem conceder a determinada representação. Assim, a cada etapa da produção fotográfica, e isso vale tanto para o formato fílmico quanto para o formato digital, fabricam a imagem para obter os significados por eles pretendidos.

Barthes é ainda mais incisivo quando assinala que a fotografia lhe é estranha porque, em um primeiro momento, tendo em vista surpreender, ela registra o notável; “mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O ‘não importa o quê’ se torna então o ponto mais sofisticado do valor”²⁰². O fotógrafo atua nos moldes de um malabarista, deve necessariamente “desafiar as leis do provável ou mesmo do impossível”²⁰³. E, em último caso, desafiar ainda aquelas do interesse:

[...] A foto se torna “surpreendente” a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada; qual o motivo e qual interesse para fotografar um nu, contra a luz, no vão de uma porta, a frente de um velho automóvel na grama, um cargueiro do cais, dois bancos em uma pradaria, nádegas de mulher diante de uma janela rústica, um ovo sobre uma barriga nua [...].²⁰⁴

Ao lembrar um episódio ocorrido quando cobria certo evento, Salgado observa que todos os personagens de suas fotografias estavam ligados entre si e ao próprio fotógrafo para formarem um *grande teatro*. Ele mesmo define como um momento “mágico” ao acionar o obturador de sua câmera fotográfica: “[...] Estávamos todos atuando na mesma peça, juntos. Fotografia é isso. Em dado momento, todos os elementos estão interligados: as pessoas, o vento, a árvore, o fundo, a luz”²⁰⁵.

“Teatro” é do que também fala Barthes quando analisa a fotografia como arte, muito mais próxima das artes cênicas do que sua prima, a pintura. Conforme assevera Éric Marty,

²⁰² BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 35.

²⁰³ Ibid., p. 35.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 50.

“[...] o teatro é para Barthes um lugar e um espaço essenciais: espaço real, que foi tema de inúmeros textos seus, espaço de signos, espaço de uma comunidade produzida pelo tempo da dramaturgia”²⁰⁶. Na origem da fotografia, quando Daguerre se apropria da invenção de Niépce (Barthes afirma que o primeiro usurpou o lugar do segundo), ele praticava “um teatro de panoramas animados por movimentos e jogos de luz”²⁰⁷. Nesse sentido, a *camera obscura* propiciou simultaneamente três elementos cênicos, compostos pelo “quadro perspectivo, a Fotografia e o Diorama”²⁰⁸. A fotografia retoma, então, uma antiga tradição da arte cênica, em que ela mantém uma relação original de culto com a “Morte”. Trata-se da mesma relação que se tem da imagem fotográfica, porque apesar de se “dar a vida” a um personagem nela representado, esse “furor só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte”, mesmo quando nos esforçamos em reconhecê-la viva. Destarte, sentencia o crítico, “[...] a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos”²⁰⁹.

André Rouillé também define a fotografia documental de cunho humanista como “teatro”, em sua preocupação em questionar a evolução das imagens e das posturas adotadas pelos fotógrafos no mundo ocidental, que altera a tradição estética da fotografia documental. Nesta transição entre o documento e a arte, no declínio da credibilidade da fotografia como registro, ou o que Rouillé chama de “crise da fotografia-documento” até a atualidade da “fotografia-expressão”, em que a primeira está ligada à sociedade industrial bem como a seus valores “[...] paradigmas técnicos, econômicos, físicos, perceptivos e teóricos”²¹⁰, ela não interage plenamente na atual condição da sociedade da informação. Entre as várias características que influenciaram esta transformação está implicada uma evolução que corre paralelamente à anterior, a ideia de homem que é “[...] perceptível no advento de uma corrente humanitária à margem dos valores do humanismo”²¹¹.

²⁰⁶ MARTY, É. A Obra In: *Roland Barthes, o ofício de escrever: ensaio*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Difel, 2009, p. 136.

²⁰⁷ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 32.

²⁰⁸ “Do grego *dia*, “através”, construído a partir de *panorama*. Grande pintura sobre tela que era apresentada no século XIX numa sala, na obscuridade, com efeitos de luz. O diorama é uma invenção de dois decoradores do teatro, Louis Jacques Daguerre e Charles Marie Bouton, que se associaram em 1821 para criar um tipo de espetáculo visual inédito. Retomando os princípios do panorama, levaram ao máximo as características de ilusão, graças sobretudo a jogos de luz. O diorama registou um imenso sucesso popular e crítico, tendo proporcionado a Daguerre uma grande celebridade muito antes dos seus trabalhos sobre a fotografia”. (JUHEL, F. et al. *Dicionário de imagem*. Trad. Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 119). A definição do termo “panorama” se encontra na mesma obra, p. 279-280.

²⁰⁹ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 32-33.

²¹⁰ ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009, p. 135.

²¹¹ *Ibid.*, p. 146.

Historicamente, é a partir da década de 1930 que a reportagem fotográfica volta-se para o humano, como atestam os trabalhos de artistas como Cartier-Bresson, Eugene Smith e, atualmente, até mesmo Sebastião Salgado, que se inscrevem nesta escola. Entretanto, conforme destaca Rouillé, essa tradição se reduziu, cedendo espaço ao que se chamou de “fotografia-humanitária”, surgida com as massas de excluídos, deserdados, “de homens reduzidos ao estado de coisas”. A fotografia-humanitária reflete um movimento amplo de “reconversão e de reciclagem” em que são misturados aleatoriamente, em um mesmo destino, “[...] o emprego, a vida, a identidade e a sensibilidade de objetos e homens”. Estes indivíduos dos clichês humanitários são vítimas do sistema econômico, que retira deles as condições materiais mínimas de sobrevivência, como o emprego, a moradia, desprovidos de qualquer recurso à sobrevivência, são vítimas de doenças, da fome e drogas, vítimas “[...] do fim do projeto moderno”.²¹²

Esses personagens da fotografia-humanitária estão reduzidos a um estado de penúria, preenchendo as vias das grandes cidades prósperas, à espera de um improvável derradeiro auxílio ou remissão de suas mazelas. Permanecem completamente resignados, por não haver qualquer esperança de resolução de seus problemas e, assim, impotentes ante o conturbado mundo contemporâneo. Para Rouillé, há uma “inversão” de conteúdo das fotografias humanistas às humanitárias:

[...] Aos temas humanistas de trabalho, de amor, de amizade, de solidariedade, de festa ou de infância sucedeu o registro humanitário: a catástrofe, o sofrimento, a penúria, a doença. O povo domina o universo humanista: muitas vezes explorado e necessitado, nas imagens estava sempre trabalhando, lutando, em ação ou repousando, ou seja, vivendo. O conjunto da imagem humanitária retém apenas os excluídos da sociedade do consumo, as vítimas debilitadas devido a suas disfunções, indivíduos entregues a seus sofrimentos, marginalizados socialmente, sem entorno nem meio.²¹³

Assim entendidas, as fotos humanistas representam personagens que estão bem demarcadas por um território e acompanhadas de seus familiares, sua classe social ou estabelecidas em grupos, enquanto as fotos humanitárias refletem homens que estão no limite do território, sem qualquer referência de local e desprovidos de perspectiva. Estão sós com sua dor, apartados do grupo, “[...] com o duro anonimato dos lugares de assistência como

²¹² ROUILLÉ, A., 2009, op. cit., p. 146.

²¹³ Ibid., p. 146.

único consolo. Na visão humanista, a energia e a vida irrigam as imagens; na humanitária, a morte, a impotência e a resignação sugam a substância delas”.²¹⁴

Rouillé entende que surge uma “nova divisão entre o humano e desumano” que marca, na fotografia, uma escrita singular. Para ele, havia o uso da profundidade de campo e a sobreposição de planos com a finalidade de demarcar os personagens humanistas no contexto social e humano do qual faziam parte, e, como resultado, evocavam a ideia de “um horizonte de esperança e um delineamento de futuro”²¹⁵. A foto humanitária, ao contrário, assume o ponto de vista próximo, o que ele chama de “pornografia do plano muito próximo”, que formalmente “esmaga a perspectiva”, reduzindo o campo externo e fazendo com que se bloqueie qualquer esperança de saída: “[...] o indivíduo fica, assim, cortado de seu local, de sua família, de sua classe social ou de seu grupo”²¹⁶. Tais personagens são desprovidos de seu espaço e de sua vinculação social, o que os torna excluídos da “cena histórica”, solitários diante do que lhes ocorre. Rouillé explica como esta estética inverte a postura adotada pelos padrões clássicos da reportagem humanista, que hoje se vincula ou sofre influência das imagens televisivas:

[...] Tal achatamento dos indivíduos e dos acontecimentos é acentuado ainda mais pela extinção dos jogos de luz e sombra. *A cenografia, a profundidade, os claros-escuros e a heroicização dos personagens associavam a fotografia humanista ao teatro*; ao contrário, a banalidade e o achatamento das tomadas ligam a fotografia humanitária sobretudo à televisão.²¹⁷

Nesta nova estética, as formas banais não se enquadram num grau zero da escrita fotográfica, mas numa escrita nivelada pelo sistema midiático, “atormentada pelo horror das cenas representadas” e enfraquecida pela total falta de esperança em uma condição melhor. Enquanto na fotografia humanista a temática e seus aspectos formais eram motivados pela esperança de uma condição de vida melhor, na humanitária o significado é o de descrença neste mundo, em que não há um outro mundo que possa ser melhor que o atual. Neste sentido, Rouillé fundamenta a ideia de Deleuze, para quem o intolerável deixa de ser uma “grande injustiça”, mas um estado contínuo de uma “banalidade cotidiana”. O intolerável não se apresenta mais como a “violência brutal de uma guerra”, porém como uma violência “insidiosa e surda, da impotência”.²¹⁸

²¹⁴ ROUILLÉ, A., 2009, op. cit., p. 147.

²¹⁵ Ibid., p. 147.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid., grifo nosso.

²¹⁸ Ibid.

Diante desta transformação de conteúdo e de estética, o “instante decisivo” bressoniano da “fotografia-ação” não se adapta mais ao século XXI, pois, nos clichês humanitários, os corpos permanecem fora do contexto da ação, porque são excluídos da produção, seja em razão de doenças, que os mantêm deitados, completamente sem energia, seja porque não há mais qualquer razão para lutar por algo que possa remediar a sua condição. Para Raymond Depardon, de frente dos “novos naufragos da cidade”, seria necessário criar “uma fotografia de tempo fraco [em que] nada aconteceria”²¹⁹. Não poderia existir interesse algum, “[...] nenhum momento decisivo, nem cores nem luzes magníficas, não haveria raiozinho de sol, nem química manufaturada. O aparelho fotográfico seria uma espécie de câmera de televigilância”.²²⁰

Ruptura radical do elo com o mundo, abolição da ação e o esgotamento da imagem-ação, o instante decisivo substituído pelos “tempos fracos”, tudo isso atinge um paroxismo com a fotografia humanitária. Quanto aos homens – o “náufrago da cidade” e o fotógrafo – condenados ao imobilismo ou à intervenção modesta, esgota-se seu próprio *status* de contempladores: diante das imagens, os olhares são vazios, perdidos no nada, enquanto o fotógrafo se incorpora à anônima e indiferente câmera de vigilância.²²¹

Tese contrária à de Rouillé é a de Christian Caujolle, editor do periódico francês *Libération* e grande entusiasta da fotografia de Salgado, responsável por publicar periodicamente, naquele jornal, reportagens do fotógrafo que ganharam visibilidade nas principais revistas europeias e americanas. Em seu prólogo, “À luz da história”, para a coletânea de Sebastião Salgado que integra a coleção Photo Poche, exalta o trabalho do fotógrafo. Considera que a intenção primeira deste é informar por meio do jornal para, posteriormente, publicar as mesmas séries fotográficas em livros e exposições que assumem múltiplas leituras, sempre em fotografias em tonalidades de cinza. E, conforme ressalta, era preciso desconfiar desta transformação do “humanismo em prol do humanitário”, questionar o impacto e o sentido provocados por imagens que chegavam ao público em forma de “páginas duplas coloridas, com olhares esgazeados, moscas e barrigas inchadas, litania ritual no papel couchê, banalização do horror e confissão de impotência”.²²²

Assim, Caujolle diz que se via obrigado a publicar as imagens de Salgado, pois elas satisfaziam uma “necessidade real da informação e da consciência”, porque tal forma visual

²¹⁹ ROUILLE, A., 2009, op. cit., p. 148.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid.

²²² CAUJOLLE, C. À luz da história. In: SALGADO, S., *Sebastião Salgado*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2011, s.p. (Coleção Photo Poche).

[...] derivava de outra abordagem, que impunha respeito e dignidade. Para além da força plástica, interrogavam nossa maneira afoita de ver, nossa vontade de engolir os fatos. Sua precisão, e, por que não, beleza, perturbavamos, pois opunha radicalmente aos clichês em voga, forçando-nos a enxergar.²²³

Tais imagens tiveram circulação mundial e, no dizer de quem as divulgava, somente foram publicadas porque “recusavam a complacência e iam além da estrita documentação”, pois seu tom não era como as demais, “porque seu lirismo impunha respeito e repudiava a simples comiserção”²²⁴, justifica o editor. Ele ainda ressalta que Salgado pertence a uma tradição clássica, que rendeu prêmios de todos os tipos, inclusive o de W. Eugene Smith Award, de modo que o seu estilo “[...] nos remete a uma iconografia que não é a do humanitário, mas a do religioso”²²⁵. Imagens que se formam através de uma Leica, com enquadramento “puro, espaço justo, amplo quando requerido, lucidamente preciso, sem verborragia inútil ou simplificação caricatural. Composições equilibradas que permitem à luz revelar poses, olhares, atitudes”²²⁶, conforme manda a boa tradição do humanismo aplicado à fotografia documental.

Desde então a proposta é explícita. Militante e generoso, Salgado quer reconciliar estética e informação, estética e engajamento, estética e política. Salgado subtrai da forma para produzir sentido. Explora o real como um complexo conjunto de signos, o qual ele remete aos códigos fotográficos, construindo uma gramática acessível, uma grade de leitura do mundo. A finalidade confessa é revelar, apontar, logo, promover a tomada de consciência. Mas também, decerto, preservar os vestígios, reportar-se à história e à memória.²²⁷

O prefácio não poupa predicados nem ao homem nem à obra. Vem daí – acreditamos – a monumentalização de Salgado, que desponta como um messias em poder de uma visualidade divina, criando-se, desse modo, uma aura que envolve tanto as imagens produzidas pelo fotógrafo como sua própria figura. “Signos”, “beleza”, “códigos”, “memória”, “história” são termos que designam seu trabalho e que o enaltecem como se ele dispusesse da genialidade de um Goya.

²²³ CAUJOLLE, C., 2011, op. cit., s.p.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Ibid.

Para Machado, não é bem isto que ocorre, pois, apesar de a câmera registrar os sinais luminosos do mundo natural, existe nela uma “força” que atua mais em proveito da formação que da reprodução. “[...] as câmeras são aparelhos que constroem as suas próprias configurações simbólicas, de forma bem diferenciada dos objetos e seres que povoam o mundo”²²⁸. A ação recai mais sobre uma fabricação de “simulacros”, que nada mais são que figuras independentes que “significam” coisas, que as reproduzem. Logo, no campo desta “figuração automática”, na qual os raios luminosos atingem a película, “o mundo imediato das impressões luminosas passa a ser trabalhado pelo código”²²⁹, o que quer dizer que a câmera não somente exprime passivamente os homens e demais objetos que o circundam, mas elas elaboram representações, como de fato ocorre em tantos outros sistemas simbólicos. No entanto, no momento mesmo em que a fotografia surge como uma mensagem “objetiva” e “transparente”, ela parece dispensar o leitor do “esforço da decodificação e da decifração”, mascarando-se como “natural e universal”²³⁰.

Também em louvor a Salgado, o escritor Eduardo Galeano assim entende as imagens humanistas do fotógrafo, que diferem da fotografia humanitária: “[...] Salgado fotografa pessoas. Os fotógrafos passageiros fotografam fantasmas”²³¹. Mas, ao fotografar, há uma modulação dos personagens que estão em tela. Ele ressalta seus personagens como se fossem de barro, no caso de Serra Pelada, ou de óleo, no caso dos bombeiros na Guerra do Kuwait. Ora, assim entendidos, também podem ser considerados “fantasmas”, ou melhor, “seres” estranhos que estão desfigurados, pois estão completamente metamorfoseados pelo composto químico fotográfico. São homens transformados como se fossem de pedra, estátuas, que mais uma vez evocam os personagens de obras sacras.

Galeano é contundente e tem total razão ao acusar a miséria da América Latina. Contudo, sua crítica também pode ser usada contra o próprio Salgado, pois o fotógrafo se enquadra e tira proveito dessa “miséria”, que é uma mercadoria rentável, transformada em objeto de prazer e consumo, haja vista os números envolvidos em seus projetos, já amplamente aqui discutidos. Diz o escritor: “[...] Convertida em objeto de consumo, a miséria dá prazer mórbido e muito dinheiro. No mercado da opulência, a miséria é uma mercadoria bem cotada”²³². “Opulência” que também podemos remeter à monumentalidade dos livros e exposições do fotógrafo, em que ele próprio se assume como o protagonista, apesar de

²²⁸ MACHADO, A., 2015, op. cit., p. 14.

²²⁹ Ibid., p. 14

²³⁰ Ibid.

²³¹ GALEANO, E. A obra de um fotógrafo brasileiro: Salgado em 17 imagens In: *Nós dizemos não*. Trad. Eric Nepomuceno. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1990, p. 46.

²³² Ibid.

fotografar com “respeito” e “dignidade” seus retratados, que constantemente são personagens sem nome, anônimos. Em contraposição a Rouillé, Galeano ressalta a diferença entre o fotógrafo humanista como sendo honrado, quando comparado aos humanitários:

Os fotógrafos da sociedade de consumo chegam perto mas não entram. Em fugazes visitas aos cenários do desespero ou da violência, descem do avião ou do helicóptero, apertam o botão, explode o fulgor do *flash*: eles fuzilam e fogem. Olham sem ver e suas imagens não dizem nada. Frente a essas fotos pusilânimes, sujas de horror ou de sangue, os afortunados do mundo podem derramar uma lágrima de crocodilo, uma moeda, uma palavra piedosa, sem que nada mude de lugar na ordem de seu universo.²³³

Mas é bem essa a principal crítica ao trabalho de Salgado: mostrar a dor do outro não significa alguma tomada de ação por parte do público. Ingrid Sischy afirmou, em seu artigo publicado no jornal *New Yorker*, em 1991, sob o título de “Boas intenções”, que

[...] o embelezamento da tragédia resulta em imagens que, ao fim e ao cabo, reforçam nossa passividade em relação à experiência que elas revelam. [...] A estetização da tragédia é o caminho mais rápido para anestesiar os sentimentos daqueles que a testemunham. A beleza é um chamado para a admiração, não para a ação.²³⁴

Nair destaca que, em seu último trabalho, Salgado retratou os índios como objetos exóticos: “há uma sensação de que os índios são um povo exótico de um lugar distante”. “Ele optou pela idealização de comunidades pré-modernas”, e isso é o que a incomoda, por se tratar de um projeto intelectual “europeu e colonizador”, semelhante às fotografias utilizadas em antropologia, ainda no século XIX.²³⁵ Contrariamente, nas palavras de Galeano, Salgado “evita cuidadosamente” fotografar o pitoresco, que “[...] aliviaria a violência de seus golpes e contribuiria para confirmar que o Terceiro Mundo é, enfim, ‘outro’ mundo: um mundo perigoso, ameaçador, mas também simpático, um circo de animais raros”.²³⁶

Do ponto de vista dos grandes meios de comunicação que incomunicam à humanidade, o Terceiro Mundo está habitado por gente de terceira classe, que só se distingue dos animais porque caminha sobre duas pernas. Seus problemas pertencem à natureza, não à história: a fome, a peste, a violência, integram a ordem natural das coisas.²³⁷

²³³ GALEANO, E., 1990, op. cit., p. 46.

²³⁴ SISCHY, I. apud PIRES, F., 2015, op. cit., p. 175.

²³⁵ NAIR, P. apud PIRES, F., 2015, op. cit., p. 177.

²³⁶ GALEANO, E., 1990, op. cit., p. 48.

²³⁷ Ibid., p. 51.

Em *Gênesis*, Salgado debruça-se sobre as causas ambientais e o desenvolvimento sustentável, e define que é urgente a preservação do ecossistema do qual também faz parte a comunidade indígena, por eles integrarem este ambiente que o fotógrafo chama de “pristino”. Ao lado destas fotografias das “comunidades primitivas” estão também imagens de animais, na exposição que percorre países espalhados entre os continentes. Strauss, como admirador da obra do fotógrafo, defende que “Embora tenha um potencial polêmico, faz sentido a escolha de organizar as imagens de bichos e índios próximas umas das outras [...] Essa parcela da humanidade representa a voz efetiva e tradicional na luta contra o aquecimento global”.²³⁸

Contudo, segundo Nair, há uma constante nas imagens do fotógrafo ao longo dos anos, por mais espaçadas que sejam suas coberturas fotográficas. Conforme ele mesmo aponta em uma de suas entrevistas, referindo-se ao livro *África*, publicado em 2007, quando questionado se houve alguma mudança no estilo, na linguagem, ou na estética. Em resposta, ele afirma estar reaprendendo a fotografar, em virtude dos problemas de escassez da química fotográfica, o que o levou a recorrer ao processo digital. Entretanto, prossegue Salgado,

[...] em termos de estética, não creio ter havido mudanças. [...] Se você olhar a data, não verá diferença alguma entre elas. Isso porque minha linguagem é mais ou menos a mesma; a forma como organizo o espaço é mais ou menos a mesma; a maneira como trabalho com a luz é mais ou menos a mesma. Não há grandes diferenças. [...] Meu trabalho é quase uma constante, e digo que é uma constante porque assimilo a luz. [...] As variáveis, para mim, são as transformações da sociedade, que influenciam meu modo de pensar, me fazem mudar de opinião e reforçar – ou mudar – minha ideologia.²³⁹

Nair entende que a justaposição de indígenas e animais é provocadora, pois passa a ideia de que são seres humanos como todos os outros, e simultaneamente pertencentes ao reino animal “[...] a humanidade não é o centro, mas uma parte do mundo. Nós compartilhamos o planeta com o restante”²⁴⁰, embora a pesquisadora se diga incomodada com a representação dos animais de forma romântica, com a conotação de que entre eles não há “violência ou crueldade”.

Em sua autobiografia, o fotógrafo justifica sua opção estética ao afirmar que o homem das origens era muito forte e rico numa característica que o homem urbano perdeu ao longo do tempo, “nosso instinto”. Segundo ele, essa intuição nos tornava mais sensíveis para prever

²³⁸ STRAUSS apud PIRES, F., 2015, op. cit., p. 177.

²³⁹ BONI, P. Entrevista: Sebastião Salgado. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 4, n. 5, p. 245, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1938/1673>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

²⁴⁰ NAIR, P. apud PIRES, F. 2015, op. cit., p. 177.

os fenômenos físicos, a partir da observação das atitudes dos animais. “Na verdade, estamos abandonando nosso planeta, porque a cidade é outro planeta”²⁴¹, acusa ele.

Em suma, temos duas posições opostas a definir a obra do fotógrafo. Uma corrente de pensamento aponta ser ele um esteta do sofrimento que usa seus personagens para se autopromover e, em sentido contrário, uma outra corrente defende que o fotógrafo se posiciona como um interlocutor dos destituídos de uma vida minimamente digna, sendo suas imagens uma maneira de gritar dos excluídos que clamam por justiça para um mundo rico que está submerso nos excessos de bens de consumo.

Entre estas polaridades, em que pese a contundência de cada uma delas, o objetivo do fotógrafo é, de certa forma, parcialmente alcançado: gerar discussão sobre as mazelas do mundo e provocar a consciência para estas realidades silenciadas pelo mundo forjado pelo entretenimento oferecido pelas mídias de massas. Ocorre que o fotógrafo também tira proveito desta condição, ao divulgar seu trabalho para obter recursos das empresas que participam da produção deste mundo que ele próprio denuncia. Vejamos a seguir o problema que se apresenta, “o grande teatro” que ele mesmo afirma que suas imagens são, ao mesmo tempo que as entende como imagens “históricas”, que congelam uma “memória” e uma versão “fidedigna” da realidade que ele se prontificou a “representar”.

Na relação entre fotógrafo e referente, Salgado relata que suas fotos não são feitas somente por ele, mas os retratados se oferecem à sua câmera: “foi preciso que aquelas populações as autorizassem, as oferecessem a mim”. Logo, na interação entre assunto e fotógrafo ocorre uma troca: “[...] Compartilhava com eles o essencial, assim como eles compartilhavam imagens comigo. Eles me ofereceram suas fotos e eu as recebi [...]”²⁴²

Há, portanto, uma reciprocidade entre os indivíduos e o fotógrafo, juntamente com uma cumplicidade para que este invasor possa ser aceito em uma cultura na qual ele é um estranho. “Em minhas imagens, a vida de cada pessoa com quem cruzei é contada por seus olhos, suas expressões e por aquilo que ela está fazendo”²⁴³

[...] Como em todos os meus relatos fotográficos, fui apresentado àquelas pessoas e comunidades por instituições e organizações que trabalhavam com elas. Dediquei meu tempo a conhecê-las, a conversar com elas. Sempre fico de frente para as pessoas que fotografo. Não peço que posem, mas elas percebem claramente que as estou fotografando e tacitamente me autorizam a fazê-lo.²⁴⁴

²⁴¹ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 144.

²⁴² Ibid., p. 53.

²⁴³ Ibid., p. 48-49.

²⁴⁴ Ibid., p. 56.

Mas voltemos a Barthes para concluir esta parte. Em *A câmara clara*, o autor alerta para o fato de que, diante da câmera, tudo se altera. A presença do fotógrafo faz com que o indivíduo a ser fotografado acabe por perder sua naturalidade, por estar preso numa tomada de cena da qual faz parte. Ele escreve: “[...] ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”. [...] sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer [...]”.²⁴⁵

Barthes confessa que, diante da objetiva, ele desejaria que sua própria imagem “coincidisse sempre com meu ‘eu’ profundo, a partir dos sabores das situações, das idades”. Entretanto, ocorre justamente o contrário, porque

[...] sou eu que não coincido jamais com minha imagem, pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada [...] e sou ‘eu’ que sou leve, dividido, disperso [...] não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique!.²⁴⁶

Todavia, reclama ele, “estou condenado pela Fotografia, que pensa agir bem, a ter sempre uma cara: meu corpo jamais encontra seu grau zero [...]”.²⁴⁷

Esse ato novo causa um “distúrbio” de civilização, o “ver-se a si mesmo (e não em um espelho)”. Pois antes do surgimento da fotografia, o retrato pictórico era um bem reservado aos abastados e que tinha como função simbolizar uma condição social, sendo, portanto, distinto de um retrato fotográfico, apesar da semelhança entre ambos. “Eu queria uma História dos Olhares. Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”²⁴⁸. Assim, este distúrbio é também o da propriedade, porque no âmbito do direito há um impasse: a fotografia pertence ao fotógrafo ou à pessoa retratada? Isto causa uma incerteza na sociedade na qual “o ser baseava-se em ter. A Fotografia transformava o sujeito em objeto, e até mesmo [...] em objeto de museu”²⁴⁹.

Diante da imobilidade do referente quando em estúdio, imobilidade esta que o sacrificava como se estivesse numa cirurgia, nos moldes da fotografia praticada ainda em seu início, no século XIX, em razão das longas exposições que as chapas fotográficas exigiam

²⁴⁵ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 18.

²⁴⁶ Ibid., p. 19.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid., p. 20.

para captar a luz de modo suficiente, sem que o modelo se movesse e, conseqüentemente, arruinasse a foto com a perda da fixidez. Destarte, o retrato é um campo fechado em que estão em disputa quatro imaginários que nele se cruzam, se afrontam ou se deformam. O referente ante a ação da câmara assume vários papéis simultaneamente: “aquele que me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte”²⁵⁰. Neste ato, no qual o referente é um modelo para o fotógrafo, “não paro de me imitar” e isso causa a sensação de “inautenticidade”.

Para Barthes – imaginariamente, conforme ele próprio admite, por não ser um fotógrafo e nem ter a paciência para tal, pois gosta de ver imediatamente o resultado de suas produções²⁵¹ –, a fotografia representa um momento sutil, em que o modelo não é nem um sujeito e nem um objeto, “mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte”, quer dizer, o sujeito transforma-se em espectro. E quando se descobre o resultado deste processo, “[...] o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis”²⁵².

Na mesma linha de raciocínio escreve Machado, em sua tese sobre a ilusão que se tem da imagem fotográfica como um espelho, ao analisar a função da pose na história da fotografia, na qual se criou uma estratégia que pudesse reduzir esse instante acidental de acaso no momento da tomada da cena. Nesta estratégia está contida uma maneira de manter o discurso do que ele chama de “ilusão homológica”, de modo que a fotografia está sustentada como uma arte analógica, que detém o poder de representar com “fidelidade” um acontecimento da vida natural.

A pose é uma tentativa de fixar a eternidade nesse instante fugaz em que o obturador dá a sua piscadela; é a luta para introjetar no momento aleatório da fotografia o momento ideal da pintura. Para reprimir o inconsciente que pulsa no obturador da câmara, nós nos petrificamos diante dele, como uma *estátua grega ou renascentista*, e forjamos no bronze de nosso próprio corpo a imagem ideal que supomos ser ou que queremos ser. A pose é uma espécie

²⁵⁰ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 20.

²⁵¹ Ibid., p. 17.

²⁵² Ibid., p. 21. Descreve Barthes que, ao ser fotografado por uma fotógrafa que ele considera excelente, julgou ler nesta sua própria imagem o “pesar de um luto recente: por uma vez a Fotografia me devolveia a mim mesmo”. Entretanto, mais tarde, ele encontra esta mesma imagem na capa de um panfleto e, por meio de artifícios, “eu tinha apenas uma horrível face desinteriorizada, sinistra e rebarbativa, como a imagem de minha linguagem que os autores do livro queriam transmitir”. Ele ainda diz, entre parênteses, que a vida privada (entre aspas) “não é nada além dessa zona de espaço, de tempo, em que não sou uma imagem, um objeto. O que preciso defender é meu direito *político* de ser um sujeito”, reclama ele. (BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 20-21).

de vingança do referente: se for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela roube, então, uma ficção.²⁵³

Desse modo, as poses idealizadas e helênicas se perpetuaram na fotografia, apesar dos avanços tecnológicos que aumentavam os recursos de registro da tomada em frações de segundos, diferente dos primórdios da fotografia, no século XIX, em que o modelo fotográfico deveria permanecer imóvel diante da câmera, geralmente com instrumentos localizados justamente atrás do modelo, invisíveis à objetiva, condição necessária para que a imagem não ficasse tremida ou borrada. Desta maneira, permanece esta tradição da pose em que fica de fora a representação do flagrante de um personagem, ou o momento em que este é surpreendido pelo fotógrafo, que o capta com uma postura natural desarticulando a “normalidade” da cena, distante destas convenções pictóricas que a fotografia conformou em nosso olhar.²⁵⁴

O que é possível considerar é que a presença do fotógrafo provoca uma alteração no ambiente a ser fotografado, pois, diante dele, tudo no ambiente tende a ser organizado e a se rearranjar de forma que os personagens e outros objetos, que estão em desordem ou formam um caos – seja mental, físico ou até mesmo social –, serão substituídos por uma cena “homogênea e asséptica”. Desta maneira, “a câmera não é nunca passiva diante de seu objeto”²⁵⁵ pois ela o influencia a promover uma reconfiguração dele tendo em vista criar uma espécie de universo ficcional que se pretende simular.

Voltemos, então, às assertivas de Salgado, quando defende que não rouba a cena de seus personagens, e que há um acordo entre eles que permite ao fotógrafo uma carta branca para fotografá-los, ficando de fora da discussão as questões relativas ao direito de uso de imagem e, também, a forma como são representados, posteriormente, no tratamento a que são submetidos nas imagens selecionadas e editadas. Nessa negociação entre ambos, intermediada pelas organizações que atuam em áreas de ajuda humanitária, ele confessa que suas imagens não são suficientes para alterar a realidade dos fatos dramáticos por ele narrados.

[...] Nenhuma foto, sozinha, pode mudar o que quer que seja na pobreza do mundo. No entanto, somadas a textos, a filmes e a toda a ação das organizações humanitárias e ambientais, minhas imagens fazem parte de um movimento mais amplo de denúncia da violência, da exclusão ou da problemática ecológica. Esses meios de informação contribuem para

²⁵³ MACHADO, A., 2015, op. cit., p. 62, grifo nosso.

²⁵⁴ Ibid., p. 63.

²⁵⁵ Ibid., p. 64-65.

sensibilizar aqueles que as contemplam a respeito da capacidade que temos de mudar o destino da humanidade.²⁵⁶

E nem poderia ser diferente, pois a fotografia é casual, incerta, fortuita – ou como insiste Barthes, a fotografia é “contingente” –, ela apenas pode significar quando assume uma máscara.²⁵⁷ Ao citar um retrato de William Casby fotografado por Avedon, a escravidão é posta a nu nesta imagem, por conter nela toda a sua essência, “a máscara é o sentido na medida em que é absolutamente pura”²⁵⁸. E os grandes retratistas são por isso mesmo “grandes mitólogos”, como por exemplo, Nadar ao retratar a burguesia parisiense, Sander e os alemães do período que antecede o nazismo, ou Avedon com seus retratos da alta sociedade de Nova Iorque.²⁵⁹

Barthes considera que a máscara é uma “região” difícil da fotografia, porque a sociedade não crê no “sentido puro”, desejando antes que este sentido contenha também um ruído que torne este mesmo sentido mais tênue. Então, a fotografia que provoca demasiada impressão é subitamente “desviada; é consumida esteticamente, não politicamente”²⁶⁰, caso também das imagens de Salgado, ao tornar um assunto indigesto aos nossos olhos em cópias ampliadas plasticamente, muito bem compostas e, por isso mesmo, aceitáveis para o grande público médio dos grandes centros urbanos ocidentais.

