

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

CAIO DE CARVALHO PROENÇA

NEOLIBERALISMO E O NOVO FOTOJORNALISMO NO BRASIL DOS ANOS 1990

Porto Alegre
2024

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

CAIO DE CARVALHO PROENÇA

**NEOLIBERALISMO E O NOVO FOTOJORNALISMO NO BRASIL DOS
ANOS 1990**

PORTO ALEGRE

2024

Ficha Catalográfica

P964n Proença, Caio de Carvalho

Neoliberalismo e o novo fotojornalismo no Brasil dos anos 1990 /
Caio de Carvalho Proença. – 2024.

240 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História,
PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

Coorientador: Prof. Dr. Blake Stimson.

1. História. 2. História da Fotografia. 3. Neoliberalismo no Brasil.
4. Sebastião Salgado. 5. Carlos Carvalho. I. Monteiro, Charles. II.
Stimson, Blake. III. , . IV. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

CAIO DE CARVALHO PROENÇA

**NEOLIBERALISMO E O NOVO FOTOJORNALISMO NO BRASIL DOS
ANOS 1990**

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História da Escola de
Humanidades da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul como requisito
parcial para a obtenção do título de Doutor em
História.

Orientador: PhD. Charles Monteiro

Porto Alegre

2024

CAIO DE CARVALHO PROENÇA

NEOLIBERALISMO E O NOVO FOTOJORNALISMO NO BRASIL DOS ANOS 1990

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Aprovada pela Banca Examinadora no dia 22/03/2024.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Charles Monteiro (Presidente da Banca)
Profa. Dra. Ana Maria Mauad (Universidade Federal Fluminense - Brasil)
PhD. Blake Stimson (University of Illinois at Chicago - EUA)
PhD. Alberto del Castillo Trancoso (Instituto Mora – México)

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro (PPGH-PUCRS)

Porto Alegre

2024

*Para meus estudantes, que tanto me ensinam.
Para minha família, que sempre me apoiou.*

Agradecimentos

Agradeço a Matheus, Adão e Iara, que sempre me apoiaram e sempre estiveram juntos comigo nos momentos de alegria e necessidades. A eles o meu agradecimento será eterno.

Ao professor Charles Monteiro, pela empatia e dedicação em me orientar durante estes anos da minha formação acadêmica em História. Pelo tempo dedicado a profissão e pelos conselhos e oportunidades importantes repassados na minha formação. Muito obrigado, professor!

Ao professor Blake Stimson, que aceitou me coorientar de Chicago, no pensamento crítico sobre História e Arte, e nas suas análises perspicazes sobre o neoliberalismo e a fotografia nos anos 1990. Pela sua confiança em me convidar como Visiting Scholar na University of Illinois em Chicago, e pelos seus ensinamentos sobre como encarar a vida acadêmica com profissionalismo.

A Elise Archias, Andrew Finegold, Tenesha Edwards, Jose Luis Falconi (que me apresentou Blake Stimson), Núncia Constantino Santoro (in memoriam), Emmanuel Ortega, Ana Maria Mauad, Alberto del Castillo, Adriana de Sá Souza, Inés Briera e aos amigos queridos que fiz em Florianópolis e Chicago.

Aos meus colegas de trabalho da escola EEM Jacó Anderle, em Canasvieiras, pelo entusiasmo e risadas compartilhadas durante o fim do meu doutorado. Agradeço os profissionais sérios que atuam no campo da saúde e educação nos últimos anos. Trabalhadores essenciais que ainda não tiveram seu devido reconhecimento.

Aos fotógrafos Carlos Carvalho, Sebastião Salgado, Rogério Assis, Hélio Campos Mello, Zeka Araújo (in memoriam), Nair Benedicto, Pedro Karp Vasquez, Miguel Chikaoka e Walter Firmo, pelas conversas e disponibilidade ao longo da escrita deste trabalho.

Aos meus estudantes de Ensino Médio.

Muito obrigado! Vocês foram fundamentais na minha vida, e me tocaram muito durante os 4 anos de trabalho na pesquisa e escrita desta Tese.

Apreendi muito com todos vocês.

RESUMO

A questão principal no momento da construção desta tese é compreender que a fotografia de Carlos Carvalho e Sebastião Salgado contribuíram para denúncias sociais com um olhar carregado de passado, além de perceber suas semelhanças de trajetórias e registros com outros(as) fotógrafos(as) que atuaram no Brasil nos anos 1980 e 1990. Suas atuações dialogam com uma rede de outros profissionais que também enxergaram desigualdades com a mesma lupa: na fotografia preto-e-branco, de maneira próxima dos seus sujeitos, na troca de olhares constantes e de uma fotografia que busca adentrar o campo subjetivo de quem a enxerga, para chegar à legitimação artística e de autoridades que possam fazer a mudança prática na vida das pessoas em situação de vulnerabilidade registrada pelos fotógrafos. Tais autoridades, entretanto, fazem parte dos principais promotores da própria violência registrada e documentada por estes fotógrafos, fechando um *looping* da denúncia social e da conjuração da inocência de instituições neoliberais, ao apoiarem direta ou indiretamente estes trabalhos fotográficos e ao se isentarem da responsabilidade dos problemas que o neoliberalismo gerou no Brasil pós-1990. Fechando assim, um ciclo de perpetuação de problemas da nossa sociedade neoliberal, com a continuidade da escravidão contemporânea, devastação do meio ambiente, promoção das desigualdades sociais, dentre outros problemas. Perceber o funcionamento deste movimento entre a atuação fotográfica no Brasil dos anos 1990 em contato com este sistema neoliberal é a problemática central deste trabalho.

Palavras-chave: Fotografia; História da Fotografia; Neoliberalismo no Brasil;

ABSTRACT

The main question when constructing this Thesis is to understand that the photography of Carlos Carvalho and Sebastião Salgado contributed to social denunciations with a look full of the past, in addition to realizing their similarities in trajectories and records with other photographers who worked in Brazil in the 1980s and 1990s. Their actions dialogue with a network of other professionals who also saw inequalities with the same magnifying glass: in black-and-white photography, in a way close to their subjects, in the exchange of constant glances and a photography that seeks to enter the subjective field of those who watch it, to reach artistic legitimization and authorities that can make practical changes in the lives of people in vulnerable situations recorded by photographers. Such authorities, however, are among the main promoters of the violence recorded and documented by these photographers, closing a loop of social denunciation and the conjuration of innocence by neoliberal institutions, by directly or indirectly supporting these photographic works and by exempting themselves from the responsibility of problems that neoliberalism generated in post-1990 Brazil. Thus, closing a cycle of perpetuation of problems in our neoliberal society, with the continuity of contemporary slavery, devastation of the environment, promotion of social inequalities, among other problems. Understanding the functioning of this movement between photographic activity in Brazil in the 1990s in contact with this neoliberal system is the central problem of this work.

Key words: Photography; History of Photography; Neoliberalism in Brazil;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – Neoliberalismo e o Novo Fotojornalismo	28
A fotografia em transformação: 1980 e 1990	28
O <i>Novo Fotojornalismo</i> : das revistas para os livros e galerias	65
O Neoliberalismo e a fotografia nos anos 1980 e 1990	91
CAPÍTULO 2 – Sebastião Salgado: Neoliberalismo na Serra Pelada	100
Sebastião Salgado, fotógrafo	101
Projetos de longa duração na fotografia	107
Críticas e características das suas fotografias	110
Sebastião Salgado no Brasil – FUNARTE e Serra Pelada	119
Serra Pelada: retratos do neoliberalismo	124
CAPÍTULO 3 – Carlos Carvalho: Neoliberalismo na terra de Chico Mendes	145
Chico Mendes e os Seringueiros em Xapuri: luta social e ambiental	145
Amanaka'a Amazon Network	156
Carlos Carvalho, fotógrafo	166
A Curvatura do Olhar	176
Neoliberalismo e a fotografia como resistência	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
REFERÊNCIAS	226
Fontes Orais	232
Acervos Consultados	233
Sumário de Imagens	235

INTRODUÇÃO

Esta Tese foi escrita durante o período da pandemia de Covid-19, entre 2020 e 2024. Em 2019, quando fui aprovado em 1º Lugar na linha de Pesquisa do PPGH-PUCRS, tive apenas 1 aula presencial, e todo o restante do curso foi à distância, devido ao isolamento imposto pela pandemia. Neste período, passei por dificuldades financeiras, endividamento, perdi amigos e pessoas muito próximas a mim, que faleceram durante o processo de escrita desta Tese. Aprendi a encarar o luto e me conheci mais a cada mês que passou. Infelizmente o Programa de Pós-Graduação que estive naquele momento, não soube lidar com a situação particular de seus estudantes e pesquisadores que ingressaram neste contexto, nunca havendo nenhuma manifestação oficial referente aos cortes que o governo fez e ao afastamento prematuro dos seus pesquisadores de dentro da Universidade. Não houve nenhuma recepção, e nenhum contato a fim de verificar como cada estudante estava.

No primeiro ano da Tese, devido às mudanças do governo de Jair Messias Bolsonaro, minha Bolsa de Pesquisa da CAPES foi cortada, pois o governo neste período decidiu reduzir o investimento na pesquisa e educação. No segundo ano da Tese, mudei de cidade, passei a viver em Florianópolis, aprovado em concurso público para cargo de professor. Foi neste momento que tive contato com o professor Blake Stimson, em Chicago, com quem tive aulas e aprendi muito sobre a pesquisa em história e história da arte. A partir deste momento, fui convidado a me tornar *Visiting Scholar* na University of Illinois at Chicago, até o fim da minha pesquisa. Este incentivo foi um dos principais motivadores para concluir este trabalho. Feito sob condições muito difíceis, enquanto trabalhava, lidava com depressão e encarava uma nova vida em uma nova cidade. A aprovação dela se deu em um contexto diferente, de muita alegria, orgulho e profissionalismo, onde amadureci enquanto pessoa, professor e pesquisador. Este foi um trabalho de resiliência.

Nesta parte da introdução, você poderá ler sobre o desenvolvimento do contexto histórico abordado nesta Tese, quais os principais questionamentos que levanto sobre a relação entre a fotografia brasileira nos anos 1990 e o neoliberalismo e a importância do desenvolvimento institucional da fotografia

brasileira nesta década. Estes questionamentos levam em conta três eixos principais: o contexto histórico vivido no Brasil nos anos 1980 e 1990 e suas particularidades para os profissionais da imagem; as referências visuais presentes neste momento; a presença internacional no balizamento moralizante do que é visível dos anos 1980 a 1990; a trajetória individual de fotógrafos(as) perante as mudanças de carreira e ambiente social vividos e compartilhados nesta década. Estes tópicos serão abordados nos capítulos da Tese com mais fôlego.

A partir disto, os Capítulos que seguem foram desenvolvidos passando a contemplar com mais profundidade cada aspecto levantado nesta Introdução, com base nas orientações do PhD. Charles Monteiro (PUCRS) e do PhD. Blake Stimson (University of Illinois at Chicago), além da contribuição da banca avaliadora. Encarei a escrita desta tese como fluída, pois ela teve alterações rumos dentro do espaço dedicado a pesquisa e debate com intelectuais da área. Assim como, na pesquisa em arquivos nos Estados Unidos e no Brasil, após o período de isolamento propiciado pela pandemia mundial de Covid-19. A iniciar a escrita, desejo atentar sobre algumas mudanças que ocorrem na fotografia feita no Brasil, comparada com a fotografia dos anos 1970, desenvolvida na minha Dissertação de Mestrado¹.

Assim, a questão principal no momento da construção desta tese é compreender que a fotografia de Carlos Carvalho e Sebastião Salgado contribuíram para denúncias sociais com um olhar carregado de passado, além de perceber suas semelhanças de trajetórias e registros com outros(as)

¹O objetivo deste trabalho foi de analisar a prática fotográfica, a organização interna das equipes, e como pautas semelhantes foram publicadas nas revistas *Veja* e *IstoÉ* de 1976 a 1979. Com base no uso da fonte visual e oral, apresento ao leitor a proposta de cada revista, focando nas semelhanças e diferenças das práticas fotográficas e dos posicionamentos editoriais dos dois periódicos. O confronto visual existente entre as duas equipes marcou o ambiente vivido pelos fotógrafos na segunda metade dos anos 1970. A vontade de ter mais espaço nas páginas, a criação de editorias de fotografias, a busca por liberdade de escolha das fotografias publicadas, de melhores condições de trabalho e do controle e posse de sua produção autoral começou a ser debatido pelas duas equipes neste período. Compreender como se deu a formação das duas equipes fotográficas nas revistas possibilita entender as diferentes práticas fotojornalísticas dos anos 1970, que compreende desde a ida do fotógrafo às ruas, a revelação dos negativos, escolha da fotografia, diagramação nas páginas da revista e acompanhamento de um alinhamento editorial com o uso da imagem. A dissertação explicita detalhes deste processo a fim de apresentar ao leitor como se define o fotojornalismo de *Veja* e *IstoÉ* neste período, qual o formato destas duas revistas e quem ali trabalhou para a produção de uma visualidade dos centros urbanos no Brasil em processo de abertura política na segunda metade dos anos 1970.

fotógrafos(as) que atuaram no Brasil nos anos 1980 e 1990 (em especial João Roberto Ripper). Percebo que muitos dos temas registrados por estes fotógrafos no passado, são atuais até no tempo da escrita desse trabalho. São fotos feitas em película preto-e-branco, que desempenharam um papel subjetivo e psicológico no rumo da dramatização e minimização das interpretações positivas sobre problemas sociais no país.

Essas fotografias feitas no Brasil dos anos 1980 e 1990 fazem parte de um contexto particular, desempenham um reflexo subjetivo no olhar popular do que pode ser considerado uma fotografia de autor e uma fotografia artística. Decantando o trabalho destes fotógrafos, espero poder fazer que suas atuações dialogam com uma rede de outros profissionais que também enxergaram desigualdades para realizar denúncias sociais e adentrar o campo subjetivo de quem as enxerga, chegando a legitimação artística e de poderes que possam fazer a mudança prática na vida das pessoas em situação de vulnerabilidade registrada pelos fotógrafos. Tais autoridades, entretanto, fazem parte dos principais promotores da própria violência registrada e documentada por estes fotógrafos, fechando um *looping* da denúncia social e da conjuração da inocência de instituições neoliberais, ao apoiarem direta ou indiretamente estes trabalhos fotográficos e ao se isentarem da responsabilidade dos problemas que o neoliberalismo gerou no Brasil pós-1990. Fechando assim, um ciclo de perpetuação de problemas da nossa sociedade neoliberal, com a continuidade da escravidão contemporânea, devastação do meio ambiente, promoção das desigualdades sociais, dentre outros problemas. Perceber o funcionamento deste movimento entre a atuação fotográfica no Brasil dos anos 1990 em contato com este sistema neoliberal é a problemática central deste trabalho.

Para isso, serão analisados os livros fotográficos e arquivos de Carlos Carvalho, *Na Curvatura do Olhar*, e Sebastião Salgado, *Gold: Serra Pelada*. A análise destes trabalhos fotográficos será feita com o uso de depoimentos orais coletados com estes e outros(as) fotógrafos(as) brasileiros(as) contemporâneos às suas trajetórias, que conseguem traduzir e ampliar os debates sobre a institucionalização da fotografia brasileira nos anos 1980, sobre o cenário neoliberal de apoio e fomento a fotografia nos anos 1990 e sobre projetos e trajetórias fotográficas ao longo desse período.

O uso da fonte oral parte da metodologia já empregada pela professora Verena Alberti, a partir de conversas estruturadas com os fotógrafos ao longo do período de pesquisa, contemplando questões referentes a 1) sua trajetória na fotografia; 2) a memória da prática fotográfica analógica; 3) o contexto vivido nos anos 1980 e 1990; 4) suas observações referente ao campo da fotografia na época que trabalhou; 5) suas referências fotográficas antes, durante e na atualidade; 6) as características dos projetos realizados e seus envolvidos; 7) apontamentos específicos sobre seus projetos documentais e a sua visão sobre o poder de mudança social da fotografia; 8) como seus projetos impactaram sua carreira; 9) a forma que a fotografia mudou ao longo do tempo e 10) quais as propostas para o futuro na fotografia. Além destes tópicos, a conversa com cada fotógrafo tendeu a dar margem a assuntos levantados por eles mesmos, deixando com que a memória agisse da maneira mais fluída possível, sem a interrupção do fluxo de pensamentos do entrevistado.

Ao longo da minha trajetória enquanto estudante de graduação e mestrado em História, tive contato por 6 anos com o trabalho e orientação da professora Núncia Santoro do Constantino, que pessoalmente me orientou e auxiliou nas primeiras entrevistas que fiz com fotógrafos (na época com o fotojornalista André Liohn, vencedor do *Robert Capa Gold Medal*, e com o fotojornalista Ricardo Chaves, editor de fotografia da IstoÉ, Estadão e fotógrafo da Veja nos anos 1970). Essa experiência com a professora Núncia, trabalhando no Laboratório de História Oral do PPGH-PUCRS, me fez amadurecer alguns pontos referente ao armazenamento das fontes orais, da autorização pelo seu uso responsável, da referência às fontes e na fidelidade de sua transcrição. Autores como Alberti (2013), Contiti (2001), Gomes (1999) e Thompson (2006) foram fundamentais neste período para compreender o uso da fonte oral nas minhas pesquisas a nível de graduação e mestrado.

Para a tese de doutorado, a conjugação do uso da fonte oral e visual continuam a aparecer, como ocorreu na minha dissertação de Mestrado. As obras da professora Mauad (2016; 2023) e de Alberti (2013) possibilitaram o aprofundamento no uso do sentido da memória e do visual, tanto na escuta dos entrevistados quanto na observação dos seus registros. Tanto a fonte oral quanto visual são ricas em possibilidades de pesquisa, e compreender as memórias e as construções de significados e ressignificados dos autores das

fotografias é importante, no sentido de possibilitar diversas leituras sobre suas memórias e seus registros. Uma fotografia não é estática no tempo, assim como a memória dos entrevistados, que passa por um processo de amadurecimento e compreensão própria no ato da fala, da rememoração e no momento fotográfico. A prática, o saber fazer, na área da fotografia, pode ser muito rica no uso da fonte oral aliado a fonte visual, como aponta Mauad (2023, p.6),

as formas como tais experiências tornam-se parte constitutiva das memórias sociais, o que nos permite associar a visualidade e oralidade aos estudos históricos, nos registros da história oral. Os processos de subjetivação das experiências sociais constituem a base espessa das memórias que podem ser ativadas e compartilhadas em situações de rememoração provocadas pelas imagens. Por outro lado, a produção de imagens implica em um saber-fazer que envolve práticas sociais num sistema complexo de partilhas sensíveis.

Portanto, para a presente pesquisa, realizei o uso da fonte oral com o objetivo principal de possibilitar o entendimento da prática fotográfica e dos significados do passado que os autores delas fazem no presente. É inegável também que todas as conversas que tive foram literalmente aulas sobre História, Fotografia, Cidadania, Democracia e Humanidade. Acredito ser privilegiado por ter tido a oportunidade de conversar com os seguintes profissionais, ao longo desta pesquisa: Sebastião Salgado (Paris, 2022 e 2023); Carlos Carvalho (Porto Alegre, 2020, 2021, 2022 e 2023); Miguel Chicaoka (Belém, 2021); Rogério Assis (São Paulo, 2021); Pedro Karp Vasquez (Niterói, 2021 e 2022); João Roberto Ripper (São Paulo, 2021), Zeka Araújo (Rio de Janeiro 2020 e 2021); Walter Firmo (Rio de Janeiro, 2020) e Nair Benedicto (São Paulo, 2020). Algumas das conversas foram por chamadas de vídeo, ao longo do período de pandemia de covid-19, e a partir de 2022 e 2023, as conversas foram feitas presencialmente. Algumas delas, disponibilizadas na íntegra em plataformas virtuais como YouTube e outras no acervo do Laboratório de História Oral do PPGH-PUCRS.

A presente tese se enquadra no campo de pesquisa sobre Cultura Visual e história da fotografia no Brasil. A história da fotografia no Brasil já vem sendo pesquisada e estudada desde, pelo menos, os anos 1990. A partir da Nova História dos Annales, a imagem fotográfica e cinematográfica passou a ter sido fonte de estudos no campo da História, e um instrumento de análise para

historiadores compreenderem os acontecimentos do passado de diversas maneiras diferentes.

A pesquisa no âmbito da Cultura Visual tende a abrir espaço para diálogos com outras áreas que compreendem a imagem também, como a psicologia, artes e humanidades em geral². O uso da fonte visual é bastante debatido hoje no Brasil, apesar de ser uma área de pesquisa que passou a se aprofundar na fotografia recentemente. Charles Monteiro (2013), professor no Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), reflete sobre os usos da imagem no campo da história na atualidade, afirmando que existe possibilidade de haver a problematização da imagem junto com a historiografia brasileira.

o objetivo dos estudos sobre Cultura Visual é problematizar a forma como os diversos tipos de imagens perpassam a vida social cotidiana criando a visualidade de uma época, relacionada às técnicas de produção e de circulação das imagens, às formas de se visualizar os diferentes grupos e espaços sociais (estabelecendo padrões de visualidade), permitindo, assim, problematizar o olhar ou modos de ver (a visão), experiência que medeia a nossa compreensão da realidade e inspira modelos de ação social (os chamados regimes de visualidade). A pesquisa histórica tem muito a ganhar ao entrar nesse debate sobre a interpretação da imagem e no âmbito dos estudos visuais ou de cultura visual, ao apropriar-se de objetos, de problemas, de metodologias e de categorias que permitam ao historiador pensar a dimensão visual da história, como prática social no tempo, bem como utilizar novas tecnologias para o ensino da história e a divulgação de suas pesquisas. (MONTEIRO, 2013, p. 14).

Diversos pesquisadores da cultura visual buscaram orientar o público leitor sobre imagens que as fotografias fazem parte de um contexto histórico também, além de possuidoras de uma estética específica e de um olhar carregado de subjetividades do(a) fotógrafo(a) e do(a) observador(a) (SANTIAGO JÚNIOR, 2019; MENESES, 2005).

as primeiras sistematizações no Brasil dos estudos de cultura visual e da virada visual ocorreram nas publicações de Ulpiano Meneses e Paulo Knauss, ambas posteriores à avaliação, em 2002, de Jay, a qual é incorporada por ambos. Meneses produziu seu próprio diagnóstico, evidenciando as

² Cf. MITCHELL (1994), JAY (1996) e KNAUSS (2006).

possibilidades de pensar o visual, o visível e a visão como campos principais de atuação da nova epistemologia, escapando da hipertrofia teórica e assegurando que se tratava de entender a alteridade por meio da qual a imagem funcionava no social. Em sua abordagem sentia-se o peso dos estudos de cultura material, preocupado com a materialidade das imagens, aproximando-se de conceitos e propostas historicamente documentadas e que ressaltam a circulação de artefatos e suas trajetórias, aspectos que o autor realçaria em textos posteriores. (SANTIAGO JÚNIOR, 2019)

Além das primeiras sistematizações dos estudos da cultura visual no Brasil, diversos grupos de estudos passam a se organizar, produzindo eventos para refletir o uso dessas fontes no campo das Humanidades.

Destaque-se, como afirmam Schiavinatto e Costa, a criação do Grupo de Trabalho da Associação Nacional de História (ANPUH), Cultura Visual, História e Imagem, fundado em 2005 e refundado em 2011, importante iniciativa que integra pesquisadores de todo o Brasil. Seminários têm sido cada vez mais comuns, iniciados em 2008, com “Crise da imagem ou crise da teoria”, seminário organizado por Jens Baumgarten, do Goeth Institut, que contou com a presença de Belting; em 2010 ocorreu o I Congresso Internacional Texto-Imagem, organizado por Leila Aguiar e Osvaldo Fontes Filho, e os dois eventos do GT ANPUH, os seminários internacionais “Cultura visual e história”, com a primeira versão em 2012, organizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) por Charles Monteiro, e em 2014 na Unicamp, com Lara Schiavinatto na organização. (SANTIAGO JÚNIOR, 2019).

Blake Stimson (2006), professor no Departamento de Arte e História da Arte da University of Illinois at Chicago (UIC), compreende que o estudo da história e da imagem estão juntas por uma experiência sensorial, aprofundando a possibilidade da observação, visão e análise crítica das imagens perante o nosso subjetivo e o contexto com que foram feitas. Um movimento antagônico entre a subjetividade e objetividade das imagens.

It is the sociality and historicity of that affective grip given by the sensory experience of vision itself that is the object of study for visuality. One classic example of this sort of mix of aims, at least for art historians, is Erwin Panofsky's 1925 essay *Perspective as Symbolic Form*. In it he argued that the Renaissance development of linear perspective should be understood to be “by its very nature a two-edged weapon.” On the one hand, he wrote, it translates “psychophysiological space into mathematical space”; rendering “an objectification of the subjective.” On the other hand, perspective also accomplished the opposite aim –

i.e., a subjectivization of the objective – by providing an experience of vision that is “determined by the ... subjective ‘point of view’.” (...) the total effect he described can only be understood if we consider this combination of subject and object determinations as adding up to more than the sum of its parts. More than simply a compatible interlocking of the normalizing aims of culture with the individualizing desire for autonomy of the beholder, Panofsky’s account of perspective as an exceptionally significant symbolic form was built on the methodological premise that subjective and objective views were necessarily antagonistic, necessarily contradictory. The contradiction was, itself, productive, he insisted: the contradiction was, itself, what was symbolized by perspective as a symbolic form. (STIMSON, 2006, p. 15).

As imagens podem ser percebidas enquanto formas simbólicas que, construídas com uma metodologia que possui abertura para uma análise objetiva, como buscou apontar Mauad (2008) em seu texto *Na Mira do Olhar*, e Stimson (2006), com uma abertura subjetiva para a análise visual, tendo com premissa também a objetividade de sua forma, características e de seus suportes, as fotografias de Carlos Carvalho e Sebastião Salgados serão vistas na sua amplitude. Partindo do fichamento das imagens, observando suas características formais e as possíveis variantes da construção destes registros, aliada a História Oral. Nesta metodologia, também será feita as observações dos significados perenes das imagens, o que elas nos questionam? Quais são suas demandas? Como nós, enquanto espectadores, podemos enxergar estas imagens?

São objetivos deste trabalho compreender a reorganização da fotografia jornalística no Brasil para um desenvolvimento em transição para trabalhos documentais e artísticos através da interpretação de depoimentos e de imagens. Problematizar o conceito de fotodocumentarismo na crise do fotojornalismo e da fotografia realista na produção dos fotógrafos selecionados, bem como entender qual a inserção de sua fotografia no campo artístico através de publicações, entrevistas e exposições. Problematizar e interpretar as imagens do Brasil em processo de abertura democrática a partir da tentativa de recriação e interpretação do real no fotodocumentarismo brasileiro. Perceber quais as mudanças da fotografia jornalística para documental no Brasil dos anos 1980 e 1990, para estudar a inserção nacional das trajetórias individuais de fotógrafos brasileiros. Pesquisar o panorama internacional da fotografia documental nos

anos 1980, as instituições culturais e artísticas que legitimaram fotógrafos(as) no Brasil e as trajetórias individuais dos fotógrafos trabalhados na tese nesse contexto histórico.

Pontualmente, ao longo do período de escrita deste trabalho, será possível revisar e discutir a produção bibliográfica sobre fotografia, documentarismo e fotografia artística. Frequentar Seminários, reuniões de grupos de pesquisa e palestras sobre fotografia contemporânea, fotodocumentarismo e fotografia. Entrevistar fotógrafos e produtores culturais que atuaram nos anos 1970 em diante no Brasil e fora dele, aumentando o banco de depoimentos do LPHIS e LPOH do PPGH da PUCRS, disponibilizando-os publicamente. Produzir publicações a partir da pesquisa para apresentação em eventos científicos nacionais e internacionais sobre história, imprensa e fotografia. Realizar um levantamento das publicações de fotografia documental e identificar nas publicações da FUNARTE tentativas de difusão cultural, descentralização e desconstrução das imagens de regiões do Brasil a partir de mostras fotográficas realizadas ao longo dos anos 1980 e 1990. Relacionar a atuação da FUNARTE com o trabalho documental brasileiro para identificar aproximações e distanciamentos de projetos regionais e nacionais da fotografia artística e documental. Organizar a produção e temas centrais nas produções fotográficas e mostras fotográficas de fotógrafos que atuaram no fotojornalismo brasileiro dos anos 1970 e migraram/transitaram para a fotografia documental e artística ao longo dos anos 1980. Praticar o debate democrático sobre fotografia, arte e história da arte entre o Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e o College of Art and Art History na University of Illinois at Chicago.

A fotografia é uma fonte de pesquisa neste trabalho que pode ser vista ou enxergada (assistida, conforme AZOULAY, 2008)³ e percebida como um encontro entre pelo menos duas pessoas. O resultado deste encontro, materializado na fotografia, levanta uma série de questionamentos, como os aspectos formais da imagem (como cores, escalas, sombras, composições), os aspectos iconográficos (história, tema, objeto apresentado), aspectos sócio-históricos (economia, política, contexto no local e época fotografado) e os

³ O termo será abordado mais a frente, referindo-se à designação dada por Azoulay (2008).

aspectos estéticos (sentidos, impactos psicológicos e sócio psicológicos da imagem que impactam o observador) (AZOULAY, 2008). Na leitura desta obra, Azoulay ressalta a ideia de evento da fotografia, que justamente nos convoca a participar como fiadores de uma relação social entre o sujeito fotógrafo e o sujeito fotografado. A nossa presença como observadores ativos da situação que garante que o evento da fotografia se torne um evento histórico em processo, pois conta com o nosso olhar para animar a imagem que sem ele não passaria de um registro de um fato. A leitura de Azoulay permite a gente aprofundar a ideia do engajamento à uma causa como uma das formas de construir a autoria na prática fotográfica.

Há o entendimento ainda na condição histórica das imagens que resultam deste contrato - isso porque permite o acesso a um passado que só existe hoje porque foi fotografado. Entretanto, esse futuro-pretérito como espaço de experiência só se torna horizonte de expectativa quando lançamos sobre ele nosso olhar crítico. O que implica esse movimento - buscar compreender como a autoridade do evento fotográfico foi compartilhada, como a negociação foi feita e o que as partes em jogo ganharam com essa relação⁴.

A fotografia enquanto fonte de pesquisa pode promover uma série de interpretações do passado, como compreender questões paralelas ao que se é reportado pela imprensa (ao analisar folhas de contatos de fotógrafos e entender quais foram excluídas das publicações pela editoria), compreender as práticas e a cultura material das pessoas em épocas passadas, descobrir mudanças urbanas a partir de fotografias. Assim, a fotografia possui uma diversidade de usos, além dos mencionados brevemente, para também realizar um contato pessoal com o observador da imagem.

A produção fotográfica dos dois fotógrafos brasileiros, Carlos Carvalho e Sebastião Salgado, desenvolvido no Brasil dos anos 1980 e 1990, com foco principal a fotografia de trabalhadores, desigualdades sociais, religiosidade, meio ambiente e cotidiano possuem encontros visuais e desencontros neoliberais. Enquanto Carvalho fotografa com seus próprios recursos financeiros, Salgado possui um aparato financiamentos apoiando sua produção.

⁴ Faço referência aqui a contribuição direta da Profa. Dra. Ana Maria Mauad (UFF), durante a defesa desta Tese, na sua contribuição para este pensamento sobre a condição histórica das imagens, na obra de Azoulay.

Isso trará consequências dentro do funcionamento do neoliberalismo no Brasil, a partir da fotografia. Todo trabalho desenvolvido por estes fotógrafos possui um alcance social de mudanças, no que considero e desenvolverei ao longo da tese como uma fotografia que adentra o campo artístico em alguns momentos. Entretanto, não pretendo realizar uma divisão entre fotografia documental e fotografia artística, seguindo a proposta do professor John Roberts (2014).

I defend the social ontology of photography as the space through which, and in which, claims on photographic truth across the categories of “documentary” and “art”, across the photodocument and the *avant-garde*, across the roles of amateur and professional, and across practices of analogue and digital photography can be pursued. The worst thing we can do today as scholars is to rush to a premature assessment of “where photography stands today”. For in a sense photography stands where it has always stood in the modern period, as a *subordinate threat and source of dissensus*, in which its powers of recall, conceptualization, and violation bring the appearances of the world into discursive view. (ROBERTS, 2014, p. 31).

Como fontes, os trabalhos escolhidos para interpretação foram livros fotográficos, *Na Curvatura do Olhar*, de Carlos Carvalho e *Gold: Serra Pelada*, de Sebastião Salgado. Estes livros fotográficos⁵ possuem como elo a fotografia de pessoas no Brasil, em especial no Norte, Sul e Sudeste brasileiro. São fotografias feitas com película 35mm, preto-e-branco, produzidos nos anos 1970 a 1990. Estas obras possuem inspirações diretas e indiretas na fotografia humanista⁶ do século XX, além disso possuem alcances e propostas particulares. Seus autores têm em comum o registro de olhares, corpos e espaços, de pessoas em situações particulares de vida no Brasil. Muitas vezes as fotografias nestes trabalhos podem ser percebidas em primeiro momento como fotos de dor, pessimistas e carregadas de sentimentos negativos. Entretanto, seu trabalho quando visto como um todo, pode nos apresentar sentidos de superação, perseverança, organização trabalhista e, acima de tudo, o registro visual da atuação do Neoliberalismo no país.

Autores clássicos como Roland Barthes, Jean Baudrillard e Susan Sontag escrevem em suas obras uma “fadiga das imagens”, ao observar as imagens de

⁵ Cf. FERNANDEZ (2011), sobre o panorama estético, social e cultural dos foto-livros na América Latina.

⁶ Termo utilizado aqui com o sentido empregado por Sousa (2016) e Mauad (2018).

conflitos armados após os anos 1940. Eles simplesmente pararam de olhar imagens, para pensar sobre o impacto delas. Até muito pouco tempo atrás, a fotografia não era considerada uma forma de arte, e escrever sobre ela poderia haver o risco desnecessário de direcionamento do olhar do observador, para o que foi fotografado, e a partir daí as questões de ordens históricas e artísticas da fotografia.

Para o presente trabalho, é de fundamental importância compreender que a escrita sobre as fotografias buscará, antes de uma análise histórica e social, compreender suas características enquanto um instrumento de contrato social com o(a) observador(a). Toda fotografia traz consigo traços de um encontro entre o(a) fotógrafo(a) e a pessoa fotografada, e nenhum dos dois determina como esse encontro se dará naquele instante que a imagem é feita, em muitos casos. Portanto, a fotografia excede qualquer presunção de monopólio e posse inicial.

Para Ariella Azoulay (2008), a segunda metade do século XIX criou um espaço de relações políticas que não são mediadas exclusivamente pelo poder vigente do estado, e não são completamente subjetivas na lógica nacional do debate civil e político de certos países. Entretanto, algumas imagens são utilizadas no campo político e social, e fotógrafos, espectadores e pessoas fotografadas lembram dessas imagens todos os dias quando as veem.

A fotografia é muito mais do que uma imagem impressa, ela sela o evento de um encontro entre duas ou mais pessoas. A proposta inicial de interpretação e metodologia deste trabalho também visa questionar que, talvez as pessoas devam parar de olhar fotografias, e ao invés disso começar a vê-las. Normalmente o verbo ver está relacionado às imagens em movimento, entretanto, em alguns casos específicos, a fotografia inscrita em um trabalho fechado – como livros fotográficos – ainda se inscrevem como uma apresentação de imagens fixas. Quando a pessoa que está sofrendo alguma forma de preconceito ou está em uma condição de desigualdade, um olhar desta fotografia que reconstrói esta situação nos possibilita ler o sofrimento, prejuízo e desigualdades sofridas pela pessoa fotografada como um ato cívico, não apenas um exercício de apreciação estética – tão comum na historiografia da história da arte do século passado, entretanto ainda utilizada na atualidade. Porém, para ir além da proposta teórica de Azoulay (2008), se é necessário problematizar o contexto brasileiro e as responsabilizações dos atos registrados pelos fotógrafos.

As consequências da vida dos fotografados não se deve ao acaso, e quem vê a estas imagens pode se pensar incapaz de realizar mudanças. Perceber quem propicia tais tragédias registradas, e buscar a responsabilização é necessário. Dessa forma, é inevitável perceber os mecanismos de poder que apontam para o problema, os registram, mas não se responsabilizam. Entender, portanto, o funcionamento neoliberal do uso da fotografia no Brasil dos anos 1980. Quem as produz, quem as fomenta e, acima de tudo, quem as financia também.

Como referência desta metodologia, o trabalho *The Pivot of the World*, de Blake Stimson (2009) realiza a análise de duas obras no sentido de perceber qual seu impacto e leitura fechada: o fotolivro *The Americans*, do fotógrafo Robert Frank, e a exposição *The Family of Men*, no MoMA. A partir do entendimento de como os fotolivros foram montados, qual sua proposta inicial, quais fotografias e narrativas possíveis ao vê-la e como os autores se colocam neste meio, será possível refletir sobre pelo menos três linhas que a fotografia no Brasil dos anos 1980 e 1990 passou: a fotografia documental com cunho social engajado (de Carlos Carvalho e João Roberto Ripper) e uma fotografia social, engajada nos aspectos tradicionais da fotografia francesa e norte-americana (de Sebastião Salgado).

Dentro desta metodologia, será necessário perceber que as fotografias podem trazer consigo um contrato social e civil no ato de ancorar o espectador com um dever perante o que foi fotografado. As pessoas que estão nestas fotografias podem nos fazer refletir sobre o mundo que vivemos com mais disposição para mudanças. Ao invés de encontrar significados como *bonito, feio, agradável, pesado* ao olhar, e também sentimentos comuns como *compaixão, empatia* e *pena*, o objetivo do conceito de Contrato Civil da Fotografia para Azoulay (2008) perpassa a desconstrução destes sentimentos comuns para pensar que somos todos participantes da mesma sociedade, com problemas sociais que não se resolvem apenas na apreciação da fotografia da dor, mas também na convenção de um ponto de partida para mudanças sociais.

Ao enxergar as fotografias feitas por Carlos Carvalho e Sebastião Salgado, algumas perguntas começam a surgir. Por quais motivos estes homens, mulheres, crianças e famílias estão olhando para o espectador? Por quais razões o uso exclusivo da fotografia preto-e-branco? Por qual motivo fotografias somente do lado da vítima, e não também de outras esferas de

poder? Quais posicionamento estético coloca o fotógrafo perante os fotografados? Por que eles aceitaram serem fotografados e serem observados pelos espectadores? Para quem exatamente eles estão olhando – será que é realmente para mim? E por quê? O que devo fazer com estes olhares? Talvez a mirada destas pessoas demande uma posição sobre a situação delas, o que acontece com a minha cidadania com o encontro desses olhares nestas fotografias? O que acontece com este encontro de realidades tão distintas, com as suas realidades catastróficas muitas vezes, sabendo que eles são mais vulneráveis socialmente do que as pessoas que as veem?

Todas estas questões me fizeram desenvolver e aprimorar o olhar para as fotografias destes profissionais, que tiveram centenas de encontros com sujeitos desconhecidos. Mas que carregam histórias, lutas e demandas a partir de suas realidades e olhares fotografados. Ao observar tais fotografias e olhares, percebo que elas transformam as fronteiras nacionais, e colocam sob olhar não só as lógicas de governos locais, mas também sobre os Direitos Humanos como um todo.

As fotografias não falam por si só. Identificar o que é visto não isenta os expectadores de assistir as fotografias, ao invés disso, a negociação entre o olhar do observador e do fotografado persiste com suas demandas próprias e subjetivas. Dessa forma, compreender quais sentidos a fotografia preto-e-branco é empregada na estética fotográfica de Carlos Carvalho e Sebastião Salgado na promoção de um olhar subjetivo perante a dor, sofrimento, o belo e como forma de denúncia social, será um dos objetivos dessa pesquisa. Nesse caminho, a hipótese de que as tradições francesas e norte-americanas dos anos 1940 em diante foram resgatadas e ainda utilizadas nos anos 1980 e 1990 no Brasil como um estilo fotográfico de denúncia, carregado por um momento histórico no Brasil, que ainda vivenciava a ditadura militar e o processo de redemocratização.

Enquanto os Estados Unidos e países europeus viviam um contexto de produção fotográfica vasto, no Brasil aparenta existir um descompasso perante estas produções. Um horizonte de expectativa que se iniciou nos anos 1950 se demonstrou ser um pesadelo turbulento nos anos 1960, 1970 e 1980, devido a Ditadura Militar. Nesse sentido, o resgate de uma estética⁷ e práticas comuns

⁷ Termo será mais bem abordado na página 60.

pelos *concerned photographers*⁸ dos anos 1940 passa ainda a existir com força no Brasil dos anos 1980 e 1990 nos trabalhos destes profissionais. Por conta dessas particularidades do contexto brasileiro, a fotografia aqui se desenvolverá de forma diferente de países que não passaram por Ditaduras Militares. Portanto, é também objetivo desta tese contextualizar a produção destes fotógrafos com o compasso de desenvolvimento fotográfico em outros países, demonstrando os contrastes e particularidades do nosso contexto histórico.

Assim, a questão principal no momento da construção desta tese é compreender que a fotografia de Carlos Carvalho e Sebastião Salgado contribuíram para denúncias sociais com um olhar que problematiza camadas de tempo depositadas pelo presente relativas as desigualdades sociais e econômicas e a realidade brasileira, e para uma possível propagação da inocência de instituições neoliberais a partir da fotografia. Sobre temas atuais na época de seus registros, alguns atuais até no tempo da escrita desse trabalho, a fotografia preto-e-branco desempenhou um papel subjetivo e psicológico no rumo da dramatização e minimização das interpretações positivas. Essa fotografia feita no Brasil dos anos 1980 e 1990 faz parte de um contexto particular, que pode ser considerado uma fotografia de autor e uma fotografia artística. Decantando o trabalho destes dois fotógrafos, poderá se perceber ao fim desta tese que ela faz parte de uma rede de outros profissionais que também enxergaram desigualdades com a mesma lupa: na fotografia preto-e-branco, de maneira próxima dos seus sujeitos, na troca de olhares constantes e de uma fotografia que busca adentrar o campo subjetivo de quem a enxerga, para chegar a legitimação artística e dos poderes que possam fazer a mudança prática na vida das pessoas. Estes poderes fazem parte, em sua maioria, dos principais promotores da própria violência registrada e documentada por estes fotógrafos, fechando um *looping* da denúncia social e da conjuração da inocência de instituições Liberais, ao apoiarem direta ou indiretamente estes trabalhos fotográficos e ao se isentarem da responsabilidade dos problemas que o neoliberalismo gerou no Brasil pós-1980.

Essa fotografia, conhecida também como fotografia humanista, ainda está viva no Brasil, enquanto se transformou em outras regiões do mundo devido as

⁸ Cf. MAUAD (2018).

nossas particularidades do nosso processo histórico, ao descompasso visual que o contexto repressor da Ditadura proporcionou aos brasileiros de forma geral. São práticas fotográficas ancoradas no passado, que possuem referências diretas ao movimento dos *concerned photographers* assim como momentos importantes da fotografia norte-americana, durante o *New Deal*, a *Farm Security Administration*. São registros do seu momento atual para a reflexão futura de quem as irá ver, seja em formato de livros fotográficos, exposições ou em outros meios de comunicação que elas circularão. Algumas dessas fotos possuem um horizonte de pulsação grande, tornando-as atuais pelos próximos 50 anos, dependendo do seu tema.

No primeiro capítulo desta tese, irei apresentar o contexto formador dos debates sobre a fotografia no Brasil. Iniciando a compreensão sobre o papel da fotografia institucionalizada pela criação da FUNARTE, nos anos 1970, o papel das bolsas de fotografia no Brasil e sua inspiração norte-americana, assim como sobre o conceito de Neoliberalismo no campo visual, carregando de significados os trabalhos dos fotógrafos que atuaram nos anos 1980 e 1990 no Brasil, registrando suas consequências. Será nesse contexto que Carlos Carvalho formará suas primeiras imersões no campo da fotografia, João Roberto Ripper transformará seu trabalho fotojornalístico em documental.

No segundo capítulo, será direcionado a explorar a trajetória de Sebastião Salgado e suas participações enquanto fotógrafo da Agência Magnum e sua trajetória internacional apoiado por ONGs, empresas privadas, mineradoras e pelo Estado brasileiro. Seu trabalho contrapõe a trajetórias de Carlos Carvalho no sentido do arcabouço que propicia seu trabalho ser feito. Será um contraponto interessante, ao perceber o funcionamento de sua trajetória atrelada indiretamente ao neoliberalismo e a globalização. Além disso, Salgado pode contar com um grande lastro financeiro desde a década de 1970, possibilitando que sua trajetória tivesse um aprofundamento maior em alguns temas centrais: o fim do trabalho artesanal, as condições precárias de vida dos trabalhadores informais no Brasil, a industrialização no ocidente, a fome, miséria e desigualdades sociais em plena ditadura militar brasileira. Seu trabalho de denúncia social buscou apoio de entidades filantrópicas, bancos internacionais e instituições internacionais para denunciar as ações do governo militar e democrático em período de redemocratização no Brasil. Ele adentra instituições

de arte no planeta, tendo um alcance internacional ao lado de nomes como Miguel Rio Branco, Susan Meiselas dentre outros(as) profissionais que documentaram e denunciaram fotograficamente situações de vulnerabilidade. Para este trabalho, serão analisadas as suas fotografias na Serra Pelada, em 1986.

O terceiro capítulo se direcionará a trajetória de Carlos Carvalho será aprofundada, compreendendo o engajamento com o meio ambiente, movimento trabalhista e denúncia social passa pela sua trajetória. Carlos Carvalho teve contato como a arte impressionista como referência principal para engajamento com a fotografia, nos Estados Unidos. Carlos irá retornar ao Brasil e participar tanto da formação das primeiras agências de fotografia, da institucionalização da fotografia dentro da FUNARTE e com uma parceria com João Roberto Ripper, fotógrafo criador da agência Imagens Humanas. Essa trajetória de Carlos Carvalho irá assentar seus princípios para uma fotografia mais engajada com quem é fotografado, uma fotografia que deve proporcionar primeiro a denúncia e na mudança prática na vida das pessoas e comunidades retratadas. Um destes trabalhos será analisado nessa tese, em formato de foto livro chamado *A Curvatura do Olhar*. Perante os outros fotógrafos presentes nessa tese, Carlos Carvalho talvez seja o que atuou de maneira mais engajada com movimentos sociais e instituições de relevância nacional e internacional, como a Vale do Rio Doce, a Organização Internacional do Trabalho, Movimento Sem Terra, junto com os moradores da floresta e seguidores das lutas sociais e ecológicas de Chico Mendes no Norte do país. Ele possui referências visuais e estéticas centradas também em uma fotografia preto-e-branco, voltado mais para o sentido plástico, com uma mistura visual entre Garry Winogrand, Alex Webb, Sebastião Salgado e Miguel Rio Branco. Seu trabalho fotográfico dialoga visualmente e tematicamente com a denúncia de problemas sociais, do descaso do Estado, a luta pela terra, o trabalho sindical de seringueiros e dos povos originários organizados, e outros temas presentes nos anos 1980 e 1990.

CAPÍTULO 1 – Neoliberalismo e o Novo Fotojornalismo

Ao longo dos anos 1980 e 1990, algumas mudanças na área da fotografia ocorrem no Brasil. Pode ser percebido uma presença internacional no campo da fotografia no nosso país, como a vinda de bolsas para arte e fotografia, de instituições privadas de países estrangeiros (Bancos, Museus e Instituições de Arte fomentadas por fundos monetários). Há uma internacionalização da fotografia brasileira, na participação de exposições no *Festival D'Arles* (França) e em festivais na Alemanha (FERNANDES JÚNIOR, 2003). Ao mesmo tempo, ao longo dos anos 80 as Agências de Fotografia irão marcar presença em um movimento em busca da independência profissional dos fotógrafos, e a Funarte formalizará a institucionalização da fotografia no âmbito artístico no Brasil, também fomentando projetos documentais e artísticos para fotógrafos. Além desta presença de capital estrangeiro direcionada para a fotografia, algumas das referências visuais dos fotógrafos que atuavam no Brasil também serão internacionais⁹, oriundos da Europa nos anos 1940 em diante, e dos Estados Unidos do período pós-guerra.

A fotografia em transformação: 1980 e 1990

Pode-se compreender melhor esse momento histórico do país, para a fotografia, como uma conjunção de movimentos. Enquanto fotógrafos ainda atuavam em jornais e revistas semanais, com pautas predefinidas e pouca liberdade de atuação fora destes meios, as agências de fotografia pautavam a busca desta *libertação* autoral que não existia em grande medida nos periódicos. Além disso, a Funarte irá também auxiliar neste caminho, ao propor premiações e fomento para alguns projetos de média e longa duração para alguns fotógrafos

⁹ Não excluindo o fato de referências nacionais se proliferarem também. Entretanto, diversos(as) fotógrafos(as) estudaram e tiveram contato com uma vasta quantidade de imagens referenciais de fotógrafos(as) dos Estados Unidos e países da Europa. Tanto via livros, exposições, revistas e jornais. Esta presença é clara na fala dos depoentes, quando afirmam que possuíam como referências fotógrafos franceses, alemães, ingleses e norte-americanos. Poucos fotógrafos(as) referenciam no Brasil dos anos 1970 e 1980 profissionais de países Latino-Americanos.

darem continuidade e iniciarem projetos fotográficos que tinham uma duração e liberdade criativa maiores que os meios de comunicação.

A Funarte perderia o seu espaço como a grande agenciadora de uma política pública para a fotografia criando uma agenda de eventos que envolveria a afirmação da fotografia nos anos 1980 e 1990. Neste momento os agentes do capital passar a definir o que é valor na fotografia produzida no Brasil. O valor agregado de coleções que passam a sua guarda limita um aspecto fundamental da prática fotográfica engajada dos anos 1980 - a produção de uma fotografia pública independente e de um espaço público visual radicalmente democrático. As formas de exibição e circulação das fotografias atuavam com um detonadoras de debates e de elaboração de uma agenda que fomentou o processo de retorno ao estado de direito nos anos 1980 - a cobertura das Diretas já! Da constituinte e de outros eventos políticos centrais para a democracia. O deslocamento das fontes de financiamento levou a gradual perda de autonomia da produção fotográfica e de uma elitização do espaço público visual, que só viria a ser desestabilizado de fato em 2013 quando a mídia ninja ganha forma. Em que pese a importância de frentes de resistência como os festivais de fotografia - FESTPOA, O FotoRio, a FotoAtiva que se consolidaram com dinheiro de fomento público.

Na imprensa diária, os tempos curtos de produção da notícia e o formato estandardizado das matérias não permitiam um aprofundamento e um viés mais autoral, por mais que muitos fotógrafos tentassem isso (SOUSA, 2004). Isso marca uma certa ruptura com o padrão que existia no país até os anos 1970¹⁰.

As agências de fotografia atuaram fortemente no Brasil nos anos 1980¹¹, como a Agência F4 (fundada em 1979 em São Paulo), Agência Ágil Fotojornalismo (fundada em 1980 em Brasília), Agência Ponto de Vista (fundada em 1978 em Porto Alegre), Agência Angular de Fotojornalismo (fundada em 1982 em São Paulo), por exemplo. Estas agências de fotografia estavam iniciando sua trajetória na busca da independência profissional, espaço este que pouco existia dentro de jornais e revistas no país. No sentido da busca pela autoria das fotografias, da posse dos negativos, da criação de pautas e

¹⁰ Cf. PROENÇA (2017).