O autor reconhece que a “Fotografia da Máscara”²⁶¹ é crítica por causar inquietude (a exemplo da fotografia de August Sander, na qual retrata os alemães, que acabaram censuradas por não representarem os arquétipos de raça pretendidos pelo regime nazista), mas é também e ao mesmo tempo muito “discreta” ou “distinta” para cimentar realmente uma “crítica socialmente eficaz”, ao menos de acordo com o que exige o “militantismo”. O impasse é também o de Brecht: ele mesmo foi “hostil” para com a fotografia, em razão da fragilidade de seu “poder crítico; mas seu teatro, [...] jamais pôde ser politicamente eficaz, por causa de sua sutileza e de sua qualidade estética”, o que pode ser dito também das fotografias de Salgado, de certo modo.²⁶²

Por seu turno, Salgado segue afirmando que não partilha o sentimento de culpa de parte de seus colegas de trabalho, por ele ser oriundo do hemisfério sul e, por isso, a pobreza é

²⁵⁶ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 56.

²⁵⁷ Significar no sentido de “visar uma generalidade”. Barthes cita Calvino quando este usa o termo “máscara” que “designa aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história”.

²⁵⁸ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 35.

²⁵⁹ Ibid., p. 36.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Para uma visão aprofundada sobre a máscara barthesiana, ver FONTANARI, R. *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia*. São Paulo: Educ, 2015.

²⁶² BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 36.

parte da realidade do mundo onde ele cresceu. Defende que não fotografa a pobreza para transferir aos seus leitores este sentimento de culpa e considera injusta a distribuição das riquezas entre os hemisférios.

[...] É injusto repartir a riqueza com um único lado do planeta e nunca com o outro. Eu quis mostrar a fome na África aos habitantes dos países ricos para que eles tivessem consciência da principal consequência do desequilíbrio mundial. Pela mesma razão, quis dar voz aos sem-terra brasileiros.²⁶³

Salgado permaneceu longe do Brasil durante o período ditatorial, retornando ao país em 1979, para registrar cenas do interior, em que ele aborda a condição precária dos camponeses e pequenos proprietários rurais que venderam suas terras. Assim, diz ele que apenas a Teologia da Libertação agiu em favor desses boias-frias e, com a ajuda da Federação dos Trabalhadores na Agricultura, conseguiram formar, em 1984, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST). Tal movimento passou a ser esquadrihado pelas lentes de Salgado durante quinze anos, em que os recursos provenientes do livro intitulado *Terra* (1996), publicado na versão brasileira pela Companhia das Letras, foram doados integralmente ao Movimento.

Para ele, a imagem é um produto de escolhas pessoais, e seu objetivo é denunciar as calamidades que assolam a humanidade; a imagem fotográfica tem o poder de emitir significados que independem de tradução, ao contrário dos idiomas que exigem a tradução para que sejam inteligíveis.

Cada uma de minhas fotos é uma escolha. Mesmo nas situações difíceis querer estar presente e assumir essa presença. Aderindo ou não ao que está acontecendo, mas sempre sabendo por que estou ali. Seguir os sem-terra foi minha maneira de participar de seu movimento. Mostrar as imagens da fome na África, uma maneira de denunciá-la. Em toda parte, essas imagens suscitaram reações. A fotografia é uma escrita tão forte porque pode ser lida em todo o mundo sem tradução.²⁶⁴

Cabe dizer que, ao fotografar uma determinada realidade, o fotógrafo se posiciona politicamente diante dela, conforme já visto. A objetividade da fotografia logo se esvai, e permanece na película um instante recortado e selecionado de acordo com essa posição do fotógrafo diante do fenômeno que pretende documentar. A realidade da fotografia é, assim, uma realidade “obtusa”, porque carrega consigo uma boa dose de analogia a partir de

²⁶³ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 56.

²⁶⁴ Ibid., p. 58.

convenções sociais que a determinam como universal. Há, entretanto, e apesar do caráter indicial da imagem fotográfica, um amplo espectro de opções do fotógrafo no momento da tomada e, mais ainda, no momento da edição do conjunto de imagens que foram pré-selecionadas para futura publicação.

Para Flusser, comentando a leitura de textos de fotógrafos que tratam de seu próprio trabalho, aponta que “quem lê os textos escritos por fotógrafos verifica que creem em algo diverso. Creem fazer obras de arte, ou que se engajam politicamente, ou que contribuem para o aumento do conhecimento”. E aqueles que leem a história da fotografia, escrita tanto por fotógrafos como por críticos, constata que eles acreditam ter em mãos uma nova ferramenta para permanecer “agindo historicamente”. Acreditam que, paralelamente a história da arte, da ciência e da política, existe ainda a história da imagem fotográfica.²⁶⁵

Por isso, eles não têm consciência de seu trabalho, com raras exceções como os “fotógrafos experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da *imagem, do aparelho, do programa e da informação*”²⁶⁶. Procuram subverter a lógica implicada no aparelho fotográfico e, inconscientemente, exigem que o aparelho resulte em imagem “informativa” que não está programada pela “caixa preta”. E é isto o que traz à baila uma relevante asserção de Flusser, no sentido de que a maioria dos fotógrafos são “funcionários” do aparelho, pois não têm consciência de sua “*práxis*”, e o crítico aponta que há uma árdua tarefa em torno da “filosofia da fotografia”, no esforço de direcionar a questão da “liberdade dos fotógrafos”, tendo em vista obter suas respostas, isto é, “*liberdade de jogar contra o aparelho*”²⁶⁷.

Sabem que sua *práxis* é estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, no entanto, não se dão conta do alcance de sua *práxis*. Não sabem que estão tentando dar resposta, por sua *práxis*, ao problema da liberdade em contexto dominado por aparelhos, problema que é, precisamente, tentar opor-se.²⁶⁸

Como é o caso de Salgado, ao reconhecer que os fotógrafos estão diante de uma catástrofe apenas para servir de espelho, assim como os jornalistas, quando ele rememora suas coberturas fotográficas do livro *Êxodos*. Ao responder à pergunta “diante de uma atrocidade, o que constitui uma boa foto?”, ele próprio diz tratar-se de uma pergunta que às vezes lhe

²⁶⁵ FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Trad. do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 75.

²⁶⁶ Ibid., p. 75-76, grifo do autor.

²⁶⁷ Ibid., p. 76, grifo do autor.

²⁶⁸ Ibid.

dirigem. “[...] Minha resposta cabe em poucas palavras: a fotografia é minha linguagem. O fotógrafo está ali para ficar quieto, quaisquer que sejam as situações, ele está ali para ver e fotografar”²⁶⁹. Em outra assertiva, ele defende que nenhuma pessoa deva ser preservada das catástrofes de seu mundo contemporâneo: “[...] Ninguém tem o direito de se proteger das tragédias de seu tempo, porque somos todos responsáveis, de certo modo, pelo que acontece na sociedade em que escolhemos viver”²⁷⁰.

De todo modo, ele entende que a sociedade do consumo deve assumir que o sistema capitalista explora e empobrece a maioria dos habitantes do planeta, sendo que todos também deveriam se manter informados, por meio da mídia, das enormes desigualdades entre o Norte e Sul, sobretudo dos flagelos oriundos dessas diferenças abissais. “Este é o nosso mundo, precisamos assumi-lo. Não são os fotógrafos que criam as catástrofes, elas são os sintomas da disfunção do mundo do qual todos participamos”²⁷¹. Em seguida, Salgado contra-ataca dizendo que o termo *voyeur* não cabe como crítica ao seu trabalho. “E não venham me falar de voyeurismo. Voyeurs foram os políticos que deixaram as coisas acontecerem e os militares que facilitaram a repressão em Ruanda”²⁷².

Salgado afirma que sempre tentou representar a miséria de maneira a proteger a dignidade das pessoas envolvidas, sobretudo quando estas sofrem crueldades, ao perder suas moradias ou ao ver seus entes familiares assassinados, sem qualquer merecimento pela brutalidade a que foram submetidas. Logo, o fotógrafo explica as razões que o levam a fotografar tais cenas:

Minhas fotos foram tiradas porque pensei que o mundo inteiro devia saber. É meu ponto de vista, mas não obrigo ninguém a vê-las. Meu objetivo não é dar uma lição a ninguém nem tranquilizar minha consciência por ter despertado algum sentimento de compaixão a outrem. Fiz essas imagens porque eu tinha uma obrigação moral, ética, de fazê-las. Alguns me perguntarão: em tais momentos de desespero, o que é a moral, o que é a ética? No momento em que estou diante de alguém que está morrendo, é quando decido ou não se tiro a foto.²⁷³

Assim, é comum a afirmação de que, diante de suas fotografias, o público não é levado a se engajar na causa que ele defende tampouco a tomar atitude diante de tamanha desgraça e, não menos importante, é uma maneira deste público consumidor considerar sua

²⁶⁹ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 93.

²⁷⁰ Ibid., p. 93.

²⁷¹ Ibid., p. 94.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Ibid.

própria condição favorável, em vista da condição miserável que está a observar, conforme as palavras de Galeano: “[...] Contemplando esses farrapos de pele escura, esquecidos por Deus e mijados pelos cães, qualquer nulidade se felicita intimamente: a vida não me tratou tão mal, afinal, se me comparar com isso aí. O inferno serve para confirmar as virtudes do Paraíso”.²⁷⁴

Vale ressaltar, a partir das considerações feitas até aqui, contemplando uma articulação dos problemas impostos pela fotografia documental a esta pesquisa, que se constatou uma questão presente, por mais de uma vez, ao longo das páginas acima: a relação entre informação visual e a estética fotográfica, em que pese o caráter do “belo” do signo e como ele opera no meio fotográfico, especificamente no caso da fotografia de cunho humanista. Viu-se, portanto, a mitologia, que é a receita do sucesso de Salgado, o embelezamento dos excluídos do sistema capitalista vigente, como uma extraordinária voz dos silenciados, e a crítica que recai sobre seu discurso fotográfico, no qual modula seus personagens e suas paisagens.

²⁷⁴ GALEANO, E., 1990, op. cit., p. 46.

4 BARTHES E A IMAGEM FOTOGRÁFICA: A MENSAGEM CONOTADA ENTRE O MITO E O *STUDIUM*

Este capítulo analisa a escritura fotográfica do ângulo da semiologia barthesiana da imagem. Assim, o trajeto a ser percorrido nesta parte começa com a apresentação da teoria barthesiana do mito e seus desdobramentos, para, em seguida, voltar-se à problemática da mensagem fotográfica em torno do par conotação/denotação, o que Barthes veio a chamar de “paradoxo fotográfico”, e, por fim, alcançar, em *A câmara clara*, um conceito singular para a história da fotografia, a dicotomia *studium/punctum*. Este arcabouço teórico tem como objetivo balizar nossas análises, sobretudo no capítulo dedicado às fotografias do garimpo de Serra Pelada feitas pelo fotógrafo Sebastião Salgado.

Consideraremos, aqui, a contribuição de alguns dos mais importantes estudiosos de Barthes, que são particularmente numerosos, em especial no que concerne à sua teoria da imagem fotográfica. E isto já justifica, aliás, nossa escolha pelo autor, um dos pioneiros na revisão do estatuto da imagem fotográfica, ao lado de Walter Benjamin e André Bazin, dois outros notáveis autores de teorias caras aos estudos da imagem e que rendem amplo debate nas mais diversas áreas do conhecimento, sobretudo no campo da semiótica da imagem. Utilizaremos, nesta jornada barthesiana em torno da fotografia, os termos que serão retomados e mobilizam outros não menos importantes, que são, geralmente, comuns neste debate, tais como “mito”, “signo”, seus elementos “fala/língua”, “significado/significante”, “denotação/conotação” para, finalmente, atingir o que Barthes nomeou de “*studium/punctum*”. Tais conceitos servem como fundamento para as análises que serão formuladas ao longo desta tese sobre o papel da fotografia como um signo dotado de um alto grau de analogia.

Por ora, vale ressaltar que, etimologicamente, “analogia” quer dizer “proporcional, em relação com”. Nesse sentido, a analogia pode ser entendida como “a semelhança vaga ou precisa entre objetos de pensamento situados em planos de realidades distintos e entre os quais se admite implicitamente uma diferença”²⁷⁵. A analogia indica o que há em comum entre a imagem e o que é chamado de “referente externo”, ou melhor, o objeto que é representado pela imagem ou a experiência visual que o ser humano tem deste mesmo objeto que está sendo representado por meio da imagem²⁷⁶. Na semiótica e, especialmente na imagem fotográfica, a analogia é uma característica do signo icônico, que se diferencia do

²⁷⁵ JUHEL, F. et al., 2011, op. cit., p. 24-25.

²⁷⁶ Ibid., p. 25.

signo linguístico, “o qual, à exceção das onomatopeias, exclui qualquer relação de semelhança com o seu referente”²⁷⁷. Esta semelhança também é, em parte, uma convenção, já que ela está inserida num contexto histórico-artístico que define os graus de analogia para a imagem. No caso da fotografia, a perspectiva é um indício de analogia, enquanto no cinema o movimento também é um forte indício de semelhança com a realidade.²⁷⁸

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor fala em “Demônio da analogia”, ao comentar (comparando) que o “bicho-papão” de um de seus teóricos de grande influência, Saussure, era a arbitrariedade do signo linguístico, enquanto que o seu próprio demônio era a analogia. Explica que as artes analógicas e, especialmente a fotografia e o cinema, são métodos desacreditados, como também o é a crítica universitária, por implicarem um “efeito de Natureza”: a analogia constitui o “natural como fonte de verdade” e o que potencializa a “maldição da analogia é que ela é irreprimível”.²⁷⁹

[...] assim que uma forma é vista, é *preciso* que ela se assemelhe a algo: a humanidade parece condenada à Analogia, isto é, dos escritores, para dela escapar. Como? Por dois excessos contrários, ou, se se preferir, duas *ironias* que ridicularizam a Analogia, quer se finja um respeito espetacularmente *chão* (é a Cópia, que está salva), quer se deforme *regularmente* – segundo regras – o objeto mimetizado.²⁸⁰

Deste modo, Barthes entende que além das transgressões citadas, uma oposição saudável à “pérfida Analogia é simples correspondência estrutural”, quer dizer, a “*Homologia*” que, por sua vez, reduz a memória do primeiro objeto a uma “alusão proporcional”, diz ele, ao se referir que, em tempos felizes da linguagem, etimologicamente, “*analogia*” significava “*proporção*”.²⁸¹

Além da versão para a língua portuguesa de *Mithologies*, obra originalmente publicada pela editora francesa Seuil, em 1957, e traduzida para o português pela Difel, em 2013, contribui sobremaneira para nosso desafio o livro editado pela pesquisadora Jacqueline Guittard em 2010, também pela Seuil, que é uma versão de *Mithologies* ricamente ilustrada, a partir das imagens citadas por Barthes ao longo de suas críticas. Muitas destas imagens são fotografias publicadas na imprensa ilustrada da época ou apresentadas em exposições e são

²⁷⁷ AUMONT, J.; MARIE, M., 2012, op. cit., p. 17.

²⁷⁸ Ibid., p. 17.

²⁷⁹ BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 56.

²⁸⁰ Ibid., p. 56, grifos do autor.

²⁸¹ Ibid., p. 57, grifos do autor.

reproduzidas entre suas análises, o que auxilia nosso trabalho de compreender como Barthes abordou este tipo particular de signo, tanto no campo da arte quanto no campo da reportagem.

Vale ressaltar, finalmente, que, ao explicar como o mito opera na elaboração de uma fala definida como excessiva, Barthes lança mão, entre outros, de dois exemplos, sendo um deles gramatical (“eu me chamo leão”) e um outro uma imagem de um jovem soldado negro que presta continência à bandeira francesa, estampada na capa da revista *Paris-Match* número 326, em 25 de junho de 1955. Para fins desta pesquisa, nos voltaremos mais para o segundo exemplo.

Nesta parte, pretendemos recapitular a marcha das principais teorias barthesiana para a fotografia e, num primeiro momento, trataremos daquelas que constam de *Mitologias*, publicado em 1957. Observaremos, já na advertência que integra o segundo *Avant Propos* do livro, datado de uma reedição de 1970, em que Barthes alerta que o seu propósito é o de “realizar, por um lado, uma crítica ideológica da linguagem da cultura dita de massa e, por outro, uma primeira desmontagem semiológica dessa linguagem”²⁸². Ainda na Apresentação, adverte que, ao ler Saussure, brotou-lhe a convicção de que tratar as representações como sistemas de signos possibilitaria ultrapassar a denúncia piedosa e desvendar nos detalhes que, muitas vezes nos passam despercebidos, a “[...] mistificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal”²⁸³. E, ao final, ele pondera que “não haverá denúncia sem um instrumento de análise preciso; só haverá semiologia se esta finalmente se assumir como uma *semioclastia*”²⁸⁴.

Deslocando-se para os estudos da fotografia e, sobretudo, por suas reflexões semiológicas em torno da grande mídia, veiculadora daquilo que viria a chamar de mitos contemporâneos, Barthes nos propõe uma *semioclastia* como maneira de desmistificação dos signos criados e disseminados pela norma da burguesa, esta que é o inimigo capital a ser combatido. Na mesma Introdução, assevera que “[...] o ponto de partida desta reflexão era, o mais das vezes, um sentimento de impaciência frente ao ‘natural’ com que a imprensa, a arte, o senso comum mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser perfeitamente histórica [...]”²⁸⁵. O que chama sua atenção é certa confusão nos relatos midiáticos da atualidade francesa daquela época, que lhe parecem

²⁸² BARTHES, R. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 7. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2013, p. 5.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Ibid., p. 11.

misturar “Natureza” e “História” – que ele grafa com maiúsculas –, bem como o abuso ideológico aí dissimulado.²⁸⁶

Ao questionar os signos fotográficos, *Mitologias* os alcança em suas mais diferentes naturezas, indo das exposições fotográficas espetaculares, que devem nos remeter a Sebastião Salgado, aos retratos de atores famosos do cinema francês, às estampas de candidatos em campanha eleitoral e às imagens catastróficas publicadas neste ou naquele cotidiano. São artigos que seguem a linha de crítica aos mitos da cultura contemporânea, tendo em vista elucidar as conotações fotográficas, isto é, certa capacidade de extensão destes tipos de signo visual que põem em jogo uma retórica visual da qual os produtores e editores de imagens lançam mão para transmitir informação, por meio das especificidades da linguagem fotográfica, e que operam sobremaneira na elaboração de imagens míticas.

Então, este pensador francês põe em xeque os signos da publicidade, das notícias dos diários parisienses, das revistas ilustradas, dos magazines, da moda e da fotografia, efetuando uma “desmontagem semiológica” dessas linguagens. De acordo com Barthes, “A semiologia é uma ciência das formas, visto que estuda as significações, independentemente do seu conteúdo”²⁸⁷. De fato, para ele, “o mito é um modo de significação, uma forma”²⁸⁸, pedindo para ser compreendido não como objeto de alguma mensagem, mas por própria mensagem. Logo, tudo pode ser considerado como um mito, por ser o universo que comporta uma infinidade de sugestões passíveis de mitificação: “[...] Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas”.²⁸⁹

Nesse sentido, sua crítica tem como alvo a norma burguesa, e Barthes aponta que a cultura pequeno burguesa é mistificadora quando transforma essa norma em natureza universal. Em outras palavras, o que incomoda Barthes é a constante confusão entre a natureza e a história e, assim, define igualmente como seu objetivo a recuperação do que ele chama o “abuso ideológico” dissimulado por essa confusão.

[...] é a História que transforma o real em discurso; é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas.²⁹⁰

²⁸⁶ BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 11.

²⁸⁷ Ibid., p. 202.

²⁸⁸ Ibid., p. 199.

²⁸⁹ Ibid., p. 200.

²⁹⁰ Ibid.

É fundamental compreender que a imagem se transforma numa mensagem ou fala, pois é carregada de significação, como também o são os discursos verbais, como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade; todos estas mensagens estão sujeitas à fala mítica. Diante disso, Barthes reconhece que as diferentes escrituras despertam ou exigem uma maneira particular de tratamento, e que cada tipo de imagem é portador de maneiras distintas de consciência.

[...] Não há dúvida de que, na ordem da percepção, a imagem e a escrita, por exemplo, não solicitam o mesmo tipo de consciência; e a própria imagem propõe diversos modos de leitura: um esquema é muito mais aberto à significação do que um desenho, uma imitação mais do que um original, uma caricatura mais do que um retrato.²⁹¹

Entretanto, Barthes recomenda que, por ser a fala mítica formada a partir de uma matéria já elaborada, com objetivo de uma comunicação, toda e qualquer matéria-prima do mito, seja uma representação gráfica ou textual, “[...] pressupõe uma consciência significante”, daí voltar-se para as mais diversas formas de representações. Então, as representações tornam-se uma “unidade ou síntese significativa”²⁹² que Barthes considera como “fala”, “discurso”, “linguagem”:

[...] a fala mítica é formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada [...] a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impondo a significação de uma só vez, sem analisá-la e dispersá-la. [...]. A imagem se transforma numa escrita, a partir do momento em que é significativa: como a escrita, ela exige uma *lexis*.²⁹³

Caudatária, como vimos, da linguística de Saussure, a semiologia barthesiana põe em destaque termos como o “significante”, o “significado” e o “signo”. Ressalta que o senso

²⁹¹ BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 200.

²⁹² Ibid., p. 201.

²⁹³ Ibid. Num de seus artigos sobre a fotografia publicitária, sob o título “Retórica da imagem”, Barthes assim define o termo léxico com a seguinte formulação a partir de suas ponderações em torno da leitura da fotografia publicitária: “O que constitui a originalidade desse sistema é que as possibilidades de leitura de uma mesma *lexia* (imagem) é variável segundo os indivíduos [...]. A diversidade de leituras não é, no entanto, anárquica, depende do saber investido na imagem (saber prático, nacional, cultural, estético); [...] tudo se passa como se a imagem se expusesse à leitura de muitas pessoas, e essas pessoas podem perfeitamente coexistir em um único indivíduo: *a mesma lexia mobiliza léxicos diferentes*. O que vem a ser um léxico? É uma parte do plano simbólico (da linguagem) que corresponde a um conjunto de práticas e de técnicas; é exatamente o caso das diferentes leituras da imagem: cada signo corresponde a um conjunto de atitudes: o turismo, a vida doméstica, o conhecimento no campo da arte, um mesmo indivíduo não possuindo, forçosamente, todas elas. Há, em cada pessoa, uma pluralidade. uma coexistência de léxicos; o número e a identidade desses léxicos formam o *idioleto* de cada um”. (BARTHES, R., 1990, op. cit., p. 38).

comum diz simploriamente que o “significante *exprime* o significado”, porém o sistema semiológico mobiliza não apenas dois, mas três termos distintos, “[...] pois o que se apreende não é absolutamente um termo, um após o outro, mas a correlação que os une: temos, portanto, o significante, o significado e o signo, que é o total associativo dos dois primeiros termos [...]”²⁹⁴. Para ilustrar melhor o sistema semiológico, Barthes toma como exemplo um ramo de rosas, e o faz *significar* a paixão. E se pergunta:

[...] Não existem apenas aqui um significante e um significado, as rosas e a minha paixão? Nem sequer isso: [...] só existem rosas “passionalizadas”. Mas, no plano da análise, estamos perante três termos; pois estas rosas carregadas de paixão deixam-se perfeita e adequadamente decompor em rosas e paixão: esta e aquelas existiam antes de se juntar e formar este terceiro objeto, que é o signo.²⁹⁵

Assim como no plano do vivido não é possível dissociar as rosas da mensagem que elas emanam, tampouco se pode, no plano da análise, “confundir as rosas como significante e as rosas como signo: o significante é vazio, e o signo é pleno, é um sentido”²⁹⁶. Outro exemplo utilizado pelo autor é o de uma pedra preta que, por ser um significante, pode assumir diferentes significados. Assim, ela se torna signo quando “carregar um significado definitivo (condenação à morte, por exemplo, num voto anônimo)”²⁹⁷. Ainda que Barthes reconheça que os três termos são puramente formais, eles são de importância decisiva para o entendimento do mito como um sistema semiológico, como se verá adiante.

O mito, propõe Barthes, é composto pelo mesmo esquema tridimensional do signo. Entretanto, tem uma particularidade, uma vez que se manifesta em uma cadeia semiológica anteriormente existente, formando um “sistema semiológico segundo”. Então, o signo, que é o resultado de uma associação entre um conceito e uma imagem, transforma-se num significante quando atacado pelo mito. Destarte, as matérias-primas da fala mítica, incluindo aí a imagem fotográfica, quando são atingidas pelo mito, “[...] reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima”²⁹⁸, fazendo com que todas estas grafias se nivelem ao estatuto de linguagem. Diante disso, o mito somente reconhece um “signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica”,²⁹⁹ sendo que é exatamente

²⁹⁴ BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 203.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Ibid.

²⁹⁸ Ibid., p. 205.

²⁹⁹ Ibid.

esse “termo final que vai se transformar em primeiro termo ou termo parcial do sistema aumentado que ele constrói”.³⁰⁰

Assim, ele nos adverte: “[...] Tudo se passa como se o mito deslocasse de um nível o sistema formal das primeiras significações”³⁰¹. Segue explicando que a fala mítica é formada por dois sistemas semiológicos. O primeiro se constitui em “um sistema linguístico, a língua [...] que chamarei de *linguagem-objeto*”,³⁰² por ser ela a linguagem em que o mito se apoia para elaborar o seu sistema particular, e o mito, o segundo sistema, “que chamarei de *metalinguagem*, porque é uma segunda língua, *na qual se fala da primeira*”³⁰³. Logo, ao semiologista interessa, pois, o signo global, que dá sustentação à fala mítica: “[...] Eis porque o semiólogo deve tratar do mesmo modo a escrita e a imagem: o que ele retém delas é que ambas são *signos* e chegam ao limiar do mito dotadas da mesma função do significante; tanto uma como a outra constituem uma *linguagem-objeto*”.³⁰⁴

Um dos exemplos que Barthes nos sugere é o de uma imagem fotográfica, aqui já mencionada, estampada na capa da revista *Paris-Match* (Figura 1). Nela, vemos um jovem negro com uniforme francês fazendo o gesto de saudação militar, “[...] com os olhos erguidos, fixos sem dúvida numa prega da bandeira tricolor. Isto é o *sentido* da imagem [...]”³⁰⁵. Barthes assevera que o significado desta imagem é que a França é um Império onde todos os seus filhos, africanos ou não, servem à pátria de maneira fiel, diante da bandeira nacional, e que não há melhor resposta aos críticos de um pretense colonialismo do que a submissão desse jovem negro aos seus opressores.³⁰⁶ O autor extrai uma interessante lição dessa saudação, que, aparentemente, nada mais seria que uma ingênua saudação. Percebe que há aí um duplo sistema de significação, um salto de uma primeira mensagem para uma segunda. Uma primeira é: um negro faz a saudação militar francesa. Uma segunda, da anterior decorrente, é: um jovem negro submete-se tranquilamente à dominação francesa.

³⁰⁰ BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 205.

³⁰¹ Ibid.

³⁰² Ibid., p. 206.

³⁰³ Ibid.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Ibid., p. 207.

³⁰⁶ Ibid.

Figura 1 – Capa da revista Paris-Match reproduzida no livro *Mithologies*



Fonte: Guittard, J.³⁰⁷

Por meio desta capa, entram em cena termos como pátria, lealdade, formação de um espírito nacional, em que os interesses do país estão acima de qualquer cidadão, até mesmo deste jovem que ainda não tem idade mínima para um alistamento militar. Conforme nos indica a legenda em caixa alta que consta no canto inferior direito da referida capa, “LES NUITS DE L’ARMÉE: le petit Diouf est venu de Ouagadougou avec ses camarades, enfants de troupes d’A.O.F., pour ouvir le fantastique spectacle que l’Armée française présente au Palais des Sports cette semaine”³⁰⁸. Ouagadougou, capital de Burkina Fasso, foi ocupada pelos franceses em 1958, sendo uma das colônias francesas na África Ocidental, onde o jovem atua em alguma legião que apoia as forças coloniais de ocupação em seu território. Esta imagem humanizada, pois cita o nome do garoto, dentre tantas outras conotações passíveis de análises, é uma fotografia na qual seu personagem central atua como um modelo a ser seguido pela classe média francesa, pois ele serve como exemplo da fidelidade requerida pelos estados beligerantes. Ainda mais, a câmera fotográfica que captou o instante em que o

³⁰⁷ A fotografia integra a edição ilustrada estabelecida por Jacqueline Guittard da obra *Mithologies Barthes*: Paris: Seuil, 2010, p. 248, e encontra-se disponível em: <<http://www.contour2009.be/images/content/artists/Meessen.jpg>>. Acesso em: 21 mar. 2016.

³⁰⁸ GUITTARD, J., 2010, op. cit., p. 248. Em tradução livre quer dizer “As noites do exército: o jovem Diouf veio de Ouagadougou com seus colegas, filhos dos soldados da A.O.F., para ouvir o fantástico espetáculo que o exército francês apresentou no Palácio dos Esportes nesta semana”.

garoto presta continência ante o evento militar francês esta posicionada embaixo, e realizada uma tomada de baixo para cima, o que favorece o personagem, pois ele avança em direção a nós, espectadores, e se impõe a nós com seu olhar fixo em direção ao espetáculo militar. Estranhamente, a legenda contradiz a imagem, pois no fundo da fotografia há um céu límpido, enquanto a legenda diz que o evento ocorreu no período da noite. Em linhas gerais, é mais uma estratégia da revista para conquistar a opinião pública francesa para a empreitada colonial na região, ao mostrar o garoto africano que defende as “nobres” causas francesas em seu país.

Há aí uma ambiguidade que ele não deixa de ressaltar: o significante mítico é, concomitantemente, “sentido e forma, pleno de um lado, vazio de outro”³⁰⁹. Como sentido, o significante pede uma leitura, pois há uma “realidade sensorial (ao contrário do significante linguístico, que é de ordem puramente psíquica) e uma riqueza: [...] a saudação do negro são conjuntos plausíveis, dispendo de uma racionalidade suficiente; [...]”³¹⁰. No sentido do mito, já está fundada uma significação, por possuir uma história, “[...] postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de ideias, de decisões.”³¹¹.

Quando o significante mítico se torna forma, todo o seu acúmulo de passado, saber e memória do sentido se esvai, “[...] esvazia-se, empobrece, a história evapora-se, permanece apenas a letra” e que há, neste momento, uma “permutação paradoxal das operações de leitura”, em outras palavras, o sentido regressa extraordinariamente à forma, “do signo linguístico ao significante mítico”³¹². Nesta virada do mito em forma, toda a riqueza de valores contidos no sentido “[...] uma história, uma geografia, uma moral, uma zoologia, uma literatura” é afastada pela forma que, devido a sua pobreza exige um preenchimento de significação.³¹³

Então, nos explica Barthes, embora a forma não suprima o sentido, o empobrece, faz perder o seu valor, “[...] o sentido passa a ser para a forma como que uma reserva instantânea de história, como uma riqueza submissa, que é possível aproximar e afastar numa rápida alternância [...]”³¹⁴. Então, a forma se alimenta do sentido e, ao mesmo tempo, esconde-se nele, é isso que define o mito, que Barthes chama de “jogo de esconde-esconde” entre o sentido e a forma, pois, retomando o exemplo da capa de revista, “[...] o negro que saúda não é símbolo do Império francês, tem demasiada presença para isso, apresenta-se como imagem

³⁰⁹ BARTHES, 2013, op. cit., p. 208.

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ Ibid.

³¹² Ibid.

³¹³ Ibid., p. 209.

³¹⁴ Ibid.

rica, vivida, espontânea, inocente, *indiscutível*³¹⁵. Porém, essa presença é distante e submissa, transparente, mantém uma cumplicidade de um conceito já anteriormente estabelecido que, conforme o exemplo da Figura 1, seria o imperialismo francês, o que se constitui numa “presença *emprestada*”.³¹⁶

Passa-se agora ao terceiro termo, o significado mítico. Barthes afirma que é o conceito que vai “absorver” toda a história contida na forma, porque é esse mesmo conceito que é determinado histórica e intencionalmente, sendo ele a “força motriz” que faz emanar o mito. No caso em questão, conforme a Figura 1, o imperialismo francês constitui essa “força motriz” que impulsiona ou potencializa o mito. Assim, “O conceito restabelece uma cadeia de causas e efeitos, de motivações e intenções. Ao contrário da forma, o conceito não é absolutamente abstrato, mas está repleto de situação. Graças ao conceito, toda uma história é implantada no mito”³¹⁷, tal como ocorre na Figura 1, quando o jovem negro presta continência: como forma, “o seu sentido é limitado, isolado, empobrecido; como conceito de imperialismo francês entra de novo em contato com a totalidade do mundo: com a história geral da França, as suas aventuras coloniais, as suas dificuldades presentes”.³¹⁸ Então, o que se acrescenta ao conceito é mais um “certo conhecimento de real” do que necessariamente o real propriamente dito.

[...] passando do sentido à forma, a imagem perde parte de seu saber: torna-se disponível para o saber do conceito. De fato, o saber contido no conceito mítico é um saber confuso, constituído por associações frágeis, ilimitadas. É preciso insistir sobre esse caráter aberto do conceito; não é absolutamente uma essência abstrata, purificada, mas sim uma condensação informal, instável, nebulosa, cuja unidade e coerência provêm, sobretudo, da sua função.³¹⁹

Desse modo, a característica do conceito mítico é a de ser apropriado, ele deve atingir leitores e ter uma função precisa, define-se como uma tendência. Além disso, um significado pode ter vários significantes, inserido no conceito mítico: “[...] têm à sua disposição uma massa ilimitada de significantes [...] posso encontrar mil imagens que me signifiquem a imperialidade francesa”³²⁰. Com isso, Barthes quer dizer que o conceito é mais pobre que o significante, ao se limitar a “reapresentar-se”.

³¹⁵ BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 209.