¹¹ Cf. SOUZA JÚNIOR (2015) e BLANC (2020).

reportagens e na luta pelos direitos trabalhistas da categoria, levados por um contexto político e social do Brasil em processo de abertura democrática nas lutas sindicais (SOUZA JÚNIOR, 2015). Praticamente todas estas agências incentivavam trabalhos fotográficos de média e longa duração, ao contrário dos jornais e revistas semanais, possibilitando um aprofundamento dos fotógrafos nos temas registrados.

Importante destacar que as referências fundantes do surgimento destas agências no Brasil e na América Latina são da agência *Magnum Photo* (França), uma agência criada no fim da Segunda Guerra Mundial por um grupo de fotógrafos, com objetivo de documentar visualmente pessoas públicas, eventos e conflitos sociais. O objetivo desta agência, inspira as agências brasileiras. Ela tinha como foco principal:

Follow the ability to work outside the formulas of magazine journalism. The agency, initially based in Paris and New York and more recently adding offices in London and Tokyo, departed from conventional practice in two fairly radical ways. It was founded as a co-operative in which the staff, [...] Copyright would be held by the authors of the imagery, not by the magazines that published the work. This meant that a photographer could decide to cover a famine somewhere, publish the pictures in "Life" magazine, and the agency could then sell the photographs to magazines in other countries, such as *Paris Match* and *Picture Post*, giving the photographers the means to work on projects that particularly inspired them even without an assignment.¹²

A liberdade de trabalhar em diversas frentes, fez com que os fotógrafos da *Magnum* se dividissem pelo planeta, documentando diversos eventos históricos. Henri Cartier-Bresson cobria pautas na Índia e Oriente Médio, George Roger na África, Robert Capa nos Estados Unidos e David Seymour "Chim" na Europa. Eventos como o assassinato de Gandhi foram registrados por Cartier-

¹² Do site da Magnum Photo, com tradução livre: "Iria seguir a habilidade de trabalhar fora das fórmulas das revistas de informação. A agência, inicialmente criada em Paris e Nova Iorque e mais recentemente adicionando escritórios em Londres e Tóquio, começou sua prática convencional com dois caminhos radicais. Foi fundada como uma cooperativa. Os direitos de imagem eram dos autores das fotografias, não das revistas que publicavam elas. Isso significava que o fotógrafo poderia decidir cobrir a temas em qualquer lugar, publicar as fotos na revista *Life*, e a agência poderia então vender as fotografias para revistas em outros países, como a *Paris Match* e *Picture Post*, dando aos fotógrafos meios para trabalhar em projetos que inspiravam eles, mesmo sem um contrato." Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/>

Bresson, a vida na União Soviética (que na época era proibido de se registrar por estrangeiros) feita por Robert Capa com auxílio do escritor John Steinbeck. Tantos outros acontecimentos históricos foram documentados por esta agência, como a Construção de Brasília, por exemplo, pelo fotógrafo René Burri¹³. Todas as suas fotografias eram feitas em preto-e-branco, a tecnologia da época ainda não permitia o uso de imagens coloridas. No Brasil, por questões técnicas (equipamentos, custos dos filmes, de impressão, importação de químicos e a existência de laboratoristas capacitados) além de uma certa cultura visual que valorizava a fotografia preto-e-branco¹⁴, o colorido demorou alguns anos mais para se difundir na grande imprensa diária. Pois, as revistas já o empregavam desde os anos 1960, como lembra o fotógrafo Zeka Araújo, ao citar o caso da sua atuação na revista O Cruzeiro.

No Cruzeiro nós tínhamos um laboratorista norte-americano trabalhando conosco. Ele trouxe todo o equipamento dos Estados Unidos, para realizar a diagramação, revelação dos cromos e impressão nas cores básicas exigidas pelos filmes da época. Isso era quase uma revolução para a revista. A gente foi aprendendo a usar o filme, mas revelar e ampliar era um processo bem complicado naquela época e ninguém arriscava. (ARAÚJO, Zeka, 2021).

¹³ Ver mais em: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/architecture/rene-burri-brasil-oscscar-niemayer-architecture/>

¹⁴ Algo mencionado em depoimento por Carlos Carvalho e Rogério Assis, no sentido de perceberem a fotografia preto-e-branca como atemporal, e que remetiam a este tipo de imagem do passado. Preservando também características documentais e minimizando distrações visuais no campo da imagem.

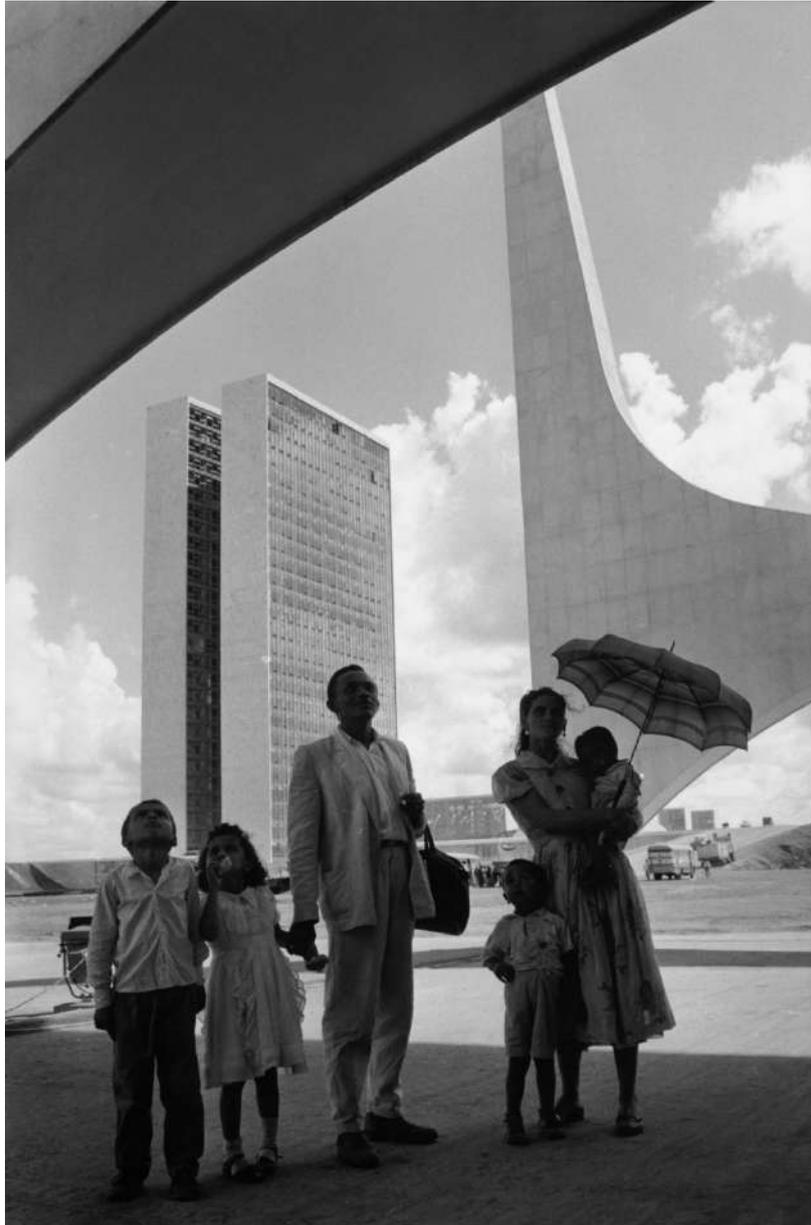


Imagem 1: Trabalhador nordestino mostra a sua família a nova cidade em sua inauguração, *Magnum*, Fotografia de René Burri, 1960. Fonte: Magnum Agency.

A agência *Magnum* irá moldar referências no mundo todo. Os fotógrafos que trabalharam nela se tornaram inspirações dentro da História da Fotografia e do campo visual e estético no mundo pós-guerra. Esse tipo de fotografia passará a participar em espaços culturais pela primeira vez nos anos 1930 e 1940¹⁵ nos

¹⁵ A primeira grande exposição de fotografia foi feita no MoMA (Nova Iorque), *American Photographs* em novembro de 1938, com uma sequência de imagens do fotógrafo Walker Evans em uma exposição que traziam fotografias suas feitas durante a Primeira Guerra Mundial e sobre a sociedade norte-americana. Eram fotografias em preto-e-branco, legitimando o espaço da fotografia com esta estética dentro de Museus ao redor do planeta. Walker Evans foi referência para fotógrafos dos anos 1970 como Lee Friedlander, Robert Frank, Diane Arbus e Hilla Becher,

Estados Unidos, colocando a fotografia em um ambiente artístico, que antes não havia espaço, devido as tradições do meio artístico em não considerar a fotografia, pelo seu aspecto técnico e reprodutivo, também uma ferramenta de expressão. Também dentro desta lógica, é fundado no Brasil o Núcleo de Fotografia na FUNARTE, uma proposta feita pelo fotógrafo carioca José Reduzino Araújo, mais conhecido pelos amigos como Zeka Araújo, que atuou em revistas como *O Cruzeiro*, *O Globo*, *Placar*, *Machete*, *Veja* e diversos outros periódicos dos anos 1940 a 1980.

Durante sua passagem pela Editora Abril, Zeka Araújo foi enviado para a Inglaterra, onde ficou morando alguns anos e trabalhando no escritório da editora em Londres. Neste período, Zeka conhece a assistente social Sul David, que era fotógrafa também e tinha um projeto de construção de cursos de fotografia no centro de Londres. Zeka relembra deste momento, quando conversamos em janeiro de 2021:

A Sul David estava com uma ideia de construir um centro cultural especificamente para fotografia, em Londres. Eu fui voluntário dela, virei o braço direito dela. Ela era muito guerreira, conseguiu um prédio e um dinheiro da prefeitura e da Ilford, que faz equipamentos fotográficos na Inglaterra. Deu uma garimpada no espaço e criou a The Photographers' Gallery. Eu participei intensamente disso e pensei comigo – “Cara! Tenho que fazer isso no Brasil! Isso é o caminho da fotografia, tá certo. Fotógrafo não é só para ser empregado da Reuters, entendeu, ele tem que fazer a arte dele também, mostrar, vender, articular. Inclusive fui para Londres há uns 2 anos, e visitei novamente. Hoje é um prédio de 3 ou 4 andares, cara. Todo arrumadinho, lotado, cheio de gente... e aqui no Rio, a Funarte fechou nossa galeria... Então assim, lá eles valorizam a arte e cultura, percebem que dá dinheiro também, já aqui... ficamos nessa história de milícia.”¹⁶

Nesse momento de experimentar a construção de um espaço para exposições e cursos direcionados a fotógrafos(as) em Londres, Zeka Araújo reflete sobre sua situação profissional na Editora Abril, e decide voltar ao Brasil para aplicar a ideia de Sul David dentro da Funarte, criando o Núcleo de

que influenciaram posteriormente trabalhos de fotógrafos brasileiros também. Ver mais em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2968>

¹⁶ Depoimento de Zeka Araújo para Caio de Carvalho Proença, Janeiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/AWmdr4TeIZU>

Fotografia em 1979. Hoje a coleção de fotografia da Funarte é composta por mais de 3 mil imagens. Nesta coleção, estão imagens que participaram das Mostras de Fotografia (na Galeria da Funarte, criada pelo Zeka Araújo no Rio de Janeiro); das Mostras Regionais de Fotografia (realizadas em cada uma das cinco regiões do país, com exposições de dezenas de fotógrafos e publicação de fotolivros em cada uma delas); das exposições organizadas pela própria equipe da Funarte, tanto pelos escritórios regionais quanto pela presença em todo Brasil¹⁷.

Na época eu era fotógrafo da Placar em Londres, para a Editora Abril. Descobri uma manhã que eles haviam fechado a revista. Esses novos empresários conseguiram demitir 350 mil leitores do dia pra noite! Foi um genocídio de leitores. Que conversa é essa!? Eu fiquei pasmo! Voltei para o Brasil e decidi colocar em prática, criar a Galeria da Funarte, no Rio. Consegui falar com o pessoal do MAM-RJ e do Governo Federal e criamos. Para você ter uma ideia, a primeira exposição da Regina Alvarez¹⁸ foi na Galeria da Funarte. Nenhuma galeria ou museu na época fez o que a Galeria fez no Brasil, de mostrar novos caminhos, fotógrafos jovens, pessoas ainda desconhecidas. O Sebastião Salgado teve sua primeira exposição no Brasil feita na Galeria da Funarte. A primeira exposição de fotografia do Miguel Rio Branco também foi lá com a gente, no Rio de Janeiro. A organização do acervo fotográfico do Marc Ferrez, que hoje é muito conhecido, começou comigo depois quem deu continuidade foi o Pedro Vasquez, que assumiu o Instituto Nacional da Fotografia nos anos 80. Então quer dizer, nós, pela primeira vez na história do Brasil, colocamos como papel do estado divulgar e valorizar a fotografia aqui, algo que as galerias comerciais não faziam dessa forma institucional, mas sim comercial.¹⁹

¹⁷ Atualmente, parte do acervo do antigo Núcleo de Fotografia e do Instituto Nacional de Fotografia está sendo digitalizado pelo Centro de Documentação da FUNARTE (Cedoc) no Rio de Janeiro. Ainda assim, é possível compreender mais detalhadamente sobre sua história a partir da página: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/sobre-infoto/>

¹⁸ Regina Alvarez nasceu em 1948, na cidade do Rio de Janeiro, e desde muito cedo manifesta interesse pela fotografia. Em 1969, ganha o Prêmio Kodak de Fotografia e, nos anos 70, ingressa na Escola Nacional de Belas Artes, iniciando suas atividades como arte-educadora na Escolinha de Artes do Brasil. Com uma bolsa do Conselho Britânico, Regina Alvarez parte para o Reino Unido a fim de estudar na Cardiff College of Art e, posteriormente, na Birmingham School of Art Education and Design, na Inglaterra (1975-1977). Em Birmingham, tem contato com a pinhole, os processos alternativos de produção e impressão de imagens e a fotografia híbrida e experimental. Retornando ao Brasil, em 1978 encontra uma fotografia documental quase hegemônica, na qual destacam-se obras de enfrentamento à ditadura e fotografias com preocupações no sentido de buscar de uma identidade nacional.

¹⁹ Depoimento de Zeka Araújo para Caio de Carvalho Proença, Janeiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/AWmdr4TeIZU>

Tanto as agências quanto o Instituto Nacional de Fotografia (Funarte), que surge neste período também, marcam um contraponto à um direcionamento visual pautado por instituições privadas, que fomentariam o campo cultural e artístico no Ocidente pós-guerra, e no Brasil pós-1990. Enquanto estas instituições atuavam, alinhadas aos valores do Liberalismo e ao que Nkrumah (1968) irá chamar de Neocolonialismo, alguns grupos de fotógrafos brasileiros tentaram ao longo dos anos 1980 se descolar destes suportes, na busca de independência visual, profissional e pela luta de seus direitos trabalhistas. Esse foi o caso da Funarte e das agências de fotografia.

No começo de 1980 houve a institucionalização de um plano nacional voltado para a fotografia, dentro da Funarte, e posteriormente pelo que veio a ser o Instituto Nacional da Fotografia (INfoto). Além disso, fotógrafos(as) brasileiros(as) trataram de lutar por espaços de atuação e direitos trabalhistas para a categoria – que nos anos 1980 se intensificaram em lutas junto a sindicatos, organizações estudantis e na busca pela valorização e ampliação da sua área de atuação.

A luta dos fotógrafos no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 se insere nesse quadro mais amplo de mobilização dos trabalhadores. [...] eles viviam esse momento de efervescência, no qual as discussões sobre a retomada de direitos e melhorias nas condições de trabalho que haviam sido cerceados estavam na ordem do dia. A atuação dos profissionais da fotografia se deu principalmente no interior dos sindicatos dos jornalistas espalhados pelo país. Eles passaram a disputar e ocupar cargos nas direções das organizações sindicais [...] participando das decisões importantes dessas organizações e buscando maior visibilidade para as demandas da categoria. (SOUZA JÚNIOR, 2015, p. 66).

Nas décadas de 1970 e 1980, a atuação dos jornalistas e fotógrafos passaram a ser grandes no sentido da busca de maiores direitos trabalhistas e valorização de seus trabalhos. Nessa linha, os fotógrafos atuavam não somente junto com sindicatos, mas no seu cotidiano de ofício, registrando também temas sensíveis aos direitos civis, humanos e que de alguma forma fizessem parte de um amplo leque de denúncias sociais perante o cenário político que o Brasil vivia ao longo dos anos 1980, em pleno fim da Ditadura Militar e redemocratização.

O surgimento das agências de fotografia e do Núcleo de Fotografia/Instituto de Fotografia (Funarte) no Brasil foi fundamental para aprofundar temas fotografados em jornais e revistas que, por sua estrutura, não possuíam tempo nem espaço para dedicar-se a alguns temas com maior proximidade e duração quanto as agências e projetos da Funarte tinham.

Dessa forma, a fotografia brasileira dos anos 1980 passou por um processo de reconhecimento nacional, a partir de premiações pela FUNARTE, publicações de livros fotográficos²⁰, entrada de trabalhos em galerias e da continuidade de trabalhos com temas como a desigualdade social, a luta dos povos indígenas em reconhecimento como cidadãos brasileiros, sobre o trabalho escravo, sobre a proteção ambiental, o trabalho urbano, o desenvolvimento de grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, o aumento das periferias brasileiras, a luta pela terra e as lutas sindicais e trabalhistas no Brasil em processo de redemocratização em editais de fomento para a fotografia de médio e longo prazos (6 a 24 meses). De certa forma, a denúncia social se torna uma das pautas para vários fotógrafos nesse momento.

Com base nessas propostas de pautas dos anos 1980, se compreende que no âmbito da estética da fotografia em exposições e publicações de livros fotográficos e catálogos fotográficos tinham como objetivo realizar uma mistura entre o que era subjetivo de quem enxerga as fotografias (AZOULAY, 2018), e o que era objetivo ao mostrar e organizar elas em exposições e livros, a partir do olhar curatorial e editorial. Tanto de identidade quanto de história. Desde a experiência ao contemplar um livro fotográfico ou visitar uma exposição de fotografias, o público que a Funarte e as agências de fotografia visavam atingir iria experienciar a fotografia como mito moderno (STIMSON, 2006, p. 45) da reprodutibilidade, como reprodutora mecânica de valores democráticos, a partir da denúncia social em livros fotográficos, mostras de fotografia e desenvolvimento de projetos de fotografia no Brasil (MAUAD, SOUZA JÚNIOR, 2014).

Em outras palavras, seriam nos ambientes das exposições fotográficas realizadas pela Funarte ao longo dos anos 1980 e 1990, e na publicação de livros

²⁰ Charles Monteiro escreve sobre este reconhecimento nacional, com o olhar mais voltado às publicações pela FUNARTE em seu texto *As Mostras da Galeria de Fotografia da FUNARTE*. MONTEIRO (2021).

fotográficos de profissionais da fotografia no Brasil, que a fotografia pode ser percebida enquanto ferramenta que valorizava a nação, e um instrumento valioso para a jovem democracia brasileira.

Um exemplo disto é o projeto de uma política nacional para a fotografia promovida pela FUNARTE, que buscava organizar e expor o que seria a heterogeneidade da fotografia brasileira com as Mostras Regionais de Fotografia da Funarte. Em 1982, durante a *1ª Semana da Fotografia*, organizada pelo Núcleo de Fotografia da Funarte, representantes de 11 estados brasileiros decidiram realizar exposições que representassem a fotografia de cada região brasileira, saindo um pouco da lógica de representantes do eixo Rio-São Paulo, onde a fotografia já possuía uma representação forte dentro dos meios de comunicação e galerias. Dessa forma, se organizaram dentro da década de 1980 as seguintes Mostras, cada uma com exposições e catálogos/livros fotográficos próprios: FotoCentro-Oeste (1983); FotoSul (1983); FotoNordeste (1984); FotoNorte (1987) e FotoSudeste (1989/1990).

Pedro Karp Vasquez, que assumiu a Direção do Núcleo de Fotografia da Funarte após a saída de Zeka Araújo, lembra que estes projetos tinham como pano de fundo um sentido nacional.

Esse projeto das Mostras ao longo do Brasil seria representativo em uma última grande mostra chamada de FotoBrasil, que nunca chegou a acontecer. Era sim um projeto que tinha um âmbito integrador da fotografia na sua nacionalidade. Qual era a minha preocupação, era fazer as Mostras e Semanas em todo o Brasil, e depois fazer a última em Petrópolis. Ela seria realizada na cidade de Petrópolis, no Rio, por causa do Museu Imperial e da publicação sobre a Fotografia no Brasil Império, feitas pelo D. Pedro II, que sairia em 1985. Então cada região deveria fazer um diagnóstico de cada região, e realizar essa última mostra em Niterói, relembrando o passado forte da fotografia em suas raízes, lá no período Imperial.²¹

Algo semelhante, em alguns sentidos, com o que foi proposto por Edward Steichen na exposição *The Family of Man* nos anos 1930, neste caso em um sentido planetário. Um tipo de promessa que oferecia um antídoto diferente para um problema coletivo. A fotografia, as exposições fotográficas, a publicação de

²¹ Depoimento de Pedro Karp Vasquez para Caio C Proença, realizado em 15 de dezembro de 2020. Disponível em: https://youtu.be/_KPqazdQ77A

livros fotográficos a partir de denúncias de problemas sociais engajados nos termos dos *concerned photographers*, se propondo a fazer com que parte da fotografia no Brasil dos anos 1980 passasse uma denúncia, uma proposta de reconciliação a partir do visual. De se perceber nos mundos dos outros, como uma forma de acender a expressão e a identificação coletiva perante as dores e vidas dos outros, fotografados por profissionais engajados politicamente e socialmente.²²

A partir dessa demanda, os temas tratados de formas independentes de jornais e revistas no Brasil, passaram a ser continuidades de trabalhos realizados nos anos 1980 por alguns profissionais. Poucos conseguiram atuar de forma independente destes veículos²³, devido a falta de suporte financeiro, e pelo motivo de o Brasil ainda estar passando nos anos 1980 por um amadurecimento da valorização do trabalho de fotógrafos que se propunham a documentar situações e realizar denúncias sociais, aos moldes do que os fotógrafos da *Magnum* realizavam desde os anos 1940.

Entre os exemplos importantes que seguiram esta lógica, podemos citar profissionais brasileiros que atuaram tanto em agências fotográficas no Brasil, em veículos de comunicação como fotojornalistas nos anos 1970, passaram a atuar também na Funarte nos anos 1980 e, posteriormente, atuam com projetos de médio e longo prazo nos anos 1980 e 1990, conforme COELHO (2012, pp. 239-268)²⁴.

Segundo Maria Beatriz Coelho (2012, p. 237), houve uma maior parte de bolsas concedidas na década de 1990, que vem ao encontro em um período de maior número de pessoas envolvidas na área de fotodocumentação, que cresce

²² No caso da exposição *The Family of Men*, Blake Stimson (2009) propõe uma leitura em que a experiência da subjetividade política perante esta exposição proporia uma forma de conciliação perante todas as nações, alinhado as propostas das Nações Unidas em um contexto pós-guerra e em um momento em que o horizonte político do mundo era mais radical. Seria uma forma de reclamar ao mundo uma possibilidade de redenção aos problemas do pós-guerra, dentre um deles o mais crítico no Brasil: as desigualdades.

²³ A exemplo os(as) fotógrafos(as) da Agência F4, fotógrafos freelancers e de outras agências brasileiras, como Juca Marins, Nair Benedicto, Zeka Araújo, Carlos Carvalho, Milton Guran, Sebastião Salgado, entre outros.

²⁴ O termo adequado para estes trabalhos de médio e longo prazo neste trabalho seria o de "fotografia documental", que será aprofundado neste trabalho e problematizado. Neste momento, é interessante pensar sobre a proposta de fotografia documental de ROUILLE (2009), quando a fotografia realista entra em declínio, e LUGON (2009), com imagens construídas a médio/longo prazo com um olhar introspectivo e subjetivo.

em relação aos períodos anteriores, assim como a variedade de temas retratados, demonstrando uma maior independência dos(as) fotógrafos(as).

Concessão de Bolsas

Ano	Prêmio Marc Ferrez (FUNARTE)	Bolsa Vitae
1984	8	-
1988	7	1
1989	0	3
1991	5	2
1992	5	0
1993	5	6
1994	3	0
1995	5	4
1996	5	0
1997	6	5
1998	0	0
1999	0	8

Fonte: Funarte, "Relatório", s.d. e COELHO (2012, p. 237)²⁵.

Foi publicado no Brasil, em 1989, o livro de Joaquim Paiva, *Olhares Refletidos*, com entrevistas de Simonetta Persichetti com diversos fotógrafos que atuaram no Brasil neste período, sendo uma referência excelente para compreender melhor o trabalho realizado por estes fotógrafos ao longo das décadas de 1980 e 1990. Eles comporiam trabalhos com temas de médio e longo prazos, com suporte financeiro de agências internacionais também, bolsas de arte de instituições como o Edward Weston Fundation, Solomon R. Guggenheim Foundation, a própria Funarte e bancos internacionais.

Nós convidamos representantes de todas as regiões do Brasil. Eles realizaram diagnósticos dessas regiões para a Funarte. Como o Luiz Carlos Felizardo, no Rio Grande do Sul, a Nair Benedicto de São Paulo, Milton Guran de Brasília, Orlando Azevedo do Paraná. Quer dizer, se você perceber, essas pessoas que atuaram na Funarte nos anos 1980 passariam a

²⁵ Nos anos 1985, 1986 e 1987, apenas 2 bolsas do Prêmio Marc Ferrez foram distribuídas (em 1986) e uma Bolsa Vitae (em 1987).

dar continuidade a um tipo de fotografia com temas de longa duração, com outros projetos. A Nair na agência Nafoto, o Orlando na Secretaria da Cultura em Curitiba, o Guran nos eventos do FotoRio, o Gustavo Moura na Paraíba com os encontros de fotografia, o Miguel Chikaoka no Norte com o FotoAtiva. Então você vê, são pessoas escolhidas dentre as lideranças locais, do tempo do Zeka Araújo. São aí pessoas que fizeram um tipo de fotografia nos anos 1980 em diante com matriz norte-americana, inglesa e francesa, especialmente. Criando eventos, incentivando fomento a fotografia de projetos de médio e longa duração, ocupando após os anos 1990 um espaço vazio deixado pela Funarte.²⁶

O fotógrafo Miguel Chikaoka também relembra como este período de atuação da Funarte ocorreu, em especial pelo espaço deixado por ela, influenciando a chegada de instituições privadas para o apoio cultural no Brasil. Modificando o tipo de fotografia que seria vista pelo grande público, que estariam atreladas aos valores destas instituições e aos aspectos do Liberalismo no século XX.

Todos os eventos propostos pela Funarte, tanto no Núcleo quanto no Instituto Nacional de Fotografia, foram muito relevantes nos anos 1980. As Semanas de Fotografias e as Mostras de Fotografia. O Brasil mostrou naquele momento que a fotografia aqui não era somente fotojornalismo, mas era arte também, criação, documentação, ensino também. Hoje os fotógrafos(as) mais velhos, da minha idade, bebem ainda nessa fonte, que foi referência para qualquer evento de fotografia que surja atualmente no Brasil. Infelizmente esse suporte que a Funarte propunha nos anos 1980 pulveriza nos anos 90 em diante. Em eventos pequenos e com a entrada de instituições privadas para fomento.²⁷

Essa fotografia de denúncia social possui uma historicidade, oriunda de países europeus e do Estados Unidos que datam dos anos 1930, 1940 e se transforma no pós-guerra. A fotografia brasileira nos anos 1980 possui referências nesse passado. Tanto pela formação dos fotógrafos que atuaram nesse período, quanto pelas imagens disponíveis que circulavam no meio fotográfico e cinematográfico brasileiro. Para compreender essa fotografia brasileira primeiramente é necessário admitir que ela é heterogênea, feita por pessoas de formações diferentes, de lugares diferentes no país, mas que ainda

²⁶ Depoimento de Pedro Karp Vasquez para Caio C Proença, realizado em 15 de dezembro de 2020. Disponível em: https://youtu.be/_KPqazdQ77A

²⁷ Depoimento de Miguel Chikaoka para Caio C Proença, realizado em 13 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/6oZhyhdSPc>

assim comungam de uma estética majoritariamente em preto-e-branco (pela especificidade técnica do período, mas não só isso) e de um olhar direcionado para questões sociais.

É uma fotografia que irá adentrar museus, galerias no Brasil e fora dele, sendo muitas vezes legitimadas por instituições artísticas no processo de Neocolonialismo pós-guerra no ocidente. Essa *entrada* da fotografia em museus, que ocorre não exclusivamente nos anos 1980, molda também a estética das fotografias feitas pelos fotógrafos brasileiros, em especial os que atuaram em agências fotográficas. Suas referências costumam ser relacionadas às produções de agências francesas²⁸, de filmes do Cinema Novo brasileiro²⁹, assim como de fotógrafos que atuaram nos anos 1930 e 1940 nos Estados Unidos e Europa.

A partir dessas e outras referências, se consolida um tipo bastante característico de fotografia no leque dos(as) fotógrafos(as) que passam a atuar no que se conhece como fotografia documental³⁰ no Brasil. Predominantemente em preto-e-branco, com uso de lentes grande angulares e teleobjetivas, de cenas espontâneas e com temas sociais e políticos. A temática das fotografias feitas nesse momento tende a ser voltadas para o que foi considerado pela bibliografia como fotografias preocupadas socialmente, fruto de uma geração de fotógrafos do mundo pós-guerra, os *concerned photographers*.

Segundo Ana Maria Mauad (2008, p. 37), os *concerned photographers* seriam parte de uma geração que se forma nos anos 1930, que fazem uso da fotografia não apenas para ganhar dinheiro, mas exprimir, através da imagem, seus próprios sentimentos.

Rejeitavam a montagem e valorizavam o flagrante e o efeito de realidade, suscitado pelas tomadas não posadas, como marcas de distinção de seu estilo fotográfico. Em geral, os participantes dessa geração eram adeptos da Leica, câmara fotográfica

²⁸ O trabalho de Juliana Okuda Campaneli, sob orientação de Helouise Costa, publicado pela USP em 2012, é uma excelente referência para compreender estes movimentos da entrada de fotografias que, até os anos 1970 ocupavam majoritariamente periódicos semanais e diários, para galerias e museus. Recomendo a leitura do Capítulo 1, intitulado *Fotografia documental: das páginas dos periódicos para as paredes dos museus*, em especial. CAMPANELI (2012).

²⁹ Conforme depoimentos dos fotógrafos Hélio Campos Mello, Carlos Carvalho, Miguel Chikaoka, Zeka Araújo, Pedro Karp Vasquez, Rogério Assis, Ricardo Chaves e Nair Benedicto.

³⁰ O termo fotografia documental será aprofundado neste trabalho e problematizado. Neste momento, é interessante pensar sobre a proposta de fotografia documental de ROUILLE (2009), quando a fotografia realista entra em declínio, e LUGON (2009), com imagens construídas a médio/longo prazo com um olhar introspectivo e subjetivo.

de pequeno porte que prescindia de flash. Percebe-se, desse modo, a construção de uma comunidade de imagens em torno de determinados temas, acontecimentos, pessoas ou lugares, podendo-se inclusive cruzar essas categorias. Tais imagens corroboram o processo de construção de identidades sociais, raciais, políticas, étnicas, nacionais etc. (MAUAD, 2008, p. 37).

No Brasil, a partir da atuação das agências independentes de fotografia, esse tipo de fotografia preocupada socialmente passa a ser comprada por jornais e revistas semanais no país. Passa a compor também catálogos e exposições do Núcleo de Fotografia e Instituto Nacional da Fotografia (FUNARTE), além de serem expostas em galerias em outros países, como México, Estados Unidos, França, Inglaterra e outros. Sobre esse tipo de fotografia, alguns nomes se destacam no Brasil: Carlos Carvalho, João Roberto Ripper, Sebastião Salgado, Juca Martins, Nair Benedicto, Rogério Reis, Zeka Araújo, Miguel Chikaoka, Miguel Rio Branco, Claudia Andujar, Pedro Martinelli, Luiz Carlos Felizardo, Orlando Azevedo dentre outros(as).

Os anos 1980 para a fotografia brasileira foram marcantes, pois ela se desenvolveu além da fotografia informativa para se expandir no sentido documental e artístico. Acompanhando um movimento feito já na França, Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos. Este movimento ainda possui resquícios no cenário atual, marcando inclusive a formação de eventos de fotografias, leituras de portfólios e o desenvolvimento de trabalhos fotográficos nos anos 1990 e 2000, como mencionado anteriormente por Pedro Vasquez.

Estas mudanças de perspectivas que a fotografia brasileira passa a ter nos anos 1980 são carregadas de sentidos históricos que ainda podem ser explorados. Ao longo dessa década, fotógrafos(as) passaram a ter acesso a bolsas de fotografia, de instituições norte-americanas e brasileiras, além de experiências individuais em períodos fora do Brasil (tanto a estudo, quanto a trabalho)³¹. Para aqueles(as) consagrados com Bolsas de Fotografia, sua prática fotográfica se transforma mais visivelmente, tanto na questão de tempo de produção das imagens, que deixaram de ser feitas apenas por encomenda de

³¹ Marcos Santilli, fotógrafo brasileiro, recebe a bolsa Guggenheim em 1980 para apoiar seu trabalho no Norte do Brasil, fotografando a Transamazônica; Valdir Cruz também recebe em 1996 a bolsa Guggenheim para seu projeto fotografando os Yanomami no Brasil neste ano; Christian Cravo, neto de Mario Cravo Neto, fotógrafo desde os anos 1980, recebe a bolsa Guggenheim em 2001 para realizar seu projeto na Bahia fotografando a cultura negra no Brasil e Maureen Bisilliat, em 1970, recebe a bolsa Guggenheim para dar continuidade aos seus projetos de fotografia e literatura no nordeste brasileiro.

pautas diárias ou semanais de jornais e revistas, mas também para pautas com uma periodicidade de 6 meses, 12 meses até 4 anos, o tempo que duravam as bolsas de fomento à fotografia disponíveis no Brasil. E seriam nestes projetos, financiados em sua grande parte por bancos estrangeiros e órgãos nacionais de fomento à cultura e arte, que suas fotografias teriam espaço para serem percebidas enquanto projeto. Enquanto um trabalho de início, meio e fim, com tema pré-estabelecido, integrando tanto causas sociais quanto de denúncias (COELHO, 2012). Caracterizando, em alguns casos, a fotografia documental³².

Pude perceber com mais atenção uma estética bastante conhecida na fotografia pós-guerra, a partir de projetos documentais de médio e longo prazo que estes profissionais da imagem, assim como pela produção feita em publicações de livros fotográficos e por projetos pessoais desenvolvidos nas agências de fotografia que surgem na década de 1980 no Brasil. Àquela que prioriza o uso da fotografia preto-e-branco, quando já se havia a possibilidade do uso da fotografia colorida – mesmo que sendo ainda uma tecnologia cara nos anos 1980 – e contendo traços extremamente fiéis ao que o International Center of Photography (New York) desenvolveu³³, a partir dos trabalhos de Robert Capa, dos *concerned photographers*, ou de profissionais da imagem preocupados com causas sociais, iniciado também pela agência francesa *Magnum*. O ICP é um centro dedicado a fotografia e cultura visual em Nova York, fundado por Cornell Capa em 1974, com objetivo de fomentar artistas e fotógrafos que realizam imagens com visão social e política que procuram mudar o mundo. Este centro também apoiou diversos profissionais da imagem no Brasil, como foi o caso de Rogério Assis, fotógrafo brasileiro que se graduou em Mídia Digital pelo ICP, em um momento de transição da fotografia analógica para digital no fotojornalismo brasileiro.

O uso da fotografia colorida não era uma prática recorrente no Brasil. Tanto pelo alto custo dos filmes, do processo de impressão, quanto pela demanda por jornais e revistas, que costumavam imprimir em suas páginas

³² O termo fotografia documental será aprofundado neste trabalho e problematizado. Neste momento, é interessante pensar sobre a proposta de fotografia documental de ROUILLE (2009), quando a fotografia realista entra em declínio, e LUGON (2009), com imagens construídas a médio/longo prazo com um olhar introspectivo e subjetivo.

³³ Cf. ICP Concerned disponível em: <https://www.icp.org/concerned>

fotografias preto-e-branco em quase sua totalidade. Exceto para trabalhos de capa, publicidade e para fotógrafos(as) que possuíam um suporte financeiro mais adequado para seu uso, como é o caso daqueles(as) que recebiam suporte em dólares por instituições e bolsas estrangeiras. Fora do Brasil, esta prática já era muito comum, desde pelo menos os anos 1960, como afirma Charlotte Cotton (2014).

The use of colour photography, rather than black-and-white, has dominated contemporary art photographic expression. Since the mid-1990s. It was not until the 1970s that art photographers who used vibrant colour – which previously had been preserve of comercial and vernacular photography – found a modeste degree of critical support, and not until the 1990s that the use of colour became a standart practice. Most prominent among the many twentieth-century photographers who contributed to this shift were the Americans William Eggleston (b. 1939) and Stephen Shore (b. 1947). In 1976 a selection of photographs created between 1969 and 1971 was exhibited at the Museum of Modern Art in New York, comprising the first solo show of a photographer working predominantly with colour. (COTTON, 2014, p.13).

Apesar desta diferença temporal existente entre o Brasil e outros países, alguns fotógrafos relembram que o uso da fotografia preto-e-branco possui algumas características que definem, segundo eles, uma atemporalidade visual. Termos como “imagens clássicas” ressurgem ao longo dos depoimentos coletados ao longo dessa pesquisa, ao referencial o uso dos tons de cinza. A existência do grão na fotografia era por uma questão de carência tecnológica da época, sendo hoje sobreposta pela tecnologia digital. Para muitos fotógrafos brasileiros que compartilharam sobre o uso da fotografia preto-e-branco, nomes como Josef Kouldeka, Gilles Peress, Sebastião Salgado, James Nachway, Bruce Davidson são lembrados, pois todos até hoje fazem uso exclusivo da fotografia em preto-e-branco.

Para alguns depoentes, a fotografia colorida possui um poder de distração que a fotografia em tons de cinza não possui. Walter Firmo afirma que “a cor pode direcionar nosso olhar, eu uso isso a meu favor, tem algumas pessoas que

ainda preferem o PB, mas não é meu caso”³⁴. Carlos Carvalho relembra também que a fotografia preto-e-branco vira uma linguagem universal para a fotografia.

Eu tinha acesso ao Kodak Tri-X e ao Kodachrome nos Estados Unidos. O Kodachrome não revelava no Brasil, então dei preferência para o Tri-X que era um filme muito versátil e PB. O Ektachrome era o único filme colorido revelado no Brasil nos anos 70 e 80, e não podia alterar os níveis de cores dele, então era mais difícil de acertar a fotometria inclusive, além de ser um filme caro. O PB sempre teve mais uma pegada documental, um professor meu em Boston validou o uso do PB no fotojornalismo para mim. No Brasil, se aprendeu a fotografar usando filme preto-e-branco, pois era o normal no jornalismo. Para mim a cor está em outro território, um território da arte, da expressão.³⁵

Uma das principais referências do uso da fotografia em tons de cinza na atualidade é o brasileiro Sebastião Salgado, entretanto, Carlos Carvalho problematiza essa referência.

Algumas pessoas lembram do Salgado quando se fala de fotografia preto-e-branco. O preto-e-branco existia antes dele, basta ver as fotografias do João Roberto Ripper para entender como é difícil se confundir de quem é a foto, pois ambos possuem uma estética semelhante, fotografaram em ambientes iguais, nos mesmos acontecimentos. De fato, o Salgado tem um reconhecimento planetário, entretanto a fotografia preto-e-branco faz parte da formação do fotógrafo brasileiro nos anos 70 e 80. Todos que viveram essa época tiveram essa bagagem, pois era o que tinha na época. Você revelava o filme no banheiro, coisa que com filme colorido era impossível. Nós consumíamos imagens em tons de cinza, no cinema, nos jornais, em gravuras. Já a cor, está em outro departamento. Quando fizemos a exposição do Salgado aqui em Porto Alegre, fui para Paris falar com ele. Hoje ele fotografa com máquina digital e tudo a cores, e todo processo de edição é feita por uma técnica que trabalha para ele com o mesmo perfil de tons de cinza que ele possuía desde os anos 1970. Ou seja, ela pega as fotos coloridas e transforma digitalmente em fotos preto-e-branco. Foi uma escolha. Lógico que influenciou pessoas, mas a fotografia preto-e-branco não vem dele, mas sim do contexto brasileiro. Aos poucos a cor começou a ganhar espaço no Brasil, mas isso aconteceu em alguns casos específicos. Como do Walter Firmo (fotografando negros, cultura popular), Miguel Rio Branco,

³⁴ Depoimento de Walter Firmo para Caio C Proença em 2015. Disponível no Laboratório de História da Imagem e do Som da PUCRS.

³⁵ Depoimento de Carlos Carvalho para Caio C Proença em 2021. Disponível em: https://youtu.be/QKVbhSV_HmU

Carlos Humberto TDC (na Manchete, Agência Contact), Luiz Braga na Amazônia, Guy Veloso (nas festas religiosas), Cláudia Andujar, Maureen Bisilliat (da geração da revista Realidade dos anos 60).³⁶

Diversas produções e trajetórias de fotógrafos possuem algo em comum, mesmo dentre todas as suas individualidades e heterogeneidade: praticamente todos possuíam um arcabouço de referências vindas do campo artístico e fotográfico³⁷. Estas referências se misturam, porém trazem em comum a presença do uso dos tons de cinza, as causas sociais em forma de denúncia visual e o anseio por realizar projetos de médio e longo prazo na fotografia – projetos tais que estavam sendo expostos em museus por todo o mundo, como, por exemplo, a exposição fotográfica *The Family of Men*, que percorreu as principais capitais do planeta durante mais de 50 anos (STEICHEN; SANDBURG, 2002), *The Americans*, de Robert Frank (publicados e produzidos pela Steichen). Pelo trabalho fotográfico de Walker Evans e toda a geração de fotógrafos(as) que atuaram nos anos 1950 e 1960, mudando a concepção da fotografia informativa e documental/realista, para a fotografia subjetiva³⁸.

Acerca deste recorte temporal, e deste tipo de prática fotográfica, Margarita Ledo (1998, p. 124) compreende que este panorama internacional de fotografia documental era algo específico dos anos 1980.

Si em los treinta la imagen documental contaba con los medios, se pensaba para la prensa o para circuitos de exhibición cinematográfica – incluyendo el kino-tren -, si las iniciativas y las modalidades se basaban em um receptor preferencial – las

³⁶ Depoimento de Carlos Carvalho para Caio C Proença em 2021. Disponível em: https://youtu.be/QKVbhSV_HmU

³⁷ Do movimento Impressionista, principalmente – bastante comum como referência visual dos fotógrafos que atuaram nos anos 1940 e 1950 em países Europeus e nos Estados Unidos – e justamente as referências visuais da área da fotografia são de profissionais que atuaram neste período também, além do Cinema Novo no Brasil – que bebe diretamente da fotografia documental e das causas sociais dos *concerned photographers*. Parte das conversas com os fotógrafos está sendo disponibilizada no YouTube, e estas constatações fazem parte das falas com estes profissionais, que compartilharam em parte suas referências visuais em suas formações e na sua trajetória enquanto fotógrafos.

³⁸ Cf. GEFTER, Philip. *Photography After Frank*. Aperture: Nova Iorque, 2009. Gefter foi editor de fotografia no *New York Times* e problematiza a fotografia contemporânea a partir do surgimento dos trabalhos de Robert Frank, especialmente o *The Americans*. Modificando a trajetória de diversos fotógrafos(as) e criando um sentido subjetivo para a fotografia contemporânea, atrelada as características documentais, além de entrar no campo artístico junto com outros nomes como William Eggleston, Diane Arbus, Lee Friedlander dentre outros(as).

masas – y en la idea de mensaje, um comodín que se activa con la palabra comunicación y que hace que descodifiquemos la función del fotógrafo como la de um reportero, a partir de los ochenta el fotógrafo documentalista concibió su trabajo al margen de los *media*; em no pocas ocasiones lo concibió contra los *media* y nunca se contemplo sometido al estigma del testigo ocular sino que nos habituó a verlo como autor, como espectador de sí próprio, como parte del sujeto que va a fotografiar (LEDO, 1988, p. 124).

Assim como, a própria historicidade da fotografia passa a se transformar ao longo da década de 1980 no restante do mundo. Antes da fotografia informativa, ela se tornará também uma fotografia representativa, com valor expressivo e estético diferente da fotografia praticada na imprensa por estes fotógrafos nos anos 1970. O contato entre algumas produções documentais dos anos 1930 (em especial das fotografias norte-americanas de Lewis Hine e da geração que atuou no *Farm Security Administration*) terá lembranças temporais nas fotografias feitas nos anos 1980.

Convencidos tanto de la historicidade de la foto, como de la categoria foto documental que desde el cambio de siglo deja de ser sinónimo de “foto” para adentrarse, más y más em el ámbito de la representación; convencidos de la historicidade del discurso periodístico pero también de la historicidade de las propuestas de dominante estética, es decir, que están legitimadas socialmente por sus desvios, por su valor expressivo, por circular en el ámbito de la abstracción, del imaginario, de lo que señalamos como especificamente humano, nos interesa, asimismo, establecer los términos que nos permitan comparar la imagen documental em dos franjas temporales tan diferentes como los años treinta y los ochenta cuando los objetivos, los fotógrafos y el público tienen significados no coincidentes, cuando son palabras que mudaron em aquello que quieren decir (LEDO, 1998, p. 124).

Para o historiador norte-americano Beaumont Newhall, classificações como foto documental ou fotografia de autor, lembra o ponto fundamental deste tipo de fotografia, o papel do espectador: “Documetary seems to me a matter of intent, not only on the part of the photographer, but of the viewer as well” (NEWHALL, 1983). A fotografia da morte, por exemplo, deixa de ser feita para dar lugar a fotografia do soldado. Daquele que representa a consequência da morte. Arquétipos vão se formando no subjetivo pessoal do espectador, a partir

da fotografia documental que passa a ocupar espaços em revistas semanais nos Estados Unidos, França, Alemanha e Inglaterra, por exemplo.

O discurso jornalístico passa a transmitir mensagens codificadas em formato de imagens, que apontam não mais objetividade, mas sim credibilidade em formato de representações e visões de um autor que estava presente em lugares inóspitos do mundo registrando e escrevendo sobre diversas situações. Esse será o chamado *efeito Salgado*, que a partir dos anos 1980 e 1990 passa a introduzir e difundir um olhar que será replicado cada vez mais no mundo todo. Em 1998, o fotógrafo Sebastião Salgado faz um balanço de sua produção e pensamento fotográfico:

A decisão de fazer um ensaio fotográfico vai sendo criado na cabeça como uma ideia que vem aos poucos. Eu trabalho desde os cinco anos de idade no que denomino como o fim da revolução industrial, mas para mim levou muito tempo até chegar a conclusão de que era precisamente o trabalho que eu iria empreender. Tive que ler, constatar que uma época estava terminando. É provável que este trabalho do fim da revolução industrial se transforme em um livro e que saia uma exposição, mas o primeiro veículo são os meios de comunicação. Não me considero um “artista”, alguém que vá fazer fotografias para um museu ou para colocá-las em um livro, se não um fotojornalista. Minha finalidade são os periódicos, minha finalidade são as revistas. (SALGADO, 1998)

A fala de Salgado acima demonstra uma das questões importantes deste trabalho, da diferença percebida pelos próprios fotógrafos entre a fotografia artística e a fotografia documental. John Roberts (2014, p. 38) reflete que ao longo dos anos 1980 e 1990 a ontologia da fotografia social passa por estes espaços, tanto pelas falas de fotógrafos quanto pela circulação de seus trabalhos. É necessário distinguir a prática documental da fotografia arte,

Instead of recognizing the photography as a documentary practice and art-photography, it can be understood in its overwhelming embodiment as a social relation between photographer, world, image, and user, in an endlessly englobing and organizational process in which representations of self, other, “we”, and the collective are brought to consciousness as part of every social exchange and struggle. (ROBERTS, 2014)

Jornais como *El País*, *Gramma*, *Expresso*, *Sunday Times*, *Life*, *New York Times* e outros publicaram cerca de 200 páginas do trabalho de Salgado sobre o fim da era industrial. Ao longo dos anos 1990 este trabalho, desenvolvido nos anos 1970 e 1980, se tornaria o livro *Trabalhadores (Workers)*, publicado inicialmente nos Estados Unidos pela editora Aperture e, posteriormente, no restante do mundo. Ele seria um dos primeiros fotógrafos dessa geração que atuou nacionalmente e internacionalmente como fotógrafo de imprensa nos anos 1970, e passaria a entrar em espaços culturais e artísticos nos anos 1980 em diante, que define discursos e narrativas sobre o que a fotografia documental significa para ele, sendo posteriormente replicada (propositalmente ou não) por outros fotógrafos também. Para Salgado, a fotografia documental é “uma maneira de trabalhar, dedicando-me por completo a uma história”. Depois deste trabalho, viria a produção do livro *Terra*, com parceria do cantor e compositor Chico Buarque de Holanda, “dedicado a milhares de famílias de brasileiros sem terra que sobrevivem em acampamentos improvisados, sempre lutando com a esperança de conquistar, algum dia, um pedaço de terra para viver e produzir” (SALGADO, 1997).

Estes trabalhos e discursos de Salgado serão mais bem desenvolvidos e elaborados ao longo dos anos 1980 e 1990, carregando significados sobre o Brasil para os Estados Unidos, em especial. Alguns um tanto contraditórios, como as fotografias produzidas sobre o México nos anos 1980. Entretanto, seu trabalho será significativo como uma das referências das produções nacionais, por mais que não surja no discurso narrado por fotógrafos brasileiros, ele estará presente na estética da fotografia deste período, que também está enraizada nas fotografias norte-americanas e francesas dos anos 1930.

Muitos destes profissionais atuam ainda hoje em projetos documentais na fotografia, expondo em museus, aliando trabalhos que possuem renda a partir de Editais lançados por instituições privadas e públicas, na realização de projetos dedicados ao ensino da fotografia, exposições fotográficas e saídas para fotografar determinadas pautas e temas por períodos de médio e longo prazos. Talvez os nomes mais conhecidos no Brasil (e fora dele) sejam justamente de fotógrafos que passaram pelo menos metade de suas vidas atuando desta

forma, como Sebastião Salgado, Carlos Carvalho e João Roberto Ripper, por exemplo.

O ato de fotografar de forma independente, seja de jornais e revistas com suas pautas pré-estabelecidas, era um dos sonhos da geração de fotógrafos que atuam pós-1950, a ter como exemplo os principais fotógrafos pertencentes da *Magnum Photo*. No Brasil não seria diferente, quando nos anos 1980 diversas agências de fotografia surgem justamente com base na experiência francesa e com uma referência estética bastante semelhante. Assim, é importante reconhecer a influência internacional de suas referências visuais, assim como a participação de uma visualidade pautada por instituições financeiras e personagens políticos mundialmente conhecidos, na tentativa de moldar e moralizar as produções culturais e artísticas no mundo pós-Segunda Guerra Mundial.

Um dos pontos de interesse dos fotógrafos nos anos 1980 e 1990 foi a questão da luta pela terra e proteção das terras indígenas. Tanto o trabalho de Carlos Carvalho quanto de Sebastião Salgado apresentam como temas tangentes os problemas no Norte do país causados pelo garimpo, contaminação de rios pelo mercúrio, do desmatamento, do uso da terra desmatada na Amazônia para a pecuária extensiva (deixando o solo devastado) e pelo plantio extensivo de soja em território onde a floresta amazônica estava de pé. Estas pautas são comuns nos anos 1990 e inclusive na atualidade. O próximo trecho do texto apresenta um ensaio feito por Nair Benedicto, fotógrafa contemporânea a Carlos Carvalho e Sebastião Salgado, que registrou justamente a luta indígena contra as mudanças no solo, nos rios e pela proteção de suas terras e suas vidas. O trecho tem como principal objetivo levantar a atenção aos tópicos seguintes da tese, que irá continuar apresentando tais preocupações sociais e ambientais, registrados por outros fotógrafos.