³¹⁶ Ibid., p. 209.

³¹⁷ Ibid., p. 210.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Ibid., p. 210-211.

Na forma e no conceito, pobreza e riqueza estão em proporções inversas: à pobreza qualitativa da forma depositária de um sentido rarefeito corresponde uma riqueza do conceito, aberto a toda a História; e a abundância quantitativa das formas, corresponde um pequeno número de conceitos.³²¹

Esta repetição do conceito é de grande valia para o mitólogo, porque, por meio dela, é possível “decifrar o mito: é a insistência num comportamento que revela a sua intenção”³²², sendo que, no mito, o conceito pode envolver uma ampla extensão do significante. De acordo com o exemplo utilizado por Barthes, um “[...] livro inteiro será o significante de um só conceito; e, inversamente, uma forma minúscula (uma palavra, um gesto mesmo lateral, desde que seja notado) poderá servir de significante a um conceito repleto de uma história completamente rica”.³²³ Logo, nomear conceitos é uma atividade necessária à decifração do mito, pois não há neles rigidez. Os conceitos míticos constroem-se, alteram-se, desfazem-se, desaparecem por completo e, por serem instáveis, é recomendável o uso de neologismos, pela importância de o conceito ser um “elemento constituinte do mito”. Os conceitos são históricos e, por isso, a necessidade de nomeá-los. Como ilustração, Barthes recorre ao termo *sinidade*, para definir essa relação de parte da cultura chinesa com a ideia que se faz dela, “[...] a China é uma coisa” e a concepção que um pequeno-burguês francês tem dela é outra.³²⁴

Ao analisar as maneiras pelas quais se manifesta a significação mítica, Barthes abre um parêntese para explicar “os modos de correlação do conceito e das formas míticas”³²⁵. O terceiro termo desta cadeia semiológica, o autor chama de significação, que nada mais é do que o próprio mito, a “entidade concreta”, conforme é a “palavra” do sistema semiológico saussuriano. O mito se apresenta de modo “pleno e suficiente, que é efetivamente consumido”. De modo diverso do que se passa em outros sistemas, a relação entre o conceito e a forma mítica, um não procura se ocultar no outro, há uma presença de ambos simultaneamente. Por isso, o mito não “esconde nada”, pois sua função, não sendo a de fazer desaparecer, é deformar. Por isso, não há na constituição do mito um “inconsciente” para explicá-lo. Tudo está desdobrado em dois tipos de manifestação, sendo literal e imediata a presença da forma e, mais ainda, estendida, pois a natureza do significante mítico provém de

³²¹ BARTHES, 2013, op. cit., p. 211.

³²² Ibid.

³²³ Ibid.

³²⁴ Ibid., p. 212.

³²⁵ Ibid.

um sistema linguístico já previamente solidificado e somente se oferece “por meio de uma matéria” enquanto na língua, de modo oposto, o significante se conserva psíquico.³²⁶

Toma-se como exemplo do mito em plano visual, de acordo com a Figura 1. Ao contrário do mito oral, que se estende de modo linear, o mito visual é “multidimensional [...] ao centro, o uniforme do negro, em cima, o seu rosto escuro, à esquerda, a continência etc.”³²⁷. Enquanto os elementos da forma se relacionam de maneira espacial, mantendo relações de proximidade e lugar, os elementos do conceito, de modo inverso, relacionam-se de modo associativo: “a base do conceito não é uma extensão, mas sim uma espessura [...] a sua presença é de ordem reminescente”, o que faz do conceito se apresentar de maneira global “uma espécie de nebulosa, condensação mais ou menos fluida de um saber [...]”³²⁸. A união que se estabelece entre o conceito mítico e o sentido é caracterizada por uma relação de “*deformação*” e, por isso, no mito “[...] o conceito deforma o sentido”³²⁹. Enquanto na língua o significado não tem a capacidade de deformar nada pois o significante não oferece resistência ao significado, no sistema mítico o significante tem uma dupla face: “uma plena, que é o sentido [...] (do negro soldado), e uma face vazia, que é a forma [...] (*negro-soldado-francês-saudando-a-bandeira-tricolor*)”.³³⁰

Além desta deformação, outra característica do mito é ser ubíquo, uma vez que ele é um sistema duplo: “o ponto de partida do mito é constituído pelo ponto final de um sentido”.³³¹ Para exemplificar o seu modo de funcionamento, Barthes destaca que a significação mítica funciona como um torniquete que, sem parar, “[...] alterna o sentido do significante e a sua forma, uma linguagem-objeto e uma metalinguagem, uma consciência puramente significante e uma consciência puramente representativa [...]”³³². É o conceito que condensa esta alternância, e ele mesmo, por sua vez, se apoia na alternância como de um significante ambíguo, que é ao mesmo tempo “intelectivo e imaginário, arbitrário e natural”³³³. Como exemplo desta ubiquidade do significante mítico, Barthes aponta a física do *álibi*. Nele, há tanto um lugar pleno quanto um lugar vazio, “ligados por uma relação de identidade negativa (‘Não estou onde vocês pensam que estou; estou onde vocês pensam que

³²⁶ BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 213.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Ibid..

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Ibid., p. 213-214.

³³¹ Ibid., p. 214.

³³² Ibid.

³³³ Ibid.

não estou’)³³⁴. Entretanto, para o álbi comum, há um fim, pois, num dado momento o “real o impede de girar”. Deste modo,

[...] o mito é um *valor*; não tem a verdade como sanção: nada o impede de ser um perpétuo álbi; basta que o seu significante tenha duas faces para sempre dispor de um “outro lado”: o sentido existe sempre para *apresentar* a forma; a forma existe sempre para *distanciar* o sentido.³³⁵

E isso se passa sem contradição ou conflito, pois ambos nunca estarão no mesmo lugar. Assim, do mesmo modo que da janela de um carro olhamos a paisagem, é possível focalizar a própria vidraça. Então, num momento, quem olha se aperceberá ora “da presença do vidro e da distância da paisagem”, ora “da transparência do vidro e da profundidade da paisagem”. Essa alternância terá um resultado constante: a vidraça, que estará presente e vazia ao mesmo tempo, enquanto a paisagem estará irreal e plena.

O significante mítico caminha da mesma maneira que o exemplo acima, em que a forma se mantém vazia, mas presente, e o sentido ausente, porém pleno. Só é possível uma surpresa se nesta contradição se “[...] suspender voluntariamente este torniquete de forma e sentido, se focalizar cada um deles como um objeto distinto do outro e se aplicar ao mito um processo estático de decifração [...]”³³⁶ ou, se contrariar a dinâmica própria do significante mítico ao operar a passagem de um leitor dele para um mitólogo, que é um decifrador de signos míticos.

Tal duplicidade do significante mítico caracteriza a significação e, por isso, Barthes reitera que o mito é uma fala definida antes pela sua intenção do que pela sua literalidade, sendo que esta intenção é “petrificada, purificada, eternizada, *tornada ausente* pela literalidade”³³⁷. Como exemplo mais uma vez a Figura 1, “(*O império francês? Ora, é tudo simplesmente um fato: esse bom negro que faz a continência como qualquer moço aqui da terra*)”³³⁸. Por seu caráter ambíguo, a fala mítica terá duas consequências sobre a significação, sendo a primeira uma notificação e a segunda uma constatação. O mito tem um “[...] caráter imperativo, interpelador [...]” porque ele nasce a partir de um “conceito histórico”, vem de uma eventualidade que, no caso, seria “[...] O Império ameaçado”, é em direção ao leitor que

³³⁴ BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 215.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Ibid.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Ibid., grifo do autor.

o mito vai. Está voltado para mim (neste caso, o Barthes como leitor), “[...] impõe-me a sua força intencional; obriga-me a acolher a sua ambiguidade expansiva”.³³⁹

Além desta fala ser interpelativa, também é petrificada, pois, ao atingir o leitor, “recupera uma *generalidade*: fica transpassada, pura, inocente [...] a imperialidade francesa condena o negro que faz a saudação militar a não ser nada mais do que um significante instrumental”³⁴⁰. Diante da imagem do negro, em pose de continência, o leitor é interpelado em nome de uma imperialidade francesa e, simultaneamente, esta saudação torna-se fixa, congelada, densa, e cujo objetivo é fundar esta mesma imperialidade.

À superfície da linguagem, algo se imobiliza: o uso da significação está escondido sob o fato, dando-lhe um ar notificador; mas, simultaneamente, o fato paralisa a intenção e impõe-lhe como que uma desconfortável imobilidade: para a inocentar, ele a congela. É que o mito é uma fala *roubada e restituída*.³⁴¹

Destarte, esta fala que se restitui não é a mesma que foi roubada: ela retorna e não ocupa o mesmo lugar da anterior, e é este momento de adulteração que é o “aspecto transpassado da fala mítica”.

Finalmente, Barthes remete a significação à questão da motivação. Como bom saussuriano, lembra que o signo é arbitrário. Nada liga a imagem acústica de uma palavra – por exemplo, a palavra “árvore” – a seu conceito. O signo, neste caso, é imotivado. Entretanto, há limites para esta arbitrariedade, que surgem das relações associativas da palavra, pois a língua consegue elaborar uma parte do signo por analogia com outros signos. Já a significação mítica, jamais é totalmente arbitrária, tendo por um lado uma motivação e, por outro, uma parte de analogia. Se voltarmos à imagem do negro saudando a bandeira francesa, conforme a Figura 1:

[...] para que o imperialismo francês se apodere do negro que faz a saudação militar do negro e a saudação militar do soldado francês. A motivação é necessária à própria duplicidade do mito; o mito joga com a analogia do sentido e da forma: não existe mito sem uma forma motivada.³⁴²

Para demonstrar o potencial de motivação do mito, o pensador evoca um caso extremo, em que uma coleção de objetos é tão desordenada que se torna impossível ver algum

³³⁹ BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 216.

³⁴⁰ Ibid., p. 217.

³⁴¹ Ibid.

³⁴² Ibid., p. 217-218.

sentido nela. Então, pode parecer que, privada de um sentido preexistente, a forma não possa inscrever em nenhum lugar “a sua analogia e que o mito fosse impossível de existir”. Entretanto, a forma pode ao menos dar à interpretação esta própria desordem: “pode conferir uma significação ao absurdo” e fazer dele um mito. Mesmo a ausência de motivação não é suficiente para impedir a formação do mito, porque “[...] esta própria ausência será suficientemente objetivada para se tornar visível”³⁴³ e, assim, a formação do mito se dará com a ausência de motivação que, por sua vez, se transformará numa “motivação segunda”.

Esta motivação é bem fragmentária e, ao mesmo tempo fatal, por não ser natural, quer dizer, é a história que se encarrega de dar forma a suas analogias. Entretanto, a analogia entre o “sentido e o conceito é sempre apenas parcial; a forma renuncia a muitos de seus análogos, conservando apenas alguns”³⁴⁴. Geralmente “[...] o mito prefere trabalhar com imagens pobres, incompletas, nas quais o sentido já está diminuído, disponível para uma significação: caricaturas, pastiches, símbolos etc.”³⁴⁵ Barthes acrescenta que é possível optar por uma grande variedade de motivações para o “imperialismo francês”, valendo-se de distintos significantes que não sejam a saudação militar do jovem negro: “[...] um general francês condecora um senegalês maneta, uma freira oferece uma tisana a um negro doente, um professor branco dá aula a atentos juvenzinhos negros [...]”³⁴⁶. Diante destas inúmeras possibilidades de significantes, na imprensa se vê estes exemplos míticos diariamente.

Um exemplo que ilustra a mitologia que se cria a partir da imagem fotográfica é o capítulo de *Mitologias* intitulado *A grande família dos homens – The Family of Man*, exposição que pretendia apresentar o gesto humano por meio das temáticas de nascimento, morte, trabalho, saber, jogos, em que os comportamentos humanos cotidianos são universais. Como resultado da exposição, foi publicado um livro homônimo com o seguinte subtítulo: *The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries – created by Edward Steichen for The Museum of Modern Art, New York*, provavelmente lançado no então ano de 1955.³⁴⁷

Ao folhear as páginas deste livro, nota-se que foi dividido por temáticas, sendo que, nas primeiras páginas, as fotografias são de relações afetivas entre casais, incluindo aí o gesto do beijo, já tão consagrado numa fotografia de Robert Doisneau, que também faz parte do exemplar. Depois, rituais de matrimônio de diversas etnias e religiões, seguidos de imagens

³⁴³ BARTHES, 2013, op. cit., p. 218.

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ Ibid., p. 218-219.

³⁴⁶ Ibid., p. 219.

³⁴⁷ STEICHEN, E. *The Family of Man*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.

de mulheres em período de gestação, para chegar, enfim, às cenas de parto e, logicamente, também aos gestos de amamentação. O livro se desenvolve também em diversas cenas de trabalho, festas, ritos religiosos, lazer, votação, fome, morte, e de manifestações urbanas, sendo que as páginas são compostas de fotografias que mostram as diferentes maneiras pelas quais cada comunidade desenvolve sua cultura por meio das temáticas acima citadas.

Cabe ressaltar, ainda, que a maioria das fotografias que compõe o livro foi feita pelos principais fotógrafos do mundo no período, sobretudo dos Estados Unidos e da Europa, geralmente vinculados às grandes agências internacionais de fotografia e imprensa, já consagrados pela história da fotografia do século XX. Assim, esta exposição apresenta o mito da universalidade da condição humana. Logo, o que poderia representar uma “expressão de ordem zoológica”, a partir da semelhança da espécie e também de seus gestos, não passou de uma mensagem excessivamente sentimental e moralizante. Assim, o mito da comunidade humana é referendado em dois tempos:

[...] inicialmente, afirma-se a diferença das morfologias humanas, acentua-se o exotismo, tornam-se manifestas as infinitas variações da espécie, a diversidade das peles, dos crânios e dos costumes, complica-se à vontade a imagem do mundo, à semelhança de uma Babel. Depois, desse pluralismo se extrai magicamente uma unidade: o homem nasce, trabalha, ri e morre por toda parte da mesma maneira [...].³⁴⁸

E se há algo característico de uma etnia qualquer, subentende-se que há, ao menos, uma natureza idêntica, em que a diversidade é tão somente uma questão formal. A exposição reafirma a “existência de uma matriz comum”, quer dizer, há uma “essência humana”, logo o poder de Deus é revelado tanto pela diversidade dos homens quanto pelos seus gestos, de modo que ambos são uma demonstração de sua vontade. Ora, a crítica barthesiana recai sobre o “intento espiritualista” da exposição, constantemente citada com provérbios primitivos ou do Velho Testamento, de maneira que definem uma sabedoria eterna, uma “ordem de afirmações” que são desviadas da história: “[...] Estamos no reino das verdades gnômicas; eis a junção das eras da Humanidade, no grau mais neutro de sua identidade, no qual a evidência do truísmo só tem valor no âmbito de uma linguagem puramente ‘poética’”³⁴⁹, ironiza o pensador.

O conteúdo e a expressividade das imagens formam uma mitologia que suprime o fardo da história, pois tal sentimentalidade coloca tudo como se fosse natural e idêntico,

³⁴⁸ BARTHES, 2013, op. cit., p. 175.

³⁴⁹ Ibid., p. 176.

“conteúdo e fotogenia das imagens, discurso que as justifica, tudo a que visa à supressão do peso determinante da História [...]”³⁵⁰. A exposição obriga o leitor a se manter na “superfície de uma identidade”, ao impedi-lo, via sentimentalismo, de adentrar a zona posterior dos comportamentos, “nos quais a alienação histórica introduz essas ‘diferenças’ que aqui serão denominadas simplesmente (sic) ‘injustiças’”.³⁵¹

Barthes reencontra o humanismo clássico nessa redução da “história dos homens, a relatividade de suas instituições ou a diversidade superficial de sua pele”³⁵² a uma natureza humana universal. Já o humanismo progressista, ao contrário, “deve sempre pensar em inverter os termos dessa antiquíssima impostura, em purificar incessantemente a Natureza, suas ‘leis’ e os seus ‘limites’ para nela descobrir a História e finalmente estabelecer a própria Natureza como histórica”.³⁵³ Mesmo sendo o nascimento e a morte temas universais, e também naturais, se se lhes toma a história, não há o que dizer sobre eles, e o fracasso da fotografia consiste em redizer a morte ou o nascimento que acaba por não ensinar absolutamente nada ao público sobre estes fatos, tornando-se assim uma tautologia.

Ademais, para que possam elevar-se a uma categoria de linguagem, estas imagens devem ser inseridas numa ordem do saber em que possam ser transformadas: “submeter precisamente a sua naturalidade à nossa crítica de homens”. Até porque, por mais universais que sejam estes temas, eles são “signos de uma escrita histórica”. E diante da extensão destes problemas, não há interesse para o público na “essência” desse gesto se tais imagens não apresentam os modos de existência deles “que são perfeitamente históricos”. “Se a criança nasce bem ou mal, se faz a mãe sofrer ou não, se é ou não atingida pela mortalidade, se é elevada a esta ou outra forma de futuro, eis o que as nossas exposições deveriam focalizar, e não uma lírica eterna do nascimento”.³⁵⁴

A exposição também coloca no mesmo plano do *nascimento* e da *morte* o tema do *trabalho* como fato natural. Outro equívoco, pois o *trabalho* é apresentado como uma “eterna estética dos gestos laboriosos”, ao invés de mostrar as diferenças entre *trabalhos* – e não dizer que ele é uma fatalidade. Fatalidade do *trabalho* que não é nem de perto a mesma do *nascimento* e a da *morte*. O trabalho é um fato ancestral e, mesmo assim, isso não o impede de ser histórico, por seus modos, motivações, finalidades e sobretudo pelo lucro, sem confundir numa “[...] identidade puramente gestual, o operário da colônia e o operário da

³⁵⁰ BARTHES, 2013, op. cit., p. 176.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Ibid.

³⁵³ Ibid., p. 176-177.

³⁵⁴ Ibid., p. 177.

metrópole [...]”³⁵⁵. O excesso de academicismo desta exposição é dar “à imobilidade do mundo a segurança de uma ‘sabedoria’ e de uma ‘lírica’ que só eternizam os gestos do homem para melhor tolhê-los”.³⁵⁶

Já no capítulo “Fotos-choque”, Barthes examina as fotografias da execução pública de saqueadores de fazendas, na então ditadura da Guatemala, publicadas na revista *Paris-Match* – revista que em seus primórdios tinha como lema “O peso das palavras, o choque das fotos”. Constam na versão ilustrada de *Mythologies*, mais especificamente nas páginas 24 e 25, duas reproduções das folhas da revista, em que foram publicadas quatro fotografias, sendo três delas no formato horizontal, na primeira página, e uma solitária, na segunda, em formato retrato, que preenche a totalidade do espaço gráfico da folha. Na primeira imagem, temos a preparação dos condenados, dispostos no paredão, ainda em pé e ao lado de banquetas e algemados, observados por algumas poucas cabeças que compõem o primeiro plano desta fotografia. Na segunda, um dos condenados implora por sua vida ao oficial que serve seu rum tranquilamente, como se tomasse um licor após o jantar, seguido de um militar e também de um civil trajado elegantemente, ambos ao fundo da imagem. Na terceira cena, um dos condenados se ajoelha implorando por clemência.

Na última imagem, a mais emblemática das quatro, após o disparo das armas, surgem os corpos caídos no chão, os soldados que recolhem estes corpos e o padre e sua bíblia a abençoar as almas cristãs que se foram. Ao lado dele, o fotógrafo observa um cadáver para registrar o fato e, ao fundo, uma multidão de espectadores que disputam o espaço para acompanhar o fatídico evento de cima de casas, da própria muralha, enfim, por todos os lados. Muito comum quando se comenta uma fotografia jornalística é a comparação com pinturas consagradas pela história da arte. Uma das legendas faz menção à famosa tela de Goya, intitulada “3 de maio de 1808” – tela criada pelo artista em 1814 ao celebrar a resistência espanhola contra a invasão francesa no país.

O título direciona o significado desta sequência narrativa das imagens: “Derrière les remparts les salves des pelotons d’execution” que, em tradução livre, significa “atrás das muralhas os disparos dos pelotões de execução”. Estranhamente, dentre as quatro imagens, não se vê o instante dos disparos dos fuzis realizados pelos militares, o que conota uma redução do impacto destas fotografias sobre o público leitor, pois é uma execução sem sangue ou armas, numa cena diurna, sendo muito provável que ela sirva como exemplo aos que não se enquadrarem nas linhas da ditadura. Barthes defende que esta cena não é de maneira

³⁵⁵ BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 177.

³⁵⁶ Ibid., p. 178.

alguma terrível por si mesma, e que o terror provém de o público olhar estas imagens no seio de sua liberdade.

Tais imagens já nos chegam digeridas. Barthes escreve: “alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós [...]”.³⁵⁷ De fato, o fotógrafo substitui seu público inteiramente, por completo, ao tratar exageradamente a temática que nos endereça, ao adicionar ao acontecimento contrastes e aproximações, uma espécie de “linguagem tradicional do horror”:

[...] um deles, por exemplo, coloca lado a lado uma multidão de soldados e um campo coberto de cabeças de mortos; um outro nos apresenta um jovem militar olhando um esqueleto; enfim, um outro focaliza uma coluna de condenados ou prisioneiros no momento em que cruzam com um rebanho de carneiros [...].³⁵⁸

Este tipo de fotografia acentuadamente hábil não impacta o leitor, porque o público perde sua capacidade de julgamento, mesmo que seja tecnicamente perfeita, pois o fotógrafo não deixa nada para seu público senão uma simplória aprovação intelectual: “[...] só estamos ligados a essas imagens por um interesse técnico; carregadas de sobreindicações pelo próprio artista, para nós não têm história, e não podemos inventar a nossa aceitação a essa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador”³⁵⁹. Apesar de os fotógrafos registrarem um instantâneo com grande maestria, disparando seus obturadores que operam em frações de segundo, fixando na película sensível um momento crucial de um acontecimento qualquer, eles não chocam o leitor, porque apesar do espetáculo ser direto e sem contrastes, são elaborados de forma exaltada pelo fotógrafo:

[...] captar um instante único parece gratuito, intencional demais, fruto de um desejo de linguagem que incomoda, e essas imagens perfeitas não produzem efeito algum sobre nós; o interesse que sentimos por elas não vai além do tempo de uma leitura instantânea: não ressoa nem perturba; a nossa recepção fecha-se muito rapidamente sobre um signo puro; a visibilidade perfeita da cena e a sua *in-formação* dispensam-nos de assimilarmos profundamente o escândalo da imagem; reduzida ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorienta.³⁶⁰

Barthes defende que a maioria das fotos-choque são inofensivas, por serem “intencionais demais para serem fotografia e excessivamente exatas para serem pintura”, o

³⁵⁷ BARTHES, 2013, op. cit., p. 107.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ Ibid., grifo do autor.

que as torna signos puros, faltando-lhes simultaneamente o “escândalo da literalidade e a verdade da arte”, destituindo-os de espessura ambiguidade e distância. Barthes entende que as fotografias acima descritas da execução de comunistas guatemaltecos, dentre outros exemplos, são realmente fotos-choque porque o “[...] fato surpreendido explode na sua insistência, na sua literalidade, na própria evidência da sua natureza obtusa”. Tais imagens, discorre ele, atingem-nos em virtude do fato de parecerem estranhas à primeira vista, até mesmo tranquilas, por estarem “diminuídas visualmente”, desprovidas do “*nume*”.³⁶¹

As fotografias que têm essa capacidade de literalidade e de estranhamento são justamente as que são “privadas de seu canto e da sua explicação”, pois a naturalidade destas imagens reside no fato de que elas impõem ao observador “uma interrogação violenta”, num julgamento próprio, numa “catarse crítica”, e não uma “purga emotiva”. Barthes defende que “a fotografia literal apresenta-nos o escândalo do horror, não o horror propriamente dito”.³⁶²

A partir deste ponto de vista, a imagem fotográfica é vista como um signo, com características peculiares que a colocam como objeto da Semiologia, como escritura com potencial de gerar significações. Ela é imperativa, pois a fotografia tem uma capacidade especular por ser um signo com alto grau denotativo, que confunde o leitor entre as mensagens denotadas e conotadas, conforme as palavras de Motta:

[...] o discurso mitológico, para Barthes, é um discurso que se despreza ou se desdobra do plano denotativo para o plano das ultrassignificações conotativas, ou um sistema segundo, clandestinamente narrativo, em que a significação torna-se a expressão de um outro conteúdo, ambos os estratos se imbricando para formar uma significação outra, que é, ao mesmo tempo, extensiva ao primeiro sistema e estranha a ele.³⁶³

Marty, na segunda parte do livro *Roland Barthes, o ofício de escrever*, intitulada “A Obra”, procura estabelecer as fases nas quais Barthes sofreu influências de outros tantos teóricos ao longo de sua ampla produção bibliográfica, e sintetiza a mitologia do seguinte modo:

³⁶¹ BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 108. *Nume* é uma espécie de retórica da imagem, uma obstinação da expressão que arrebatava o leitor da cena e que causa uma animação mais visual do que intelectual, além de prendê-lo às “superfícies do espetáculo, à sua resistência ótica e não imediatamente ao seu significado. O *nume* seria, “o estremecimento solene de uma pose, entretanto, impossível de se inserir no tempo”. Esta majoração imóvel do inapreensível que se chamou futuramente no cinema como fotogenia que é onde começa a arte). O *nume* é a histeria coagulada, eternizada, aprisionada, pois enfim a temos imóvel, encadeada sob um longo olhar. Daí meu interesse pelas poses (com a condição de que elas estejam enquadradas), as pinturas nobres, os quadros patéticos, os olhos alçados para o céu, etc.”. (Ibid., p. 151).

³⁶² BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 108-109.

³⁶³ MOTTA, L. T. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 116.

Barthes entendeu, antes de Althusser, que a ideologia não se situa em crenças vagas e inefáveis ou nos grandes preconceitos conscientes ou inconscientes (o céu das idéias), mas que ela possui uma realidade material, corporal e orgânica; entendeu que existe uma materialidade da ideologia e seu poder consiste em se confundir com a realidade, em habitar a realidade e em envolvê-la nas suas formas mais concretas, mais cotidianas, mais consumíveis, e em se fantasiar de Natureza.³⁶⁴

Desta maneira, Barthes questiona a ideologia que está implícita nos signos do cotidiano, e é a partir desses signos que tudo pode ser analisado sob a relação entre o signo e o significado, sob a máscara da evidente natureza, e que jantar um bife não é apenas comer uma carne, é uma francesidade. Desta maneira, podemos depreender que o que interessa é que “[...] a ideologia não apenas se aproprie de objetos concretos, de ‘coisas’, de instâncias materiais, mas que ela pode ser, a partir de então, atualizada, visível a olho nu, como o micróbio é visto pelo microscópio, com a ajuda do esquema mitológico”³⁶⁵.

Destarte, o mito atua como um sistema parasitário constituindo “um segundo esquema semiológico”, separado, ao mesmo tempo se utilizando do primeiro. Assim, finaliza Marty, a semiologia se constitui como um modo original para repensar totalmente o problema da “alienação”, que vai além da “névoa metafísica da esquerda hegeliano-marxista”, mas, de modo efetivo, “no qual a linguagem é o centro do debate [...]”³⁶⁶.

Desta maneira, prosseguimos a caminhada teórica barthesiana por uma linha contínua que parte da noção de “mito” para, em seguida, esmiuçar o conceito de “conotação”, conforme as palavras de Marty:

A partir de então, Barthes escreve inúmeros textos semiológicos, sobre a vestimenta, é claro, que é um dos objetos por ele privilegiados, mas também sobre a alimentação, a fotografia, a informação, o cinema, a mensagem publicitária, a imagem, a narrativa, o urbanismo, o *fait divers*.³⁶⁷

E, por fim, o conceito de *studium*, que fecha o ciclo teórico no qual se encerra a contribuição renovadora do pensador aos estudos da cultura e, mais ainda, da fotografia.

Assim balizados diante da definição “mito”, para melhor compreensão das mensagens fotográficas, tanto as documentais como as presentes em reportagens, avançamos no que Barthes intitulou de “O paradoxo fotográfico”, no fundamental texto “A mensagem fotográfica”.

³⁶⁴ MARTY, É., 2009, op. cit., p. 131.

³⁶⁵ Ibid., p. 132.

³⁶⁶ Ibid., p. 133.

³⁶⁷ Ibid., p. 143.

Nesta fase mais “semiológica”, Barthes desloca-se para entender a estrutura em funcionamento nos textos midiáticos, embora não abandone completamente sua “denúncia” dos mitos contemporâneos, porque a conotação é parte formadora do mito, bem como é um dos lados da mesma moeda do paradoxo fotográfico. Há, portanto, uma linha condutora que permeia o conjunto das obras barthesianas, que é a mensagem conotada. Para fins de nossa pesquisa, ao menos por enquanto debruçada sobre a imagem fotográfica, nos ateremos a compreender o funcionamento do par “denotação/conotação”, para melhor esclarecer “a mensagem sem código” da fotografia.

Partindo da fórmula clássica de comunicação, fonte-canal-receptor, Barthes aponta que a foto jornalística é dotada de uma mensagem elaborada que surge da redação dos jornais, nas reuniões de pautas com os repórteres que a elaboram, selecionam e editam para, por fim, diagramá-la e legendá-la. Essa é a “fonte emissora” da notícia, o corpo técnico que se encarrega de produzir a reportagem. Já o canal de transmissão é o jornal mesmo, o centro de um conjunto de outras mensagens concorrentes que circundam a imagem, tais como o “[...] texto, o título, a legenda, a diagramação [...]” e, mais implícito, o próprio nome do periódico, pois se entende que uma mesma imagem pode assumir sentidos completamente opostos caso seja publicada em jornais de linhas editoriais antagônicas, fato que influi na maneira como o público leitor interpreta determinada notícia. E, por último, encontra-se o leitor de dado jornal, que lê todo este aparato comunicativo de acordo com sua ideologia, seu capital intelectual e modo de ver a realidade circundante.³⁶⁸

Estas partes fundamentais da produção da mensagem conduzem a metodologias distintas de interpretação, tendo a emissão e a recepção destas mensagens indicadas para os estudos de sociologia, que privilegiam análises de comportamento humano, suas ações e decisões dentro do espectro social no qual estão inseridos, enquanto o estudo da mensagem propriamente dita, a imagem fotográfica, é um objeto com “autonomia estrutural” e apenas uma “análise imanente” será capaz de decifrar sua estrutura peculiar, envolvida de todos os lados por textos que a complementam. Sendo estruturas distintas, texto e imagem não estão impressos no mesmo espaço gráfico do jornal, e por isso exigem uma leitura específica, a ponto de compreender futuramente a articulação entre estas duas unidades de significação.³⁶⁹

Para explicar o paradoxo fotográfico, Barthes inicia seu argumento com duas perguntas caríssimas ao estudo da fotografia, sendo que a primeira questão consiste em qual

³⁶⁸ BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 11.

³⁶⁹ Ibid.

seria o “conteúdo da mensagem fotográfica” e uma segunda questão, complementar à primeira: “o que transmite a fotografia?” E ele responde enfaticamente: “a própria cena, o literalmente real”. Assim, o pensador ressalta que, apesar da redução de “proporções, perspectiva e de cor” não há na fotografia uma “*transformação*” da cena para o suporte fotossensível. Isto quer dizer que não há, do objeto visível até seu signo, necessidade de um código para que seja possível a eficácia da mensagem fotográfica, o que nos leva a considerar os efeitos oriundos da analogia fotográfica, muito embora ela esteja longe de ser o real, conforme já visto.³⁷⁰

Esta mensagem sem código não é exclusividade da fotografia, pois em outros suportes visuais entram em jogo as mensagens suplementares, que ultrapassam seu teor analógico, o estilo, que podemos remeter ao conteúdo conotado, conforme já assinalado. Assim como essas outras imagens, a fotografia reúne dois tipos de mensagem, uma primeira denotada, constituída pela analogia, e uma segunda conotada, sendo uma retórica ou também uma reserva de estereótipos definidos pela cultura de massa. A analogia fotográfica atua, no caso de uma fotografia estampada num jornal, de modo a transparecer que sua mensagem é apenas denotada. Neste caso, a denotação fotográfica provoca um efeito de realismo tão intenso que sua analogia ou sua objetividade pode ser entendida como mais uma mitologia, porque a mensagem conotada não é perceptível à primeira vista, por ser “invisível”, porém muito “ativa”, “clara” e, simultaneamente, “implícita”.³⁷¹

Neste desafio de apontar um código que rege a comunicação fotográfica, é preciso assinalar que, neste processo, estão envolvidos os produtores e consumidores da notícia, por se ela um signo construído e elaborado a partir de um conjunto de técnicas e regras profissionais, sendo também influenciada pela estética e, sobretudo, pela ideologia que rege a linha editorial do veículo noticioso. Do lado dos leitores de notícias, a fotografia é certamente lida, interpretada e, para isso, ela deve estar inserida no que Barthes chama “uma reserva tradicional de signos”, que nada mais são que os estereótipos elaborados constantemente pela cultura massiva.³⁷²

O paradoxo, assim entendido, é esta reunião entre mensagens, a primeira denotante, desprovida de código em razão do alto grau de analogia da imagem e uma segunda mensagem codificada que nasce a partir da primeira, constituindo-se como uma “escritura” ou também uma retórica própria da fotografia. Assim, somos alertados sobre a fatalidade da comunicação

³⁷⁰ BARTHES, R., 1990, op. cit., p. 12.

³⁷¹ Ibid., p. 12-13.