Nair Benedicto possui uma vida praticamente inteira voltada à defesa de causas sociais, direitos humanos, preservação da terra e da vida indígena e na defesa de causas trabalhistas. A fotografia foi a ferramenta que ela utilizou dos anos 1960 até a atualidade para documentar e mostrar as desigualdades e as explorações ocorridas em diversos cenários e contextos brasileiros.

Ela nasceu em 1940, na cidade de São Paulo. Neta de quatro avós italianos que vieram para o Brasil como imigrantes, passaria em sua infância por condições difíceis junto com seus pais. Nesse período que ainda era criança, Nair relembra que “vivia no bairro da Liberdade, e pertinho da nossa casa tinha a sede de um jornal que não era propriamente comunista, mas visto como transgressor nessa época”³⁹, e além de ter seus pais como figuras representativas de comprometimento com as dificuldades dos outros, percebeu que em seu redor também existia a dificuldade e o acolhimento do outro, pois “quando a polícia batia nesse jornal, sempre lembro que era uma correria. Meus pais acolhiam crianças das famílias dos trabalhadores do jornal em casa, e lembro bem dessa arrumação de camas para dar lugar a mais uma criança”⁴⁰.

Benedicto é formada em rádio e televisão pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), em 1972. Nem todos os fotógrafos(as) desse período possuíam uma formação em Ensino Superior, mas Nair Benedicto se enquadra nesse momento como uma das profissionais da fotografia no país com formação universitária⁴¹. Ao longo dos anos 1980 e 1990, a formação passa a se tornar mais comum nessa área, como relembra Maria Beatriz Coelho (2012):

Em 1969, o decreto-lei 972 criou a reserva de mercado para graduados em jornalismo. A disciplina de rádio, televisão e fotografia passou a constar nos currículos das faculdades, ainda que os fotógrafos continuassem a ser socialmente desvalorizados. Dos 129 fotógrafos, nascidos entre 1940 e 1970, que mais publicaram e participaram de exposições no Brasil, pelo menos 102 possuem curso universitário. (COELHO, 2012, p. 120).

³⁹ PROENÇA, Caio de Carvalho *Entrevista: Nair Benedicto*. Entrevista feita em Maio de 2016. Disponível fisicamente no Laboratório de Pesquisa em História Oral, Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS.

⁴⁰ Depoimento de Nair Benedicto, realizada em Porto Alegre em maio de 2016. Além das fotografias e da entrevista, utilizei-me de um levantamento fotográfico do seu acervo pessoal disponível em Livros fotográficos, no site N-Imagens, na revista Veja e IstoÉ, que me possibilitou acompanhar o lado público e social de sua trajetória e identificar alguns percursos na sua inserção no espaço público desse período.

⁴¹ As fontes fotográficas citadas ao longo deste artigo se encontram disponíveis em acervo digital on-line da agência fotográfica de Nair Benedicto e outros(as) fotógrafos(as) brasileiros “N-Imagens” pelo link: <http://www.n-imagens.com.br/>. Já os depoimentos com a fotógrafa, encontram-se disponíveis fisicamente nos acervos dos Laboratórios de História Oral, mencionados nas referências deste artigo.

Após estudar na USP, Benedicto se queixa da situação acadêmica “na USP nós não tínhamos debates, o curso de comunicação era muito ruim, começamos a contestar tudo, nos mobilizamos e trouxemos o Rossellini e o Edgar Morin. Sem dinheiro sem nada, conseguimos fazer com que o curso se mobilizasse”. Essa formação faz com que ela se lembre que antes de entrar na USP teve contato com Vilém Flusser: “ele era um pensador da fotografia brilhante. Também tive aulas de literatura com o Alexandre Barbosa, que nos propiciou muitos debates”. Essas mobilizações que Nair Benedicto se envolve ao longo de sua juventude são depois lembradas como momentos de formação de princípios: “depois de 64 foi a gota d`água, tínhamos que nos posicionar, e ali foi um momento da minha vida de formação e aprendizagem sobre tudo o que estava errado. Para lutar e tentar mudar algo”.

Do ponto de vista fotográfico, o Brasil dos anos 1970 e 1980 também é o momento em que as agências fotográficas e as revistas semanais⁴² começam a surgir (PROENÇA, 2017; SOUZA JÚNIOR, 2015), se delineando em torno dos movimentos da profissionalização da fotografia (SOUSA, 2004; MONTEIRO, 2015) além da publicação de jornais independentes, como *O Movimento*⁴³, que também colaboravam indiretamente na luta por mais direitos trabalhistas dos fotógrafos. Benedicto colaborou com fotografias em revistas semanais, nas agências fotográficas e “colaborava para o *Movimento*, que era um jornal alternativo constantemente censurado nos anos 1970, assim como o *São Paulo*, um jornal organizado pelo Dom Evaristo Arns”, relembra Nair Benedicto.

A prisão de Benedicto ainda quando era estudante da USP, em 1969, ficando detida pelos militares durante 9 meses, quando já era mãe de três filhos, casada e estudante de jornalismo, fez com que ela entrasse realmente no mundo fotográfico. Segundo ela:

Quando eu fazia rádio e televisão na USP eu pensava seriamente em trabalhar com televisão, queria ser free-lance, fazer minhas discussões em pequenos formatos, coisas de dez

⁴² Saliento em especial as revistas *Veja* e *IstoÉ*, de *Veja* às edições de número 420 à 780 (1977-1979) e *IstoÉ* das edições de número 11 à 130 (1976-1979), disponíveis no acervo histórico da Biblioteca Central da PUCRS

⁴³ Acervo Digital jornal *O Movimento*. Núcleo de Pesquisa em Ciências da Comunicação – PUCRS.

minutos em vídeo profissional, queria produzir e oferecer produtos televisivos, sem vínculo empregatício com ninguém. Estava encaminhando bem. Eu até havia feito uma viagem para pesquisar equipamentos. O fato é que eu não consegui nada, porque, além de tudo, para trabalhar em televisão você tinha que apresentar o “raio” do atestado de boa conduta, cuja exigência era ilegal, totalmente ilegal, mas era exigido por todas as emissoras. Sem ele, você não permanecia em televisão alguma.

A sua prisão no DOPS cria o primeiro impedimento para seguir com a profissão que queria, de cinegrafista na televisão:

Esse impedimento fez a fotografia aparecer como uma alternativa em minha vida. Vi na fotografia a possibilidade de trabalhar com o que eu queria, que era a imagem. Mesmo que eu encontrasse dificuldades para mostrar minhas fotografias, a possibilidade era maior, eu podia trabalhar independente, sem vínculos empregatícios.⁴⁴

A fotografia passa a ser a principal fonte de renda de Nair Benedicto, que atua até hoje como fotógrafa, buscando além de denunciar os descasos sociais no Brasil, demonstra a sua afinidade e proximidade com causas que já vivenciava quando criança e estudante: as condições sociais dos trabalhadores e o futuro dos profissionais jovens. Ao longo dos anos 1970, após sair do espaço de repressão da ditadura, Nair Benedicto funda, junto com outros fotógrafos, a Agência F4 de Fotojornalismo. Atuou lá de 1979 a 1991, fotografando como *freelancer* para diversos veículos de comunicação no Brasil e no exterior, como *Veja*, *IstoÉ*, *MarieClaire*, *Paris Match*, *Newsweek* e *Time*.

Os anos 1980 foram marcados por um crescimento na inauguração de agências de fotografia no país. A princípio, elas serviam como pequenos negócios da imagem, e obviamente faziam circular suas fotografias com mais organização do que as sucursais de jornais e revistas se propunham. O engajamento político e a reivindicação de direitos trabalhistas para os fotógrafos viriam a surgir apenas no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, carregados pelo clima político em pleno processo de abertura democrática e de lutas

⁴⁴ Depoimento de Nair Benedicto a Paulo César Boni (2013), publicado na revista *discursos fotográficos*.

sindicais e trabalhistas no país⁴⁵. Algumas das agências formadas nesse contexto foram: Ágil Fotojornalismo (DF), Agência F4 (SP), Agência Ponto de Vista (RS), agência ASA (BA), Kamara-Ko (PA), Tyba (RJ), Geraes (MG), Extra Fotojornalismo (MG), Agência Angular (SP)⁴⁶, por exemplo.

As agências formavam uma teia de relações e uma rede de profissionais que dialogavam com as pautas e objetivos em comum, tanto nos anos 1960 quanto nos anos 1980. A partir desse cenário político e social, as agências deixaram de ser apenas pequenos negócios de imagem para também compor as discussões sobre profissionalização do fotógrafo, criação de direitos trabalhistas para a categoria, tabelas fixas de valores e a luta por espaço visual, propriedade de seus negativos e autoria fotográfica, que eram temas não totalmente respeitados ainda no meio da imprensa nacional (COELHO, 2012).

Neste período em que Nair Benedicto atuou na Agência F4⁴⁷, cada vez mais sua fotografia vai se tornando uma forma de expressar e dar a ver desigualdades vividas por diversas regiões do Brasil, em meio à ditadura militar. Nos anos 1980, em especial, Nair Benedicto dedica-se também a fotografar os povos indígenas em cidades e no interior dos estados brasileiros.

Junto com o ambiente de abertura política no Brasil dos anos 1980, Nair Benedicto se junta a diversas causas a fim de denunciar visualmente situações precárias de vida, as lutas pela terra, as culturas dos povos originários e seus ritos, a presença dos indígenas no meio urbano e rural. Essa fotografia também pode ser percebida como uma forma de denúncia, característica do momento vivido nos anos 1970 e 1980 no Ocidente (SOUSA, 2004). Além disso, o olhar

⁴⁵ Cf. SOUZA JÚNIOR (2015) e PROENÇA (2017).

⁴⁶ Cf. PROENÇA (2017).

⁴⁷ A Agência F4 foi a primeira cooperativa fotográfica criada no Brasil, acompanhou os grandes movimentos políticos e sociais que abalaram o país desde os anos 70. Faziam parte desta agência, além de Nair Benedicto, os fotógrafos Juca Martins, Rogério Reis, Delfim Martins, Ricardo Malta dentre outros(as). Ela tinha como referência a agência francesa Magnum. Tanto pelo seu compromisso político e militante, e mais tarde pelas suas escolhas estéticas e temáticas, mas também graças à forte personalidade de seus fotógrafos. A agência é, em muitos aspectos, um jogador importante no renascimento do fotojornalismo no Brasil na década de 1980. Além de ser um local de reunião de diversos(as) fotógrafos(as), foi uma das agências que levantou as primeiras pautas que reivindicaram a posse dos negativos dos(as) fotógrafos(as) que atuavam em jornais e revistas no Brasil; a autoria das fotografias publicadas; uma tabela mínima de valores sobre tipos de fotografias (que hoje é comumente utilizada pelas ARFOCs ao redor do país) e também pela luta trabalhista, na busca da legalização e registro do reconhecimento da profissão de fotógrafo(a). Para maior conhecimento acerca das lutas das agências fotográficas neste período cf. SOUSA JÚNIOR (2015).

perante os indígenas no Brasil possui sua própria historicidade, que deve ser compreendida a fim de problematizar a visão e a visualidade (MENEZES, 2015)

A partir dos anos 1970 e 1980, a visualidade sobre os povos originários passa a se transformar, principalmente pela produção fotográfica de Claudia Andujar (MAUAD, 2012). De acordo com Ana Maria Mauad,

Entre 1972 e 1977, quando é enquadrada na Lei de Segurança Nacional, Claudia (*Andujar*) realiza uma imersão fotográfica orientada pela determinação de “recriar as imagens do invisível”, afastando-se da perspectiva documental, na busca de uma expressão integral dos rituais xamânicos e da mitologia Yanomami. Este percurso é na pauta da relação de confiança que se desenvolveu na convivência de meses de permanência nas aldeias, permitindo-lhe elaborar uma nova abordagem da experiência fotográfica afastada dos padrões clássicos da representação indigenista (grifo nosso, MAUAD, 2012, p. 133).

Claudia Andujar, nascida em Neuchâtel na Suíça em 12 de junho de 1931, naturalizada brasileira, registrou o cotidiano dos Yanomami de maneira totalmente diferente dos registros fotográficos criados no passado. As suas fotografias nos induzem a perceber elementos mágicos presentes nos rituais⁴⁸, que não são nos dados a ver por não pertencermos à cultura dos Yanomami. Nesse sentido, TACCA (2011, p. 220) aponta que Andujar “apresenta-nos a possibilidade do invisível, a fotografia assume outra função, a de magicizar nosso deslumbramento com as luzes imanentes do sobrenatural”, e continua, “revela uma poética sobre o outro muito distante do cerco imagético realístico da antropologia, e a ideia do índio tradicional ganha outra dimensão, agora contemplando a complexidade dessas culturas próprias”.

Percebe-se que algumas dimensões da visualidade sobre os indígenas pela fotografia possuem uma historicidade clara, na divisão de uma visão positivista e antropológica, com qualidades realísticas do olhar europeu imerso nas discussões do racismo-científico do século XIX (SCHWARCZ, 1993); da fotografia ufanista e antropológica do período da primeira metade dos anos 1900, quando o indígena foi percebido nos campos da Sociologia, Antropologia e

⁴⁸ A partir do uso de elementos óticos e da técnica fotográfica na mistura de cores, movimentos, sensações, conforme apresentado mais detalhadamente por Mauad (2012) e pela própria Claudia Andujar (2019) em depoimento no seu último livro fotográfico publicado pelo IMS.

História como membro fundador da sociedade brasileira, reafirmando a partir do uso indiscriminado da fotografia para fins de *marketing* político e social dos governos e elites, que utilizavam nesse momento o mito da chamada democracia racial (SCHWACRZ, 1993; ALBERTO, 2017⁴⁹) e, ao longo dos anos 1970 e 1980, uma visualidade imersa no cotidiano dos indígenas, ainda que coexistindo com as outras visualidades passadas, presentes em outros meios além dos da academia e do campo das artes visuais.

Nair Benedicto estava em processo de formação profissional no período em que Claudia Andujar passa a conviver com os Yanomami e publicar suas fotografias. Ela comenta que Andujar foi uma referência para sua carreira, justamente por romper essa visualidade e a prática fotográfica feita em diversos temas até então, além de ter uma preocupação em auxiliar os profissionais mais jovens, como era o caso de Nair Benedicto. Segundo ela:

A Claudia foi sempre uma referência, porque naquele período era muito raro encontrar fotógrafos com visão política. A Claudia tem uma postura política. E eu gostava muito do trabalho dela também. Por trás da Claudia formal, tem uma pessoa muito humana. Gosto muito da Claudia, tenho uma admiração profunda por ela, por ela ter essa coisa da luta, da briga. Mas também por ela ter feito o esforço de ajudar os fotógrafos mais jovens, o que ninguém fazia na época. Não me lembro de nenhum homem que tivesse essa preocupação. Ela tinha. Tanto que a gente quase trabalhou juntas. Mas eu estava naquele momento muito envolvida com o trabalho dos operários e da cidade. Com a Maureen [Bisilliat] eu também cruzava. Mas ela e a Claudia já estavam em um patamar mais conhecido⁵⁰.

O período pós-1970 é marcado também por diversas mudanças sociais, econômicas e ambientais no país⁵¹. Desde o desmatamento da floresta amazônica, a prática da grilagem e a exploração de recursos minerais ao longo de toda década de 1980 (com o exemplo máximo a extração de ouro na Serra Pelada). Muito bem pautada por jornais, revistas e fotógrafos(as), a região Norte

⁴⁹ A obra da professora Paulina Alberto é interessante na perspectiva de desconstruir a noção de democracia racial no Brasil, a partir de releitura e pesquisa acadêmica de intelectuais negros no século XIX no Brasil, além de revisitar conceitos que forçaram o “Mito das três raças” de Darcy Ribeiro e outros intelectuais deste período em que as fotografias foram feitas pelas Comissões Rondon. Paulina Alberto é pesquisadora da Universidade de Michigan (EUA) e doutora em História pela Universidade da Pennsylvania (EUA).

⁵⁰ Depoimento de Nair Benedicto para a revista *Zum*, 2019.

⁵¹ Cf. LUNA; KLEIN, 2014.

do Brasil estava se tornando uma região muito fotografada nesse período (COELHO, 2012, p. 239).

Ao longo dos anos 1980 e 1990, diversos fotógrafos(as) dedicaram seu tempo para registrar os povos indígenas em diversas partes do país⁵². Entre eles, destacaria o trabalho de Marcos Santilli, Miguel Rio Branco, Thomas Jorge Farkas, Maureen Bisilliat, Sebastião Salgado, Pedro Martinelli, Pedro Kuperman, Juca Martins, Miguel Chikaoka, Milton Guran, Carlos Carvalho, Luiz Braga, Paula Sampaio, Elza Lima, Luigi Mamprin, Rogério Reis, Araquém Alcântara, João Roberto Ripper dentre diversos outros(as) profissionais brasileiros.

Esse foi um período marcado pelo Plano de Integração Nacional, lançado pelo governo militar no início dos anos 1970, mudando drasticamente a vida da população no norte do país. Seus objetivos eram assegurar o controle brasileiro sobre o território, no sentido de ampliar a fronteira agropecuária, com incentivos fiscais para as grandes empresas que se instalassem na região; aumentar a área de povoamento com o estímulo à criação de agrovilas formadas por migrantes nordestinos e trabalhadores do Sul do país; possibilitar a exploração e o escoamento das jazidas minerais⁵³. Também era plano do governo militar a construção de estradas no meio da floresta amazônica – os projetos do PIN⁵⁴ “constituía além da famosa Transamazônica outras 17 estradas – a especulação com o preço da terra, a invasão de terras para o garimpo” (COELHO, 2012).

Essa situação crítica para os povos indígenas fez com que uma grande leva de profissionais da imagem fosse deslocada para essa região, tanto de forma independente, quanto por via de instituições de pesquisa como a Fundação Oswaldo Cruz (em pesquisa sobre a vida dos povos da região norte do país); por bolsas de fotografia de instituições como Funai, Funarte, Unicef e Vitae; também a partir do financiamento de instituições de arte e museus de fora do Brasil, como o Kunstmuseum Des Kantons Thurgau (Suíça), Guggenheim (Estados Unidos); e por jornais e revistas semanais que constantemente enviavam seus fotógrafos para coberturas fotográficas na região, como a *Veja*, *IstoÉ*, *Time*, *Newsweek*, por exemplo.

⁵² Cf. MONTEIRO, 2015.

⁵³ Cf. MARTINS, J. de S., 1991.

⁵⁴ Cf. Decreto-Lei nº 1.106, de 16 de junho de 1970.

Após uma enchente ter ocorrido em sua casa a parte de seu acervo de negativos fotográficos, que compunham as imagens dos povos Araras no Pará em 1985, ficaram danificados irreversivelmente. A consequência dessa enchente alterou fisicamente os negativos, modificando cores, alterando tons e misturando texturas da química fotográfica da emulsão das películas⁵⁵. Essa alteração fez com que Nair Benedicto percebesse outros significados visuais para as imagens, que foram expostas em 2016 na Casa da Imagem, no centro da capital paulista, junto com outras fotografias do período da ditadura militar e redemocratização, feitas por ela.

A exposição de Nair Benedicto na Casa da Imagem, intitulada “Por debaixo do Pano” iniciava justamente com as fotografias danificadas pela enchente. A sala de entrada da Casa da Imagem foi rodeada de fotografias com mais de 1m de largura e altura dos indígenas Araras e Kaiapós em tons magenta, verde, preto, amarelo e marrom (Imagem 2). Essas primeiras imagens davam o tom inicial do desenvolvimento de todo o resto da exposição, que apresentou fotografias sobre o trabalho infantil, a tortura na ditadura militar (com fotografias expostas de cabeça para baixo, simulando a visão que a própria Nair teve ao ser torturada pelo pau de arara) e fotos do norte do Brasil, apresentando um pedaço do seu acervo danificado pela enchente, e outra, em fotos preto e branco, ainda bem preservadas.

⁵⁵ Para compreender um pouco mais sobre a estrutura física dos negativos, recomendo a leitura da obra de Millard W. L. Schisler (1995).



Imagem 2: *Kaiapós*, 1989, Altamira – atual região da Hidrelétrica de Belo Monte. Película 35mm. Fonte: Fotografia de Nair Benedicto – Acervo Digital N Imagens (sem tamanho definido digitalmente).



Imagem 3: *Araras*, 1985, Pará. Película 35mm negativo colorido. Fonte: Fotografia de Nair Benedicto – Acervo Digital N Imagens (sem tamanho definido digitalmente).

Algo que é mais visível na Imagem 3, por exemplo, com dois indígenas Araras caçando com arco e flechas no Pará. Essa fotografia é uma das mais preservadas da enchente. De cima a baixo da imagem duas *cortinas* magentas de emulsão vão corroendo a imagem até o centro, deixando apenas o sorriso e olhar dos dois indígenas, o foco inicial da fotografia de Nair. É um efeito acidental que, como veremos mais a frente, facilitou o surgimento de outros significados nas imagens e o direcionamento do olhar do observador.

Já a Imagem 2 possui um significado mais político para nossa atualidade. Primeiramente devido às recentes disputas pela construção da hidrelétrica de Belo Monte, fragilizando e colocando em risco a vida de indígenas da região, e de outra forma pelo cotidiano de rituais dos homens Kaiapós, se vestindo para ritualizar a guerra, em um contexto de 1985 também marcado pelas lutas pelo reconhecimento dos indígenas como cidadãos brasileiros e pela proteção de suas terras, com uma relação direta das lutas atuais. Porém, o desgaste da água na emulsão provocou a alteração dos tons e da estrutura física desse fotograma, passando ao observador uma postura mais reivindicatória e de luta, tanto pelos rostos sérios dos indígenas quanto pela falta de foco na emulsão, que faz com que os observadores dessa imagem tenham de ficar olhando para elas com mais calma e tempo.

A sobreposição de tons das fotos feitas por Nair Benedicto no Pará demonstra sensações diferentes, dentre elas o apagamento da memória, de maneira física e material nas películas danificadas, mas ao mesmo tempo a persistência de uma visibilidade agora ressignificada pelas marcas da água na emulsão – e exposta em um lugar de memória de São Paulo – para que ainda possuam uma espécie de sobrevivência.

A luta dos povos indígenas no Brasil pós-2016, e especialmente durante o mandato de Jair Bolsonaro, também se tornou representativa desse tipo de imagem feita por Nair, e acidentalmente modificada pela enchente – uma luta pela vida, pela terra e contra o desmatamento ilegal e grilagem na região norte do país, que também vão se esmaecendo em meio à uma enxurrada de avanços a favor do desmatamento e contra a continuidade de uma política de preservação e inclusão dos territórios indígenas.

Esse apagamento visual também pode ser relacionado ao que Paul Ricoeur apresenta em seu livro *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000). A questão colocada por Ricoeur é sobre a nossa relação com a temporalidade passada e os modos que dispomos para a recontar. As possíveis associações entre presente e passado ficam, portanto, no primeiro plano, se desenvolvendo, na parte final do livro, para a questão do esquecimento, para um momento de apagamento da experiência (e da experiência dolorosa, em particular, que pode ser atrelada aqui às constantes lutas dos indígenas perante PIN, exploração de terra, abusos de poder, dentre outros descasos que se repetem atualmente). Parte de sua obra também adentra territórios próprios da psicologia, antropologia, sociologia e história, como a Cultura Visual se propõe também (GUASCH, 2005).

Nair Benedicto buscou recontar visualmente estas experiências passadas a partir da imagem desgastada pelo tempo e pelo acidente. Suas fotografias sobre os indígenas, em especial estas afetadas pela enchente, persistem ao apagamento da memória, ao esquecimento visual e ao momento de deixar de fazer parte da experiência visual acerca da visualidade indigenista no Brasil dos anos 1980 (RICŒUR, 2000).

Compartilhando a tese de CERTEAU (2002) sobre “*l’absent de l’histoire*”⁵⁶, esse duplo olhar sobre o passado – na passagem de fotografias sobre o cotidiano indigenista ao acervo afetado pela enchente, prescreve questões sobre o limiar de uma quase ausência da imagem anti-retiniana (WALTER; CHAPLIN, 2002), do efeito *blur*⁵⁷ causado pela enchente nas imagens, e também por uma sobrevida à essas imagens semiapagadas, que tanto serviram como documento e se tornam legitimadas pelo meio artístico (ROUILLÉ, 2009) ao serem expostas e impressas em livros fotográficos. São imagens que por pouco deixaram de existir materialmente, para que existissem no limiar entre o visível, identificável visualmente, ainda relembrando olhares, gestos, vestimentas e a presença da luta e resistência indígena (ver Imagens 2 e 4).

⁵⁶CERTEAU, Michel de. *L’absent de l’histoire*. In: *Histoire et psychanalyse: entre science et fiction*. 2. ed. Paris: Gallimard, 2002

⁵⁷ Algumas vezes embaçado, fora de foco, corroído pela água.



Imagem 4: *Sem título, 1985. Película 35mm negativo colorido.* Fonte: Fotografia de Nair Benedicto, Acervo Digital N Imagens (sem tamanho definido digitalmente).

Pouco a pouco, estas fotografias se transformam de registros sobre o cotidiano indígena, para o pertencimento ao campo das subjetividades e de um desencadeamento de sentimentos para outras imagens que a circundam (GUASCH, 2005). Além de sair do campo visual racionalizado e ordenado socialmente, pelo que conhecemos pela visualidade indigenista pós-1970, estas fotos se assemelham à produção de Claudia Andujar pela sua singularidade quase ritualística (MAUAD, 2012), ao serem ressignificadas e propostas a serem olhadas após o acidente também como imagens que, imersas na água e expostas em um espaço das artes, saem da proposta de serem apenas retratos e registros do cotidiano, para se tornarem registros da degradação. De um porvir do genocídio dos povos indígenas no Brasil do séc. XXI.

A fotografia na Imagem 4 se assemelha à Imagem 3, quando Nair foca novamente no rosto. Dessa vez com um close na face austera do homem, que olha para baixo. Novamente o registro de 1985, de caráter documental e também artístico (sendo exposto em galerias e livros fotográficos) passa a ser transformado pelo desgaste das bordas inferior, superior e direita da imagem. Deixa-se perceber com nitidez a parte central do rosto do fotografado, que era o

foco inicial de Nair, mas agora salientado pelo acidente. O desgaste físico da emulsão se complementa com o olhar pensativo do indígena.

Essa série de fotografias danificadas pela enchente, que foram expostas na Casa da Imagem em 2016, foram nomeadas pela fotógrafa como *Índios Molhados*, pelo fato dos negativos terem sido submersos na água e terem sido danificados. Ela organizou estas imagens em um ensaio, que ganhou em 2017 o Prêmio Brasil Fotografia, em São Paulo, quando expostas juntas.

Além da sensação do limiar da visualidade ir se perdendo, o contexto que o país vivia quando realizado os registros era do descaso com os povos indígenas, por parte de empreiteiras, grileiros e governo militar (MARTINS, 1991). Na época que foi registrado, Nair e outros fotógrafos como Rogério Reis, davam atenção aos gestos, vestimentas e indumentárias (COELHO, 2012) utilizadas pelos indígenas. Registravam seus momentos ordinários do dia-a-dia, como retratos (Imagem 4), momentos de caça (Imagem 3) e rituais (Imagem 2).

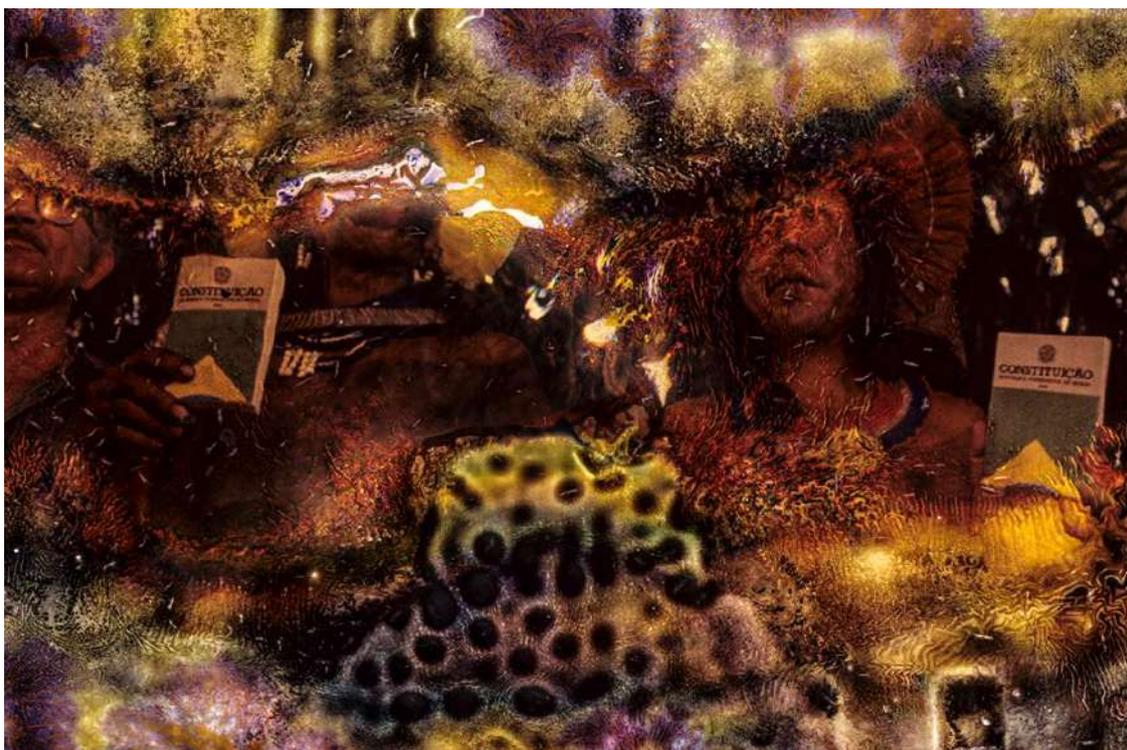


Imagem 5: Indígenas segurando a Constituição Federal de 1988. Película 35mm negativo colorido. Fonte: Fotografia de Nair Benedicto, Acervo Digital N Imagens (sem tamanho definido digitalmente).

Esse ensaio organizado passa a dar sentido também, de forma agora amplificada pelo dano físico, à destruição das vidas indígenas, da mata atlântica,

dos atos que ferem a Constituição de 1988⁵⁸ (ver Imagem 5), pelo apagamento da memória ancestral de centenas de etnias no interior do Brasil.

A fotografia com indígenas segurando a Constituição Federal de 1988 (Imagem 5) foi uma das mais destruídas do acervo. Coincidentemente, ela reforça visualmente o foco da Nair Benedicto, com manchas e desgastes da emulsão corroendo a fotografia até o limite do foco nas mãos dos indígenas, que seguram a Constituição. Se tornando assim o único ponto nítido da foto, direcionando nosso olhar, tanto para a reivindicação que a Constituição seja levada a sério, que cumpram a lei e protejam os indígenas, além de reforçar o sentimento de que essa reivindicação está sendo afogada, sumindo, desaparecendo, junto com os indígenas. Com pequenos riscos na emulsão, se assemelhando a fagulhas de labaredas de fogo, a imagem aparenta estar sendo queimada pelo tempo, adentrando significados de lutas dos indígenas perante as queimadas constantes na floresta Amazônica e uma queima também de suas memórias com um constante genocídio, que nos remete aos tempos coloniais até o presente.

São imagens corroídas pela água que, ressignificadas pelo acidente, vão também suscitar o questionamento a quem as vê sobre a situação social e política que o país viveu em 1980 e vive hoje. Quando expostas em 2017 e ainda presentes na visualidade da destruição, todas as questões defendidas nos objetivos do Plano de Integração Nacional de 1970 retornam agora, de maneira singular, pelo Ministério do Meio Ambiente de Ricardo Salles, em investigação pela Polícia Federal por incentivar que “deixem a boiada passar”⁵⁹ no contexto de pandemia mundial do Novo Coronavírus em 2020. Incentivando o desmatamento e a grilagem em terras demarcadas e protegidas por serem território indígena.

As fotos feitas por Nair Benedicto nos anos 1980 carregam também uma carga histórica pelo contexto que o campo da fotografia estava se estruturando

⁵⁸ Que foi a única até então na história do país a estabelecer direito dos indígenas pela terra e a sua proteção, após uma fala memorável de Ailton Krenak no Congresso Nacional.

⁵⁹ “Ministro do Meio Ambiente defende passar a “boiada” e “mudar as regras” ambientais enquanto a atenção da mídia está voltada para o Covid-19” em Jornal do Globo, G1, Acesso em 25 de Junho de 2020. Disponível em < <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/22/ministro-do-meio-ambiente-defende-passar-a-boiada-e-mudar-regramento-e-simplificar-normas.ghtml>>.

no país. Era um momento de luta por direitos trabalhistas, por busca de espaço visual, por pautas que comumente iam em direção ao olhar sobre o outro buscando realizar a denúncia jornalística e a documentação humanística (MAUAD, 2012). No presente, quando Nair ressignifica este ensaio, ela passa a perceber os registros do passado de forma diferente, compondo temas centrais do seu trabalho observado pela atualidade como do esquecimento, da experiência, do uso do passado e das significações que ele pode possuir no futuro (RICŒUR, 2000).

Diversas fotografias registradas nos anos 1980 passam a entrar em galerias de arte, e somente depois disso circular em revistas e jornais. Serem publicadas em formato de livros fotográficos também passa a se tornar uma prática comum para diversos fotógrafos que atuaram de forma independente no Brasil e fora dele ao longo dos anos 1980 e 1990. Tanto Nair Benedicto, quanto Carlos Carvalho e Sebastião Salgado percorreram esta trajetória com práticas semelhantes neste sentido. Esse foi um momento marcante para um novo tipo de jornalismo que surgiria no Ocidente, conhecido por alguns autores como o *Novo Fotojornalismo*.

O Novo Fotojornalismo: das revistas para os livros e galerias

É interessante perceber alguns pontos relacionados ao contexto da produção fotográfica na década de 1980. A fotografia começa a ficar mais *anti-estetizada* – ou seja, a fotografia começa a ser inserida em espaços museológicos, como aponta Andy Grundberg (2005), e as definições entre os significados artísticos e os significados sociais/documentais são exacerbados. Ao mesmo tempo disso, a influência da imagem televisiva e outras formas de imagens eletrônicas desafiaram alguns usos tradicionais feitos por críticos da imagem até esse período. Esses desenvolvimentos demandaram que pressupostos antigos sobre fotografia social/documentária e fotojornalismo tivessem que ser reexaminados. Não apenas por críticos, mas também por quem

praticava fotografia⁶⁰. De forma geral, a fotografia informativa passa a perder espaço ao longo dos anos 80 e 90, para uma fotografia mais subjetiva e introspectiva, como as apresentadas anteriormente pelos registros de Nair Benedicto.

Críticos de arte se beneficiaram enormemente das construções teóricas forjadas por feministas, ativistas sociais e quem pensava a imagem como mais uma forma de compreender o mundo, além do mero registro de um momento do passado (GRUNDBERG, 2005). Com o entendimento de que nenhuma imagem é vazia de inflexões culturais, não importa quão engajada politicamente ela seja, historiadores e pesquisadores do campo da Cultura Visual elaboram pesquisas sobre isso desde, pelo menos, os anos 1980, quando ocorre no Brasil uma renovação na historiografia e a imagem também entra nos domínios da História (MONTEIRO, 2015; MAUAD, 2016). Críticos, pesquisadores e historiadores vêm revelando diversas formas de perceber as imagens como uma linguagem visual, com seus próprios códigos e sentidos.

Termos como *novo fotojornalismo* ou *fotografia documental* indicam a necessidade de descobrir novas possibilidades de fazer fotografias e contar histórias. São novas retóricas, novas formas de apresentar essas narrativas visuais. Cores, colagens, sequências, aprofundamento em temas complexos por longos períodos – são algumas das estratégias desenvolvidas como resposta atenta de fotógrafos perante a crise documental (ROUILLÉ, 2005) praticada e

⁶⁰ Talvez uma das formas mais significantes de mudanças ocorre na década de 1980 quando uma virada jornalística para a representação estética se estabelece, em 1986, na *Life Gallery of Photography* no edifício *Time-Life*. A revista preeminente devota por ensaios fotográficos passa a categorizar e comercializar fotografias como trabalhos de arte que valeriam ser comprados e colecionados por seus próprios méritos. Uma das publicações que ganha fôlego nesta época foi o trabalho da fotógrafa Susan Meiselas, de 1981 com o livro *Nicaragua*, documentando a revolução Sandinista sem legendas nem explicações em todo corpo de seu livro, deixando somente as imagens em suas páginas e, ao final do livro, uma pequena explicação sobre o que se tratava. Essas fotografias foram comparadas com fotografias que ocupavam espaços de arte contemporânea, como as de William Eggleston (GRUNDBERG 2005, p. 185), pelo uso de cores saturadas e pela elaboração estética do livro. Esta obra, assim como a de Gilles Peress *Telex: Iran (1984)* e de Alex Webb *Hot Light/Half-Made Worlds (1986)* causam o mesmo efeito, da saída das fotografias jornalísticas das páginas de jornais e revistas, para a entrada em livros, galerias e museus.

provocada ao longo dos anos 1980 e 1990 no campo da fotografia. E estas estratégias também modificam a estética da fotografia⁶¹ nesse período.

Existe um interesse ressurgente no fotojornalismo como um gênero, e em fotojornalistas como atores morais em um palco de eventos mundiais, coincidindo com a formação de novos fotojornalistas – que vem sido chamada como um *Novo Fotojornalismo* (GRUNDBERG, 2005, p. 184).

The New Photojournalism has arisen without any new vehicles for its propagation. If anything, the number of magazines and newspapers willing to run committed, hard-hitting photo essays in the tradition of Smith or Capa has declined in the United States and Latin American countries. This change in the marketplace has had an effect on both the form and presentation of photographic reportage. One of the most obvious and ironic characteristics of the New Photojournalism is that it is to be found in books and exhibitions as frequently as it is reproduced as News (GRUNDBERG, 2005, p. 185).

Este *ressurgimento* traz consigo algumas características, que vão ser percebidas ao longo da segunda metade dos anos 1980 e durante os anos 1990 (até a atualidade, em alguns casos específicos): o grande uso de financiamento por ONGs e Agências Internacionais de Imprensa, a arrecadação para projetos de médio e longo prazo (de 6 meses a 20 anos) para o registro de temas sensíveis aos casos de violações de direitos humanos, condições precárias a vida, conflitos armados e proliferação de doenças. Nestes casos, a grande maior parte dos fotógrafos passam a produzir ensaios a fim de realizar a publicação de

⁶¹ O termo estética da fotografia é compreendido neste caso e outros citados ao longo do texto a partir da noção de estética de SOULAGES (2009, p.345), quando a “fotografia em sua totalidade mostra estar no cerne da arte contemporânea, e até, de certa maneira, ser o seu próprio cerne”. Para SOULAGES (2009, p. 159) “toda fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da obra de arte”. A estética fotográfica, para François Soulages anuncia o conceito de *fotograficidade*, designando o que é fotográfico na fotografia e a propriedade abstrata que faz a singularidade do ato fotográfico. Apesar de HEGEL (1998, p. 3) afirmar que “the first that we may encounter is the doubt whether fine art shows itself deserving a scientific treatment” no século XIX, pressuponho que o conceito de estética Hegeliano seja adequado neste trabalho. Para Hegel, na obra *Aesthetics I: Lectures on Fine Art*, a natureza deveria ser conquistada pelo homem, e a própria natureza pressupõe os sentidos de belo no mundo. As artes realistas no século XIX e XX passarão a tentar cada vez mais realizar a replicação realista do que é visto, o movimento Impressionista se enquadra nisso, assim como o surgimento da fotografia no fim do século XIX (NEWHALL, 1983). Por isso, o conceito de estética passa o pensamento de Hegel, para, não contraditoriamente, chegar a LUKÁCS (2009, p. 105) que reafirma a posição da arte como “um conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento” ao perceber que o trabalho seria a dominação da natureza, pelos pressupostos lidos por George Lukács em MARX (2004).

sua obra autoral, em formato de livros seguida de exposições em galerias em diversos países na Europa e Américas.

Although documentary photographers and photojournalists continued to work for newspapers and magazines, they also published books, and exhibited in museums and galleries, where they were able to exercise greater control over the selection and presentation of their work, and where they did not have to contend with tight deadlines (...) in the past, image-makers, audiences, curators and scholars had considered art photography, documentary photography, and photojournalism as having their own separate lines of development and different social agendas. By the late twentieth century, however, these distinct photographic genres were increasingly coming to resemble each other in style and subject. (MARIEN, 2010, p.416).

Esta *mistura* de gêneros passa a se estreitar cada vez mais ao longo dos anos 1990, vários fotógrafos deste período passam a divulgar pedaços de seus projetos de longo prazo em formato de ensaios para revistas semanais e jornais. Eles não são vinculados a estes periódicos, mas mantêm sua fonte de renda com estas publicações sazonais para dar continuidade ao seu trabalho e seus projetos.

Perhaps the most significant token of this shift from journalistic to aesthetic presentation was the establishment, in 1986, of the *Life* Gallery of Photography in the Time-Life building. That the long-preeminent magazine devoted to the photo essay should market photographs as works of art worth buying and collecting on their own merits surely says something important about its current relationship to the medium as a whole (GRUNDBERG, 2005, p. 185).

Além do marco da criação da galeria *Life* em 1986, a publicação do livro *Nicaragua* de Susan Meiselas em 1981 demonstrou um modelo a ser seguido para diversos outros fotógrafos, como é o caso de Carlos Carvalho e Sebastião Salgado. Após conviver com os Sandinistas, Meiselas publica seu livro com centenas de fotografias sem legendas para guiar seu leitor. Nenhuma palavra escrita no livro nem abaixo das fotografias em suas páginas, somente ao fim do livro. Eram fotografias coloridas e não as primeiras fotos em cores de guerras, nem mesmo as primeiras que a cor serviu para enaltecer nossas respostas

emocionais para cenas de guerra (algo que Larry Burrows já havia feito sobre a Guerra no Vietnã). Eram fotografias vívidas, saturadas que podiam ser percebidas aos espectadores como artísticas, ou até mesmo decorativas. Até mesmo as composições das fotografias parecem premeditadas.

Assim como por meio de livro, o trabalho de Susan Meiselas circulou em algumas revistas semanais, enquanto cobria seu projeto documental, registrando notícias ao longo de seu trabalho e divulgando seu projeto, como característica do que a maioria dos fotógrafos deste período fizeram. Como foi o caso da reportagem no *The New York Times Magazine*, em 1978 (Conjunto de Imagens 1, abaixo) e da publicação de seu livro (Conjunto de Imagens 2, abaixo). Ela marcou um exemplo a ser seguido internacionalmente, depois deste trabalho.

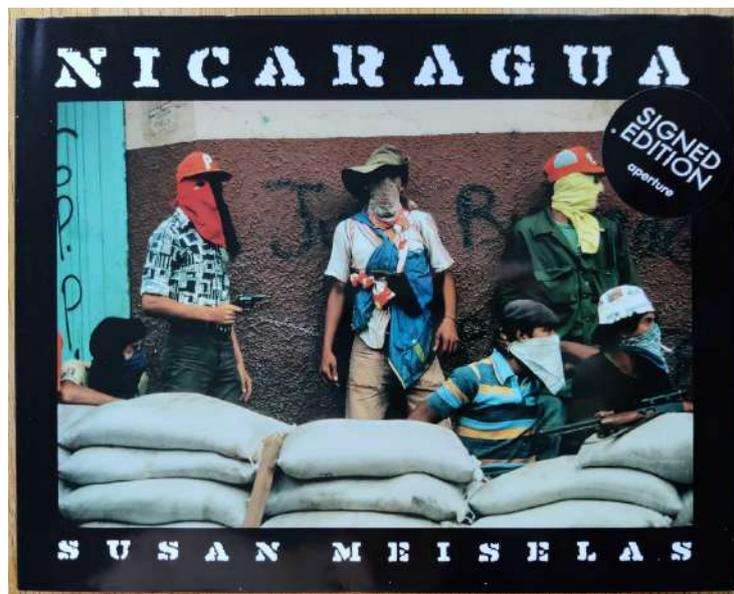
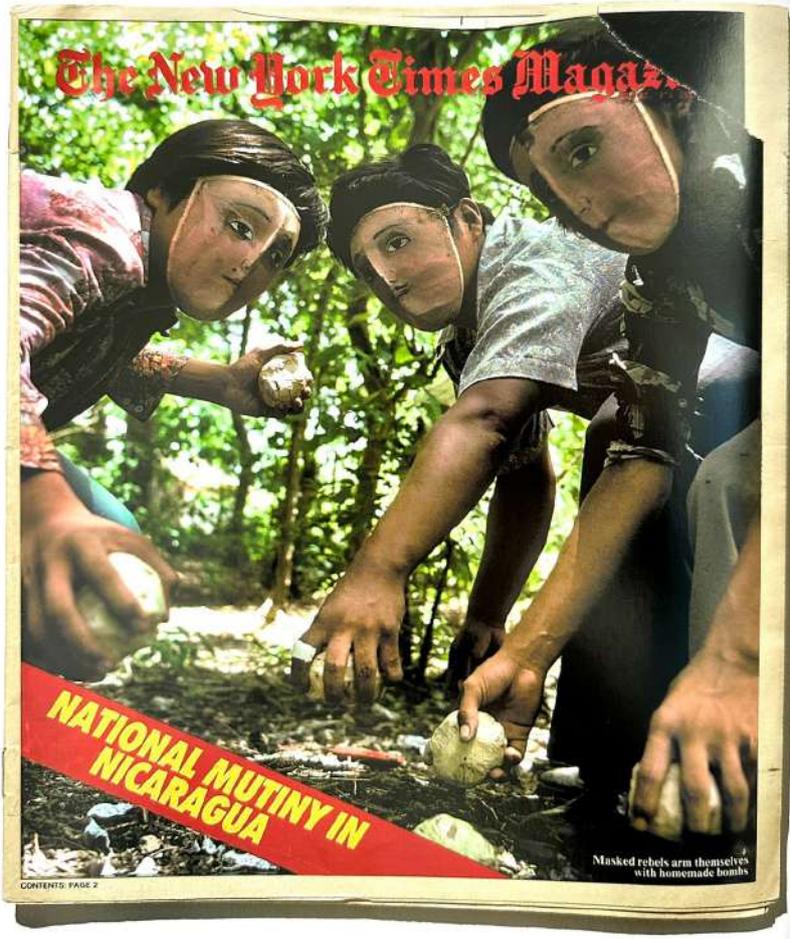


Imagem 6: Capa do livro Nicaragua, de Susan Meiselas, 1981. Fonte: Acervo do autor.



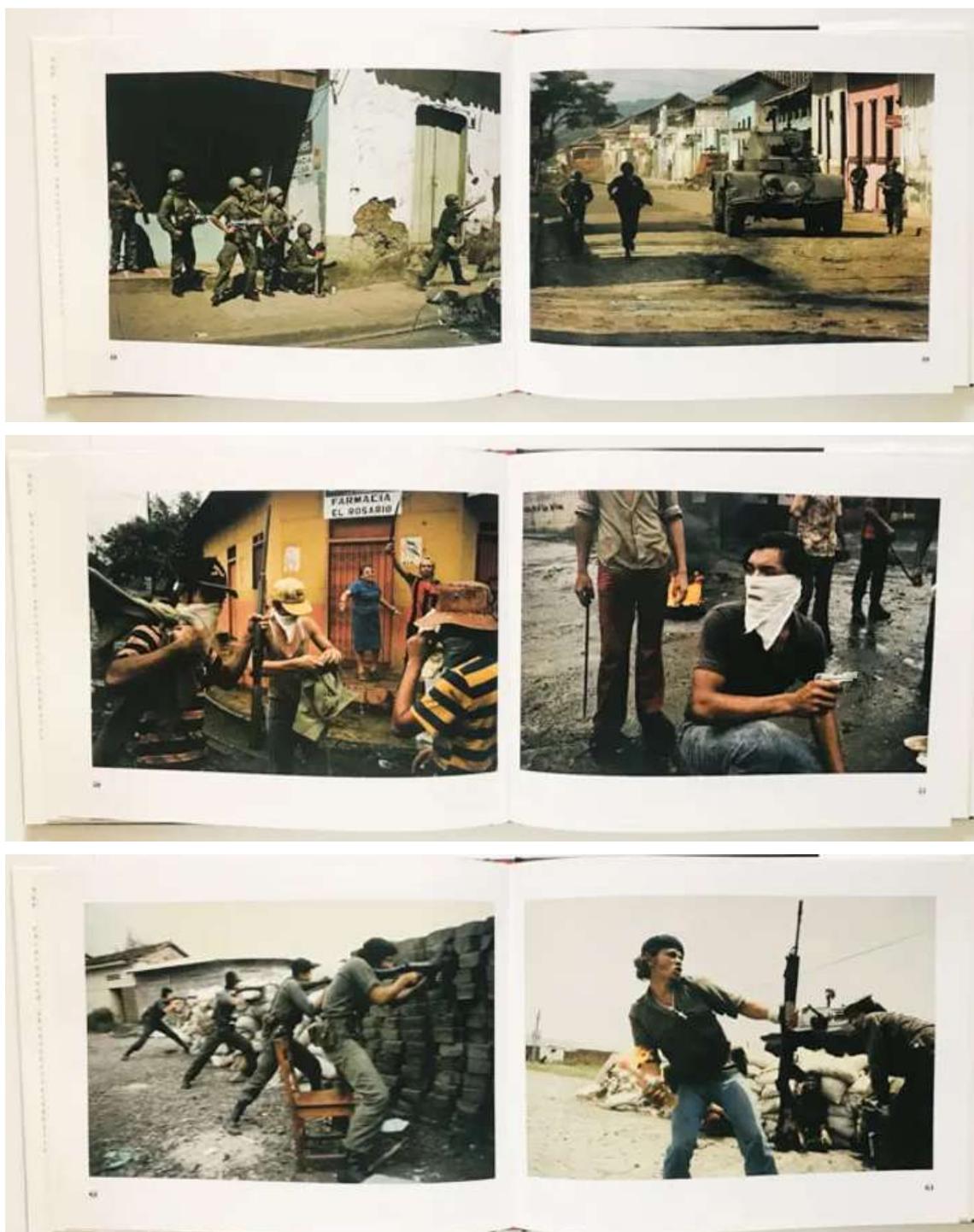


Imagem 8: Sequência de fotografias no interior do livro de Susan Meiselas, *Nicarágua*, 1981.
Fonte: Acervo do autor.

O livro de Susan Meiselas teve como consequência um efeito perturbador, “the pictures looked like art – and especially like the color art photographs of William Eggleston, whose work the MoMA had exhibited five years earlier”⁶². Entretanto, elas se distinguiriam de objetos de arte, tinham uma carga política

⁶² GRUNDBERG, 2008, p. 185.

bastante explícita por serem registros da aliança rebelde na Guerra, algo que o governo estadunidense (país onde as fotografias de Meiselas mais circularam) era totalmente oposto. Por conta destas combinações, as imagens pareciam sair do senso comum até então.

While photographs showing unfortunate people as victims of political injustice and catastrophic circumstance continued to be made and shown, in the new hybrid of art, documentar and photojournalism, the romantic humanism of the popular 1955 *The Family of Men* book and exhibit was overturned. It was replaced by the idea that human nature is a convoluted and unpredictable blend of dignity and imperfection (MARIEN, 2010, p. 416).