³⁷² Ibid., p. 14.

de massas, porque essa mensagem codificada é oriunda de uma “mensagem sem código”: o que resulta na coincidência de um paradoxo estrutural e um outro, o ético: “quando queremos ser ‘neutros’, objetivos’, esforçamo-nos por copiar minuciosamente o real, como se o analógico fosse um fator de resistência ao investimento dos valores”³⁷³, o que leva Barthes a questionar a capacidade simultânea da fotografia de ter uma objetividade, além de significados naturais e culturais. Desse modo, resta à análise semiológica empreender uma “decifração” a partir da mensagem conotada, para, em seguida, separar seus significantes e seus significados e, assim, proceder aos planos de análise.³⁷⁴

Tais planos de análise vêm a ser o que Barthes chama de “procedimentos de conotação”, que nada mais são que os elementos formadores quando se produz ou elabora uma imagem fotográfica, tais como o enquadramento, ajustes técnicos de toda ordem em torno do aparelho, sem deixar de lado também a diagramação – que definirá sobremaneira a futura leitura da imagem. Isto seria buscar a “codificação do análogo fotográfico” e, a partir deles, o semiólogo se habilita a apreender os “procedimentos de conotação”. Em termos estruturais, de um lado temos a trucagem, a pose e os objetos, e de outro lado temos a fotogenia, o esteticismo e a sintaxe. É preciso separar os três primeiros casos dos outros três, pois neles a conotação é elaborada sobre uma alteração da mensagem denotada, ou melhor, do real ali estampado.³⁷⁵

Desta maneira, o primeiro exemplo é a trucagem, que “caracteriza-se por intervir, *sem prevenir*, no próprio interior do plano de denotação: utiliza a credibilidade inerente à fotografia, que, como vimos, consiste em seu extraordinário poder de denotação”.³⁷⁶ O emissor ou o editor da notícia, ao se utilizar do prestígio de veracidade intrínseco à fotografia, mostra uma dada cena como sendo cândida, natural, livre das intenções ou ideologias embutidas em todo e qualquer signo. Em outras palavras, ao estampar uma reportagem fotográfica nos jornais e revistas, a mensagem “parece” ser unicamente denotada, sendo que a mesma reportagem é altamente conotada e, assim, sentencia: “[...] em nenhum outro procedimento a conotação incorpora tão completamente a máscara ‘objetiva’ da denotação”.³⁷⁷ Barthes usa o exemplo de uma fotografia que circulou na imprensa americana, no ano de 1951. Trata-se de uma cena que representava dois rostos a conversar, sendo um

³⁷³ BARTHES, R., 1990, op. cit., p. 14.

³⁷⁴ Ibid., p. 14-15.

³⁷⁵ Ibid., p. 15.

³⁷⁶ Ibid., p. 16, grifo nosso.

³⁷⁷ Ibid.

senador americano a dialogar com um líder comunista. Dado o impacto da fotografia, o senador foi destituído do cargo.³⁷⁸

Obviamente que o processo de significação somente se completa quando há um saber difundido e estabelecido, seja uma reserva de estereótipos ou de signos, seja até mesmo o “esboço de código”.

[...] aqui, o significante é a atitude de conversação dos dois personagens; notar-se-á que esta atitude só se torna signo para uma certa sociedade, isto é, somente sob a influência de certos valores: é o anticomunismo intransigente do eleitorado americano que transforma os gestos dos interlocutores em signo de uma familiaridade condenável; o que significa que o código de conotação não é nem artificial (como uma língua verdadeira), nem natural: é histórico.³⁷⁹

O segundo caso é o exemplo da “pose” na qual está toda a significação desejada: por meio de gestos, olhares e atitudes fixados no papel fotossensível, na pose do modelo retratável consta a própria leitura dos significados de conotação. Adjetivos implícitos como juventude, espiritualidade, pureza, dentre tantos outros contidos na pose, nascem justamente porque existe na e por meio da fotografia ações estereotipadas que constituem elementos cristalizados de significação. Desta maneira, é salutar buscar uma gramática histórica, que seria uma conotação iconográfica que se consolida ao longo da história por meio das artes, da cultura, ou das associações das ideias, até porque a pose não é uma exclusividade da fotografia, ela faz parte de uma tradição pictórica antiga da qual a fotografia não somente se apropriou como também subverteu alguns dos códigos da tradição pictográfica. O exemplo tomado por Barthes é um busto do então Presidente Kennedy, em perfil, mãos postas, e olhando para o céu, durante as eleições americanas. A conotação neste caso não é exatamente a pose do então candidato, mas o político que está a orar.³⁸⁰

Já no terceiro nível de conotação da mensagem fotográfica estão os objetos, entendidos como “a pose dos objetos”. Trata-se de empenhar a leitura semiológica em torno dos objetos diante da câmera, não importando se foram dispostos na cena naturalmente ou artificialmente – geralmente fazem parte do cenário da paisagem, num plano de fundo. Funcionam tanto como associações de ideias quanto como símbolos que remetem o leitor a determinados imaginários arraigadas na cultural geral, seja de um local específico, seja de uma cidade ou país, ou ainda de um fato histórico. Exemplos disso são facilmente

³⁷⁸ BARTHES, R., 1990, op. cit., p. 16.

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Ibid., p. 16-17.

identificados, como uma biblioteca ao fundo de uma cena de entrevista, que confere autoridade científica ao entrevistado; objetos fundamentais para que fosse possível a associação a fatos históricos, como guerras, insurgências, bandeiras nacionais, sistemas políticos e ditaduras, dentre tantas outras associações possíveis. De acordo com Barthes, por eles serem elementos de significação privilegiados, é possível realizar um verdadeiro léxico, uma vez que se constituem, por um lado, como significantes claros e conhecidos e, por outro, como descontínuos e completos em si mesmos. São, portanto, “estáveis”, e por isso são um facilitador para estabelecer sua “sintaxe”.

Aqui está, por exemplo, uma “composição” de objetos: uma janela aberta sobre um telhado, uma paisagem de vinhedos: diante da janela, um álbum de fotografias, uma lupa, um vaso de flores; estamos, portanto, no campo, ao sul do Loire (vinhedos e telhas), em uma residência burguesa (flores sobre a mesa), cujo morador idoso (lupa) revê suas lembranças (álbuns de fotografias) [...].³⁸¹

A mensagem conotada nasce deste conjunto de pequenos detalhes, ou como os objetos se estruturam para significar formando “unidades significantes” que aparecem, aos olhos desatentos, como sendo cândidas, espontâneas, ou melhor, “insignificantes.

Passamos agora a buscar entender o segundo nível de produção que permeia a mensagem fotográfica aqui em análise, formado pela fotogenia, pelo estetismo e, por último, a sintaxe. A fotogenia é vista como estrutura informativa, na qual a mensagem conotada está impregnada na própria cena, “embelezada”, “sublimada”, em virtude dos procedimentos técnicos de “iluminação, impressão e tiragem”. Barthes aconselha realizar um “recenseamento” destas técnicas para futuras análises, pois em cada uma delas há um significado conotativo com uma certa constância que pode ser reunido a um léxico cultural dos “efeitos” técnicos, sendo este recenseamento altamente proveitoso ao se diferenciar os efeitos estéticos dos efeitos significantes. Salutar seria tal recenseamento para que seja possível identificar a distinção entre fotografia e pintura, pois “[...] em fotografia, contrariamente às pretensões dos fotógrafos de exposição, nunca há *arte*, mas, sempre, um sentido”.³⁸²

Logo, o estetismo é constituído por dois pontos de vista ambíguos: quando a fotografia tenta se passar por arte, caso típico do movimento pictorialista do final do século XIX, quando a fotografia lança mão de efeitos técnicos oriundos da pintura, como o *flou*, por

³⁸¹ BARTHES, R., 1990, op. cit., p. 17.

³⁸² Ibid., p. 18.

exemplo, ou quando tenta “impor um significado habitualmente mais sutil e mais complexo do que aqueles permitidos por outros procedimentos de conotação”³⁸³, tendo como exemplo uma fotografia de Cartier-Bresson.

Cartier-Bresson assim construiu a recepção ao Cardeal Pacelli pelos fiéis de Lisieux, como um quadro de antigo mestre: essa fotografia, porém, não é absolutamente um quadro: por um lado, sua estética exposta remete (maliciosamente) à própria idéia de quadro (o que é contrário a toda verdadeira pintura), e, por outro lado, a composição significa, aqui, de maneira clara, uma certa espiritualidade estática, traduzida precisamente em termos de espetáculo objetivo.³⁸⁴

Nesse sentido, novamente, há uma oposição entre fotografia e pintura, explica ele, quando na tela de um “Primitivo”, a “espiritualidade” não remete a um significado, mas é “o próprio ser da imagem”, mesmo havendo em algumas imagens pictóricas “elementos de códigos, figuras de retórica”, ou seja, toda uma simbologia típica de uma época ou cultura. Porém, “nenhuma unidade significativa remete à espiritualidade”³⁸⁵ porquanto não pode ser um objeto de uma mensagem articulada, mas tão somente uma “maneira de ser”.

Por último, temos a sintaxe, que, diferentemente dos níveis conotantes anteriores, é constituída a partir da sequência de fotos encadeadas, tendo em vista formar uma narrativa sobre o acontecimento. Nas anteriores, eram os “objetos-signos” contidos dentro de uma mesma fotografia. Nesta sequência narrativa, prática comum da diagramação de revistas, periódicos semanais ou mensais, o significante de conotação não está mais contido no interior de alguma fotografia, mas no nível do encadeamento que surge entre elas. Assim, a cada fotografia articulada, pode-se gerar uma comicidade inerente à leitura deste tipo de signo, por meio de repetições e também de variações dos gestos e atitudes dos personagens, fato característico principalmente dos desenhos ou charges, incomum quando observamos uma fotografia única, que sintetiza um acontecimento, pois o movimento é fundamental à comicidade, enquanto na fotografia isolada não são possíveis ambas as conotações.³⁸⁶

Além destes métodos de conotação da imagem fotográfica, há que se acrescentar um outro signo, desta vez linguístico: o texto verbal que rodeia a fotografia jornalística por todos os lados, quer seja como título da matéria, quer seja como legenda que complementa a peça

³⁸³ BARTHES, R., 1990, op. cit., p. 18.

³⁸⁴ Ibid., p. 18-19.

³⁸⁵ Ibid., p. 19.

³⁸⁶ Ibid.

noticiosa. Desta maneira, Barthes chama a atenção para três circunstâncias entre o jogo das mensagens denotadas e conotadas, entre a complexa relação entre fotografia e texto.

A primeira é a de que o texto tem como função “conotar a imagem”, atuando como uma mensagem “parasita”, que multiplica o signo icônico para tantos significados quantos forem possíveis, o que configura uma “inversão histórica”, já que, antes, era a imagem que ilustrava o texto. Tal inversão cobra um preço, pois anteriormente era a ilustração que funcionava como mensagem denotada, para sustentar a mensagem principal, verbal (conotada), daí a necessidade de um signo icônico denotado, enquanto na relação contemporânea cabe ao texto verbal “[...] sublimar, patetizar ou racionalizar a palavra”³⁸⁷. Este conjunto informativo era engendrado pela imagem que, por sua vez, tinha como função ilustrar o texto, deixando-o mais nítido. Atualmente, o texto verbal deixa a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação.

Um outro aspecto é disposição dos textos que contornam a imagem. O resultado disso, a partir da diagramação, relaciona-se com a maior ou menor proximidade do texto em relação à imagem. Quanto mais a palavra se encontra mais perto da imagem, menor é a sua capacidade de conotá-la: a mensagem icônica abocanha a mensagem verbal e esta, por sua vez, entra no jogo sedutor da objetividade da fotografia: “a conotação da linguagem ‘purifica-se’ através da denotação da fotografia”³⁸⁸. Contudo, jamais é possível uma anexação total pois se trata de substâncias distintas uma gráfica, outra icônica, e por isso são “irredutíveis”, embora haja entre elas uma “gradação na amálgama”.

[...] a legenda tem, provavelmente, um efeito de conotação menos evidente do que a manchete ou o artigo; título e artigo separam-se sensivelmente da imagem, o título por seu destaque, a imagem por sua distância; um porque delimita, outro porque afasta o conteúdo da imagem; a legenda, ao contrário, por sua própria disposição, por sua extensão limitada, para duplicar a imagem, isto é, participar de sua denotação.³⁸⁹

Um último aspecto é o de que tal duplicação da imagem pelo texto não é possível, em razão do fato de que, na passagem de uma estrutura à outra, nascem significados segundos. Então Barthes se pergunta: qual é a relação dos significados de conotação com a imagem? Em seguida, responde dizendo que se trata de uma “explicitação”: na maioria dos casos o texto tende a “ampliar” uma reserva de conotações já embutidas na imagem. Entretanto, em outros casos, o texto pode criar um significado completamente novo, que passa a ser projetado na

³⁸⁷ BARTHES, R., 1990, op. cit., p. 20.

³⁸⁸ Ibid.

³⁸⁹ Ibid.

fotografia de modo a parecer que é uma mensagem denotada, enquanto em outros casos o texto pode ainda contradizer a mensagem icônica “produzindo uma conotação compensadora”.³⁹⁰

Destarte, o código de conotação não pode ser, na verdade, nem natural, muito menos artificial, mas sobretudo histórico ou cultural, em que seus signos podem ser “gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos”³⁹¹ recobertos por alguns sentidos dos quais uma sociedade faz uso. Diante deste fato, e por causa do código conotativo, ler uma fotografia é uma ação histórica, baseada principalmente em um saber bem pavimentado, como se fosse uma verdadeira língua, acessível somente aos que conseguiram aprender os signos ali em jogo. Resta, para o trabalho do semiólogo, buscar esse código de conotação que seria uma tentativa de “isolar, recensear e estruturar todos os elementos ‘históricos’ da fotografia”, ou melhor, todas as partes de sua superfície que se apoiam sobre o “saber do leitor, ou de sua condição cultural”.³⁹²

Em seguida, Barthes elabora uma categorização das mensagens conotativas, constituída pela conotação perceptiva, conotação cognitiva e, por fim, a conotação ideológica ou ética. A primeira implica a leitura da imagem que parte das seguintes questões: “como lemos uma fotografia? O que percebemos? Em que ordem, segundo que itinerário?”³⁹³. Baseado em hipóteses de Bruner e Piaget, Barthes define que não existe percepção sem pronta categorização, a fotografia é então “verbalizada” imediatamente quando vista, observada, ou quando só é percebida se for verbalizada. A partir destas hipóteses, a fotografia recebida prontamente por meio de uma “metalinguagem interior, que é a língua, não conheceria, realmente, nenhum estado denotado”³⁹⁴. Desse modo, somente teria existência social se inserida nas “categorias da língua” que, por sua vez, “impõe-se às coisas, conota o real” e, a partir destas premissas, as conotações fotográficas “coincidiriam, *grosso modo*, com os grandes planos da conotação da linguagem”.³⁹⁵

A segunda conotação, “cognitiva”, é possível estabelecer a partir de significantes escolhidos e localizados na estrutura do *analogon*. É o caso quando o leitor identifica, na fotografia, locais, pessoas e acontecimentos, de acordo com seu acúmulo de saber, cultura ou conhecimento adquirido, até porque a fotografia de notícias, por ser uma seleção dentre tantas outras, a que melhor representa determinado fato, atue de modo a acionar o conhecimento de

³⁹⁰ BARTHES, R., 1990, op. cit., p. 20-21.

³⁹¹ Ibid., p. 21.

³⁹² Ibid., p. 21-22.

³⁹³ Ibid., p. 22.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Ibid., grifo do autor.

seus leitores, “pois a conotação que deriva do saber é sempre uma força tranquilizadora: o homem ama os signos e os quer claros, evidentes”.³⁹⁶

E, por último, temos a conotação ideológica ou ética. Nela estão inseridas “razões ou valores”, e se trata de uma conotação aguda no qual há obrigação de um “significante muito elaborado, frequentemente de ordem sintática: encontros de personalidades, [...] desenvolvimento de atitudes, constelação de objetos”³⁹⁷. Ou seja, toda uma mitologia que pode ser consumida de valores “apolíticos, cujo léxico é rico e transparente”³⁹⁸. Por outro lado, pode ocorrer também uma conotação política apoiada no texto, pois as opções políticas são elaboradas de “má-fé”: pela amplitude de leitura de uma fotografia ser tanto de esquerda como também de direita, a denotação é incapaz de influenciar as opiniões políticas.³⁹⁹

Após esta breve categorização de uma estrutura conotada da fotografia, que extrapola a diferenciação acima proposta, o pensador se pergunta se equivaleria a afirmar que é possível uma denotação pura ir além da linguagem. Barthes responde que é possível, por meio das fotografias traumáticas, pois nelas há o trauma, que “[...] interrompe a linguagem e bloqueia a significação”⁴⁰⁰. Porém, ele mesmo reconhece que, certamente, em situações traumáticas, também pode ocorrer um processo de significação, desde que sejam apontadas por um “código retórico, que as distancia, as sublima, as abranda [...]”.⁴⁰¹

Assim, as imagens que podem ser consideradas como traumáticas são, de certo modo, incomuns, até porque este trauma em quadro ou tela é o resultado do acontecimento que ocorreu; de fato “[...] *o fotógrafo tinha que estar lá* (é a definição mítica da denotação)”⁴⁰². Entretanto, a foto traumática, registrada ao vivo, caracteriza-se por nada ter que ser dito, porque “a foto-choque é, estruturalmente, insignificante: nenhum valor, nenhum saber, em última análise, nenhuma categorização verbal pode influir sobre o processo institucional da significação”⁴⁰³, cabendo a nós imaginar que há uma “espécie de lei: “na medida em que o

³⁹⁶ BARTHES, R., 1990, op. cit., p. 22-23.

³⁹⁷ Ibid., p. 23.

³⁹⁸ Ibid.

³⁹⁹ Barthes cita uma pesquisa para referendar a conotação ideológica e ética ao dizer que a “denotação, ou sua aparência, é uma força impotente para modificar as opiniões políticas; fotografia alguma jamais convenceu ou desmentiu quem quer que seja (mas pode “confirmar”), na medida em que a consciência política talvez inexista fora do *logos*; política é aquilo que permite *todas* as linguagens.” (BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 23, grifos do autor).

⁴⁰⁰ Ibid., p. 24.

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Ibid., grifo do autor.

⁴⁰³ Ibid.

trauma é direto, tanto mais complicada a conotação”. Ou melhor, concluindo, a eficácia “mitológica” da fotografia é “inversamente proporcional a seu efeito traumático”.⁴⁰⁴

Isto ocorre em razão do fato de que em toda significação, quando sua estrutura é bem acertada, a conotação da imagem é “uma atividade institucional”, por ser dotada da função de integração do homem, isto é, confortá-lo. Com isso, é salutar decifrar os códigos para melhor entender a história das sociedades, ao invés de procurar analisar seus significados, que podem constituir-se como “trans-históricos, de fundo antropológico”⁴⁰⁵. Barthes propõe, assim, que tem mais valor uma pesquisa sobre os códigos de conotação do que um recenseamento dos “conteúdos ideológicos de nosso tempo”, por ele ver a fotografia jornalística como uma forma de comunicação muito abrangente, com uma estrutura bem original, sendo possível identificar as maneiras pelas quais nossa civilização procura conforto para, então, agarrar, na exata medida, “os desvios e a função desse esforço tranquilizador”⁴⁰⁶. Isto acaba por ser um projeto altamente sedutor, pois a fotografia se manifesta pela forma paradoxal: “aquele que faz de um objeto inerte uma linguagem e que transforma a incultura de uma arte ‘mecânica’ na mais social das instituições”.⁴⁰⁷

Prosseguindo com nossa marcha, em busca de alinhar as teorias barthesianas que se desenvolveram em torno da fotografia, tendo a noção de mito como ponto de partida, passando pela mensagem conotada como parte da estrutura formal da imagem fotográfica, nos deparamos, a seguir, com o desafio de enfrentar os liames teóricos do que Barthes intitulou de *studium* e *punctum*. Ambos compõem *A câmara clara*, livro traduzido para uma dezena de idiomas e que, desde seu lançamento, não cessa de provocar, tanto em seus admiradores quanto em seus críticos, debates não somente de ordem semiológica, mas sobretudo de ordem fenomenológica e antropológica.

Ao se debruçar exaustivamente sobre a obra barthesiana, Fontanari ressalta as questões que perturbam o pensador profundo das imagens:

[...] Na verdade, as imagens parecem sempre despertar, no espírito de Barthes, uma profunda desconfiança e inquietação. Diante delas, emergem, quase sempre, inúmeras indagações como: o que são elas? O que elas significam? Se agem e se comunicam algo, de que maneira elas o fazem? Quais são os efeitos prováveis e imagináveis?⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ BARTHES, R., 1990, op. cit., p. 24.

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 25.

⁴⁰⁸ FONTANARI, R., 2015, op. cit., p. 96-97.

Fontanari parte da hipótese de que a obra do pensador se construiu de maneira “espiralada e que toda investidura em torno das imagens se deu, em sua obra, de par com duas outras palavras”⁴⁰⁹, sendo elas o mito e a máscara. Destaca, ainda, a predileção de Barthes pelo retrato, em detrimento das fotografias de paisagens, “[...] em que havia um ‘olhar’ que capturava e fascinava o dele [...], as imagens não deixaram de ser tomadas, num primeiro momento, pelo olhar apurado e aguçado de um semiólogo como um mito, que transforma o rosto das pessoas, no retrato, em máscara”⁴¹⁰.

Desse modo, em sua investigação para tentar compreender o que a imagem fotográfica é em si mesma, Barthes por fim formula uma teoria *sui generis* no conjunto de sua vasta obra: “Por um lado, elas são instrumentos do intelectual, da razão e da racionalidade, por outro, veículos dos afetos, dos mitos, do sentimento, ou seja, de uma certa regressão do sujeito primitivo, ao medo, num retorno *in extremis* ao mito”⁴¹¹.

Apesar do trajeto percorrido por Marty para definir as distintas fases nas quais Barthes redigiu seus textos, e apesar também de haver em cada uma delas diferentes formas de abordar a questão da imagem fotográfica – no mito a imagem é vista como uma fala, carregada de sobreindicações do fotógrafo, enquanto em *A câmara clara* algumas imagens são pungentes, que o tocam, o ferem, opondo-se à tagarelice do *studium* –, há uma continuidade teórica que se inicia no conceito de mito para, então, fechar o ciclo com o conceito de *studium*, conforme aponta Padilha, ao estabelecer um salto entre esses conceitos para o campo da fotografia.⁴¹² Motta, que assevera as razões e intenções de Barthes sobre a definição de *studium*, dirá que ele nada mais é que

[...] o derradeiro vislumbre barthesiano dessa mitologia geral, já que, por oposição ao conceito de “*punctum*”, ele está encarregado, justamente, de denunciar um mundo por demais esquadrinhado, por demais focado, por demais “estudado” por todos esses fotógrafos, agentes da morte sem sabê-lo, que não cessam de viajar e de nos trazer depoimentos, testemunhos políticos, quadros dantescos que se tornam exangues, à força de nos quererem fazer ver.⁴¹³

⁴⁰⁹ FONTANARI, R., 2015, op. cit., p. 102.

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ Ibid.

⁴¹² “[...] infere-se que, em *Mitologias*, o *studium* está prometido através dos capítulos que tratam justamente das conotações das imagens fotográficas [...]”. (PADILHA, C. V. Q. *O conceito de “mito” na obra de Roland Barthes: desdobramentos e atualidade*. 2014. 69 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e semiótica) – Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 55).

⁴¹³ MOTTA, L. T., 2011, op. cit., p. 183.

Para Éric Marty, ocorre uma virada teórica em *A câmara clara*, porque Barthes tenta “[...] percorrer, a partir do mais alto grau do particular, o campo fotográfico, na medida em que ele é, antes de tudo, um objeto compartilhado, comum, universal, o mais universalmente compartilhado, que pertence a todos no mundo [...]”.⁴¹⁴

Cada uma das fotografias é o espaço de uma aventura, de uma alegria, e uma ferida, ocasião para um episódio descritivo, para uma cena que se soma à outra, e cujo conjunto constitui um estranho romance [...] Todo o romance do mundo é exibido em algumas imagens: a cidade, a guerra, a história política, a família, a casa, a viagem, a beleza. E é através desse romance do mundo que Barthes desenvolve a sua leitura, pois não são as “coisas”, “objetos” ou “pessoas” que ele descreve; é a *aparência* [...].⁴¹⁵

Ao iniciar *A câmara clara*, Barthes tem um desejo “ontológico” pela imagem fotográfica, o que ela era em si e qual característica particular a tornava distinta do âmbito do que ele chama de comunidade das imagens. Entretanto, diante da tentativa de classificar seu objeto, ele chega a uma conclusão de que a imagem fotográfica é inclassificável, pois nas divisões que a categorizam, ela se “esquiva” e, desta maneira, ele encontra algumas razões que a fazem entrar na desordem dos objetos. A primeira razão é o caráter único do instante que foi capturado pela caixa preta e que pode ser replicado *ad infinitum*, por ela ter o poder de repetir automaticamente o que será impossível ocorrer existencialmente.

Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma, a *Tique*, a Ocasião, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável”.⁴¹⁶

A segunda razão é a relação com o referente, que não deixa de se assemelhar com seu espectro na fotografia, tendo esta última uma natureza tautológica, pois, em tela, um objeto é sempre ele mesmo, obrigatoriamente: “Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente [...]”⁴¹⁷. Ela se constitui como uma classe de objetos que são inseparáveis e, caso o sejam, são destruídos: “[...] a vidraça e a paisagem, e por que não: o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidades que podemos conceber, mas não perceber [...]”⁴¹⁸. Por essa razão, ela é inclassificável, “[...] porque não há qualquer razão para *marcar* tal ou tal de suas

⁴¹⁴ MARTY, É., 2009, op. cit., p. p. 206.

⁴¹⁵ Ibid., p. 207.

⁴¹⁶ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 14.

⁴¹⁷ Ibid. p. 15.

⁴¹⁸ Ibid.

ocorrências”. Assim, somente é possível a formação do signo se há uma marca, pois as fotografias são “privadas de um princípio de marcação”, por se tratarem de um signo que coalha, tal qual o leite. Desta maneira, uma fotografia é “sempre invisível: não é ela que vemos”.⁴¹⁹

Assim, diante deste dilema em que se encontra “cientificamente sozinho e desarmado”, Barthes põe de lado os discursos dominantes, como a sociologia, a semiologia e a psicanálise, uma vez que nenhum deles o satisfaz. Destarte, resolve definir um ponto de partida em torno de algumas fotografias, aquelas que ele entendia que tinham existência para si próprio, “[...] Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos”⁴²⁰. É então que Barthes marca sua posição como mediador de toda e qualquer foto, pois sua tentativa era a de fundar, dentro deste debate entre a subjetividade e a ciência, “[...] a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria Fotografia”.⁴²¹

Logo, adverte seus leitores de que ele avalia as imagens do ponto de vista do espectador, *Spectator*, e tenta esclarecer suas opções entre a enxurrada de fotografias por ele vistas na mídia, e detectar o porquê, dentre tantas imagens, ele sentir atração por umas e chegar a detestar tantas outras. Barthes ressalta que esta atração por algumas fotos não pode ser chamada de fascinação, tampouco de interesse, sendo o termo “aventura” o que melhor define esta busca: “o princípio de aventura permite-me fazer a fotografia existir”⁴²² é aquela foto que o anima e que sem essa animação não pode haver também aventura: “[...] Como *Spectator*, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso”.⁴²³

Então, Barthes prossegue sua análise sobre uma reportagem fotográfica publicada em alguma revista sobre a Guerra na Nicarágua. Trata-se de uma fotografia na qual dividem a cena soldados patrulhando uma esquina enquanto duas freiras passam por eles, de autoria do fotógrafo Koen Wessing⁴²⁴. Ao fundo, veem-se ruínas ao longo da rua, que segue em perspectiva em um dos lados da imagem. Ao se voltar sobre algumas imagens desta reportagem, que para ele são uma aventura, pois a partir de então elas passam a existir, algumas chamam sua atenção mais pela brutalidade do tema, e assevera que elas não

⁴¹⁹ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 15.

⁴²⁰ Ibid., p. 16.

⁴²¹ Ibid., p. 16-17

⁴²² Ibid., p. 24.

⁴²³ Ibid., p. 26.

⁴²⁴ WESSING, K. Nicarágua, O exército em patrulha nas ruas, 1979 (reprodução). In: BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 28.

“comportavam” aos seus olhos qualquer marca, visto que a homogeneidade era puramente cultural, mesmo que algumas cenas fossem “belas”, eram simplesmente cenas se não contivessem a brutalidade do tema.⁴²⁵

A partir disso, ele estabelece sua regra para analisar esta reportagem, e logo sente a necessidade de nomear dois elementos copresentes que fundavam seu interesse pela reportagem. O primeiro está relacionado ao saber do *Spectator*, um campo vasto que depende também da cultura deste mesmo *Spectator*. Esse campo, que tem a possibilidade de maior ou menor grau estilístico, de acordo com a “arte ou a oportunidade do fotógrafo”, indica em todos os casos uma “informação clássica: a insurreição, a Nicarágua, e todos os signos de uma e de outra”⁴²⁶. Nesta informação, estão contidos significantes como os “combatentes pobres, em trajes civis, ruas em ruína, mortos, dores, o sol e os pesados olhos índios”. Esse campo vasto é constituído por fotografias de todo tipo e elas despertam no *Spectator* um interesse geral e vago, por vezes sentimental, porém, esta emoção está impregnada de um julgamento de “uma cultura moral e política”, ou um “afeto médio”.⁴²⁷

Deste modo, ao não encontrar um vocábulo no idioma francês que designasse este interesse humano, Barthes o encontra no latim, “*studium*”: que não se refere a estudo, “mas a aplicação a alguma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular”⁴²⁸. É por meio do *studium* que o pensador toma interesse pela maior parte das fotografias, tanto como documentos políticos quanto como “bons quadros históricos”; é através do filtro da cultura que o autor entra no jogo dos significantes da imagem como das “figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações”⁴²⁹, ou melhor, a conotação propriamente dita. Assim também define Motta:

Saturado de livros e disposto a encontrar uma forma de representação que não traia a violência dos fatos a denunciar (a forma teatral, se os artistas forem bons), Hamlet reclamava (ato II, cena 2): “palavras, palavras, palavras”. O ‘*studium*’ parece reconduzir o enfado hamletiano, quatro séculos depois, com o sujeito melancolizado posto agora diante de uma outra mídia.⁴³⁰

Por outro lado, há um segundo elemento que acompanha paralelamente e “vem quebrar (ou escandir) o *studium*”, e, agora, não é o *Spectator* que persegue ou procura “(como

⁴²⁵ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 26-27.

⁴²⁶ Ibid., p. 27.

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ Ibid., p. 29.

⁴²⁹ Ibid.

⁴³⁰ MOTTA, L. T., 2011, op. cit., p. 184.

invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”⁴³¹. É uma “ferida”, uma “picada, essa marca feita por um instrumento pontudo”. É o que Barthes chama de *punctum*, que contraria a ação do *studium*, e que serve também como “idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos”⁴³². Esses pontos também podem ser entendidos como “pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)”⁴³³.

Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante de meu olhar. Mas mesmo entre as que têm alguma existência a meus olhos, a maioria provoca em mim apenas um interesse geral e, se assim posso dizer, polido: nelas, nenhum *punctum*: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir: estão investidas somente do *studium*. O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: *gosto/não gosto, I like/I don't*. O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio desejo, um meio querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos “distintos”.⁴³⁴

Barthes entende que o *Studium* é o modo pelo qual o *Spectator* procura compreender determinada fotografia, intuir a ideologia do fotógrafo (*Operator*) e dialogar consigo mesmo sobre as motivações que levaram o profissional a construir sua imagem, apesar de que este diálogo entre espectador e fotografia depende do querer do *Spectator*. O *studium* é a maneira pela qual o *Spectator* submerge na imagem, para nela identificar as mitologias do autor da foto, criando um laço fraternal com elas, apesar de desconfiar delas. Tais mitos do fotógrafo têm como função tranquilizar a fotografia e a sociedade e, portanto, questiona: “(é necessário? – “Pois bem, é; a Foto é *perigosa*)”, porque dotada de “*funções*, que são para o fotógrafo outros álbis”, como “informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade”⁴³⁵. Cabe ao *Spectator* identificá-la com maior ou menor prazer, porque este espectador aplica seu *studium* para ler determinada foto.

Posto isto, Barthes considera que certas imagens acionam o seu *studium* e quando esse não é “atravessado, fustigado, zebrado por um detalhe (*punctum*) que me atrai ou me fere”⁴³⁶ produz o que ele nomeia como sendo uma fotografia “*unária*”, sendo esta o tipo mais comum

⁴³¹ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 29.

⁴³² Ibid.

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ Ibid., p. 29-31.

⁴³⁵ Ibid., p. 31.

⁴³⁶ Ibid., p. 38 e 40.

disseminado pela mídia. “A fotografia é unária quando transmite enfaticamente a ‘realidade’, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio”⁴³⁷. Por isso ela tem potencial de se tornar uma banalidade, de modo que esta “unidade da composição é a primeira regra da retórica vulgar”⁴³⁸, por ser tratar de uma regra da boa composição da foto manter a temática em quadro livre de elementos que confundem ou distraiam o espectador, sem causar duplo sentido e, por isso, ela deve ser direta, ou seja, “a busca de uma unidade”:

As fotos de reportagens são com muita frequência fotografias unárias (a foto unária não é necessariamente pacífica). Nessas imagens, nada de *punctum*: choque – a letra pode traumatizar –, mas nada de distúrbio; a foto pode “gritar”, não ferir. Essas fotos de reportagem são recebidas (de uma só vez), eis tudo. Eu as folheio, não as rememoro; nelas, nunca um detalhe (em tal canto) vem cortar minha leitura: interesse-me por elas (como me interesse pelo mundo), não gosto delas.⁴³⁹

No âmbito deste quadro unário, pode ocorrer, em alguns casos, que um detalhe ou também um “objeto parcial” possa atrair seu olhar, o que leva a alterar a leitura da cena diante desta presença inesperada, fazendo com que o espectador seja envolvido pelo *punctum* a partir deste “detalhe” que o anima e que possui uma “força de expansão”, podendo de modo paradoxal preencher a totalidade da fotografia: “não é possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum* (quando ele está presente). Trata-se de um copresença, é tudo o que se pode dizer”⁴⁴⁰.