Esta mistura entre imperfeição e dignidade são temas centrais nos trabalhos dos fotógrafos ao longo dos anos 1980 e 1990. A partir da produção de fotógrafos brasileiros que vivenciaram a mudança social, política e visual no Brasil dos anos 1980, em pleno processo de redemocratização, será possível identificar como esse hibridismo artístico entre documentarismo e fotojornalismo se inseriu em temas sobre mudanças do fotojornalismo para a fotografia documental dentro de trabalhos pontuais em algumas trajetórias de fotógrafos – mesmo que ambas continuassem coexistindo ao longo das próximas décadas. Essa linguagem visual que transita entre o documento e a arte é característica das imagens produzidas nesse momento, e definem essa resposta, por vezes inconsciente, de fotógrafos(as) que hibridizam sua linguagem.

Será nos anos oitenta que diversas fotografias passam a ocupar espaços dentro de livros fotográficos, exposições em museus e galerias⁶³. Fotos de fotojornalistas, que ocupavam até então espaços dentro de veículos de comunicação. Dos anos 1980 a 1990, a fotografia informativa irá ser acolhida e legitimada pelo campo artístico, muito devido a chegada da televisão como forma hegemônica de imagem consumida, além do início da venda de filmadoras

⁶³ Alguns nomes que realizam esta passagem são: Susan Meiselas, *Nicaragua (1981)*; Gilles Peress, *Telex: Iran (1984)*; Alex Webb, *Hot Light/Half-Made Worlds (1986)*; Mary Ellen Mark, *The Book of Everything*; Eugene Richards, *Bellow The Line (1980)*; Miguel Rio Branco, *Dulce Sudor Amargo (1985)*; Hélio Campos Mello, *Mister You Bagdad (1991)*; Maureen Bisilliat, *Xingu (1990)*; Agência F4, *A Greve do ABC (1980)*, *A Questão do Menor (1980)* dentre outros trabalhos importantes de fotógrafos de imprensa que utilizam o livro fotográfico, galerias de arte e museus para exporem suas narrativas.

amadoras e profissionais. A fotografia realista passará a ser questionada e pensada em outros espaços sociais, ganhando uma sobrevida para repensar temas do passado, presente e projetar denúncias para o futuro.

Photojournalism turn to less ephemeral and more aesthetic ways of being seen has little to do with the desires of magazines and newspapers and everything to do with their archival, television. [...] As still-video cameras reach the marketplace, News photography will have to be redefined. Still photographs cannot compete with network television in massiveness of audience, but they can be more concentrated and dramatic in their revelations. Taken off the page and folded into the museum, the New photojournalism becomes simply another genre in the realm of art, dysfunctional but beautiful (GRUNDBERG, 2005, p. 190).

Desde uma fotografia contextualizante – fotos emblemáticas publicadas quase que exclusivamente em jornais, revistas, panfletos e canais de comunicação –, até uma fotografia mais estética, introspectiva e que proporciona reflexões mais atentas e deslocadas de seu suporte inicial – bastante comum em espaços museológicos, de arte e espaços exclusivamente culturais.

A fotografia informativa do período pós-guerra pode ser percebida como uma fotografia contextualizante em sua origem. O fotojornalismo possui como característica comum dentre toda a sua história o apelo pelo olhar e contar histórias, ele funciona visualmente e emocionalmente (SOUSA, 2005). Após a segunda guerra mundial, revistas de renome como *Time*, *Life*, *Newsweek*, *Der Spiegel* e *Stern* continuaram sua tradição de contar histórias pelo uso de ensaios fotográficos. Com o surgimento da agência *Magnum*⁶⁴, na França, a fotografia ficou menos corporativa e mais pessoal, com a possibilidade de arte e política coincidirem, enfatizando muito mais no aspecto visual da fotografia, e colocando um patamar novo na área da fotografia informativa pós-guerra, uma passagem de uma imagem contextualizante, corporativa, atrelada à uma equipe de fotografia de um periódico, para uma fotografia subjetiva, introspectiva,

⁶⁴ Importante lembrar que o surgimento da Magnum foi em um cenário privilegiado e confortável na vida dos profissionais que atuavam lá. Henri-Cartier Bresson costumava falar que era um *caçador natural* ao fotografar na Índia, China e Oriente Médio – nos fazendo pensar se os sujeitos fotografados seriam a presa? A reunião da fundação da Magnum em 1947 foi feita na cobertura do MoMA-NYC, já iniciando sua trajetória dentro de um espaço consagrado e tradicional de arte, sendo que a maioria de seus fotógrafos não possuía costume de visitar museus ou beber champagne (GRUNDBERG, 2005, p. 194).

visualmente atrativa, ligada aos aspectos subjetivos e pessoais de fotógrafos freelancers que atuavam em agências fotográficas⁶⁵.

Ao longo do fim do século XIX, se percebeu uma tendência nas concepções de arte nas imagens produzidas na metade desse século. “Uma produção com suas controvérsias sobre linhas e cores e uma visão infantil de realismo” (GRUNDBERG, 2005, p. 168), assim, contextualistas fizeram uso dessa noção primária de estética, perante enquadramento, posicionamentos de objetos e pessoas no frame fotográfico, para direta ou indiretamente, entrar em diálogo com concepções de que o mundo é totalmente politizado e propositalmente mistificado. Críticos da fotografia – além de Abigail Salomon-Godeau⁶⁶, Rosalind Krauss⁶⁷, Sally Stein⁶⁸, Allan Sekula⁶⁹, Ariela Azoulay⁷⁰ dentre outros – foram defensores de uma história da fotografia que possui influências não somente estética⁷¹, como estava sendo feitas as análises fotográficas naquele período, mas também pelo contexto de sua produção. Contexto de vida de seus fotógrafos e do ambiente fotografado. Walter Benjamin (2018) seria, efetivamente, um dos pensadores que marcaria essa visão perante a Cultura Visual fotográfica, por pensar justamente que as fotografias são importantes pois elas retiram a “aura”⁷² da raridade e do objeto único que as produções artísticas possuíam pela visão de críticos de arte.

Estas imagens de fotojornalistas nos anos oitenta possuíam uma heterogeneidade grande, dentre as informativas, pode-se perceber um movimento bastante semelhante ao que ocorre nos Estados Unidos, França, Alemanha e Inglaterra nos anos 1960 em diante. Da passagem de uma fotografia

⁶⁵ No Brasil esta virada contextualizante/informativa para uma fotografia mais visualmente atraente também ocorre. Porém, pelo descompasso histórico da Ditadura Militar, nossa fotografia começou a ter ares estéticos na imprensa com a geração de fotógrafas(os) da revista *Realidade*, em especial, e nos anos 1980 com as agências fotográficas.

⁶⁶ Cf. SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Photography after Photography: Gender, Genre, History*. Santa Barbara: Duke University Press, 2017.

⁶⁷ Cf. ELKINS, James. *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007.

⁶⁸ STEIN, Sally. *The Rhetoric of the Colorful and the Colorless: American Photography and Material Culture between the Wars*. PhD. Yale University Press, 1991.

⁶⁹ Cf. SEKULA, Allan. *Écrits sur la photographie*. Paris: Beaux-Arts de Paris Éditions, 2018.

⁷⁰ Cf. AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.

⁷¹ Sobre o termo estética e belo, recomendo as obras de SOULAGE (2010) e HEGEL (1998).

⁷² Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.

informativa para uma fotografia também complexa visualmente⁷³, com uma construção visual e estética mais elaborada, introspectiva e subjetiva⁷⁴ (BARCELOS, 2003).

Desde 1970, a estética fotográfica, de maneira inicial, importava pouco ao leitor e editores, além de sua capacidade de concentrar informações em um espaço retangular dentro das páginas do periódico. Porém, não podemos pensar que a visão *contextualista* e estética são antagonistas. É, talvez, nesse momento da história da fotografia que estes critérios (antes divididos pelos críticos e historiadores da arte) passam a se eclipsar para dar significado às imagens em seus diferentes espaços. Não será à toa que as fotografias presentes em veículos de comunicação após os anos 1990, principalmente dentro de revistas semanais, passam cada vez mais a retomar o sentido de reportagens, criadas por fotógrafos que também escrevem suas próprias reportagens, contando histórias visuais com apoio de textos contextualizantes do que é visto nas fotografias. Cada vez mais, no tempo presente, as fotografias informativas irão concentrar-se na estética e na capacidade narrativa para temas editoriais.

No Brasil dos anos 1960, fotógrafos(as) ainda estavam muito vinculados aos veículos de comunicação, tendo pouco espaço criativo e autoral⁷⁵. Já nos anos 1980⁷⁶ a possibilidade de fotografarem como freelancers, como apoiados por editais do Governo Federal, por bolsas de fotografia de instituições internacionais, por trabalharem em Agências de fotografia, torna sua capacidade estética mais fluída e mais presente em espaços diversos (como livros, jornais, revistas e galerias).

Era comum os trabalhos fotográficos deste período serem deslocados de seus suportes iniciais. Muitos ensaios que eram produzidas a partir de encomendas ONGs e da iniciativa própria dos fotógrafos independentes, para

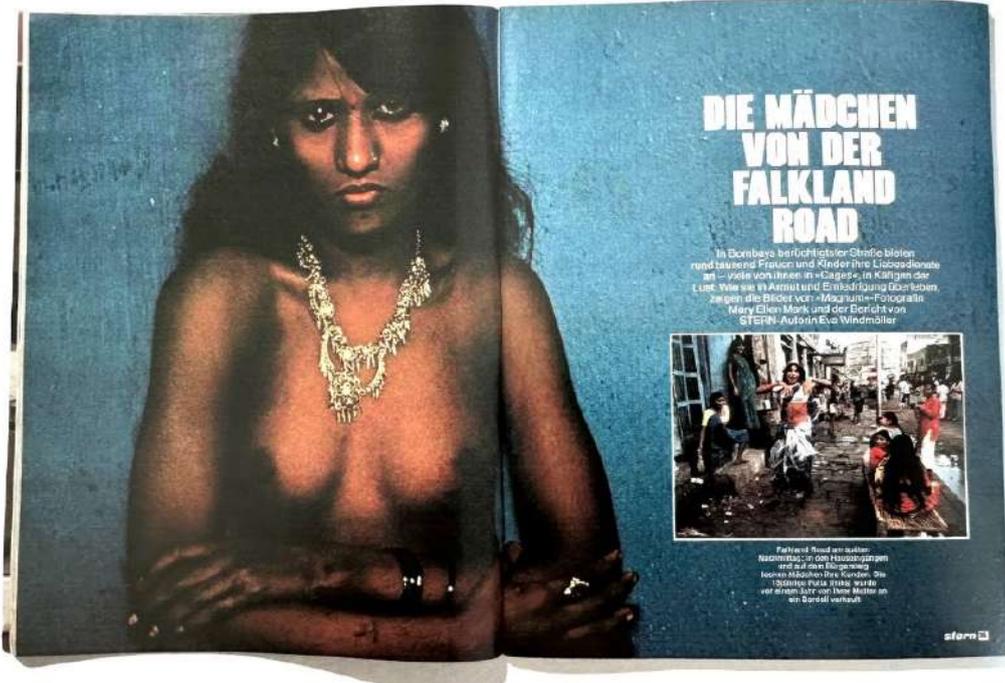
⁷³ Cf. LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico. Éxodos e Identidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

⁷⁴ Cf. BARCELOS, Janaina. *Os usos da fotografia pela imprensa*. 9º Encontro Nacional de História da Mídia. ISSN 2175-6945, 2013.

⁷⁵ Com algumas exceções, como é o caso da Revista Realidade, publicada pela Editora Abril, onde fotógrafos possuíam uma liberdade criativa e autoral grande, inclusive participando da construção dos textos que acompanhavam as reportagens.

⁷⁶ Para alguns fotógrafos(as), antes de 1980 o incentivo financeiro para desenvolvimento de projetos autorais já existia, por bolsas internacionais de fotografia. Como foi o caso de Claudia Andujar, por exemplo, ao receber apoio de dois anos da Fundação Guggenheim em 1971.

publicação de livros autorais e organizações de exposições podem ser encontradas também em páginas de revistas semanais e jornais ao longo dos anos 1980 e 1990. É o caso da fotógrafa Mary Ellen Mark, ao registrar a prostituição em Mumbai, na conhecida Falkland Road, e ter suas fotografias também publicadas para a revista alemã *Stern*. Depois de tentar realizar registros na mesma rua em 1968 e ser expulsa de lá por cafetões, a fotógrafa retorna em 1978 a 1981 e registra por dias o cotidiano das mulheres. Sua estratégia foi passar alguns dias em cafés, caminhando nas ruas e conversando curiosamente com as prostitutas, até ser convidada por uma mulher para ir à um bordel tomar chá. A partir deste encontro, Mary Ellen Mark passa a criar uma amizade com as mulheres e fotografar livremente.



DIE MÄDCHEN VON DER FALKLAND ROAD

In Bombay berüchtigtster Straße blühen rund tausend Frauen und Kinder ihre Existenzstrategie – viele von ihnen in «Daps» in Kaligen die Luft. Wie sie in Armut und Erniedrigung überleben, zeigen die Bilder von «Magnum»-Fotografin Mary Ellen Mark und der Bericht von STERN-Autorin Eva Windmüller



Fotograf: David Laundy
Nachts: Das ist die Hauptstraße
und hat viele Geschäfte
Nachts: Mädchen ihre Kunden. Die
Sonne ist hell, heute
verbringen wir eine Nacht an
ein Dorf verheut

stern



Wie im Käfig stellen sich die «Daps-Girls» in der Falkland Road an. Die Mädchen sind so billig, daß keine Kunden kommen
DIE ARBEIT IM DORF LIEFERT KACHSCHUS FÜR BOMBAY

Wie werden schon die Kinder von ihren Eltern in die Stadt gebracht. Wer sich nicht, bekommt Schlagen von der Dorfbewohner

stern

stern



Imagem 9: Reportagem de Mary Ellen Mark, *Falkland Road, Die Mädchen von der Falkland Road*, publicada na revista STERN, 9 de Setembro de 1981. Fonte: Aperture Foundation.

O resultado foi o ensaio publicado na *Stern*. Pelo fato dela ter feito as fotografias com filme 35mm colorido, diversos editores da National Geographic queriam publicar seu material também. Suas fotografias ocuparam grande parte das páginas da reportagem, deixando um trecho pequeno para texto ao lado das fotografias, escrito também pela fotógrafa com a jornalista Eva Windmöller. São fotografias frontais, com uso de flash em ambientes fechados. Expõe tanto a sensação de intimidade (com casais nus e mulheres rindo espontaneamente) quanto a de voyeur e testemunha conhecida por todos, ao permitirem serem fotografadas em seu cotidiano com praticamente nenhuma fotografia posada.

As fotos deste ensaio de Mary Ellen Mark foram publicadas em livro fotográfico em 1981, no mesmo ano da publicação da reportagem na *Stern*. De fato, as fotos foram publicadas primeiro em formato de livro, divulgadas em galerias de fotografias e vendidas em exposições para grupos relacionados ao meio artístico. Especialmente em Nova York e em Berlim, onde seu livro ganhou edições pela Alfred A. Knopf em 1981 e Steidl em 2005 e 2023.

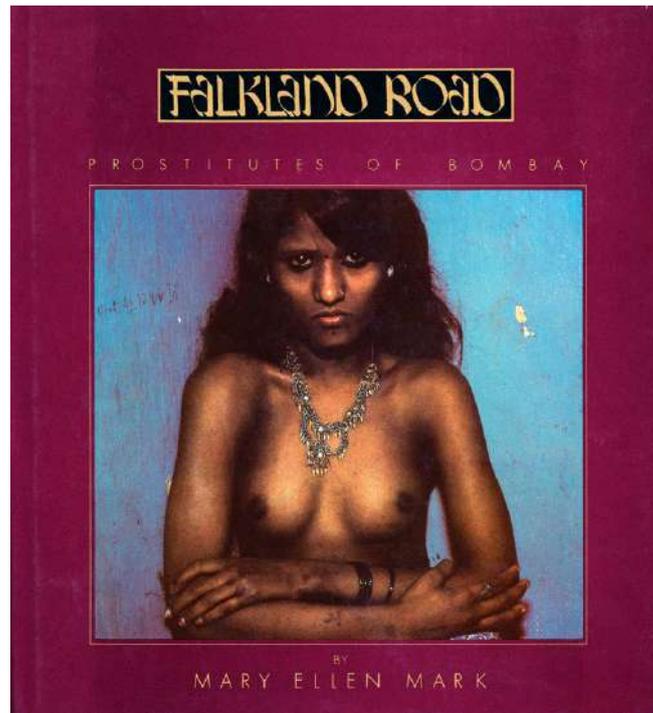


Imagem 10: Capa do livro *Falkland Road, Prostitutes of Bombay*, de Mary Ellen Mark, publicado pela editora Alfred A. Knopf em 1981, New York. Fonte: Mary Elen Mark Official Website.

Outro fotógrafo que já estava atuando desta forma foi Sebastião Salgado, que terá seu trabalho melhor desenvolvido no Capítulo 2 da tese. Suas fotografias de Sahel, publicadas em Janeiro, Agosto e Abril de 1985 no jornal francês *Libération* também ocupa grande parte das páginas, e deixa quem enxerga as imagens com uma possibilidade bastante grande da introspecção diante da dor do outro.

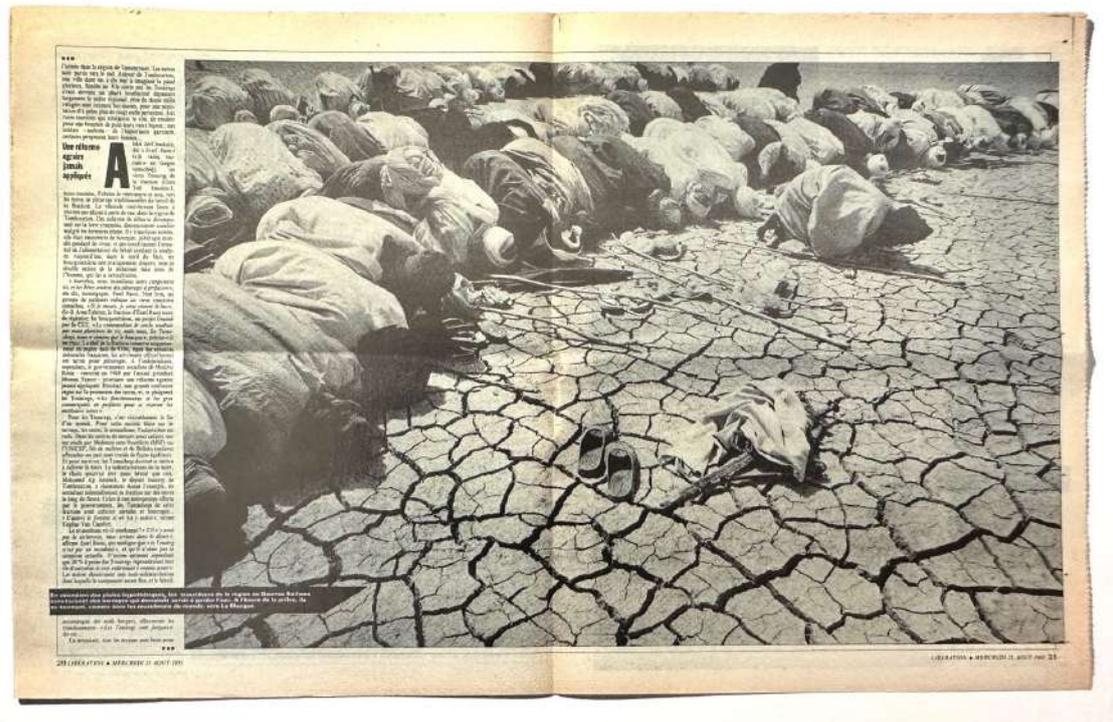
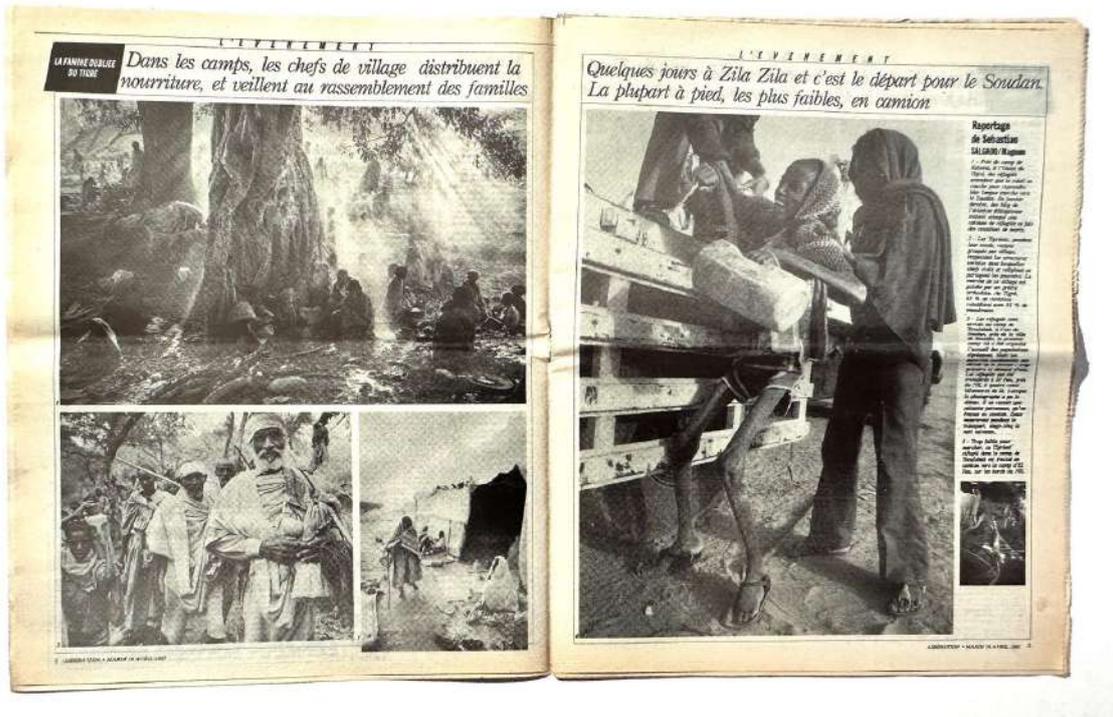


Imagem 11: Fotografias de Sebastião Salgado publicadas nas páginas do jornal *Liberation*. 24 de Janeiro, 16 de Abril e 21 de Agosto de 1985. Fonte: Aperture Foundation.

Da mesma forma que as fotografias de Mary Ellen Mark, Salgado também possui um espaço privilegiado na publicação de suas imagens e a tradição de

publicar suas fotografias em formato de livros e exibi-las em exposições ao redor do planeta.

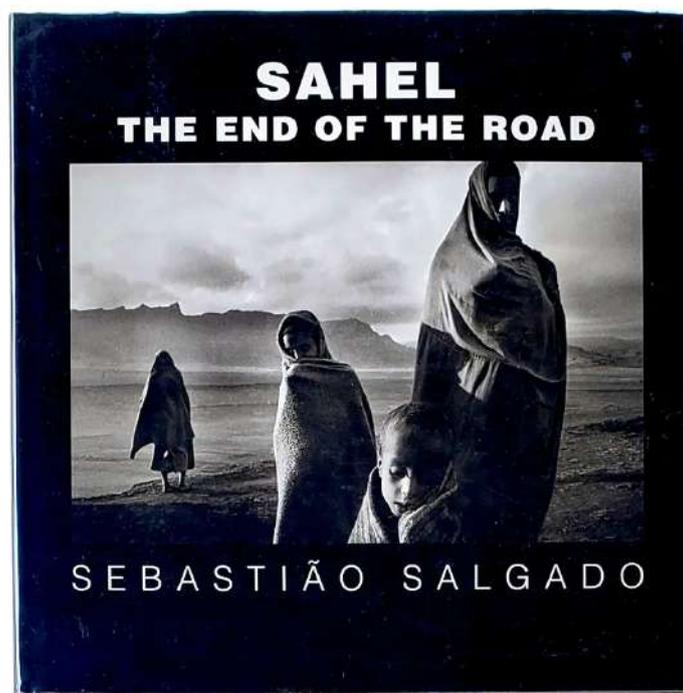


Imagem 12: Livro de Sebastião Salgado, *Sahel: The end of the road*. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Elas circularam boa parte do mundo, quando publicou seu livro *Sahel*, e passou a trabalhar exclusivamente com projetos de médio a longo prazo. Os textos, entretanto, não são do fotógrafo, e as fotografias em preto-e-branco seguem o perfil escolhido por ele, que não chegou a mudar até hoje. É importante perceber a construção dos quadros nas páginas do jornal, que enfatiza retratos em *close* de crianças em desnutrição e cenas de calamidade dos direitos humanos – foco principal do fotógrafo. A imagem de capa, com a criança de mãos dadas com uma bebê, é semelhante a fotografias de guerra, e traz a apreensão da tensão no olhar da criança, que usa uma panela vazia na cabeça – lembrando o espectador de um capacete militar. A fome e a seca são sinais que surgem nas fotografias de *Sahel*, por Salgado. Tanto nos traços físicos das pessoas em situação crítica de saúde, quanto pelo terreno rachado e pés ressecados, como nas fotografias da reportagem.