Destarte, Barthes parte de exemplos para definir como o *studium* aparece diante de seu olhar, ao citar um retrato de uma família negra americana, feito em 1926 pelo fotógrafo James Van der Zee.⁴⁴¹ O *studium* surge evidente, o crítico se interessa com simpatia, como “bom sujeito cultural”, pela mensagem da foto, pelo que ela diz “(trata-se de uma ‘boa’ foto): ela fala da responsabilidade, do familiarismo, do conformismo, do endomingamento, um esforço de promoção social para enfeitar-se com os atributos do Branco [...]”⁴⁴². Este espetáculo o interessa, mas o que “punge” é a cintura larga da irmã ou filha do casal, “seus braços cruzados por trás das costas, à maneira de uma colegial, e sobretudo seus sapatos de presilhas”⁴⁴³ e,

⁴³⁷ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 40.

⁴³⁸ Ibid.

⁴³⁹ Ibid.

⁴⁴⁰ Ibid., p. 42.

⁴⁴¹ VAN DER ZEE, J. Retrato de família, 1926 (reprodução). In: BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 43.

⁴⁴² BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 42.

⁴⁴³ Ibid.

destarte, Barthes se questiona, perguntando-se por que este detalhe completamente *démodé* e datado o toca.

Esse *punctum* agita em mim uma grande benevolência, quase um enternecimento. Todavia, o *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto; o *punctum* pode ser mal-educado. [...] Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos, uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica.⁴⁴⁴

Numa outra fotografia, agora do fotógrafo Kertész⁴⁴⁵, Barthes atesta que o que ele próprio olha, por meio deste “olho que pensa”, e que o faz adicionar alguma coisa à imagem,

[...] é a rua de terra batida; o grão dessa rua terrosa me dá a certeza de estar na Europa Central: percebo o referente (aqui a fotografia se supera verdadeiramente a si própria: não é essa única prova de sua arte? Anular-se como *medium*, não ser mais um signo, mas a coisa mesma?) [...].⁴⁴⁶

Entende que alguns pormenores contidos em uma fotografia poderiam feri-lo, mas não o fazem, pelo fato de que houve a intenção do fotógrafo em enquadrar determinado objeto ou gesto e, portanto, o detalhe que lhe interessa está no “campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso”⁴⁴⁷. Tal pormenor não comprova certamente a estética do fotógrafo: somente ressalta a presença do repórter e que ele não tinha a opção de não enquadrar certo “objeto parcial” simultaneamente ao “objeto total”. Então, ele questiona se poderia Kertész ter excluído o chão sobre o qual anda o personagem principal da imagem, neste caso um rabequista. A resposta segue: “A vidência do Fotógrafo não consiste em ‘ver’, mas em estar lá [...]”⁴⁴⁸. Deste modo,

[...] um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se da mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de *alguma coisa*, a foto não é mais *qualquer*. Esse *alguma coisa* deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja vazio. Coisa estranha: o gesto virtuoso que se apossa das fotos “cultas” (investidas por um simples *studium*) é um gesto preguiçoso (folhear, olhar rápida e indolentemente, demorar e apressar-se); ao contrário, a leitura do *punctum* (da foto pontilhada, se assim podemos dizer) é ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera. Ardil do vocabulário: diz-se “desenvolver uma foto”; mas o que a ação química desenvolve é o

⁴⁴⁴ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 42-44.

⁴⁴⁵ KERTÉSZ, A. A balada do violinista, Abony, Hungria, 1921 (reprodução). In: BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 47.

⁴⁴⁶ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 44.

⁴⁴⁷ Ibid.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 46.

indesenvolvível, uma essência (de ferida), o que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se sob as espécies da insistência (do olhar insistente) [...].⁴⁴⁹

A leitura barthesiana segue seu percurso, na tentativa de explicar os detalhes significantes, contidos em algum canto da fotografia, que chamam sua atenção. Diante de seu olhar, não é o óbvio da imagem que o fere, mas, decerto, outros significantes que escaparam do controle do fotógrafo. Então, o óbvio da imagem é constituinte do *studium* e o que atinge o leitor Barthes é aquilo que consta na fotografia como um suplemento, não codificado, e o que é possível ser nomeado por ele não pode ser entendido como *punctum*: “[...] sou um selvagem, uma criança – ou um maniaco; mando embora todo saber, toda cultura, abstenho-me de herdar de um outro olhar”.⁴⁵⁰

Num retrato de Nadar⁴⁵¹ a céu aberto, em que nela estão representados três personagens, dois deles sendo jovens negros em pé, vestidos de marinheiros e, ao centro, sentado sobre uma pedra, o personagem principal, chamado Savorgnan de Brazza, num cenário que indica se tratar de uma paisagem litorânea. Barthes percebe ali que, apesar de um gesto ter a capacidade de fixar seu olhar para algum detalhe, o que poderia acionar o *punctum*, tal gesto não se constitui em *punctum*, em razão do fato de que há uma codificação por parte do *Spectator* e, neste caso, ele a entende como sendo “bizarra”: “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio. [...] O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua”.⁴⁵²

O *punctum* nem sempre é acionado quando Barthes observa imediatamente uma fotografia. Assim, ele não depende necessariamente de um olhar, mas, certamente, de um imaginário que o *Spectator* forma posteriormente à leitura da imagem, sendo que, em alguns casos, o crítico pode conhecer melhor uma fotografia que rememora do que uma outra que ele vê, de modo que a visão direta orienta a linguagem, ao envolvê-la num empenho de descrição que nunca atingirá o “ponto de efeito”, o *punctum*: “[...] eu acabava de compreender que por mais imediato, por mais incisivo que fosse, o *punctum* podia conformar-se com uma certa latência (mas jamais com qualquer exame)”.⁴⁵³

⁴⁴⁹ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 46, grifos do autor.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 49.

⁴⁵¹ NADAR, F. Savorgnan de Brazza, 1882, (reprodução). In: BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 50.

⁴⁵² BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 49.

⁴⁵³ Ibid., p. 49-52.

Desta maneira, conforme o *punctum* atua no campo da subjetividade e, por conseguinte, no do imaginário, o pensador entende que, para melhor ver uma foto, vale mais “[...] erguer a cabeça ou fechar os olhos”. Por isso convoca um diálogo entre Janouch e Kafka: “A condição prévia para a imagem é a visão”, afirma Janouch. E Kafka responde sorridente: “Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos” e, assim, do mesmo modo, entende Barthes que a imagem fotográfica deva ser silenciosa, apesar de imagens “tonitruantes” – trovejantes, elas não o agradam. Trata-se, antes de tudo, de uma questão de música, porque somente se atinge uma “subjetividade absoluta” por meio de um empenho de silêncio. Deste modo, fechar os olhos é deixar a imagem “falar no silêncio”, quer dizer, a foto somente o toca se Barthes a desloca de seu falatório habitual, “*Técnica*”, “*Realidade*”, “*Reportagem*”, “*Arte*” etc.: “nada a dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência efetiva”.⁴⁵⁴

Após essa breve incursão nas principais teorias da imagem propostas por Barthes, tentamos alinhar o que permaneceu contínuo na sua escalada teórica, apesar das diferentes abordagens em torno dos efeitos de linguagem típicos da fotografia, que ele tão bem esquadrinhou. Isto quer dizer que ele se manteve fiel a suas convicções, na medida em que trabalhou com a fotografia sempre entre dois polos dicotômicos que, ainda no mito, se articulavam em língua/fala, enquanto na desmontagem da estrutura original que é a fotografia, foi é o par denotação/conotação para, por fim, fechar sua escrita cíclica no *studium/punctum* – este último que, ainda hoje, após quarenta anos da publicação de *A câmara clara*, continua a movimentar os debates sobre a fotografia no contexto das mídias de massas, mesmo a fotografia tendendo a escapar de nosso alcance, sendo tomada como lance de dados, acaso e contingência, e também tautologia. Barthes empreendeu um esforço gigantesco para tentar entender os significantes e significados que ali engendravam este tipo peculiar de signo icônico e, partir de suas considerações, podemos avançar na leitura de fotografias por um terreno um pouco mais pavimentado, de certo modo.

⁴⁵⁴ BARTHES, R., 2015, op. cit., p. 52.

5 O FORMIGUEIRO HUMANO DE SEBASTIÃO SALGADO

Destacam-se, no conjunto da produção de Sebastião Salgado, três obras que formam uma espécie de trilogia. A primeira é *Trabalhadores*, na versão brasileira publicada pela Companhia das Letras, em 1996. A segunda é o projeto *Êxodos*, lançado pela mesma editora, no ano 2000. A terceira, de maior fôlego, é o livro chamado *Gênesis*, lançado pela Taschen Brasil, em 2013. Nestas três grandes obras, o ciclo se fecha com uma novidade temática do fotógrafo em relação às anteriores, que eram voltadas sobretudo para uma imagética do ser humano em ação: agora, o fotógrafo direciona suas lentes para o meio ambiente, capturando imagens de animais silvestres mas também de exemplares de etnias indígenas não tocadas pela civilização ocidental.

Nossa análise recai sobre o primeiro título deste fotógrafo que é, sem dúvida, o principal documentarista social dos últimos trinta anos. Encontram-se aí registros de Serra Pelada, que são o objeto preferencial desta pesquisa. O sucesso que tais registros obtiveram deu margem a um segundo tomo, editado em 1999, em formato *poche*, na coleção *Photo Poche Société*, da editora Nathan, intitulado *Serra Pelada: photographies de Sebastião Salgado*. Também no horizonte da presente pesquisa, este segundo volume amplia a visão do espectador para outros detalhes que não aparecem no livro *Trabalhadores*, porém sem muito avançar em outras abordagens do garimpo. Mantém-se a mesma ênfase no buraco que parece engolir os trabalhadores, que lutam contra a força da gravidade somada aos sacos de terra que carregam. Nestes sacos, está depositada toda a esperança de cada um destes “formigas” que, como numa loteria, apostam seus sonhos em enriquecer subitamente.

O subtítulo de *Trabalhadores* é: *uma arqueologia da era industrial*. Como insinua o nome, o livro pretende ser uma narrativa da condição do trabalho manual que, segundo a premissa do autor, está em “vias de desaparecer”. Conforme consta na própria folha de rosto: “é uma homenagem aos trabalhadores, um adeus ao mundo do trabalho manual, que está lentamente desaparecendo. E também um tributo aos homens e mulheres que continuam a trabalhar como trabalharam durante séculos”⁴⁵⁵. Originalmente intitulado *Workers* (1993), o livro foi patrocinado pela secular empresa de fotografia, a consagrada Eastman Kodak Company, além disso teve apoio cultural da Fiesp/Ciesp, e o projeto gráfico ficou a cargo de sua esposa e sócia, a arquiteta Lélia Wanick Salgado. Ela também assina os Agradecimentos, e sintetiza como nasceu a ideia deste projeto que, em 1986, tomou corpo a partir de

⁴⁵⁵ SALGADO, S. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 5.

inquietações sobre o que ela chama de “fim de uma certa organização do trabalho nos principais setores de produção em nível mundial”⁴⁵⁶. Com o debate entre membros da Magnum e um editor (jornalista), inicia-se a pesquisa, tendo em vista elaborar o projeto, fixando as temáticas a serem seguidas e mapeando as zonas geográficas. Assim, Salgado admite que o projeto somente pode tomar forma com o amplo apoio da Kodak e sua equipe de diretores, que viabilizaram todas as etapas deste que é um projeto de grandes proporções, conforme relata: “De 1986 a 1991, amparado por um grupo de redatores-chefes – principalmente Roger Thérond, da revista Paris-Match, e Alberto Anaut, do jornal El País – e pela agência Magnum, à qual ainda pertencia, realizei cerca de quarenta reportagens em 25 países”.⁴⁵⁷

Houve ainda a participação de organizações estatais francesas dedicadas à cultura, cinema e fotografia, bem como de organizações privadas de envergadura, como a tradicional marca das primeiras câmeras fotográficas de pequeno formato, a quase secular indústria que fabrica as míticas câmeras Leica, e da poderosa empresa de tecnologia, a Apple. Por outro lado, houve também a participação das principais revistas ilustradas europeias e americanas que, entre as viagens do fotógrafo para os locais de registro dos trabalhadores, publicavam reportagens em forma de série, a partir das edições e legendas produzidas pela equipe formada pelo casal e outros especialistas, para encaminhá-las às revistas.

Com essa estratégia, ao longo dos anos o projeto vai alimentando, de tempos em tempos, o público, para que este se lembre de uma futura publicação, preparando o mercado editorial que colocará o livro para consumo. Assim, de antemão, o fotógrafo ou os editores dos periódicos conseguem mensurar o impacto das reportagens, por meio do *feedback* do público, a partir da comercialização dos jornais e revistas que estampam as imagens e também da repercussão que elas alcançam no âmbito da crítica especializada.

Ao final do projeto, declara Lélia, estavam diante de um imenso arquivo de mais de quatro mil imagens e, por longos dois anos, dedicaram-se a editá-las, com a ajuda de outros profissionais, inclusive do fotógrafo Miguel Rio Branco e membros da agência Aperture.⁴⁵⁸ Impressiona o volume de fotografias e a enorme lista de nomes e empresas/organizações que colaboraram de alguma forma para a conclusão da obra, além da quantidade de revistas e jornais que publicaram as reportagens ao longo do tempo em que durou o projeto.

⁴⁵⁶ SALGADO, S., 1996, op. cit., p. 397.

⁴⁵⁷ Id., 2014, op. cit., p. 64.

⁴⁵⁸ Id., 1996, op. cit., p. 397.

Neste tributo ao trabalho e aos trabalhadores, parte-se do conceito marxista de economia, para que se possa entender a “combinação entre matéria-prima, capital e trabalho”⁴⁵⁹, sendo este último eleito pelo fotógrafo como o mais importante da cadeia produtiva. Explica ele que a tecnologia ofereceu a mecanização das atividades manuais, geralmente exercidas por comunidades ancestrais, e o dinheiro é o materializador deste trabalho manual que, por sua vez, é convertido em “propriedade do capital”. Assim, afirma o fotógrafo, “mostrei um mundo produtivo em ação. Um mundo em vias de desaparecer”.⁴⁶⁰

Destaca Salgado destaca que fotografou a era da Revolução Industrial, e que suas fotografias são o registro de uma “delicada arqueologia” – entendida como uma arqueologia visual – desta Era que ele critica, a partir do ponto de vista da produção, em que o mundo se divide entre Norte e Sul. O primeiro mundo é superdesenvolvido e vive a crise do excesso, um mundo que pode consumir, que corresponde a uma quinta parte da humanidade que usufrui dos benefícios advindos da exploração e da miséria impostos ao mundo do Sul.

Já o mundo do Sul é aquele que experimenta o contrário: é o mundo da carência, que vive fora do mercado e que transfere sua renda e demais recursos naturais e humanos para o Norte. Salgado critica esta divisão do mundo, ao mesmo tempo em que se mostra ingenuamente esperançoso em relação a um mundo menos desigual, ao se posicionar quando diz estar do “lado de cá do mundo”, mesmo sendo um cidadão europeu e mantendo seus negócios em Paris: “[...] a história é uma espiral sem fim de opressões, humilhações, devastações. Mas também da infinita capacidade humana para sobreviver a todas as pestes, todos os males, inclusive os mais cruéis: a cobiça, a ambição”⁴⁶¹, o que corrobora a definição de seu antigo editor e curador, Fred Ritchin, que considera o fotógrafo como uma espécie de “fotojornalista sentimental, nostálgico, heroico, lírico”.⁴⁶²

Os números e demais dados sobre o projeto impressionam, muito embora não se saiba o valor total investido tanto na logística como na edição. O volume soma 400 páginas em grande formato, no sentido horizontal, contendo um caderno extra no formato livreto, com 24 páginas, seguindo a mesma divisão do livro ilustrado, dividido conforme cada reportagem, com textos resumidos e legendas que fornecem dados acerca dos trabalhadores de cada local fotografado. Por isso, entende-se que houve um cuidado em não misturar as legendas na mesma página em que estão estampadas as fotografias, fazendo destas a informação principal

⁴⁵⁹ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 63.

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Ibid., p. 7.

⁴⁶² RITCHIN, F. apud PIRES, F., 2015, op. cit., p. 176.

do livro e relegando a um segundo plano os textos verbais que descrevem, complementam ou insuflam os múltiplos sentidos das imagens.

Estes textos referem-se aos países que o fotógrafo visitou. Descrevem as condições de trabalho a que os trabalhadores fotografados foram submetidos, a desproporção dos seus ganhos em relação à jornada diária de labuta, entre outras denúncias de suas condições de vida, de modo que alinha as distintas formas de trabalho manual a baixos salários e ao ambiente precário onde são realizados. Contém, ainda, legendas que remetem o leitor às fotografias estampadas na parte ilustrada do livro. Nos textos e nas legendas, o fotógrafo não menciona o jogo de interesses políticos e mercadológicos nestes ambientes, ao não fazer referência às indústrias que ali atuam, tampouco fala sobre os atores políticos e demais intermediários que tiram proveito daquelas situações.

Porque se constitui num espaço gráfico privilegiado, que resume o conjunto em questão, enfocando trabalhadores de carvão, na Índia, relativamente semelhantes aos garimpeiros de Serra Pelada, começamos por uma breve descrição da capa de *Trabalhadores*.

Ela se apresenta, com fundo preto, no centro visual da página, um retrato em formato horizontal, em plano fechado, de três jovens trabalhadores. Eles estão distribuídos em três planos distintos, um atrás do outro e em perspectiva, sendo a primeira face colocada nos pontos áureos à direita do retângulo; em seguida, logo atrás dela, da direita para a esquerda, aparecem outras duas faces, ligeiramente fora de foco, em razão da insuficiente profundidade de campo da abertura do diafragma da objetiva que foi utilizada. O plano da imagem é fechado e o ângulo de tomada está na mesma altura em que se encontram os rostos dos trabalhadores, conforme Figura 2, numa clara referência a uma imagem do consagrado W. Eugene Smith, intitulada *Three Generations of Welsh Miners*, de 1950.⁴⁶³

Os três homens estão com suas cabeças envolvidas por uma espécie de manta, olham firme para a câmera, compenetrados, tendo um brilho que preenche seus lábios e também abaixo dos olhos e as pálpebras, criando uma luminosidade que a realça e a destaca dos outros elementos do retrato. Segundo consta no texto introdutório, estes trabalhadores são mineiros de carvão e, por isso, seus rostos estão cobertos de “pó de breu” e o brilho é tão somente resultado do movimento das pálpebras e da umidade dos lábios que afastam a poeira excessiva: “Os homens saem das minas transformados em espectros de poeira negra, com os

⁴⁶³ Disponível em: <http://www.masters-of-photography.com/S/smith/smith_miners_full.html>. Acesso em: 27 ago. 2017.

lábios brilhantes e uma área clara ao redor dos olhos”⁴⁶⁴, assim descreve o fotógrafo, explicando o detalhe da fotografia.

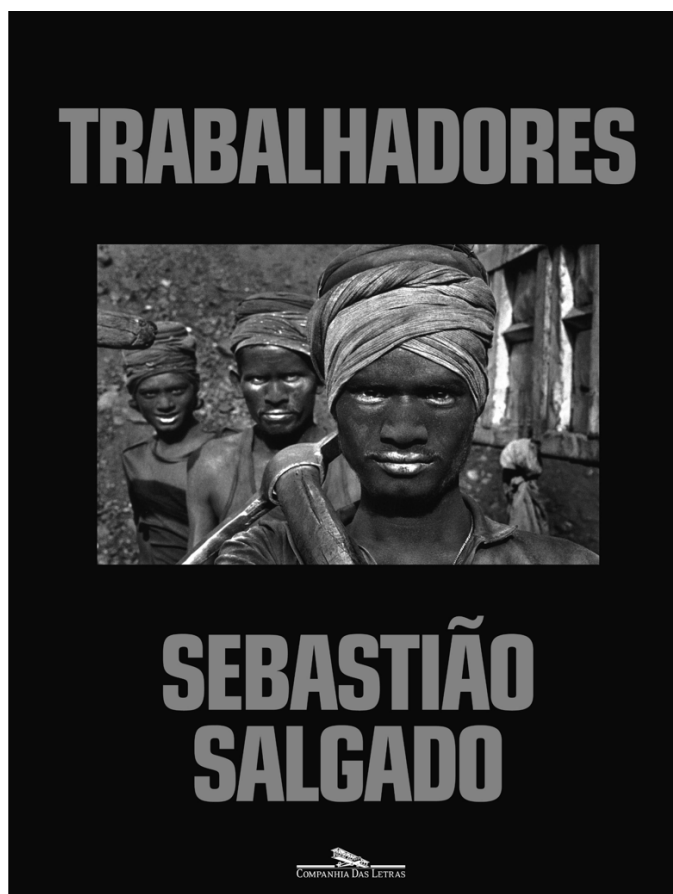
Em forma de texto verbal, o volume traz dados sobre a condição extrema a que são submetidos estes mineiros, além de estarem em contato permanente com a morte, fatalismo que é hereditário, de acordo com a conclusão do fotógrafo. São informações impactantes que vão além daquelas possíveis para a fotografia, já que, na imagem, o esteticismo empregado nos “seduz” ante a condição desumana destes trabalhadores, apesar do ligeiro e tímido sorriso do personagem ao fundo. De resto, foram providenciadas legendas que orientam a interpretação do leitor de acordo com a intenção do fotógrafo ou de seu editor, lembrando-nos o alerta de Barthes sobre o fato de que a fotografia, na maioria das vezes, está circundada de textos verbais que a complementam, ou ainda, acrescentam informações sobre o acontecimento que podem não constar como elemento visual contido na foto.

E, caso o leitor analise a imagem fotográfica por si mesma, ele depreende tão somente que se trata de trabalhadores, sem nome, cobertos de poeira, com trajés surrados, e que posaram para o fotógrafo em algum lugar remoto envolvido pela magia da arte fotográfica. Pois diante dela, entra em jogo toda a plasticidade típica do instantâneo e do poder atribuído de embelezar o que quer que seja – sem deixar de esquecer que esta sedução também é uma opção do fotógrafo –, mesmo neste ambiente infernal das minas de carvão, descritas no texto, mas que não são percebidas por meio deste instantâneo fotográfico, como também é o caso dos garimpeiros de Serra Pelada.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ SALGADO, S., 1996, op. cit., p. 14.

⁴⁶⁵ No documentário *Contacts* Salgado explica como decide por este fotograma diante da sequência de cenas que estão impressas na cópia de contato, entre outras fotografias do livro *Trabalhadores*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jzIqXS5LXwg>>. Acesso em: 7 set. 2016.

*Figura 2 - Capa do livro *Trabalhadores**



Fonte: Reprodução a partir de página da web.⁴⁶⁶

Na imagem, não está enquadrada a ação dos personagens que carregam os caminhões, então a legenda conduz o leitor a uma interpretação possível com informações que não constam na imagem, que, por sinal, apresenta um alinhamento entre as faces dos personagens simetricamente distribuídos, uma “simetria” que, conforme já dito, não deixa de ser uma “pose” oferecida ao fotógrafo e que desmistifica o “espontâneo” e casual que se espera de um trabalho de fotografia documental. O personagem do primeiro plano apoia sobre seu ombro uma picareta, da qual vemos apenas parte do cabo e também uma parte do metal. No lado direito, na extremidade do quadro, algo que parece ser uma espécie de janela de madeira, rústica, que é impactada pela luz solar que contrasta com a luminosidade nas faces dos personagens e também com o metal da picareta. Entretanto, a legenda indica que essa “janela” é uma traseira de caminhão e estes trabalhadores estão carregando-o de carvão.

Uma sombra se projeta sobre o pescoço e sob os olhos dos retratados, o que indica que o sol está em seu esplendor, ao meio-dia, embora a imagem não apresente uma iluminação

⁴⁶⁶ Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Trabalhadores-Sebastião-Salgado/dp/8571645884>>. Acesso em 27 ago. 2017.

dura que torne essas faces a representação das condições insalubres desses trabalhadores. Ao fundo, em virtude da pouca profundidade, apenas pedregulhos que preenchem a imagem com uma textura cinzenta. Esta imagem da capa posteriormente é impressa em página dupla e assim se apresenta a legenda, que traz informações sobre estes personagens: “Trabalhadores (de ambos os sexos) contratados pelos proprietários dos caminhões carregam os veículos com carvão. Uma tarefa suja, exaustiva e mal remunerada: o salário máximo diário é de apenas 22 rupias (1,30 dólar). Dhanbad, Bihar, Índia, 1989”.⁴⁶⁷

Acima do retrato, aparece o título do livro em letras garrafais, também na cor cinza, e logo abaixo da mesma imagem vê-se impresso o nome do fotógrafo. Os três elementos, título, fotografia e nome do fotógrafo estão centralizados horizontalmente na página e, entre eles, distribuídos verticalmente de forma simétrica. A capa, impressa com fundo preto e fontes e foto cinzentas, sobrecarrega a visão do leitor e, ao mesmo tempo, causa uma forte sensação fúnebre, pesada, negativa, uma vez que não há outros elementos gráficos que possam causar um ruído de sentidos, isto é, sem adereços ou outros elementos que poderiam “poluir” visualmente a página impressa. Logo, não houve espaço para o branco, apenas na luminosidade, em partes isoladas da fotografia, e bem na extremidade inferior há apenas a logomarca da editora, que é um desenho minúsculo do avião 14 bis.

Medindo 25,50 cm por 33,50 cm, pesando 2 quilos, este livro foi impresso na cidade de Hong Kong, em papel *couché* de alta gramatura, em folhas brancas e com texto sempre na cor preta. Nas primeiras páginas, o autor discorre, em seu texto introdutório, sobre suas experiências quando esteve em contato com os trabalhadores, nos mais diversos lugares possíveis. Em cada parágrafo, apresenta sua análise da condição de trabalho, conforme a região, bem como a relação entre trabalho, produção e valor do produto. O referido texto é resultado da discussão que o fotógrafo teve com o escritor João Nepomuceno, Maria Thereza e José Solano Bastos, no Espírito Santo, em 1992, que é na verdade uma crítica à exploração da mão de obra a preço mínimo, apesar dos altos valores que os produtos adquirem no comércio mundial.⁴⁶⁸

Para Nair, a série de fotografias sobre Serra Pelada foi como um impulso para Salgado ganhar notoriedade nos periódicos ocidentais e, com isso, a problemática, que gira em torno não somente de seu próprio trabalho, é também uma questão que percorre a história da fotografia desde seus primórdios, que nada mais é do que a ética e os interesses

⁴⁶⁷ Legenda que está no suplemento acondicionado na parte interna da contracapa do livro e que traz informações complementares às fotografias sobre os personagens e sua condição de trabalho.

⁴⁶⁸ Cf. SALGADO, S., 1996, op. cit., p. 8-19.

mercadológicos. Questão que, de certa maneira, confirma nossas premissas iniciais sobre a potencialidade das fotografias de Serra Pelada, não somente para Salgado, mas também para outros fotógrafos que cobriram esse acontecimento que, a maioria deles, auferiram consideráveis dividendos, como citado pelo fotógrafo Juca Martins (supra, capítulo 2). Tal fato foi o elemento determinante para que o fotógrafo pudesse se lançar no empreendimento da envergadura que foi o projeto *Trabalhadores*. De acordo com Nair

There is, no doubt, a very real danger of foreclosing the ethical possibility that images offer. Furthermore, the inextricability of market interests from social ones often renders Salgado's works problematic, even if this has been a feature of photography since its inception. Through their early dissemination in the *Sunday Times* and numerous other newspapers, including the *New York Times*, Salgado's images of the Serra Pelada circulated widely, catapulting his name into the limelight as creator of this awe-inspiring photography. In one stroke, the images confirmed him as artist and concerned photojournalist - and, in the eyes of some, as opportunist. Ian Parker, a staff writer for the *New Yorker*, has followed Salgado's career over several years, even accompanying him on various trips and watching him at work. Parker cites the well-known photography editor Colin Jacobson as pointing out that Salgado made his name on the strength of these images from the Serra Pelada. The result was that he was able to secure funding to support his subsequent six-years project on manual labor, which resulted in *Workers*. Indeed, an interesting vector is found here between the widespread distribution of Salgado's work in the press and the creation of the elite exhibitions and expensive books where the images of *Workers* can be found.⁴⁶⁹

Para Nair, o sucesso das fotografias de Serra Pelada produzidas por Salgado se deu em razão da eloquência com qual elas exemplificam os deslocamentos humanos no contexto da modernidade e, esteticamente, com grandes tonalidades cinzas que imprimem uma brutalidade sobre as condições que estes trabalhadores enfrentam, entre a paisagem e as formas humanas, ambas combinadas em camadas. Esta eloquência deriva, também, além do contexto e sob as condições de tomada das cenas pelo fotógrafo, da maneira pela qual Salgado

⁴⁶⁹ NAIR, P. *A different light: the photography of Sebastião Salgado*. Durham and London: Duke University Press, 2011, p. 223-224. Tradução: “Sem dúvida, há um risco muito real de anular a possibilidade ética que as imagens oferecem. Além disso, é impossível dissociar os interesses sociais daqueles do mercado, e isso faz com que o trabalho de Salgado seja particularmente problemático – ainda que essa tenha sido a realidade do ofício da fotografia desde sempre. Após a publicação precoce em jornais como *Sunday Times* e *New York Times*, a série de Salgado sobre a Serra Pelada correu o mundo, catapultando-o ao status de criador de imagens realmente impressionantes. Em uma única tacada, esse trabalhou o confirmou tanto como um artista quanto como um fotojornalista engajado – e, pelos critérios de alguns, um oportunista. O jornalista Ian Parker, um dos editores do jornal *New Yorker*, cobriu a carreira de Salgado por anos, chegando a acompanhá-lo em muitas viagens para vê-lo em ação. Segundo Parker, o famoso editor de fotografia Colin Jacobson reconhece que Salgado criou uma reputação devido à força das imagens que retratam Serra Pelada. Dessa forma, o fotógrafo atraiu recursos para financiar seu projeto subsequente sobre o labor manual, que resultou na série *Trabalhadores*. De fato, existe uma conexão interessante entre a ampla distribuição do trabalho de Salgado na mídia e a organização de exibições para a elite e livros caros nos quais as imagens de *Trabalhadores* são vistas.”

justapõe suas fotografias umas às outras, de modo a construir uma narrativa sobre a exploração do sistema capitalista. Deste ponto de vista, Nair assevera que essas fotografias não somente contam histórias reais, mas vão muito além disso. Por um lado, elas avançam para além do quadro fotográfico, para outros contextos mais amplos e, por outro, elas confrontam seus leitores não somente com informações, mas sobretudo com perguntas e questionamentos.⁴⁷⁰

O livro está dividido em seis capítulos e Serra Pelada é o tema das fotografias entre as páginas 300 e 319, dispostas no capítulo IV, sob o título “Ouro, Serra Pelada, Brasil”, que também estampa as fotografias dos trabalhadores de carvão, na Índia, e do Enxofre, na Indonésia. Cada série forma uma reportagem sobre os trabalhadores daquele local específico. A série de Serra Pelada foi a primeira reportagem feita por Salgado, em 1986, que, segundo ele, permaneceu no local durante um mês, no barraco de um velho amigo de seu pai, que também tinha a concessão de exploração de um barranco.

A narrativa fotográfica do garimpo foi assim editada ao longo do livro: as sete primeiras fotos estão em páginas duplas, em grande formato horizontal, de acordo com a sequência abaixo, que parte da Figura 3 até a 9. Na sequência, constam duas páginas com fotos em formato vertical mostrando os *formigas* a carregar os sacos nas costas enquanto sobem as íngremes e inseguras escadas, que, de certa forma, “fecham” a narrativa fotográfica do garimpo, conforme a Figura 10. Estas duas páginas, quando abertas, formam dois grandes dípticos, contendo inúmeras cenas que se desenrolam no interior do imenso buraco, cenas de trabalho e violência, entre outras (Figuras 11 e 12). A análise aqui desenvolvida acompanha essa sequência, buscando captar sua lógica.

Nesta série, selecionam-se para análise 7 fotografias em grande formato, cada uma ocupando página dupla, sendo cinco delas medindo 29,5 cm por 44,5 cm (Figuras 3, 4, 5, 7 e 8), enquanto as outras duas restantes medem 27 cm por 41 cm (Figuras 6 e 9). E o que definimos aqui como dípticos (disposição de várias fotografias lado a lado em páginas duplas), medem 29,5 cm por 46 cm (Figuras 11 e 12). E, por último, 2 fotografias, cada uma delas ocupando apenas uma página, com 19,5 cm por 29,5 cm (Figura 10).

É importante destacar, ainda, que, ao analisar cada imagem, bem como identificar seus códigos de conotação em operação, a partir da mensagem denotada, ao final serão retomados os “procedimentos de conotação” barthesianos que são, nunca é demais lembrar, em termos estruturais, a fotogenia, o esteticismo e a sintaxe. Desta maneira, nos debruçaremos sobre

⁴⁷⁰ NAIR, P. 2011, op. cit., p. 229.

estes três procedimentos como sendo típicos da estratégia discursiva da escritura documental sebastianista. Assim procedendo, ao analisarmos a mensagem denotada de cada imagem, traçaremos uma panorâmica sobre esta narrativa com base nestes procedimentos conotativos para se entender como se manifestou o mito do “formigueiro” por meio desta escritura simbólica de Serra Pelada.

Em linhas gerais, Salgado privilegiou homens a subir as escadas com os sacos sobre os ombros e cabeças, enquanto as descidas, não menos perigosas, ficaram relegadas ao segundo plano, presentes em algum detalhe de algumas fotografias, talvez pelo fato de terem menos carga dramática, já que não há tanto esforço físico nos corpos dos garimpeiros ao descer sem os sacos de terras. Assim, a escalada humana ao topo da cratera foi a tônica das fotografias produzidas pelo fotógrafo.

Como estratégia adotada pelo autor, há uma intenção de fotografar os contrastes, tanto em algumas cenas nas quais um homem estático encontra-se em meio ao frenesi do *formigueiro* que se desloca, quanto ao representar uma organização extrema por parte dos garimpeiros, mas que, quando vista numa imagem de grande plano geral, nota-se a desordem numa mistura de barro, homens, escadas, elementos que compõem aquele buraco gigantesco.

A denotação é a de representação de homens que trabalham nos moldes de um tempo pretérito, escravocrata. Mas, ao mesmo tempo em que toda a energia é empregada por eles no transporte de terras para a superfície, há uma total resignação, uma espécie de submissão ante seu invisíveis “patrões”, o que caracteriza a estética da fotografia documental moderna, conforme asserção de Rouillé⁴⁷¹, quando ele ressalta a transformação pela qual passou a fotografia documental, sendo que apesar de subjugados, os trabalhadores avançam obedientes, sem o menor traço de revolta ou qualquer outro tipo de crítica sobre a condição que estão a enfrentar.

Por outro lado, uma conotação possível desta narrativa é a de que há uma esperança ou perspectivas de melhores condições de vida que todos buscam. Mesmo subjugados – conotam as imagens –, estes trabalhadores estão em movimento, produzindo, sem o menor traço de revolta ou angústia. E por meio do trabalho, há um possível futuro melhor, uma espécie de otimismo que a estética pós-moderna veio a pôr em xeque. Muito embora por meio desta narrativa não haja sucesso, somente sacrífico, isso contribui para que o leitor médio entenda tal reportagem e se comova diante dos excluídos, tanto do mundo desenvolvido quanto dos grandes centros urbanos, neste lugar inóspito, nos confins da Amazônia, ou seja, um lugar

⁴⁷¹ Ver capítulo 3.

perdido ou esquecido, sem algum elemento que contextualize esse espaço. Esta pode ser uma leitura provável de quem lê as cenas que se apresentam a nós, leitores.

Uma segunda conotação parece ser a seguinte: olhe, veja, isto é fruto da ganância do homem, e enquanto você se encontra confortável em sua poltrona, folheando um livro requintado ou a passear com amigos em uma exposição, no mundo há tantos outros lutando pela sobrevivência, sendo explorados por um sistema perverso, em que não há saída para estes maltrapilhos que estão a labutar em troca de alimento. Cria-se, assim – ao menos pode ser esta a mensagem pretendida pelo autor –, uma transferência de culpa, pois, ao ser atingido por esta narrativa, o primeiro efeito é o de saber onde ocorre e por quais motivos esta multidão em peregrinação está a caminhar.

Ademais, tais conotações ressoam certa *brasilidade*. De fato, as imagens parecem querer dizer ainda que, na nossa tradição escravocrata, representada pelas ilustrações da imprensa do século XIX, e pela iconografia nacional, encontram-se homens a trabalhar nestas áreas insalubres, expostos a doenças como febre amarela e, a mais comum naquele garimpo, a malária, lançados pela condição social precária a que estão submetidos a correr risco de vida no intento de enriquecer, de modo similar a uma loteria.

Carregar sacos sobre os ombros ou sobre as cabeças não é uma exclusividade dos garimpeiros de Serra Pelada. Antes deles, ainda no século XX, os “trabalhadores” negros das fazendas de café assim transportavam as colheitas, conforme podemos constatar por meio do óleo sobre tela de Cândido Portinari (1903-1962), de título *Café*, de 1935, sob a guarda do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MnBA), imagem que já faz parte da cultura iconográfica brasileira e, portanto, da nossa realidade. Ou seja, tempos distintos, suportes diversos (da pintura à fotografia), muda o local de trabalho – das plantações de café às minas de ouro na Amazônia –, mas os sacos permanecem, inclusive os mesmos personagens históricos a transportá-los.⁴⁷²

Apesar deste discurso construído pela estética sebastianista, com ênfase nos trabalhadores nos moldes da nossa tradição escravocrata, estes garimpeiros enfrentavam tamanho sacrifício em virtude do mito forjado do sonho de riqueza imediata, potencializado pelo ufanismo oficial amplamente divulgado pela imprensa. Destarte, a região empurrava levas de trabalhadores desempregados e tantos outros aventureiros que alimentavam este

⁴⁷² CAFÉ. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1951/cafe>>. Acesso em: 03 de mai. 2017. Imagem que também pode ser visualizada no site Google Arts & Culture, projeto que reúne as coleções dos principais museus mundiais: Disponível em: <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/café/WgHGeTI66hlbNg?hl=pt-BR>>. Acesso em: 1 ago. 2017.

sonho dourado, num país que teimava em continuar na “crise” econômica sem precedentes. Assim, estas imagens também colaboraram para a criação deste mito, sendo que elas, em momento algum, serviram ou foram objeto de transformação daquela realidade insalubre que pudesse favorecer a grande maioria dos personagens retratados nelas.

Salgado confidencia em sua biografia que, somente pôde chegar ao garimpo após a administração da mina passar a ser de responsabilidade da Cooperativa dos Garimpeiros – futura Coomigasp – porque antes disso o garimpo estava sob o comando militar na figura do Major Curió. Como em sua ficha constava como *persona non grata* do regime ditatorial, conseguiu autorização para visitar Serra Pelada, no ano de 1986. Diz ainda que teve acesso a Serra Pelada por meio de um amigo de seu pai que tinha a concessão de exploração de um “barranco”, medido por 2m x 3m, como era dividido o garimpo, num total de 2 ou 3 mil concessões que formavam o buraco⁴⁷³, também chamado de cava.

Conforme é típico de seu modo de fotografar – aos poucos ele vai se inserindo na comunidade e com isso adquirindo a confiança de seus retratados –, em um de seus diálogos com os garimpeiros Salgado foi questionado sobre sua origem. O fotógrafo, então, responde ingenuamente que provinha da região “do Rio Doce” e, segundo seu próprio relato, tal informação se disseminou pela mina e logo era tido pelos garimpeiros como sendo um “fiscal” enviado pela então estatal Companhia Vale do Rio Doce, que travava uma luta contra os garimpeiros em torno do direito de extração do metal naquele garimpo.

Como tinha o estereótipo de estrangeiro, pelas roupas de fotógrafo, como coletes e demais trajes típicos dos turistas europeus e norte-americanos, além do bigode, cabelos compridos e olhos azuis, favoreceu o equívoco de que fosse um espião da Vale do Rio Doce. Tal equívoco foi solucionado quando detido por um policial que o abordou, pedindo seu passaporte. Ele retruca não ser necessário, por ser também brasileiro, e nessa recusa foi algemado e levado até a delegacia. Desfeito o mal-entendido, ao retornar para o garimpo foi “ovacionado” pelos garimpeiros que antes o hostilizavam.⁴⁷⁴

Suas imagens dão sempre a ver aglomerações de homens, em multidão, extrapolando o espaço gráfico da fotografia, o que causa uma sensação de aperto e disputa pelo espaço, misturados ao esforço físico representado pelos corpos que carregam os fardos de terra, mas

⁴⁷³ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 71.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 71. Segundo este relato, parece que o fotógrafo é o centro de interesse, mesmo num buraco onde quase 80 mil homens trabalhavam contra o peso dos sacos de terras, contra a malária típica da região e contra o tempo, já que recebiam por cada viagem que faziam. Logicamente que os garimpeiros não cessariam seu trabalho por causa de todas estas dificuldades e tantas outras que surgiram no garimpo.

que seguem rigorosamente o caminho traçado pela longa fila que se forma com a multidão de homens, praticamente encostados uns aos outros.

Em uma delas, uma rara cena que indica morte, aparece um homem de olhos fechados e com nariz sangrando, tendo sua cabeça segurada pelos cabelos por outros homens que posam diante da câmera, sendo que um deles empunha um revólver. Intui-se que seja uma punição fatal ao garimpeiro ou a um policial que pode ter incorrido em alguma contravenção, segundo as regras próprias ali instituídas. Suponha-se esta situação, pois não há legenda para este conjunto de imagens, apenas para as imagens de páginas duplas, em grande formato⁴⁷⁵.

A opção por estas imagens metafóricas do garimpo corrobora o que asseverou Levi Strauss ao sublinhar um efeito constante e duradouro em nosso imaginário: “[...]“deixam-nos notavelmente duráveis pós-imagens que reaparecem muito depois de se afastar delas”⁴⁷⁶. É o que aponta Nair, ao analisar o retrato do trabalhador coberto de barro que posa para Salgado, conforme o retrato que abre o díptico (Figura 12):

Tento seguir adiante, mas sempre volto a essa imagem. O homem me segue com seu olhar, com aquele sorriso enigmático, mesmo quando já estou vendo outras fotos de Salgado. A estética dessa fotografia causa um efeito em mim, que dura por algum tempo após vê-la. Parece uma assombração: ela ressurge na minha memória mesmo no momento em que minha linha de visão explora outras imagens. Essa imagem tem uma presença duradoura – uma vida própria. É assustadora e assombrosa, como a maioria das fotografias que Salgado cria para prestar um testemunho, não somente sobre seres humanos, mas sobre a questão humana, de ética, cuja discussão se impõe de modo avassalador.⁴⁷⁷

Nesse sentido, são imagens que impactam seu leitor mesmo transcorrido um longo período de tempo e, assim, permanecem significativas, sem arrefecer o assunto e também a carga dramática destas cenas, formando símbolos poderosos deste cenário singular, o que nos leva a definir tal efeito duradouro como sendo a formação de uma mensagem conotada – o *formigueiro* –, uma retórica criada a partir de estereótipos que associam termos como a

⁴⁷⁵ Ver legenda da Figura 6, na qual o fotógrafo conta que houve a execução de um policial que atirou em um garimpeiro. Também em sua biografia, assim o fotógrafo assevera: “Era uma verdadeira luta de classes. Quando havia brigas, os policiais não hesitavam em atirar, às vezes para matar. Mas eram apedrejados com pedaços de minério de ferro, mais pesado que o granito”. (SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 74).

⁴⁷⁶ STRAUSS, D. L. Epiphany of the order. In: *Between the eyes: Essays on Photography and Politics*. Aperture Foundation: New York, 2003, p. 42, tradução: “[...] leave remarkably durable afterimages that reappear long after one walks away from them”.

⁴⁷⁷ NAIR, P., op. cit., p. 234, tradução: “I want to move on from this image, but I keep going back. The man follows me with his eyes, with his cryptic smiles, even as I turn to look at Salgado's other images. The aesthetic of the image affects me even after I have moved away from the image. A kind of haunting takes place: the photograph resurrects itself in my memory long after my sightline has moved on. The image has an aftereffect - an afterlife. It is both terrifying and haunting, as are most of those that Salgado brought to bring back testament, not so much of a living subject as of a living question, one of ethics, which burns to be posed”.

violência, a morte, a exploração de mão de obra – nos moldes da escravidão – ao trabalho de garimpagem.

Na primeira cena que abre esta série (Figura 3), Salgado inicia sua narrativa com uma imagem de grande plano geral do imenso buraco, que até então fora escavado pelos garimpeiros. Ela, por ser uma imagem que tenta dimensionar o contexto no qual se desenvolve o acontecimento, situa o leitor para a totalidade do cenário e, do ponto de vista de cima para baixo que o fotógrafo se posicionou, é possível notar os barrancos que dividiam em pedaços a exploração da mina e também o deslocamento dos carregadores com sacos de terra, os “formigas”.

Figura 3 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 29,5 x 44,5 cm.⁴⁷⁸



Fonte: Reprodução a partir de página da web.⁴⁷⁹

Neste cenário, também chamado de “paisagem lunar”, cada trabalhador é um ponto minúsculo que evolui seguindo rigorosamente o caminho formado pela imensa fila, subindo escadas de madeira que formam caminhos retos e sinuosos, e que preenchem o espaço gráfico da fotografia. Nesta imagem de abertura da narrativa sebastianista, impõe-se um olhar total, que situa o leitor no contexto da cratera, numa espécie de síntese para futura inserção das

⁴⁷⁸ SALGADO, S., 1996, op. cit., p. 300-301.

⁴⁷⁹ Disponível em: <<http://www.sonofmarketing.it/wp-content/uploads/2014/12/0.jpg>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

imagens seguintes dos detalhes mais significativos colhidos pelo fotógrafo. Embora encravada na Floresta Amazônica, aqui não há traço ou sinal de árvores, pois ali tudo foi derrubado nessa busca insana pelo metal. Portanto, ao longo da reportagem, não há elementos significantes que remetam à floresta, o que poderia ser um acontecimento em qualquer parte do mundo, sem correspondência com o contexto no qual está inserido aquele garimpo.

Nela, a iluminação é uniforme, com exceção do canto inferior direito, em que a luz solar atinge o terreno e o torna claro, contrastando com o restante cinzento do quadro. Ao fundo, na parte superior desta imagem, aparece um novo morro onde foi lançada a terra carregada, pelos *formigas*. A imagem oferece ao leitor uma visão geral do garimpo, sem apresentar ainda algum detalhe particular. A sensação que se tem diante dela é a de um caos de homens e sua intervenção na natureza; um buraco a céu aberto – céu este que não se vê na imagem por causa da posição do fotógrafo –, onde se busca o metal precioso que, curiosamente, é um elemento completamente ausente da narrativa fotográfica em questão.

Já aqui a conotação de formigueiro se insinua, em razão dos pontos minúsculos em que se tornam os garimpeiros. É uma visão de cima, abrangente, que reitera esta metáfora – que também não deixa de ser uma visão “divina” sobre a multidão ali presente. E, logo, os aspectos religiosos entram em cena, que remete às construções das pirâmides narradas no Antigo Testamento, sobretudo pelas paredes formadas pelos barrancos, como se fossem as pedras em cubos das construções egípcias. Entretanto, essas paredes em forma de cubo são bem irregulares, nos moldes de degraus em grande escala.

Testemunha ocular do garimpo, o repórter Ricardo Kotscho, que esteve no local por duas vezes, narra cinematograficamente aquela epopeia nos moldes desta imagem surreal:

Há menos gente agora, mas o cenário ainda é digno dos grandes filmes épicos de Hollywood: centenas, milhares de homens se esgueirando nas pirambeiras, como se andassem num fio de navalha, subindo e descendo toscas escadas de madeira chamadas de *adeus*, *mamãe*, em meio a um emaranhado de fios, canos e dragas. A terra e os homens se confundem: *cutias* (os que carregam o cascalho de barro e ficam com a pele vermelha), *porcões* (pintados de preto, trabalham na lama negra), *melexetes* (sempre encharcados, trabalham nos alagados do fundo do *tilim*).⁴⁸⁰

Na imagem seguinte (Figura 4), Salgado mostra de cima para baixo, num plano médio, a subida dos *formigas* pelas escadas, tomada esta mais fechada, permitindo-nos intuir que provavelmente ele próprio estava na escada, para aumentar a proximidade com os garimpeiros

⁴⁸⁰ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 40-41. Vale notar que os garimpeiros são descritos como animais, não somente “formigas”, mas também “cutias”, “porcões”, entre outros vocábulos usados para designá-los e que, de certa forma, rebaixam os garimpeiros.

e também mostrar o caminho por eles percorrido desde o fundo do buraco até o ponto onde se encontra o fotógrafo. Neste instantâneo em *plongée*⁴⁸¹, o fotógrafo enfatiza a difícil subida dos homens com os sacos de terra amarrados em suas testas e apoiados sobre seus ombros.

O caminho percorrido pelos *formigas* é como uma espiral que parte do fundo do grande buraco até chegar às escadas, lembrando a pintura barroca, esta que difere do estilo renascentista ao não explorar o equilíbrio visual da cena, isto é, não se utiliza da simetria conforme os eixos horizontal e vertical do plano, permitindo-nos usar o neologismo de *barroquidade* para indicar a estética privilegiada pelo fotógrafo.

Figura 4 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 29,5 x 44,5 cm.⁴⁸²



Fonte: Reprodução a partir de página da web.⁴⁸³

⁴⁸¹ Termo muito comum presente na linguagem cinematográfica, indicando que a câmera está mais alta em relação ao retratado, o que esteticamente causa uma sensação de achatamento do personagem em relação ao leitor da fotografia. Esta posição superior do fotógrafo em relação ao personagem também pode ser chamada de “mergulho”, segundo os inúmeros manuais de cinema e fotografia.

⁴⁸² SALGADO, S., 1996, op. cit., p. 302-303.

⁴⁸³ Disponível em: <<http://www.mirmalas.com/news/68783/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

Os aspectos formais das composições barrocas, em contraste com o equilíbrio da pintura renascentista, são radiais, com formas abertas e desagregadas entre si, nos quais seus personagens retorcidos partem de um ponto central que “explodiu”, formando um “turbilhão visual” que amplia as percepções espaciais: “[...] o uso de diversas diagonais que se entrecruzam indefinidamente sugere movimentos de expansão, que ainda podem ocorrer em sentidos contrários, definindo estruturas internas com a forma da letra S”.

Na escultura há o mesmo aspecto da pintura, pois os personagens são representados contorcidos e dramáticos “[...] que buscam o espaço externo em diversas direções, ao invés de procurar o equilíbrio interno”. Tais composições barrocas expressam um contraste entre as zonas claras e escuras da imagem, acentuadas pela expressividade carregada de “[...] sinuosidades, dobras, pregas, reentrâncias e protuberâncias”, que aumentam a relação entre luzes e sombras.⁴⁸⁴

Nesta fotografia, não aparecem as faces dos trabalhadores pois olham para baixo, tendo os sacos sobre suas cabeças. Ao fundo, muitos homens minúsculos na cena estão cobertos por chapéus, provavelmente são estes os que fiscalizam o trabalho dos carregadores para se certificar de que não há desvios das cargas de terras. No plano descritivo, temos aqui novamente o espaço visual totalmente preenchido pela multidão de homens que ocupa quase a totalidade desta fotografia, e sobre seus sacos de terra incide o brilho do sol que cria um destaque contrastante com as áreas escuras da imagem. Este destaque nos sacos sugere que dentro deles emana o brilho do ouro. A legenda diz: “Com a escada cortando suas mãos suadas e sob o fardo das sacas de terras às suas costas, os carregadores formam esta *cadeia humana* desde as concessões no fundo da mina até a área local de descarga na parte superior, recebendo vinte centavos por saca. Serra Pelada, Brasil, 1986”.⁴⁸⁵

Nesta cena, o mito do *formigueiro* se manifesta através da projeção dos trabalhadores no fundo do buraco, constando ao lado direito da fotografia, próximo aos pontos áureos do retângulo visual. Na medida em que estes trabalhadores sobem as escadas, aos poucos assumem a forma humana, sem que seja possível ver a expressão de seus rostos. Na legenda consta o termo “cadeia humana” para definir a multidão de homens, sendo que o termo “formigueiro” não foi professado para definir o acontecimento, restando apenas o discurso fotográfico que enfatiza tal metáfora.

⁴⁸⁴ SOUSA, R. P. *Roteiro didático da arte na produção do conhecimento*. Campo Grande: Ed. da UFMS, 2005, p. 81. Esta estruturação da pintura barroca, sinuosidade, explosão central e turbilhão visual, é mais bem expressa na tela *Ressurreição*, de Caravaggio (1573-1610). Além desta, e trazendo para o contexto do Barroco brasileiro, a obra de Mestre Ataíde, localizada no teto da Igreja de São Francisco, em Ouro Preto, pintada no século XVIII, é uma das influências que Salgado teve durante sua infância, no interior de Minas Gerais.

⁴⁸⁵ SALGADO, S., 1996, op. cit., p. 19, grifo nosso.

Esta série continua, na sequência (conforme Figura 5) uma fotografia em *contra-plongée* em plano fechado que enquadra as pernas dos garimpeiros ao subirem as encostas do buraco, sempre em fila, um deles usando uma de suas mãos para se apoiar no relevo embarrado e, a outra mão a equilibrar os sacos de terras, numa espécie de escalada sobre o terreno úmido, em que eles “saem” da imagem pela extremidade superior, a partir da direita do quadro para a esquerda, sendo cortados pela borda da fotografia na altura de seus ombros, suprimindo os rostos dos garimpeiros. Esta fileira forma uma linha que conduz o olhar do leitor em diagonal, da direita à esquerda, de baixo para cima, bem ao contrário da leitura ocidental, de cima para baixo, da esquerda para a direita, o que confere um rompimento com os padrões de “normalidade” visual de nossa cultura.

A luz incidente reflete em suas pernas e braços, como se fossem esculturas, porém, desta vez, não há céu nem uma fonte de luz a atravessar as nuvens para “iluminar” estas “estátuas”: a imagem expressa o esforço físico destes garimpeiros contra os obstáculos ali impostos, tanto pela natureza como pelo próprio homem. A sensação é de uma multidão que extrapola os limites do quadro, de um espaço reduzido e disputado, em que se “movimentam” um sem número de pernas retesadas a subir a encosta de barro íngreme e lodoso. A legenda fornece as seguintes informações:

A escalada com sacas que chegam a pesar por volta de sessenta quilos exige um esforço enorme, as pernas retesam-se subindo por encostas escorregadias e escadas de madeira até chegarem ao topo, cerca de quatrocentos metros desde a mina até a área de despejo. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986.⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ SALGADO, S., 1996, op. cit, p. 19.

Figura 5 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 29,5 x 44,5 cm.⁴⁸⁷



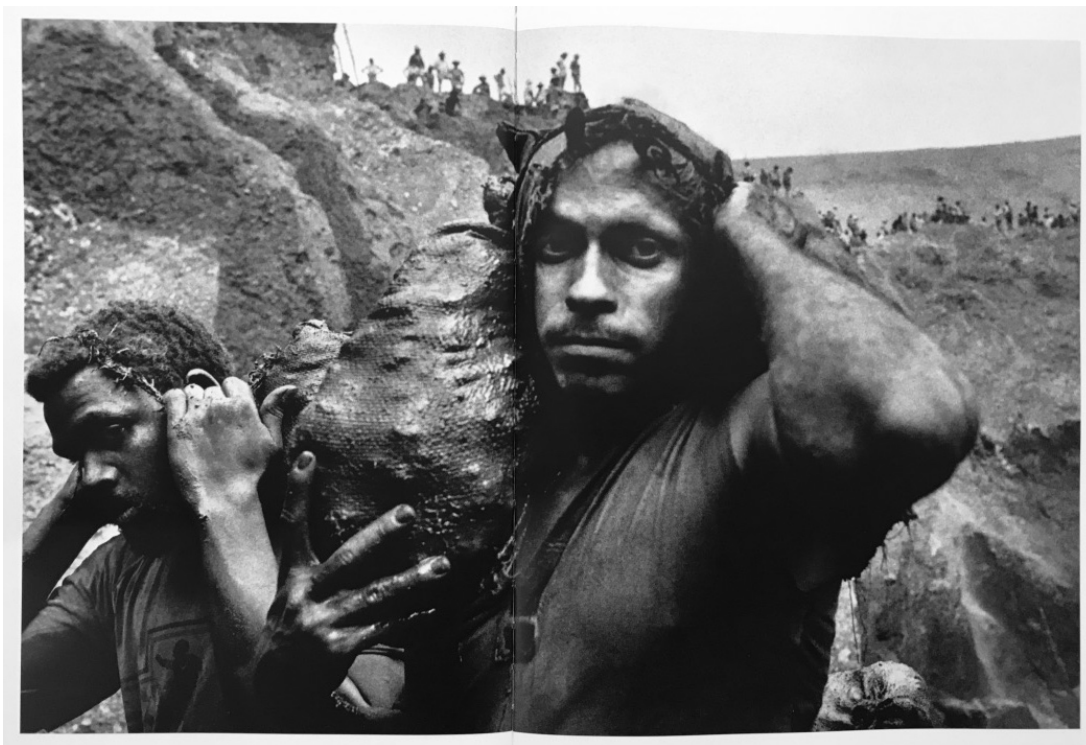
Fonte: Reprodução a partir de página da web.⁴⁸⁸

Na próxima cena (Figura 6), dois garimpeiros seguram os sacos nas costas, um deles no primeiro plano, quase no centro da imagem, o outro num segundo plano, tendo como cenário, ao fundo, as encostas irregulares que preenchem o espaço cenográfico da imagem, e a “linha” do horizonte, acima de ambos, com outros minúsculos trabalhadores que, lá de cima, observam o acontecimento. O garimpeiro do primeiro plano olha altivamente para a câmera do fotógrafo, enquadrado na altura da cintura, que se “desloca” da direita à esquerda da imagem, a partir da visão do leitor. Seu semblante não expressa fadiga ou lamentação, cansaço ou qualquer tipo de revolta.

⁴⁸⁷ SALGADO, S., 1996, op. cit, p. 304-305.

⁴⁸⁸ Disponível em: <<http://www.mirmalas.com/news/68783/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

Figura 6 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 27 x 41 cm.⁴⁸⁹



Fonte: Digitalizada a partir do original.

Ao contrário, é um olhar firme e sério, de cabeça erguida, ao mesmo tempo em que equilibra e suspende o pesado saco de terra que exige de sua musculatura. Já o personagem do segundo plano, de cabeça levemente inclinada, olha de soslaio para o fotógrafo, e está quase “saindo” pela extremidade esquerda dos limites da moldura. A iluminação é contrastada nos personagens, mas não é em relação ao cenário de fundo desta fotografia, que permanece com uma iluminação uniforme, com ausência de claros e escuros no terreno. O céu ocupa um pequeno espaço cinza claro ao fundo desta cena, dividindo o espaço visual da imagem com o barranco acidentado. A legenda é mínima: “Carregadores, Pará, Brasil, 1986”.⁴⁹⁰

Na quinta imagem (Figura 7), um retrato, em *contra-plongée*, de um corpulento garimpeiro com seus trajés esfarrapados, segurando firmemente a ponta da arma do agente policial que, por sua vez, a empunha contra o garimpeiro. Ambos se encontram no centro da imagem em formato horizontal. Ao fundo e, também, ao redor deles, observam dezenas de garimpeiros que se aglomeram para acompanhar o desfecho do embate. Uns se afastam rapidamente de perto para se proteger de um eventual disparo por parte do policial, disparo

⁴⁸⁹ SALGADO, S., 1996, op. cit., p. 306-307.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 19.

que não se vê na imagem – tampouco podemos afirmar que o policial tenha alvejado seu oponente desarmado.

O solo é pedregoso, a sugerir uma encosta ainda mais escorregadia, fazendo com que o garimpeiro se equilibre abrindo as pernas e com os joelhos levemente dobrados, posicionado defronte à câmera. A força física do garimpeiro se sobressai em relação ao policial, embora este tenha o poder da arma de fogo para impor sua vontade e garantir a ordem. Ambos trocam olhares desafiadores, sendo que o garimpeiro profere alguma palavra, e o policial o olha com ares de intimidação, com a arma em punho apontada em direção ao garimpeiro. A legenda traz a seguinte informação:

As minas são controladas por guardas-civís que têm um salário ainda mais baixo que o dos carregadores: os conflitos são frequentes. Os guardas fardados têm orgulho de seu status e não querem ser considerados inferiores aos mineiros por causa de seus salários. As 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, 1986.⁴⁹¹

Figura 7 - Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 29,5 x 44,5 cm.⁴⁹²



Fonte: Reprodução a partir de página da web.⁴⁹³

⁴⁹¹ SALGADO, S., 1996, op. cit.

⁴⁹² SALGADO, S., 1996, op. cit., p. 308-309.

⁴⁹³ Disponível em: <<http://www.mirmalas.com/news/68783/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

Vale ressaltar que, neste período, houve a transição do governo militar para o civil e, com isso, a mina não estava mais sob o comando do exército, que até então gerenciava o garimpo com mão de ferro, proibindo a entrada de bebidas alcóolicas, mulheres e armas de qualquer tipo, para justamente evitar que as diferenças fossem resolvidas ali mesmo, no garimpo, ficando para as cidades vizinhas a solução destas “diferenças”.

Esta (Figura 7) é uma das imagens que se tornaram símbolo do garimpo e consolidaram a visão de que os garimpeiros são homens violentos. Entretanto, ali trabalhavam, diariamente, 50 mil homens⁴⁹⁴. Assim, apesar das leis locais e de toda uma cultura estabelecida, em algum momento certamente ocorreria uma desavença, de certa forma, compreensível pelas condições de vida insalubres daquele ambiente, apesar de todo o controle exercido pelos donos de barrancos e também da manutenção da ordem pela presença da polícia.

Na cena seguinte (Figura 8) uma fotografia em plano aberto, em que prevalece o ponto de vista de cima para baixo (também chamado de *plongée* ou mergulho, na linguagem cinematográfica), um trabalhador repousa de braços cruzados, em pé, quase no centro da cena. Ao fundo, novamente, os barrancos que formam degraus e homens a circular entre eles, subindo ou descendo, num contraste entre a representação do movimento da maioria diante de apenas um que, apoiado num tronco, olha de lado os demais.

A despeito da já assinalada estética religiosa sebastianista, esta cena foi entendida como uma crucificação, conforme análise de seu maior entusiasta, Levi Strauss, que exalta uma “assinatura Salgado” – que no nosso entendimento é mais bem definido como o mito sebastianista, para retomar a crítica feita ao fotógrafo por Chevrier, no periódico francês *Le Monde*, sob o título de *Salgado, ou l’exploitation de la compassion*, que o definiu como nova produção global dos estúdios Salgado:

O pathos pseudo-épico do jornalismo humanitário nunca foi tão nojento, a mistificação da fotogenia e a corrupção estética dos bons sentimentos nunca foram tão maciços. É possível falar de Kitsch, de espetacular, de voyeurismo sentimental; denunciar uma estetização comercial do sofrimento e da miséria, etc. A náusea vem sobretudo de um efeito de visibilidade contínua, homogênea, que dissolve toda opacidade, toda resistência à imagem, toda alteridade (ou estranheza). [...] As paisagens são decorativas, de telas de pinturas, de distantes difusos. Nunca um território aparece, não atravessa a barreira do pitoresco e do sublime paisagístico.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ O número de trabalhadores que atuaram em Serra Pelada varia muito, dependendo do período do garimpo e também das diversas fontes que afirmam ter tido ali quase 100 mil homens.

⁴⁹⁵ CHEVRIER, J. F. Salgado, ou l’exploitation de la compassion. *Le Monde*, 19 abr. 2000, tradução nossa. Disponível em: <<https://ygiraud.files.wordpress.com/2015/10/texte-chevrier-salgado.pdf>>. Acesso em: 6 set.

É justamente esta sobreimpressão que pode ser tomada como rebuscamento de personagens e paisagens, de modo que o fotógrafo imprime sua “marca” pessoal exageradamente retórica, posta aqui em questão, a partir de aspectos formais presentes em suas imagens, que forjam uma mitologia não somente em torno de suas obras, mas também da figura assumida pelo fotógrafo. Mitologia que podemos identificar nas palavras de Strauss, que o considera como um fotógrafo da família do terceiro mundo, numa clara referência à exposição *The Family of Man*, famosa exposição criticada por Barthes e, não por acaso, seguidamente retomada para questionar as fotografias de Salgado:

In one Salgado’s magnificent images from the Serra Pelada gold mine in his native Brazil, one worker pauses briefly amid the hiving bodies in the pit. The resting worker’s stance, - feet together and arms folded, backed against an upright timber - evokes a crucifixion, and the Boschian spectacle of the mine confirms this solemn evocation. But, at the same time, and equally, the foregrounded man is never more nor less than a worker at rest. This extraordinary balance of alterity and likeness, of metaphoric and documentary functions, is part of Salgado signature. *It allows his subjects to be themselves and more than themselves at once.*⁴⁹⁶

As palavras de Strauss endossam o que conceituamos aqui de modo similar ao mito barthesiano: “Ele permite que os sujeitos sejam apenas si mesmos e, ao mesmo tempo, muito mais do que indivíduos próprios”, são personagens da fotografia que sofrem uma carga retórica excessiva, típica do caráter conotado no qual aflora a significação mítica, que surge a partir deste signo altamente conotante. Ao fundo, no segundo plano desta imagem simbólica, na parte superior do retângulo, vê-se novamente o *formigueiro* que se manifesta na forma evanescente dos trabalhadores que quase desaparecem em meio à escala tonal da foto. No

2016. “[...] Le pathos pseudo épique du journalisme humanitaire n'a jamais été aussi écœurant, la mystification de la photogénie et la corruption esthétique des bons sentiments n'ont jamais été aussi massives. On peut parler de kitsch, de spectaculaire, de voyeurisme sentimental; dénoncer une esthétisation commerciale de la souffrance et de la misère, etc. La nausée vient surtout d'un effet de visibilité continue, homogène, qui dissout toute opacité, toute résistance à l'image, toute altérité (ou étrangeté). [...] Les paysages sont des décors, des toiles peintes, des lointains vaporeux. Jamais un territoire n'apparaît, ne perce à travers l'écran du pittoresque et du sublime paysagers.”

⁴⁹⁶ STRAUSS, D. L. Epiphany of the order In: *Between the eyes: Essays on Photography and Politics*. Aperture Foundation: New York, 2003, p. 42, grifo nosso. Tradução: “Em uma das fotografias magníficas que retratam a mina de ouro de Serra Pelada, situada no Brasil, país onde Salgado nasceu, um trabalhador faz uma pausa breve em meio ao formigueiro humano. A postura dele – pés juntos e braços cruzados, corpo apoiado a um pedaço firme de madeira – evoca um crucifixo, e o espetáculo boschiano retratado na mina confirma a reminiscência solene. Ao mesmo tempo, no entanto, aquele homem em primeiro plano é apenas um trabalhador em repouso, nada mais, nada menos. Esse notável equilíbrio entre alteridade e familiaridade, com caráter de documentário pincelado por nuances metafóricas, é parte da identidade de Salgado. *Ele permite que os sujeitos sejam apenas si mesmos e, ao mesmo tempo, muito mais do que indivíduos próprios.*”

primeiro plano, assumem a forma humana pela proximidade da câmera, subindo e descendo barrancos escorregadios, entre barro e sacos de terra que tentam evitar desmoronamentos.

A repetição dos elementos fundamentais que compõem a narrativa fotográfica segue uma linha condutora que permeia a série ao longo de cada imagem. Neste encadeamento, repetem-se os mesmos elementos que, por sua vez, ganham ênfase sobre tantos outros aspectos deixados de fora desta narrativa, que vão além do imenso buraco escavado: as condições de moradia do lugar; alimentação e higiene; horas de descanso e lazer; presença do Estado na figura de suas instituições, como os Correios, Fundação Serviço Saúde Pública Saúde e a própria Caixa Econômica Federal, que adquiria todo o ouro encontrado pelos garimpeiros e, não menos importante, o morro que se formou com os rejeitos dos cascalhos.

Figura 8 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 29,5 x 44,5 cm.⁴⁹⁷



Fonte: Reprodução a partir da página web.⁴⁹⁸

Galeano entende a religiosidade desta cena como: “[...] O mineiro, que viaja para o alto da Serra Pelada ou para o Gólgota⁴⁹⁹, se apóia numa cruz e descansa”.⁵⁰⁰ No entanto, se

⁴⁹⁷ SALGADO, S., 1996, op. cit., p. 310-311.

⁴⁹⁸ Disponível em: <<https://www.1001clicks.com.br/wp-content/uploads/2016/10/the-salt-of-the-earth-1.jpg>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

⁴⁹⁹ O termo “Gólgota” é definido como “a colina situada perto de Jerusalém onde Jesus Cristo foi crucificado”. (FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba, PR: Positivo, 2004, p. 990).

⁵⁰⁰ GALEANO, E., 1990, op.cit., p. 47.

recorrermos a nossa iconografia nacional, esta cena pode ser entendida como uma referência ao trabalho escravo, pois a representação deste tronco vertical encravado na encosta e um trabalhador nele apoiado é uma analogia muito apropriada que ecoa o período escravocrata brasileiro. Um tempo não muito distante, no qual os escravos eram acorrentados nos troncos para serem chicoteados, caso desobedecessem seus senhores.

Se bem observadas, tais cenas carregam o leitor a um passado distante, pela forma artesanal e secular de extração do ouro em Serra Pelada, sem o auxílio de máquinas. Apenas nas encostas os tratores de terraplenagem atuavam, para evitar possíveis desmoronamentos de terra, embora este trabalho com maquinaria seja referido somente por meio das legendas. Bem de acordo com Kotscho, que define esse garimpo como sendo uma “[...] linha de montagem da fábrica de sonhos que nos faz voltar à Idade Média”⁵⁰¹. Assim, impressionam não somente por sua retórica visual ou o que Strauss chama de assinatura do autor, mas sobretudo pelo acontecimento único que ali ocorreu, independentemente dos fotógrafos ou cinegrafistas que por lá apontaram suas câmeras, muito embora elas tenham incorporado uma aura a partir da divulgação das fotografias produzidas por Salgado, bem como por sua notoriedade, conquistada junto aos editores da grande imprensa ocidental.

Nesta fotografia (Figura 7), o trabalhador não é obrigado a trabalhar e tampouco está preso ao tronco – opção muito relativa esta de não trabalhar, pois, não fosse a extrema pobreza da região, certamente não haveria esta massa de indivíduos a se sujeitar a tais condições –, embora a ele restasse uma mínima parcela de ouro, caso tivesse a sorte grande de encontrar o metal, bem ao sabor dos jogos de azar. Mas apesar do trabalho na mina não ser caracterizado como “escravo”, permanece a condição insalubre, longas jornadas de horas trabalhadas, sem dias dedicados ao descanso, em troca apenas de alimentação e poucos centavos da sempre combalida moeda nacional, versão atualizada da recente história colonial brasileira.

Para Galeano, que a admira, a fotografia de Salgado é uma arte despojada, por ser uma “[...] *linguagem despida* fala aos despedidos da terra. Nada sobra nestas imagens, milagrosamente a salvo da retórica, da demagogia, da truculência.”⁵⁰² Justamente o oposto do que afirma o escritor, estas imagens se apoiam no que entendemos como um sistema altamente conotado, que, conforme nos aponta Barthes, é uma fala elaborada, construída, melhor dizendo, uma mitologia, pois uma árvore é simplesmente ela mesma, sem sombra de dúvida. Mas uma “[...] árvore dita por Minou Drouet já não é exatamente uma árvore, é uma

⁵⁰¹ KOTSCHO, R., 1984, op. cit., p. 47.

⁵⁰² Ibid., p. 47, grifo nosso.

árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, de um *uso* social que se soma à pura matéria.⁵⁰³

É bem em torno desta “linguagem despida” que gira a tese central de Machado. Efetivamente, ele questiona a imagem fotográfica como um estatuto forjado ao longo de cinco séculos, no qual se consolidaram as bases de uma ideia de reprodução automática do mundo visível: uma ideologia que opera as concepções de “mimese”, “objetividade” e “realismo”, que a partir delas goza do prestígio de uma “ontologia”, a qual defende que a imagem fotográfica tem o poder de duplicação dos acontecimentos com uma neutralidade advinda de seus procedimentos técnicos:

[...] O que nós chamamos aqui de ‘ilusão especular’ nada mais é senão um conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados que permitiram florescer e suportar essa vontade de colecionar simulacros ou espelhos do mundo, para lhes atribuir um poder revelador.⁵⁰⁴

Na última imagem que encerra esta série, em página dupla (Figura 9), vê-se mais uma cena em sentido horizontal, na qual, no primeiro plano e no centro geométrico da fotografia, está o “formiga-estátua” que vence as escadarias até chegar ao alto do barranco, de cabeça baixa para equilibrar o pesado saco de terra sobre seu ombro, de modo que ele consegue liberar suas mãos para se agarrar nos troncos de madeira da escada. Seus joelhos dobrados se preparam para o último passo, suplantando o perigoso desafio da longa escalada. Ao fundo, novamente o cenário boschiano, uniformemente iluminado, que contrasta com a escura sombra no tórax do personagem.

O movimento deste trabalhador é levemente da direita para a esquerda, do ponto de vista do leitor. No entanto, também em primeiro plano, na extremidade esquerda da fotografia, na junção entre a borda lateral e vertical do quadro, casualmente ou não, há um braço cortado na altura do antebraço, restando apenas uma mão, que é possível intuir que pertence a um trabalhador que passou anteriormente pelo mesmo caminho.

⁵⁰³ BARTHES, R., 2013, op. cit., p. 200, grifo do autor.

⁵⁰⁴ MACHADO, A., 2015, op. cit., p. 13.

Figura 9 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 1 fotografia, preto e branco. 27 x 41 cm.⁵⁰⁵



Fonte: Reprodução a partir de página da web.⁵⁰⁶

Ao percorrer o olhar da esquerda à direita, no sentido da nossa leitura ocidental, a partir desta mão, passando pelos braços do personagem central que se apoiam nos troncos da escada e terminam em um tronco que “encerra” este “circuito visual”, no canto inferior direito da foto, forma-se uma linha sinuosa que corta em diagonal o retângulo da imagem, e que também contrasta com a linha reta formada pela superfície do buraco, no plano de fundo que divide a cena paralelamente as linhas horizontais das bordas. Assim a define Galeano:

A câmera de Salgado se aproxima e revela a luz da vida humana, com trágica intensidade ou triste doçura. Uma mão se aproxima, vinda de lugar nenhum, e se oferece, aberta, ao mineiro que sobe a montanha esmagado pela carga. Essa mão se parece com a mão que toca o primeiro homem, e tocando o funda, no celebre afresco de Michelangelo.⁵⁰⁷

Esta mão, que pode ter sido enquadrada casualmente, por sorte do fotógrafo ou por sua habilidade, remete-nos mais uma vez à tradição iconográfica religiosa, apesar da sinuosidade característica da arte barroca, desta vez a imagem nos remonta especialmente ao afresco *A criação de Adão*, feito entre os anos de 1508-1512, por Michelangelo Buonarroti (1475-

⁵⁰⁵ SALGADO, S., 1996, op. cit., p. 312-313.

⁵⁰⁶ Disponível em: <<http://www.mirmalas.com/news/68783/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

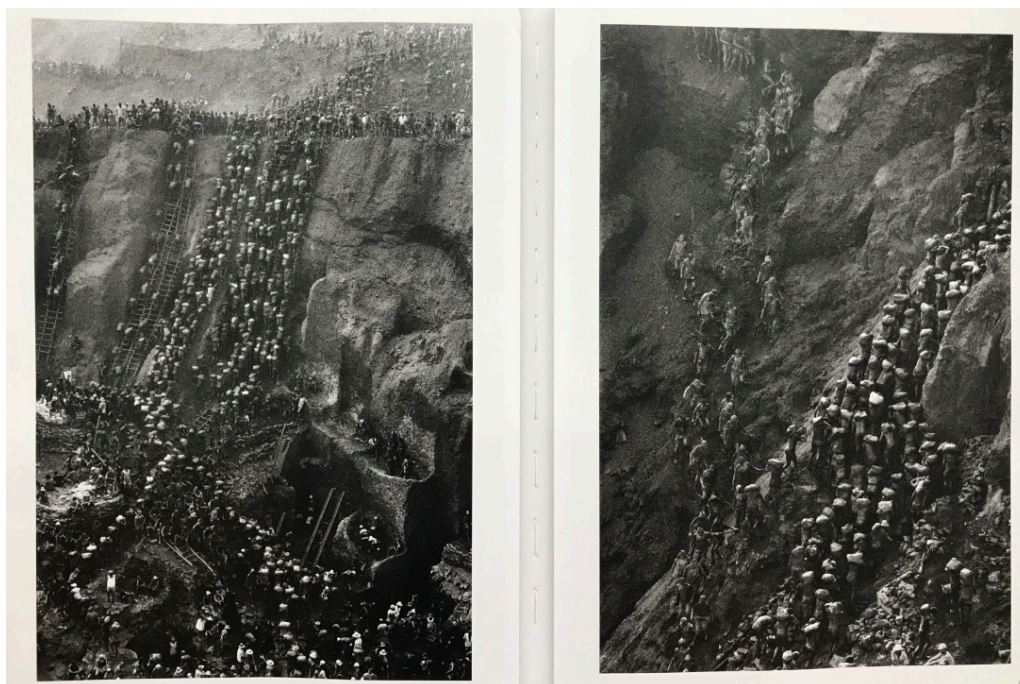
⁵⁰⁷ GALEANO, E., 1990, op. cit., p. 47.

1564), na capela Sistina. Estética religiosa que serve muito mais para confortar o público, mesmo tendo um caráter didático e disciplinador, na medida em que é uma mensagem muito bem estruturada, ou seja, um código de conotação no qual o mito encontra abrigo.

Nas últimas fotografias em formato ampliado (Figura 10), encontram-se, na fotografia à direita, alguns homens a descer os barrancos – já sem o peso dos sacos de terra – do lado esquerdo da imagem, que contrastam com a maioria subindo pressionados pelo espaço disputado pela multidão, no quadrante inferior direito da foto. Os formatos verticais de ambas as cenas, somados à verticalidade da página impressa do livro, reforçam e aumentam a intensidade da escalada, contrastando com a linha horizontal da superfície, na fotografia à esquerda.

Nestas imagens, é possível identificar os elementos conotadores, uma vez que a metáfora do *formigueiro* se manifesta como uma cadeia semiológica segunda, a partir deste significante fotográfico, não tanto por sua literalidade dramática e metafórica, mas sobretudo pela mensagem conotada: instantâneo petrificado, naturalizado pela mensagem denotada que preserva e inocenta a mensagem altamente simbólica, que eterniza e ao mesmo tempo torna ausente a intenção do autor da mensagem.

Figura 10 – Sebastião Salgado. Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986. 2 fotografias, preto e branco. 19,5 x 29,5 cm (cada uma).⁵⁰⁸



Fonte: Digitalizada a partir do original.

⁵⁰⁸ SALGADO, S., 1996, op. cit., p. 314 e 319.

Estas duas páginas acima, quando abertas, formam cada uma um grande painel de duas páginas, nos moldes de um díptico (conforme Figura 11 e 12), no qual estão distribuídas 19 fotografias (sendo dez no primeiro díptico e nove no segundo) – como se fosse um quebra-cabeça a partir de figuras retangulares – que variam entre retratos e paisagens, em diversos tamanhos e, ao mesmo tempo, se constituem em detalhes da multidão de homens enlameados da cabeça aos pés que se aglomeram numa diversidade de situações.

Dentre elas, homens carregando sacos sobre os ombros e subindo as perigosas escadas; percorrendo os caminhos íngremes e irregulares entre os barrancos, ao longo da encosta; alguns posando para a câmera enquanto outros estão sentados ao longo de barrancos descansando, porém sem apresentar sinal de cansaço ou fadiga; outra sequência de imagens é o trabalho de garimpar o ouro ao manipular a bateia, sempre observados de perto por outros, entre outras situações típicas que se desenrolam no interior da enorme cratera. Nesta composição de pormenores que formam uma imagem sintética, única, do garimpo, estão distribuídas, nos cantos da página dupla, as principais cenas, em geral com tamanho maior, para que ganhem destaque sobre as demais fotos.

Em linhas gerais, como mensagem denotada deste garimpo ímpar, temos, num cenário espetacular, nos moldes das telas do pintor holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), uma multidão de homens que caminham em fileiras muito próximos uns dos outros, com o objetivo de vencer uma escadaria que está muito próxima do ângulo reto, para chegar à superfície, que aparece na extremidade superior do retângulo vertical.

Já como mensagem conotada, é possível depreender que se trata de uma frenética caminhada de uma multidão que não mede esforços para chegar a seu destino, e que, nesta caminhada, em meio a uma paisagem “pitoresca”, encontram-se seres “exóticos” embarcados a enfrentar os obstáculos que o terreno impõe, numa espécie de peregrinação em busca do que não é visto nesta reportagem, o ouro e, conseqüentemente, do dinheiro em espécie, que muito circulou quando se vendia o ouro ao banco estatal. Por meio desta imagem que “fecha” a narrativa principal, composta de fotografias em grande formato, podemos definir como sendo a principal imagem que entendemos colaborar para a formação do mito do *formigueiro*, sobretudo pelos seus aspectos formais: grande plano geral; trabalhadores representados em miniatura que seguem perfeitamente o caminho sinuoso dos demais colegas, em fileiras, entre as centenas de barrancos que formam a cratera.

Nesta página dupla (Figura 11), um total de dez fotografias estão alinhadas simetricamente em três blocos lineares, de cima para baixo do retângulo horizontal da página, sendo os elementos denotados os homens a carregar sacos sobre os ombros ou também sobre

a cabeça, disputando cada centímetro de espaço em cada barranco. Por isso, ao ver tais cenas, o efeito produzido é vertiginoso, corroborado pelo esforço físico, além da obediência e obstinação por parte dos garimpeiros ao trilhar as subidas da cava.⁵⁰⁹ Outros detalhes também remetem às guerras, como os sacos de areia empilhados, do mesmo modo como nas trincheiras, só que aqui com a utilidade de segurar os desmoronamentos que foram letais para muitos garimpeiros, ceifando a vida de dezenas ou centenas de trabalhadores. As escadas também são elementos que se destacam nesta multidão de garimpeiros, lembrando as linhas férreas que transportavam não somente materiais e produtos bélicos, mas sobretudo as vítimas civis aos campos de concentração nazistas e tantas outras representações que remetem aos transportes ferroviários.

Figura 11 – Sebastião Salgado. 10 fotografias em preto e branco. 29,5 x 46 cm (total).⁵¹⁰



Fonte: Digitalizada a partir do original.

Em linhas gerais, nestes grandes dípticos uma cena única é recorrente, constituída pela representação de uma pequena multidão a transportar os sacos de terra. Em contraste com estas imagens de homens em movimento, assinalem-se ainda cenas nas quais alguns garimpeiros estão a descansar ou a esperar sua vez na escalada ou descida, tanto pelos

⁵⁰⁹ Segundo Salgado, a profundidade do buraco era de aproximadamente setenta metros. Cf. SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 72.

⁵¹⁰ Ibid., p. 315-316.

barrancos quanto pelas escadarias. Em uma cena, os garimpeiros tentam saltar as crateras que se formam naquele terreno irregular.

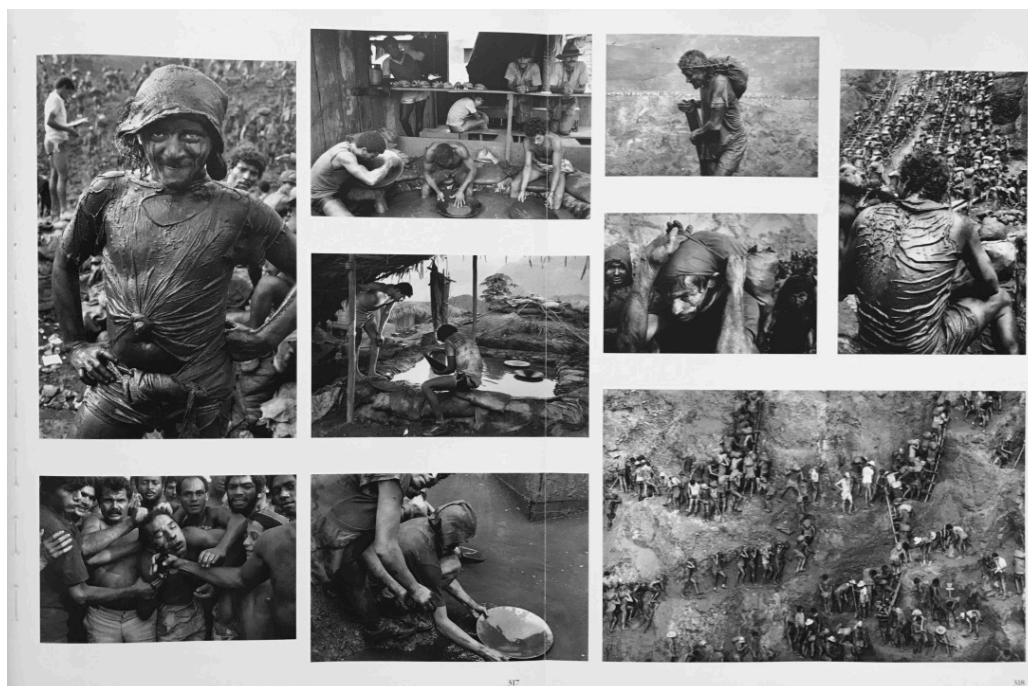
Numa outra foto, central em relação a página dupla quando aberta, uma fotografia de plano detalhe em que os garimpeiros sobem as escadas, como se estivessem agarrados como feito abelhas numa colmeia – esta é a mensagem conotada. Esta fotografia cria um destaque para o centro geométrico da página, disposta bem no centro desta página dupla, destacando-se ante as demais, por estar em formato vertical, com uma alta carga de mensagem conotada: abelhas numa colmeia.

As imagens que estão nos cantos do grande díptico ganham destaque pelo tamanho, neste caso as fotos do lado esquerdo (Figura 11), do ponto de vista do leitor. Nelas, tanto a do canto superior como a do canto inferior dialogam em contraste de formato, a de cima sendo horizontal e a logo abaixo sendo vertical praticamente repetem seus elementos significantes.

Na fotografia do canto superior esquerdo, a *colmeia* corta a cena em diagonal do lado direito da cena, enquanto do lado esquerdo os trabalhadores descem saltando cada barranco, formando uma sequência com a fotografia logo abaixo, a que preenche o canto inferior esquerdo do grande díptico (na primeira foto estão a descer, enquanto na segunda foto estão a subir). Nessa mesma foto, novamente a fotografia é cortada pela *colmeia* que se agarra às escadas contrastando com os garimpeiros que aguardam em fila para subir ou descer, corpos sem cabeças, apenas os sacos acima de seus corpos, que se misturam a tantos outros sacos que formam as barricadas, que seguram os barrancos (ver as duas fotografias dispostas do lado esquerdo do díptico, Figura 11).

No segundo grande díptico (Figura 12), formado por nove fotografias, também alinhadas em três colunas da direita para a esquerda e distribuídas entre retratos e paisagens, aparecem garimpeiros que fazem uso da bateia para separar o metal. O ouro não está representado em nenhuma imagem deste livro, ainda que toda a energia dos garimpeiros aplique-se à sua extração. Estranhamente, o fotógrafo optou por deixar de fora de seus enquadramentos as toneladas de pepitas e pedras de ouro que de Serra Pelada se extraía.

Figura 12 – Sebastião Salgado. 9 fotografias em preto e branco. 29,5 x 46 cm (total).⁵¹¹



Fonte: Digitalizada a partir do original.

A Figura 12, percorrendo a página impressa da esquerda à direita, abre com o retrato de um garimpeiro todo sujo de barro, mãos na cintura, com uma touca que protege sua cabeça do sol, vestindo roupas encharcadas, bem rentes ao seu corpo, com a extremidade da camiseta amarrada com um nó. Ele olha com um leve sorriso o fotógrafo, mesmo nas condições insalubres daquele local, constituindo um personagem que destoa dos restantes por usar as pontas de sua camiseta amarradas acima de seu umbigo.

Este garimpeiro lança um olhar amistoso e intimista ao fotógrafo – apenas o branco do seu olho contrasta com o barro cinza da foto –, e o significado conotado emerge aqui como sendo uma espécie de sutileza deste personagem em oposição a um ambiente rústico, hostil e, conforme a narrativa, violento. Aqui é posto em jogo o estereótipo da pose de um homem que contrasta com os demais pelo seu traje, que fez questão de posar para a câmera, que chamou atenção do fotógrafo por alguma razão, e que diverge da cena logo abaixo: enquanto a primeira traz o retrato do garimpeiro encharcado que sorri para a câmera, com olhar terno, a fotografia abaixo dela conota violência, morte, conforme veremos no próximo parágrafo.

Abaixo do retrato do garimpeiro, que nos olha com seu olhar misterioso e ambíguo (não podemos asseverar a mensagem deste leve sorriso, se ironia ou sarcasmo), no canto inferior esquerdo, do ponto de vista do leitor, há uma fotografia de garimpeiros que seguram

⁵¹¹ SALGADO, S., 2014, op. cit., p. 317-318.

pelos cabelos um homem que pode estar morto – certamente para mostrar ao fotógrafo o rosto do condenado. Logo abaixo desse rosto, vemos um revólver empunhado por um, talvez, justiceiro. Não é possível saber se o condenado está morto, embora tenha os olhos fechados e do nariz escorra sangue. Trata-se de uma das poucas imagens que representam a violência do garimpo, que já neste período não era mais governado pela mão de ferro dos militares, mesmo sendo proibido o uso de armas, álcool e a presença de mulheres na mina e seus arredores. Intuímos que se trata de uma execução por alguma conduta do personagem que, certamente, veio a transgredir as regras do garimpo. Todos os personagens da cena mostram a cara do condenado como troféu e exemplo para os desviantes.

No centro do díptico, três imagens mostram os mineradores usando a bateia, embora tal sequência de cima para baixo não assuma grande destaque no contexto geral da página impressa. O que chama nossa atenção para estas cenas é justamente um signo comum naquele garimpo, mas sem destaque nesta reportagem: os instrumentos manuais como pás, enxadas, picaretas e a própria bateia, agora em tela, ficaram ausentes da narrativa, ou em segundo plano, neste caso, somente restando a bateia como representação dos instrumentos manuais. Logo, o significado possível é o de que os trabalhadores escavaram aquele buraco enorme com suas próprias mãos, sem fazer uso destes instrumentos arcaicos de garimpagem.

Do outro lado deste painel, localizado no canto superior direito, uma foto em *plongée* de um garimpeiro sentado, em primeiro plano, de costas para o fotógrafo. Ao fundo, novamente as escadas de madeira completamente ocupadas pelos *formigas* que as escalam. Neste personagem, também com o corpo coberto de barro, que assume a cor prata em virtude do efeito de química de revelação, sua camiseta, rente ao dorso encharcado de barro e suor, forma pequenas dobras ou saliências que parecem cicatrizes saltadas do corpo do mineiro, representando seu esforço físico, apesar de estar em repouso. A expressividade desta camiseta enrugada também é enfatizada pela luz solar que rebate um brilho prateado excessivo, formando áreas de sombra sob cada dobra.

Nesta cena, como em tantas outras, a mensagem conotada está no esforço e sacrifício humanos. Com exceção de alguns poucos retratos, os rostos não aparecem, tudo se passando como se as cenas fossem de um tempo pretérito, nos idos do século XIX, pois não há máquinas a trabalhar neste garimpo, somente homens vergados a transportar sacos. Também induzem conotações as chicotadas, comuns no tempo dos escravos que transgrediam as ordens de seus feitores.

Um retrato do século XIX de um escravo do sul dos Estados Unidos que foi açoitado pode estabelecer essa associação, de acordo com a Figura 13, que apresenta um quadro

comparativo. Ele está sentado em diagonal em relação à câmera, de modo que seu rosto aparece apenas de perfil, com uma das mãos na cintura, vestindo apenas uma calça e tendo o dorso nu, de tal maneira que aparecem as protuberantes cicatrizes que marcam sua pele formando linhas sobrepostas como resultado das chibatadas que sofreu, como se fosse uma escarificação.

Tal fotografia consta como criada pelo Departamento de Guerra, datada de 1863, e faz parte de uma série impressa em um álbum intitulado *John Taylor Album*. A legenda traz a seguinte informação: “Overseer Artayou Carrier whipped me. I was two months in bed sore from the whipping. My master come after I was whipped; he discharged the overseer. The very words of poor Peter, taken as he sat for his picture. Baton Rouge, Louisiana”.⁵¹²

Figura 13 - Quadro comparativo

Imagem que faz parte do díptico 2, conforme Figura 12, supra.



Fonte: elaborada pelo autor.

É inegável a similaridade com a fotografia feita por Salgado, e a conotação do trabalho escravo ressurgem nesta cena, na qual este trabalhador em repouso adquire uma humanidade em relação aos pequenos pontos da multidão de *formigas*, apesar de seu aspecto prateado assumir

⁵¹² Disponível em: <<https://catalog.archives.gov/id/533232>>. Acesso em: 24 mar. 2017. “O supervisor Artayou Carrier me chicoteou. Fiquei de cama por dois meses por causa do flagelamento. Meu senhor chegou após o castigo e dispensou o supervisor. Palavras do próprio Peter, enquanto ele se sentava para tirar a foto. Baton Rouge, Louisiana”.

a conotação de uma estátua. Nesta fotografia, nota-se mais uma vez o formigueiro subindo escadas, cortando a imagem vertical a partir da cabeça do garimpeiro sentado, como nascendo da cabeça deste garimpeiro que está de costas para o fotógrafo que, mais uma vez, aponta sua câmera de cima para baixo, de modo a achatar os pequeninos *formigas* a trilharem seus caminhos.

Abaixo desta fotografia, no canto inferior direito do mesmo painel em formato paisagem, uma fotografia sem perspectiva nos mostra um caminho percorrido pelas filas formadas pelos carregadores. Nela, podemos vê-los caminhando ordenadamente entre as encostas, e a conotação é a de que estes garimpeiros estão a trilhar túneis, passando-nos a ideia de escavações e, logo, a conotação do *formigueiro* ressurge, porque são caminhos irregulares e curvos, em que esta imagem, em plano médio e sem perspectiva, transforma os garimpeiros em minúsculos pontos distribuídos por fileiras encravadas nos caminhos formados para a escalada.

Retomando os “procedimentos de conotação” barthesianos, os quais foram assim eleitos em termos estruturais, temos que os três primeiros são constituídos pela trucagem, pose e objetos, e os três últimos formados pela fotogenia, esteticismo e sintaxe. Assim, deixemos de lado a trucagem, por ela se caracterizar pela intervenção do fotógrafo no interior da foto, sem que, para isso, o leitor seja advertido, em outras palavras, trata-se de uma interferência sobre o plano denotado da fotografia – prática que não faz parte dos critérios éticos de fotógrafos documentais clássicos, caso de Salgado, apesar de não ser uma prática rara quando se trata das grandes imagens que formam o imaginário da recente história da fotografia.

Assim, de acordo com este conjunto de fotografias que formam a narrativa de Salgado sobre Serra Pelada, nem todas as cenas contribuem para formar a metáfora do *formigueiro*. Em algumas, a metáfora pode ser vista em um grande plano geral, como é o caso da Figura 3, foto que introduz o leitor e contextualiza o ambiente que será explorado na sequência, em pormenores significativos.

Nesta cena totalizante, a conotação do *formigueiro* é ampla: numa visão de cima para baixo, os milhares de homens formam pequenas manchas pretas e brancas que contrastam com a escala tonal da imagem, misturados às paredes íngremes e irregulares de terra. Embora a mensagem denotada tenha um forte poder de naturalizar a composição, a mensagem conotada é referendada pelos caminhos nos quais os garimpeiros avançam formando filas curvas, de maneira similar às trilhas formadas pelas formigas quando em busca de alimentos.

A exceção encontra-se no canto inferior da foto, onde aparecem alguns garimpeiros a subir e a descer o morro.

Já na Figura 4, é possível definir, em segundo plano, o formigueiro, no canto superior direito da fotografia, pois, na medida em que os *formigas* avançam em direção ao fotógrafo, subindo as escadarias, assumem sua humanidade, apesar de continuarem sem suas respectivas cabeças, substituídas pelos sacos de terra. Em plano fechado – raro, em se tratando da linguagem salgadiana –, entendemos que a Figura 5 não referenda o *formigueiro*, por ser uma cena próxima que exalta as pernas dos garimpeiros, com um brilho excessivo em um deles, que forçosamente escalam o terreno lodoso, em fila, tendo sido cortados, na altura dos ombros, pelo enquadramento feito pelo fotógrafo.

Quanto à Figura 6, também não há menção ao *formigueiro*, por se tratar de um retrato que representa dois garimpeiros. Um deles preenche o primeiro plano da foto, ficando o outro quase totalmente sobreposto pelo primeiro. Embora ela não contribua para a metáfora aqui em análise, um detalhe desta cena nos chama atenção: a mão do garimpeiro que sustenta o saco de terra sobre o ombro.

Por meio do aumento dos contrastes na fotografia, restaram apenas três dedos na mão do garimpeiro, ficando o polegar escondido atrás do saco, e, sob a sombra deste mesmo saco, ocultou-se o dedo mínimo. Os que aparecem em cena, o médio, anelar e indicador, estão alongados, de modo que podem remeter a uma pata de animal – imagem muito parecida com sua recente fotografia no livro *Gênesis*, na qual ele enquadra, em plano fechado, a pata de um iguana, o que não deixa de ser uma citação do próprio autor sobre suas imagens, ou sua assinatura, apesar dos diferentes personagens.

O enfrentamento entre policial e garimpeiro, assistido por outros tantos garimpeiros, em contra-*plongée*, também não reforça a mensagem conotada do *formigueiro* (Figura 7). Nela, diversamente da maioria das outras fotos, todos estão com os rostos voltados para a câmera, tanto os dois personagens principais quanto os que estão ao redor. Nesta cena, não há no espaço gráfico da imagem qualquer signo que remeta à metáfora do *formigueiro*.

O que não pode ser dito da Figura 8, uma que é um dos símbolos de Serra Pelada, na qual um trabalhador cruza seus braços apoiado em um tronco de madeira. Em segundo plano – e Salgado, notadamente, não deixa de destacar o plano de fundo de suas cenas, além de exaltar seus personagens –, conota-se o formigueiro, porém, desta vez, os garimpeiros não formam um caminho, cada um está colocado em um degrau de seu barranco, ao lado direito superior da foto, enquanto do outro lado, estão agrupados outros tantos.

Outro símbolo de Serra Pelada é a Figura 9, que remete fortemente o leitor à iconografia renascentista. Vale destacar, novamente, que o trabalhador como “estátua” é “tocado” pela mão divina (ou da morte, conforme o ponto de vista). Deste modo, podemos asseverar que os procedimentos conotativos das Figuras 8 e 9 se enquadram no esteticismo, quando a fotografia impõe significados sutis e complexos em relação a outros procedimentos de conotação, como, por exemplo, uma citação aos quadros pictóricos religiosos. Teríamos então a Figura 8 concebida nos moldes de uma crucificação, enquanto a Figura 9 seria uma referência ao quadro de Michelangelo.

A Figura 10 é, por excelência, a que mais ganha destaque ante as demais. Seus aspectos formais com a multidão a se deslocar, em foto vertical, causa uma vertiginosa mensagem do mito do *formigueiro*. Enquanto a Figura 3 “abre” a sequência, a Figura 10 “fecha” a narrativa das fotos em grande formato. Entretanto, enquanto a imagem de abertura foi enquadrada no sentido horizontal, a de fechamento, por sua vez, teve um enquadramento vertical, de visão abrangente, em *plongée* (mergulho), representa a multidão de garimpeiros a subir e a descer as escadas, num cenário cinematográfico, muito similar a algumas cenas de *Spartacus*, de Stanley Kubrick, filme de 1960.⁵¹³

Uma crítica que recai sobre as fotos de Salgado é a de serem “cinemáticas”,⁵¹⁴ mesmo não havendo nelas montagem ou encenação. A crítica recorrente aponta que há uma “inautenticidade do belo”, por se tratar de fotos perfeitamente compostas, em grande formato, tal como nos fala Sontag sobre as fotografias de guerra, de catástrofes ou demais fatos quando abordados pela câmera: “Fotos tendem a transformar, qualquer que seja seu tema; e, como imagem, uma coisa pode ser bela – ou aterradora, ou intolerável, ou perfeitamente suportável – de um modo como não é na vida real”.⁵¹⁵

A autora destaca que a função da arte é justamente transformar. Entretanto – continua ela –, a fotografia de fatos calamitosos ou desastrosos é usualmente criticada por seu caráter estético, em outras palavras, exagerado, a ponto de ser similar à arte, o que caracteriza um poder duplo da fotografia de, simultaneamente, “gerar documentos e criar obras de arte visual”.⁵¹⁶ Nesta função ambígua da fotografia, há um exagero do qual os fotógrafos devem ou não fazer uso, porque fotos de sofrimento não devem ser belas, tampouco suas legendas devem ser moralistas. De modo que, quando uma fotografia é estética, ela desvia a atenção do

⁵¹³ Conforme crítica de SISCHY, I. Photography: good intentions. *The New Yorker*, 9 set. 1991. Disponível em: <<https://paulturounetblog.files.wordpress.com/2008/03/good-intentions-by-ingrid-sischy.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2017.

⁵¹⁴ SONTAG, S., 2003, op. cit., p. 67.

⁵¹⁵ Ibid., p. 65-66.

⁵¹⁶ Ibid., p. 66.

leitor da temática pesados para o veículo de comunicação: “A foto dá sinais misturados. Pare isto, ela exige. Mas também exclama: Que espetáculo!”⁵¹⁷

Sontag retoma a tão comentada exposição *The Family of Man* e diz se tratar de uma retórica “santarrona”⁵¹⁸. Embora pareça uma crítica injusta ao trabalho de Salgado, esta retórica acaba por prejudicar suas fotografias. Ela ainda ressalta o que é, de fato, nossa empreitada nesta pesquisa: que existe ainda muita mistificação a ser identificada e, também, ignorada, nos depoimentos de alguns celebrados “fotógrafos engajados”⁵¹⁹, aspecto que procuramos discutir no capítulo 2 desse trabalho.

Ainda que possa expandir nosso *corpus*, aqui em recorte, no que diz respeito à conotação fotográfica que vem a se tornar numa mitologia humanista, similar a de *The Family of Man*, quando esta reportagem específica sobre Serra Pelada está inserida entre tantas outras formas e gestos, nos mais diversos locais de produção de matéria-prima, ela nivela e globaliza a imensa diversidade de maneiras de trabalho e trabalhadores que fazem parte do contexto do monumental livro *Trabalhadores*. Então, por um lado, o livro *Trabalhadores*, de modo geral, pode vir a aumentar a preocupação do público sensibilizado pela causa do fotógrafo. Por outro lado, do mesmo modo que globaliza o sentimento de preocupação para com estes “explorados”, o mesmo público pode entender que se trata de algo muito amplo, vasto, de maneira que qualquer atitude política não teria a eficácia necessária para alterar uma realidade que extrapola o contexto regional.⁵²⁰

Conforme a tradição iconográfica cristã, a representação espetacular do sofrimento humano tem grande influência na longa história ocidental. Entretanto, conforme a estética dos fotógrafos documentais clássicos – caso do renomado W. Eugene Smith⁵²¹ e sua famosa fotografia de Minamata, representando uma mãe a embalar no colo sua filha surda e cega, deformada pelos químicos despejados na água da região por uma poderosa indústria, remete fortemente à escultura *Pietà* (1498-1499), de Michelangelo –, são maneiras de ver que somam aura e beleza que podem estar em decadência, fazendo com que estas imagens documentais de estética religiosa não favoreçam para despertar o sentimento ou a empatia para determinada causa.⁵²²

Voltando à conotação barthesiana, temos, por fim, a sintaxe como leitura de “objetos-signos” que estão estampados no cerne de uma mesma foto. Neste caso, um conjunto de

⁵¹⁷ SONTAG, S., 2003, op. cit., p. 66.

⁵¹⁸ Ibid., p. 67. Adjetivo feminino que designa uma falsa beata, que pode ser tanto hipócrita quanto de boa-fé.

⁵¹⁹ Ibid.

⁵²⁰ Ibid., op. cit., p. 68.

⁵²¹ Fotógrafo tido como sendo uma grande influência sobre Salgado.

⁵²² Ibid., p. 68-69.

fotografias em série forma uma sequência na qual o significante de conotação se encontra o nível do encadeamento, o que é bem o caso desta narrativa: a repetição e a serialidade das fotos que representam homens que transportam os sacos de terra sobre os ombros em fileiras, ou também subindo as escadas. Apesar de haver em cada foto variações de posições e gestos, ora vistos em forma de retrato, ora vistos misturados à paisagem, sempre há uma linearidade neste discurso, que se torna contundente em virtude, também, destes “objetos-signos”.

Assim, o humanismo de Salgado, ao menos aqui, desdobra-se ora por representar o trabalhador como uma multidão que afunda no barro, ou sai da terra, ora transfigura este mesmo garimpeiro como sendo de barro ou como uma estátua de pedra, atua muito mais para desumanizar os garimpeiros do que para humanizá-los. Por meio dessa estética, aqui passada em exame, a mensagem conotada remete o leitor para outras tantas referências de nossa tradição cinematográfica ou pictórica, deslocando a atenção do público para estes outros signos e ficando a temática em segundo plano diante da sobrevalorização da estética fotográfica sebastianista

Vale destacar também que nas legendas não constam os nomes dos personagens retratados, os homenageados do fotógrafo. Ora, toda homenagem requer que se mencione os reverenciados, caso contrário estes se reduzirão a exemplos. É o contrário da prática dos *paparazzi*⁵²³, que declinam claramente os nomes de suas personalidades.⁵²⁴

Salgado se defende quando questionado sobre esta crítica de Sontag, ao dizer que nunca nomeou seus personagens por eles fazerem parte do todo, genéricos, e que não faz a menor diferença saber o nome de cada um deles. “Eu trabalho numa escala ampla, em que não faz sentido eu colocar o nome numa criança do Movimento Sem Terra do Brasil ou do movimento das Tribos do Sul da Índia ou do Movimento da Liberação das Filipinas”.⁵²⁵

Por trás da condição de celebridade, por ele conquistada, como um fotógrafo que representa os silenciados e luta para registrar os modos de vida que estão a desaparecer, há uma visualidade excessiva que permeia os holofotes com tamanha repercussão. Por meio de suas composições, recortes, luzes, ângulos de tomada, e tonalidades em preto e branco criam uma “aura” em torno de seus heroicos personagens, que servem ao fim último do mercado da religião, conforme critica Ingrid Sischy:

⁵²³ Fotógrafos de celebridades que buscam imagens delas sem que tenham permissão, geralmente em locais privados.

⁵²⁴ SONTAG, S., 2003, op. cit., p. 67.

⁵²⁵ BONI, P. Entrevista: Sebastião Salgado. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 4, n. 5, p. 243, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1938/1673>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

[...] Além disso, muitas fotografias dele evocam temas como arte religiosa e outros produtos religiosos que ganham uma aura *kitsch* proveniente da sua comercialização. Salgado não se furta a incluir no seu trabalho formas que evocam crucifixos, por exemplo, além de apresentar os sujeitos de uma forma que sugere uma conexão delas com santos, mártires e outros temas familiares à iconografia judaico-cristã.⁵²⁶

O garimpo sebastianista nos remete ainda a toda uma simbologia cristã em torno da construção das pirâmides egípcias; elas são obras que se dirigem aos céus, em direção a um deus celestial e, portanto, assumem uma conotação divina. Ao contrário, as imagens de Serra Pelada conotam “ganância”, “exploração de mão-de-obra barata”, de seres “exóticos”, cobertos de lama, que saem literalmente da terra, que ali está exposta para a exploração do homem pelo homem. A conotação que se impõe é que todos ou estão a caminho do inferno ou estão subindo, tentando escapar dele.

Este é um dos inúmeros problemas que se apresenta na leitura de fotografias: a polissemia da imagem, quando, mesmo com legendas e explicações por parte de seu autor, ela assume conotações múltiplas, que oscilam entre os diversos tipos de leitores. Mais ainda, e não menos importante, ao longo do tempo conotam distintos modos de leitura que podem gerar novos significados completamente diversos daqueles que foram pretendidos pelo fotógrafo. Fato que favorece a manifestação da fala mítica, quando as fotografias servem como um significante a ser encoberto pela capa do mito, de acordo com as mitologias barthesianas, como abordado nesta pesquisa.

Estas simbologias sebastianistas remetem também ao que Machado entende por “transfiguração do referente para aumentar o poder de convicção de sua imagem”⁵²⁷, de modo que o efeito de realidade, próprio da imagem fotográfica, sobreponha-se à percepção que se possa ter dos truques técnicos que a câmera oferece ao seu operador.⁵²⁸

Machado assinala ainda que, possivelmente, as pessoas não imaginem que a atração exercida pelo fotografado possa ser o resultado de uma série de escolhas do fotógrafo para impor um poder “de verossimilhança irresistível”; escolhas nas quais estão envolvidas textura, cor, posição da câmera, e a iluminação. Prática muito comum no meio fotográfico da publicidade, em que os produtos sedutores aos nossos olhos são expostos em grandes

⁵²⁶ SISCHY, I., op. cit., s.p., tradução nossa. “[...] What's more, many of his photographs suggest both religious art and the kitsch products resulting from the commercialization of religion. Salgado is given to including cross-like forms in his pictures, for example, and all too frequently he presents people in a way that implies a connection to saints, martyrs, and various other figures familiar from Judeo Christian iconography.”

⁵²⁷ MACHADO, A., 2015, op. cit., p. 66.

⁵²⁸ A este respeito, Machado menciona os famosos pimentões fotografados por Edward Weston, acentuados pelos arranjos da técnica fotográfica, provocando ou despertando no leitor o desejo de tocá-los ou comê-los. Ibid., p. 66.

formatos, como formas reconstruídas, e muitas vezes diferentes de seus referentes. “Os pêssegos apetitosos que convidam a uma mordida estão maquiados com pó-de-arroz, as maçãs com blush, os legumes lustrados com vaselina, enquanto a deliciosa coxa de frango assada foi dourada numa calda de açúcar”⁵²⁹.

Deslocando estas técnicas da publicidade, que tendem a valorizar o produto de modo a torná-lo sedutor, as imagens documentais também são suscetíveis de “rearranjos” –, ainda que a convenção profissional do fotojornalismo não admita a interferência do fotógrafo na ação que se desenrola diante de sua câmera, ou seja, na mensagem denotada.

Estes arranjos eram comuns nas grandes imagens consagradas pela história da fotografia, sobretudo a encenação de situações em episódios de guerra, diferente do que ocorre com as imagens aqui sob análise, em que os melhores disparos feitos pelo fotógrafo seguem para o processo de edição. Tanto no instante da tomada de cena, momento do ponto de vista do fotógrafo e toda uma gama de ajustes técnicos oferecidos pela câmera, como também seu olhar na distribuição dos elementos que farão parte da composição final.

Posteriormente, na ocasião da revelação e ampliação das imagens em laboratório – não importa se analógico ou digital –, o editor ou o próprio fotógrafo realizarão suas opções de iluminação em áreas claras ou escuras da imagem, cortes e reenquadramentos, que reorganizarão a estética fotográfica ao sabor da assinatura ou estilo do fotógrafo. Tudo isso, e mais outros tantos aspectos, constitui os códigos da fotografia que estão em jogo neste processo de significação promovido pela fotografia documental e que devem passar pelo crivo semiológico, quando se pretende interpretar a mensagem conotada da fotografia.

Todavia, como declara o fotógrafo russo Ródtchenko, ao considerar que o ponto de vista consagrado pela tradição da fotografia – o ponto de vista frontal, que fica na mesma altura dos olhos do fotógrafo – já estava superado pelos séculos “da ditadura da arte ocidental”. Razão pela qual, segundo ele, “Não há revolução alguma [...] em fotografar operários como se fossem cristos ou virgens-marias captados pelo pincel de um Leonardo [...]”. Assim, para o artista, uma sociedade revolucionária não poderia fotografar suas lideranças políticas tomando por base exatamente o mesmo ponto de vista “com que a velha ordem autocrática tomava seus generais”⁵³⁰. Uma nova visão do mundo deveria se impor rompendo com a estética definida pela “produção dominante”.

Assim, apesar da “intenção progressista” do autor, a fotografia, historicamente, retoma a ideologia renascentista. Ao fazê-lo, retoma também o humanismo burguês e, por meio do

⁵²⁹ MACHADO, A., 2015, op. cit., p. 67.

⁵³⁰ RÓDTCHENKO apud MACHADO, A., 2015 op. cit., p. 126-127.

aparelho fotográfico, reorganiza a luz exterior de acordo com um código forjado que modula o visível de acordo com um sistema de representação advindo de uma “estratégia refrativa”. “Essa hegemonia da visão está ligada [...] ao logocentrismo ocidental, que põe o olho/sujeito no lugar de Deus”⁵³¹. Tal hegemonia foi a estratégia usada pela burguesia em ascensão para se contrapor ao cristianismo aristocrático, tendo a fotografia como um de seus instrumentos na consolidação de sua ideologia, mesmo com quatro séculos de atraso em relação ao período renascentista.

Destarte, a fotografia não tem todo o poder de neutralidade e objetividade científica a ela concedido, e menos ainda seus produtos podem estar a serviço de uma “prática política libertária “[...] sem que as formas dominantes de enunciação tenham sido profundamente perfuradas”⁵³².

Os signos ausentes desta narrativa, como o ouro e o dinheiro, são os que não deixam de fazer com que a engrenagem da extração do metal pare. Nela, estão misturados sonhos e esperanças (da parte destes trabalhadores em cena), ganância e cobiça (da parte dos donos de barrancos, geralmente bamburrados). São homens que sobem, sem parar, minúsculos e encravados nas escadarias, como pequenos pontos que somados formam esta paisagem que congrega paredes irregulares e linhas retas e sinuosas formadas pelas fileiras de homens.

Pode-se pensar que esta engrenagem nos remete ao sistema capitalista, tão criticado pelo fotógrafo, pois é a partir deste trabalho de garimpo que está em tela a primeira fase de produção das joias em ouro, e esta é uma das intenções do autor: exprimir, por meio da mensagem fotográfica, a exploração da mão de obra, geralmente com baixo custo, nos países subdesenvolvidos, onde os trabalhadores são explorados, ficando o lucro para os intermediadores que fazem a transição do material bruto ao manufaturado. É nesta intermediação que os valores chegam ao mercado consumidor do primeiro mundo se tornam exorbitantes.

A imagem fotográfica, neste caso, e diferentemente de outras reportagens do mesmo Salgado (veja-se o exemplo de suas fotografias sobre o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra), não mudou a condição dos garimpeiros, nem lhes trouxe algum benefício. Apenas expôs, em escala planetária, cenas que muito bem poderiam ser interpretadas como sendo do século XIX, dada a precariedade da tecnologia empregada para a extração do metal. Então, a premissa inicial de *Trabalhadores* veio a ser confirmada, pois Serra Pelada foi lentamente substituída pela exploração mecanizada, em que os garimpeiros cederam lugar para a

⁵³¹ MACHADO, A., 2015 op. cit., p. 86.

⁵³² Ibid., 2015 op. cit., p. 87-88.

indústria, mas sem deixar de lutar pelos direitos que adquiriram sobre a mina, muito embora até hoje o imbróglio não tenha sido resolvido, e a exploração mecanizada não tenha chegado a ser desenvolvida em sua plenitude.

A fotografia, assim entendida, em que pese a sua carga analógica e indicial, fala muito também de como o fotógrafo interpretou Serra Pelada, formando uma visão muito particular e enfatizando tão somente a cava, quando confrontadas com outras tantas reportagens fotográficas feitas antes dele. Isso nos permite asseverar que, em 1986, já havia toda uma cultura visual estabelecida em relação a Serra Pelada, portanto, todo um saber instituído por meio das inúmeras reportagens publicadas sobre o garimpo, tanto nacionais quanto internacionais, e que, portanto, Salgado apenas representou o que já era por demais dito, redito e esquadrihado por muitos fotógrafos brasileiros que tiveram acesso ao garimpo, mas sem o alcance do mito sebastianista.

Salgado potencializou aquela paisagem que, por si só, já era espetacular, somando a ela a impressão de sua marca, ou melhor, seus mitos, que são seus elementos conotantes, como a fotogenia típica de suas imagens, na qual a mensagem segunda é um embelezamento da cena, exaltada por meio de processos técnicos como a iluminação contrastada associada a um padrão sofisticado de impressão em preto e branco sobre papel *couchê* de alta gramatura, além de suas composições barrocas de corpos contorcidos e roupas engruvinhadas.⁵³³ São elementos que tanto formam uma mitologia do *formigueiro* quanto colaboram para o que entendemos ser o mito do próprio autor das imagens, o que nos autoriza a usar o neologismo de *sebastianismo*, consolidado ao longo de sua carreira. Desse modo, o fotógrafo se coloca como o interlocutor dos excluídos do sistema, um bem intencionado que, ingenuamente ou não, trabalha para criticar o sistema do qual ele próprio tira proveito, ou melhor, constrói, valendo-se deste sistema, sua fama e prestígio por meio da fotografia. Fotografia esta que nada mais é do que o produto da indústria, da burguesia e do capitalismo, invenção do século XIX que recuperou a estratégia renascentista de um olhar ubíquo de uma burguesia em ascensão e de uma lógica técnica de reprodução de imagens.

Assim, como bem define Barthes, a mensagem conotada da fotografia é uma “atividade institucional”, tendo como função integrar o homem ou, melhor dizendo, conceder-lhe segurança. Nesse sentido, toda a busca por um código é, por assim dizer, uma maneira de nossa sociedade procurar se tranquilizar por meio de uma linguagem, pois a conotação que

⁵³³ BARTHES, R., 1990, op. cit., p. 18.

provém do saber constituído é sempre uma força tranquilizadora: “o homem ama os signos e os quer claros, evidentes”.⁵³⁴

Ao contrário das fotos-choque, as imagens mitológicas são formadas a partir destas conotações que permeiam as entrelinhas das fotografias sebastianistas. Destarte, o mito do *formigueiro humano* se apropria desta escritura fotográfica de Serra Pelada, sobretudo por meio dos aspectos formais das espetaculares cenas que privilegiam os *formigas* a caminhar sobre os barrancos. Fato que é possível notar quando se analisa outras reportagens de fotógrafos brasileiros que cobriram Serra Pelada, muito embora, em alguns casos, de maneira distinta da de Salgado, e em outros de modo similar, também incorrendo na ideia de representação do *formigueiro*, termo que já era tido como um lugar-comum pela imprensa, ainda no ano de 1980, para definir aquele garimpo.

⁵³⁴ BARTHES, R., 1990, op. cit., p. 23-24.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, contemplamos as fotografias do garimpo de Serra Pelada à luz da semiologia barthesiana. A opção por esta teoria deve-se à sua atualidade e, mais que isso, sua potencialidade como instrumental analítico, que serviu muito bem aos propósitos aqui pretendidos: fazer um levantamento das imagens do garimpo e, simultaneamente, a crítica das fotografias que serviram para criar uma significação sobre os acontecimentos que se desenrolaram ao longo do período em que Serra Pelada foi produto para a imprensa.

Nesse sentido, pretendeu-se assinalar os processos denotativos e conotativos que caracterizam o estilo de Sebastião Salgado, engendrando uma visão dos fatos suscetível de favorecer sobremaneira a mitologia, muito bem recebida pela imprensa que a veiculou e consolidou, por tratar-se de fenômeno ímpar e apropriado para a instalação dos muitos mitos criados em torno deste que foi o maior garimpo nacional, e que recebeu cobertura da imprensa internacional. De fato, a busca aqui empreendida foi pelos códigos conotadores em operação nas fotografias sebastianistas, no mais das vezes a simbologia contida nas imagens que remetia a tantos outros ícones já consagrados da nossa cultura, como a iconografia do trabalho escravo ou também toda a cinematografia hollywoodiana, quando esta representava multidões de escravos a transitar pelas montanhas, sem esquecer o barroquismo das imagens do fotógrafo e a remissão às iconografias do sacrifício humano típicas do cristianismo ocidental.

A ideia de trabalhar sobre as fotografias de Sebastião Salgado deve-se ao fato de que ele é um dos personagens marcantes de Serra Pelada (como também o são Ricardo Kotscho, Major Curió, dentre outros que de algum modo contribuíram para a representação daquele garimpo), além de ser um fotógrafo que rende debate nas mais diversas áreas do conhecimento no âmbito acadêmico. Suas imagens de Serra Pelada tiveram ampla repercussão midiática, apesar de chegarem atrasadas ao menos em seis anos aos acontecimentos em questão. Hoje, quando se começa alguma busca online com os termos “Serra Pelada + fotografia”, logo as imagens de Sebastião Salgado surgem na tela, nos mais diversos ambientes virtuais. Acrescente-se que Salgado, mais do que antes, veio a ser ele próprio, atualmente, também um personagem mitológico – pela quantidade de entrevistas, livros, documentários sobre sua vida e sua obra que, neste conjunto de narrativas, criam uma forte ideia de um profissional que se sobressai pela amplitude de suas coberturas monumentais, globalizantes, sobre a condição humana nos fins do século XX.

Sebastião Salgado atrai os mais diversos pensamentos antagônicos sobre sua obra fotográfica. De um lado, há aqueles que o admiram como sendo um fotógrafo de boas

intenções, que se utiliza da fotografia para mostrar um mundo deixado de lado pelos grandes impérios midiáticos ocidentais, preocupados muito mais em entreter seu público consumidor de mitos do que o fazer refletir sobre os problemas sociais, políticos e econômicos que assolam a humanidade.

Da parte de seus admiradores, está seu editor, Fred Ritchin, que aponta o fotógrafo como sendo um fotojornalista “sentimental, nostálgico, heroico, lírico”, sendo que nessa ideia já há uma contradição, pois se tal fotógrafo é de fato um fotojornalista, sua preocupação primeira não é a de ser “lírico”, mas sobretudo informar seu grande público consumidor sobre as situações limites que enfrentam os personagens em tela. Portanto, a informação está em primeiro lugar, restando a “poesia” como um pano de fundo, embora Salgado notadamente se encarregue de explorar as possibilidades estéticas da fotográfica, de modo a “marcar” suas imagens com sua assinatura. Também em defesa do fotógrafo, há o escritor Eduardo Galeano, ao ressaltar que a fotografia sebastianista é uma arte despojada por ser uma “[...] *linguagem despida* [que] fala aos despidos da terra. Nada sobra nestas imagens, milagrosamente a salvo da retórica, da demagogia, da truculência”, justamente o inverso do que tentamos mostrar ao longo deste trabalho: que a fotografia é uma linguagem analógica constituída de uma mensagem altamente conotante, sendo toma como ponto de partida uma “naturalização” da cena, pela sua mensagem denotada e, por isso, a transforma numa arte que tem uma boa dose dos códigos de conotação forjados ao longo de nossa história.

Por outro lado, temos os críticos de Salgado, que o apontam como sendo um homem ou de má-fé ou ingênuo, caso de Sontag, ao apontar o trabalho deste fotógrafo nos mesmos moldes da crítica barthesiana da exposição *The Family of Man*, crítica que é muito apropriada para definir um ponto de vista sobre a fotografia sebastianista. O humanismo clássico e sentimental, conforme Sontag, chama de “estética santarrona”, que, no mais das vezes, torna os problemas evidenciados por meio das fotografias numa escala global, ampla, restando apenas, a seus espectadores, uma contemplação sentimental de um fenômeno que não pode ser transformado, dada a sua amplitude.

Uma outra crítica ácida às fotografias sebastianistas é a famosa *Good Intentions*, de Ingrid Sischy. Neste artigo, a crítica recai sobre a maneira de apresentar a exposição fotográfica de Salgado ao público visitante, que enaltece a figura do fotógrafo muito mais que a temática de suas imagens. De fato, uma constatação possível sobre a “arte religiosa” do referido fotógrafo é a de que sua assinatura – que também é sua receita de sucesso – fala muito mais de sua visão de mundo em torno daquele fenômeno retratado do que necessariamente informa sobre as condições extremas daqueles personagens – retratados

como se fossem estátuas gregas, típicas da tradição iconográfica cristã, forjada ao longo de séculos de imagens pedagógicas ou com pretensões evangelizadoras. Por isso, atesta Sischy, a arte fotográfica sebastianista atua mais no enaltecimento do fotógrafo e de suas nobres intenções do que na temática por ele explorada, perdida em meio à retórica plástica excessiva empregada em suas imagens, a nosso ver.

Outro problema que emerge do extenso trabalho de Salgado é que ele transita muito entre as escalas entre ética e estética, entre arte e documento, entre informação e formação da opinião pública.

Ética, porque ele empreende uma crítica sobre o sistema capitalista global e suas consequências aos destituídos do mundo, mas, ao mesmo tempo, aufere recursos dos grandes empreendimentos internacionais caso da Vale, uma mineradora que atua em escala global deixando marcas profundas na natureza e, conseqüentemente, nas populações, caso do desastre de Mariana, em Minas Gerais. Neste exemplo, o crítico ferrenho do capitalismo não foi capaz de mirar suas lentes para tal desastre, ironicamente ocorrido em sua terra natal, na qual a própria empresa investiu milhares de dólares para reflorestar a antiga fazenda de seu pai. Estética, problema que, como visto, apela para as tonalidades de cinza, em cenas com forte contrastes da escala tonal, a transformar seus personagens em estátuas helênicas, na tentativa já batida de “dignificar” seus retratados, fato que, na atualidade, nos permite questionar se este discurso atinge de fato nossa juventude, imersa numa cultura muito distinta desta estética humanista clássica de meados do século XX.

Arte, problema que também faz a fotografia sebastianista atuar nos museus, em forma de exposição, ao mesmo tempo em que se propõe como documento, característica que as imagens assumem como um discurso factível, realista, com alta carga de verossimilhança –, em que Salgado deixa de lado os problemas envolvidos no trabalho da fotografia documental contemporânea, sobretudo em suas entrevistas e depoimentos. Nestes, apenas a temática é posta em perspectiva, mas jamais os problemas de ordem ética e estética que caracterizam a fotografia documental e seus efeitos, inclusive a justificativa para o uso dos altíssimos volumes financeiros para financiar seus projetos internacionais, tal como as produções hollywoodianas, neste mesmo mundo que ele representa em suas imagens, o que não deixa de ser uma disparidade e uma incongruência, pois seus livros são acessíveis apenas para uma pequena parcela da população, ao menos aqui no Brasil.

Conforme muito bem colocado por Barthes, os grandes fotógrafos são excepcionais mitólogos. E Salgado não fica de fora – e isto não é necessariamente um demérito –, mas pode muito bem ser dito sobre a obra sebastianista, em que o mito criado em torno de suas

grandes fotografias, em especial, em torno da série sobre Serra Pelada, que alavancou sua carreira de fotógrafo independente, longe das grandes agências internacionais de fotojornalismo. Mito criado por intermédio de documentários e entrevistas realizados por nomes de peso, como foi o caso de *O Sal da Terra*, de Wim Wenders. Mitologia forjada ao longo dos quarenta anos de carreira que formam o extenso currículo de prêmios e as mais diversas láureas recebidas de instituições internacionais que reconhecem e atestam a importância do seu trabalho, apesar de muito justas as críticas aqui apontadas, e que tentamos empreender a partir das cenas de Serra Pelada, pela lógica significativa de Sebastião Salgado, um dos mais importantes fotógrafos da atualidade, cujo lugar, na história da fotografia, já foi marcado.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 7. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

_____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção 50 anos).

BENJAMIM, Walter. Pequena história da fotografia In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CAFÉ. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1951/cafe>>. Acesso em: 3 de mai. 2017.

CALS quer ampliar os garimpos. *Veja*, São Paulo, ano 20, n. 647, 28 jan. 1981.

CALS quer dinheiro para garimpar. *Veja*, São Paulo, ano 14, n. 703, 24 fev. 1982.

CHEVRIER, Jean-François. Salgado, ou l'exploitation de la compassion. *Le Monde*, 19 abr. 2000. Disponível em: <<https://ygiraud.files.wordpress.com/2015/10/texte-chevrier-salgado.pdf>>. Acesso em: 6 set. 2016.

CONTACTS SEBASTIÃO SALGADO. Realização: Sylvain Roumette. França. CNP/La Sept/Riff Productions, 1989. (13 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jzIqXS5LXwg>>. Acesso em: 7 set. 2016.

ENTLER, Ronaldo. O Sal da Terra: sincronizar a imagem e a voz de um drama. *Icônica*, 6 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/o-sal-da-terra/>>. Acesso em: 5 jul. 2016.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Agência F4 de fotojornalismo – ousadia e inovação. In: SIQUEIRA, H. (Org.). *Juca Martins*. Textos Fernando Morais, Rubens Fernandes Junior. Trad. para versão inglesa Charles Anchor. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba, PR: Positivo, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. (Tradução do autor). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTANARI, Rodrigo. *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia*. São Paulo: Educ, 2015.

GALEANO, Eduardo. A obra de um fotógrafo brasileiro: Salgado em 17 imagens In: *Nós dizemos não*. Trad. Eric Nepomuceno. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1990.

GUIMARÃES, Irineu. Serra Pelada vale quanto pesa. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano 29, n. 1488, p. 70-84, 1980.

_____. Serra Pelada: 30.000 homens com fome de ouro. *Manchete*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 1580, p. 58-68. 21 jul. 1982.

GUITTARD, Jacqueline. *Mithologies Barthes*: Édition illustrée. Établie par Jacqueline Guittard. Paris: Seuil, 2010.

GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

JUHEL, Françoise et al. *Dicionário de imagem*. Trad. Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2011.

KOTSCHO, Ricardo. *Serra Pelada: uma ferida aberta na selva*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LUZ, Afonso; SIQUEIRA, Henrique. Apresentação. In: SIQUEIRA, H. (Org.). *Juca Martins*. Textos Fernando Moraes, Rubens Fernandes Junior. Trad. para versão inglesa Charles Anchor. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MANCHETE. Rio de Janeiro, ano 29, n. 1488, 25 out. 1980.

MARTINS, Juca. *Coleção Antologia Fotográfica*. Rio de Janeiro: Ágil/Dazibao, 1990.

BONI, Paulo Cesar. Vivi – e registrei – importantes momentos da luta pela democracia no Brasil.. Entrevista com Juca Martins. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 10, n. 17, p. 209-228, jul.-dez. 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/20669/15730>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

_____. Entrevista: Sebastião Salgado. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 4, n. 5, p. 245, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1938/1673>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

MARTY, Éric. A Obra. In: *Roland Barthes, o ofício de escrever: ensaio*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 2011.

_____. Evangelhos fotográficos. *Blog Iluminuras*. Disponível em: <<http://www.iluminuras.com.br/blog/index.php/2015/06/09/evangelhos-fotograficos/>>. Acesso em: 9 jul. 2016.

MOURA, Salvador Tavares de. *Serra Pelada: experiências, memórias, disputas*. 2008. 114f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

O SAL DA TERRA. Direção: Win Wenders, Juliano Ribeiro Salgado. Produtor: David Rosier. Roteiro: Camille Delafon, David Rosier. País: Brasil, França, Itália. 2014. 1 DVD (110 min), son., color.

OS TRAPALHÕES NA SERRA PELADA. Direção: J. B. Tanko. Produção: Renato Aragão. Roteiro: Gilvan Pereira. Embrafilme. Brasil, 1982. (88 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xNc-pS8SSKA>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

PADILHA, Conrado Valle de Queiroz. *O conceito de “mito” na obra de Roland Barthes: desdobramentos e atualidade*. 2014. 69 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e semiótica) – Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

PAVAM, R. A recriação documental nas imagens de Miguel Rio Branco. *Carta Capital*, 30/09/2016, grifo nosso. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-recriacao-documental-nas-imagens-de-miguel-rio-branco>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

NAIR, Parvati. *A different light: the photography of Sebastião Salgado*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

PIRES, Francisco Quinteiro. Um homem de contradições. *Zum: revista de fotografia*, São Paulo, n. 8, abr. 2015.

POWAQQATSI: A VIDA EM TRANSFORMAÇÃO. Dir. Godfrey Reggio. Hollywood: MGM Home Entertainment, 1988. 1 DVD (100 min.), son., col.

PROGRAMA ESPAÇO PÚBLICO, TV Brasil, 02 set. 2014. Entrevista. (1h 21min 20 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kR-D_E1BFjA. Acesso em: 10 ago. 2016.

REVELANDO SEBASTIÃO SALGADO. Direção: Betse de Paula. Roteiro: Betse de Paula, Juliano Ribeiro Salgado. Produção: Patrícia Chamon. País: Brasil. 2012. (75 min), son., color.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

_____. *Serra Pelada: Photographies de Sebastião Salgado*. Paris: Nathan, 1999. (Collection Photo Poche).

_____. *Sebastião Salgado*. Texto: Christian Caujolle. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Coleção Photo Poche).

_____. *Da minha terra à Terra*: Sebastião Salgado com Isabelle Francq. Trad. Júlia da Rosa Simões. São Paulo: Paralela, 2014.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e pesquisa*: projetos para mestrado e doutorado. 2. ed. São José do Rio Preto, SP: Bluecom Comunicação, 2010.

_____. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012. (Como eu ensino)

SERRA PELADA: esperança não é sonho. Roteiro, Dir. e produção: Priscilla Brasil. Coprodução: Priscilla Brasil / Cabocla Produções / TV Cultura do Pará / Fundação Padre Anchieta – TV Cultura, 2007. (52 min). Disponível em: <https://vimeo.com/19842182>. Acesso em: 24 ago. 2017.

SERRA PELADA. Direção: Heitor Dhália. Roteiro: Vera Egito e Heitor Dhália. Produção: Tatiana Quintella, Heitor Dhália, Wagner Moura. Coprodução: Paranoid, Warner Bros., Globo Filmes, 2013. 1 DVD (1 h 30 min), son., col.

SERRA PELADA: a lenda da montanha de ouro. Direção: Victor Lopes. Roteiro: Mauricio Lisovsky e Victor Lopes. Rio de Janeiro: TVZero, 2013. (104 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vzFO0sSX6W8>>. Acesso em: 24 ago. 2017.

SISCHY, Ingrid. Photography: good intentions. *The New Yorker*, 9 set. 1991. Disponível em: <<https://paulturounetblog.files.wordpress.com/2008/03/good-intentions-by-ingrid-sischy.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2017.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Richard Perassi. *Roteiro didático da arte na produção do conhecimento*. Campo Grande: Ed. da UFMS, 2005.

SONHOS DOURADOS, FATOS OPACOS. Dir. e prod. de Amanda Chamusca, Fernanda Pereira e Raphaella Rodrigues (Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo). São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006. 25 min. Color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j0B-nA7zGcg>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

STEICHEN, Edward. *The Family of Man*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.

STRAUSS, David Levi. Epiphany of the order In: *Between the eyes*: Essays on Photography and Politics. New York: Aperture Foundation, 2003.