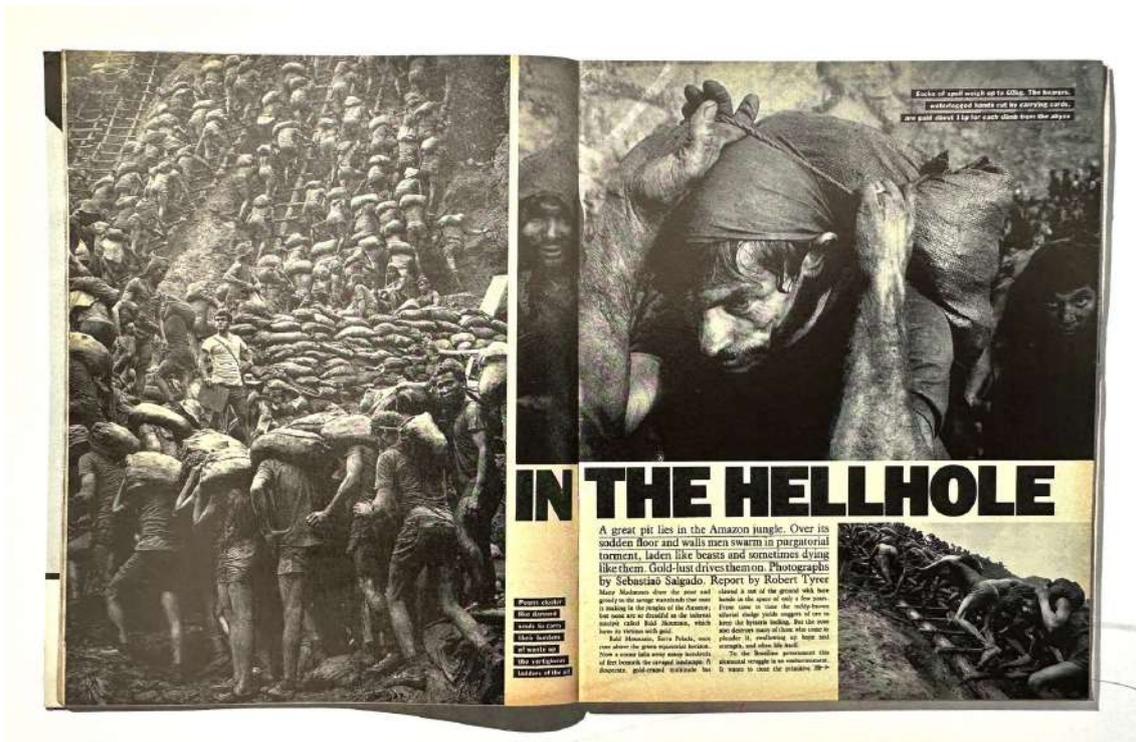


Imagem 13: Início da reportagem de Robert Tyrer acerca das fotografias de Sebastião Salgado na Serra Pelada. *Sunday Times*, 24 de Maio de 1987. Fonte: Aperture Foundation.

Sebastião Salgado também publica suas fotografias sobre o garimpo na Serra Pelada no jornal inglês *Sunday Times*. O Capítulo 2 da tese irá expandir as questões específicas sobre o garimpo e todo seu significado para Salgado e a sociedade brasileira, mas é importante ressaltar aqui as características do *novo fotojornalismo* que, novamente, possui um espaço privilegiado para as imagens no jornal, ocupando praticamente todo o espaço das páginas e deixando pouca margem para o texto, que neste caso é escrito pelo jornalista Robert Tyrer, em 24 de Maio de 1987.

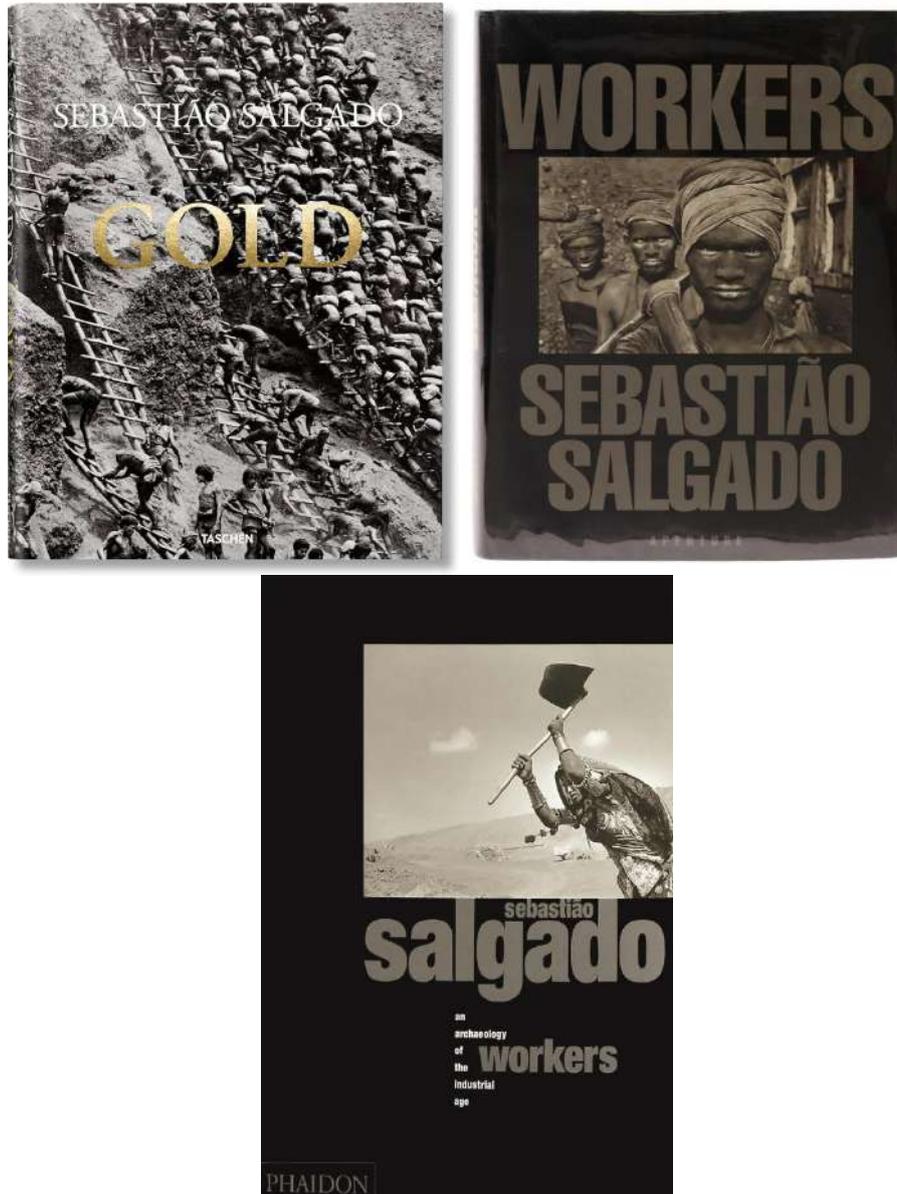
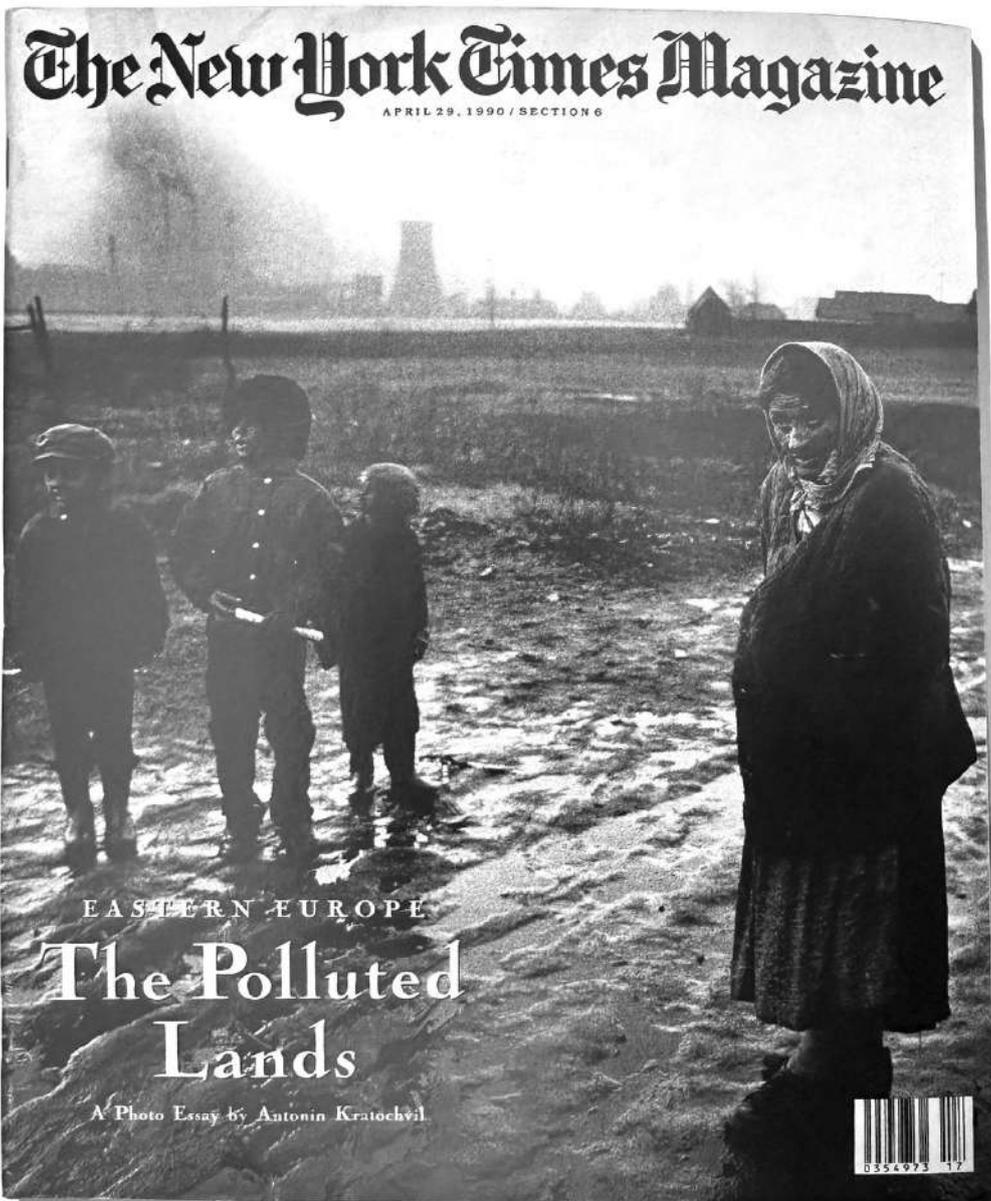


Imagem 15: Livros de Sebastião Salgado, *Gold*, referente aos registros na Serra Pelada, Pará, em 1986. Publicado em 2019 pela primeira vez. E os livros onde os registros da Serra Pelada foram publicados pela primeira vez, *Workers: Na archeology of the industrial age*, pelas editoras Aperture e Phaidon. Fonte: Acervo pessoal.

Antonin Kratochvil, fotógrafo Checo nascido em 12 de abril de 1947, também segue esta linha de publicações de ensaios em jornais e revistas. Uma das reportagens mais importantes da sua trajetória ocorreu em 1990, para a revista *The New York Times Magazine*. Intitulado *The Polluted Lands*, seu ensaio foi registrado por vários anos no Leste Europeu, especialmente na Polônia, e foi recebido por diversos jornais e revistas no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990. Ele percorreu a Ucrânia, a Alemanha Oriental, Checoslováquia e Polônia com o objetivo de registrar as consequências do regime comunista na região.

The New York Times Magazine

APRIL 29, 1990 / SECTION 6



EASTERN EUROPE

The Polluted Lands

A Photo Essay by Antonin Kratochvíl



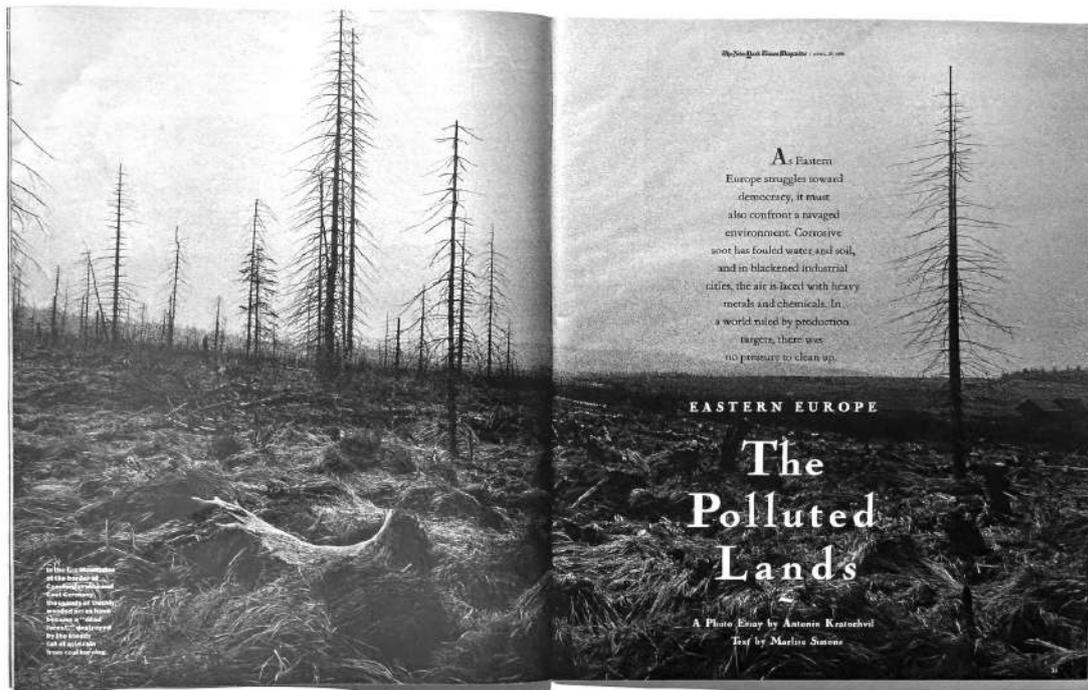


Imagem 16: Fotografias de Antonin Kratochvil publicadas no ensaio *The Polluted Lands* na revista *The New York Times Magazine* em 29 de Abril de 1990. Fonte: *The New York Times Magazine Archive*.

Antonin Kratochvil passou 20 anos registrando o Leste Europeu, e suas imagens foram apresentadas em exposições na Europa e Estados Unidos ao

longo do anos 1990 e 2000. Os registros foram publicados no livro *Broken Dream*, em 1997, contendo cerca de 200 fotografias, editado pela *The Monacelli Press*.

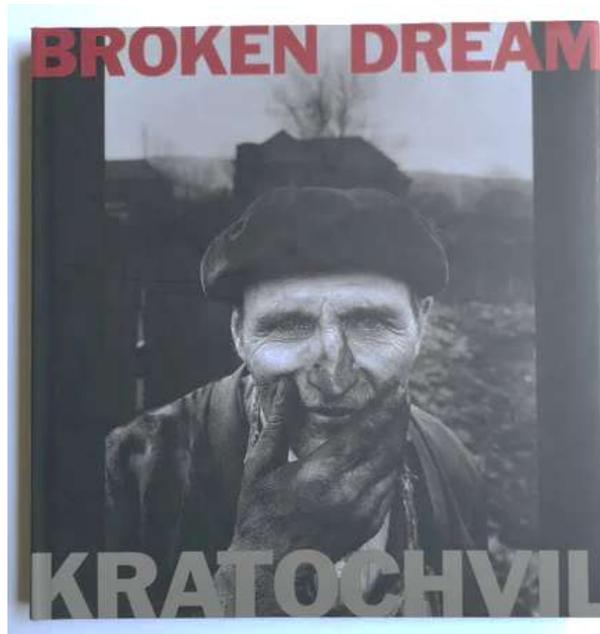


Imagem 17: Livro *Broken Dream* do fotógrafo Antonin Kratochvil, publicado em 1997. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Diversos outros fotógrafos utilizaram nos anos 1980 e 1990 esta prática, de realizar projetos fotográficos de longa duração, com apoio financeiro de ONGs e encomendas de jornais e revistas, para publicarem livros fotográficos e realizarem exposições de seus projetos ao redor de continentes. Alguns outros exemplos são Susan Meiselas, no seu livro *Nicaragua (1981)*, contendo centenas de fotografias dos anos que viveu na Nicarágua durante a Guerra Civil, cobrindo as demandas dos Sandinistas; Gilles Peress, *Telex: Iran (1984)*, quando o fotógrafo cobriu a Guerra do Irã nos anos 80; Alex Webb, *Hot Light/Half-Made Worlds (1986)*, quando passou mais de 10 anos fotografando e trabalhando em encomendas especiais como fotojornalista no México, África, Ásia e nas ilhas caribenhas. Webb trouxe neste livro diversas fotografias com o uso da cor e com uma composição complexa e ordenada graficamente, seu objetivo era registrar a luz e as diferentes culturas na região equatorial; Eugene Richards, *Bellow The Line (1980)*, registrando cenas sobre a miséria estadunidense da juventude urbana. Seu trabalho tinha um objetivo em comum com tantos outros fotógrafos deste período: chamar a atenção para problemas

sociais. Ele publicou mais de 200 fotografias no livro e denunciou algo que ainda não era visto fora dos EUA, a pobreza e miséria escancarada; Miguel Rio Branco, *Dulce Sudor Amargo* (1985); Hélio Campos Mello, *Mister You Bagdad* (1991); Maureen Bisilliat, *Xingu* (1990); Agência F4, *A Greve do ABC* (1980), *A Questão do Menor* (1980) dentre outros trabalhos importantes de fotógrafos de imprensa que utilizam o livro fotográfico, galerias de arte e museus para exporem suas narrativas. Parte deste processo de utilizar livros fotográficos vem da insatisfação dos próprios fotógrafos com os meios de comunicação, que limitavam sua atuação. Muitos acabam se tornando repórteres, e viam-se como autores, conforme reforça Ledo (1988),

la función del fotógrafo como la de un reportero, a partir de los ochenta el fotógrafo documentalista concibió su trabajo al margen de los *media*; em no pocas ocasiones lo concibió contra los *media* y nunca se contemplo sometido al estigma del testigo ocular sino que nos habituó a verlo como autor, como espectador de sí próprio, como parte del sujeto que va a fotografiar (LEDO, 1988, p. 124).

Estas publicações reafirmam como a fotografia pode ser plural, heterogênea e com uma série de trajetórias pessoais diferentes. Acomodar e acolher esse fato nos faz perceber de maneira mais clara as mudanças de significados das fotografias e as construções de narrativas de seus próprios(as) autores(as) – que muitas vezes não percebem a mudança que suas imagens assumem em diversos ambientes, seja ele dentro da página de um jornal ou dentro de um museu. Para alguns, continua sendo àquela fotografia feita em um ambiente específico, em um dia do calendário, acompanhado por memórias daquele dia e do que acontecia na frente de suas lentes. A categoria *arte* ou *documento* é assumida por alguns depois que suas fotos circulam em ambientes como museus, galerias, livros fotográficos, e a partir daí se assume narrativas perante seu suporte (ROUILLÉ, 2009, p. 161)⁷⁷. Porém, a fotografia continua sendo a mesma⁷⁸.

⁷⁷ Conforme depoimentos de Nair Benedicto, Hélio Campos Mello, Juca Martins, Wagner Avancini, Americo Vermelho dentre outros fotojornalistas, que assumem suas fotos como jornalísticas e documentais, em essência. Cf. PROENÇA, 2017.

⁷⁸ Cf. BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

Todas estas publicações mencionadas seguem a linha do que Andy Grundberg (2005) chama de *Novo Fotojornalismo*. Centenas de fotografias sem legendas ou textos para explicá-las. As publicações em livros e mostras em galerias de arte contínuas durante e após os seus projetos finalizarem, e o senso de denúncia a questões que afetam o ser humano – algo já permanente no fotojornalismo desde os anos 1940 com a fundação da *Magnum*. Muito do que o *Novo Fotojornalismo* produziu pouco efeito e atenção traz para revistas e jornais diários e semanais de informação, que dependem da fotografia para explicar o mundo para seus leitores. No âmbito das notícias, clareza, brevidade e objetividade são virtudes guias, e as imagens que expressam pontos de vistas pessoais de mais, não são bem-vindas. Nesse caso, o *Novo Fotojornalismo* se beneficiou dos meios de comunicação, pelo menos até o momento, pois ao infiltrar-se em revistas semanais de grande circulação, seus trabalhos ganham novas perspectivas e olhares, além de terem espaço para colocarem seus posicionamentos pessoais, enquanto fotógrafos e autores, sobre o que acontece no mundo. O *Novo Fotojornalismo* é também a posse da autoria da narrativa pelo fotógrafo, do que acontece na sua frente e do que as pessoas devem ver também. Ele pode ser considerado um gênero de uma página retirada do jornal e colocada dentro de uma galeria de arte, se tornando assim “simply another genre in the realm of art, dysfunctional but beautiful”⁷⁹.

O Neoliberalismo e a fotografia nos anos 1980 e 1990

O Neoliberalismo possui relação com as fotografias feitas nos anos 1980 e 1990, e muitas delas são feitas financiadas por diversas instituições não-governamentais, bancos, redes privadas de produtos e pelo capital produtor, que causa as consequências negativas no planeta desde o momento das Revoluções Industriais. É importante, nesse sentido, perceber que o liberalismo possui a tendência de conjurar a sua própria inocência quando aponta para o sofrimento dos outros. E a fotografia pode ser uma ferramenta perfeita para fazer isso. Assim, produzindo sua própria inocência ao não assumir sua posição de

⁷⁹ GUNDBERG, 2005, p. 190.

opressor nesta circulação de poder. Neste contexto histórico, o Liberalismo⁸⁰ produz estas circunstâncias porque, como compreendido pela teoria de Azoulay (2008), faz com que o sofrimento dos outros fosse tema de sua responsabilidade própria, de responsabilidade pessoal de instituições, e não uma questão de falha das instituições e do próprio Estado, como reafirma Wendy Brown (1995). A construção de uma visão mais ampla sobre a atuação do neoliberalismo no Brasil, a partir da fotografia, é um dos pontos centrais desse trabalho, indo em uma direção um pouco diferente de Azoulay.

Against the liberal presumption that freedom transpires where power leaves off, I want to insist that freedom neither overcomes nor eludes power; rather, it requires for its sustenance that we take the full measure of power's range and appearances---the powers that situate, constrain, and produce subjects as well as the will to power entailed in practicing freedom⁸¹.

A Grande Depressão norte-americana foi o momento para haver uma revisão mais incisiva da representação liberal nos países anglo-saxões e, posteriormente na América Latina (1960-1990). O *New Deal* foi preparado por um trabalho crítico grande, que foi muito além dos meios tradicionalmente hostis ao sistema capitalista. Para o contexto histórico deste trabalho, o termo *neoliberalismo* será utilizado, indo em direção ao que define Dieter Plehwe (2007, p. 2).

With regard to neoliberalism, we understand neoliberal philosophy itself as a 'plural' set of ideas rather than as a singular '*pense e unique*'. Much like social liberalism and 'Keynesianism', we argue that neoliberalism cannot be understood as a singular set of ideas and policy prescriptions, emanating from one source. Neoliberalism is frequently equated with market radicalism and

⁸⁰ Importante destacar os trabalhos de PLEHWE (2007), PUELLO-SOCARRÁS (2007) e DARDOT; LAVAL (2016) que buscam definições sobre Liberalismo, Novo Liberalismo e Neoliberalismo de 1890 aos nossos dias, demonstrando como este conceito é plural e possui diversas ramificações teóricas. Dentre todas, é relevante a este trabalho os mecanismos utilizados por agentes privados em contato com o governo, no sentido do neoliberalismo partir do pressuposto de haver um "Estado forte, que proteja os direitos privados" (DARDOT, 2016, p. 157) (assim como seus lucros ou a possibilidade de falências futuras). Moldando o uso do dinheiro de empresas privadas no fomento de arte, cultura e da fotografia no Brasil pós-1970.

⁸¹ Com tradução livre: "Contra a presunção liberal de que a liberdade transparece onde o poder acaba, quero insistir que a liberdade não supera nem ilude o poder; em vez disso, requer para seu sustento que tomemos a medida completa do alcance e aparência do poder --- os poderes que situam, restringem e produzem sujeitos, bem como a vontade de poder decorrente da prática da liberdade."

anti-statism, but a number of core principles developed by self-conscious neoliberals not only express their belief in the superiority of market-driven competition as the best mechanism of economic allocation, or in the privileging of property rights (above, say, democratic rights) as a foundational condition of liberty. Social minimum standards, for instance, are held to be compatible with neoliberalism if welfare schemes are designed in ways 'not inimical to initiative and the functioning of the market'. More fundamentally, the architects of post World War-II neoliberalism distanced themselves from the *laissez-faire* liberalism of their intellectual ancestors by maintaining that some degree of governmental oversight was a sine qua non of contemporary capitalism. Thus, the challenge for them was not to eliminate the state, but rather to reduce its scope and redefine its role *vis-à-vis* the Market.

O Brasil nos anos 1970 e 1990 entraria de acordo com esta pluralidade de ideias sobre economia e estado⁸², marcado por diversos movimentos de resistências internas no Governo Federal do Brasil (a criação de institutos de fomento para arte e cultura, como o Instituto Nacional da Fotografia na Funarte, seria um deles) que seriam desmantelados na década de 1990, quando o neoliberalismo enquanto filosofia política se tornaria mais presente. Dessa mesma maneira, o fomento a arte e cultura no Brasil passa a ter como maior presença os bancos privados, instituições de arte internacionais, galerias privadas e bolsas de arte e fotografia com apoio financeiro de empresas vinculadas as ideias neoliberais. A trajetória dos fotógrafos que atuaram no Brasil nesse período também seria marcada por estas mudanças.

Haver o entendimento das linhas que cada um destes fotógrafos tomou também é objetivo desta tese, desenvolvendo os paralelos entre cada uma das trajetórias que levam à um entendimento maior do cenário que a fotografia no Brasil tomou nos últimos anos, e inclusive na atualidade. Trajetórias que iniciam no fotojornalismo, passam pela fotografia documental (LUGON, 2009), de um sujeito que fotografa para documentar com sua subjetividade, não mais em uma fotografia que servia como “prova” de testemunhos. Chegando, em casos particulares, ao campo artístico, relacionando-se com a compra e venda de fotografias como obras, passando por um processo de impressão *Fine Art* e uma curadoria nacional e internacional.

⁸² Cf. Capítulo de Ana María Rita Milani, *A heterogeneidade estrutural e as transformações econômicas na América Latina em tempos de Neoliberalismo*, em PUELLO-SOCORRÁS (2013, p. 229-251).

A conjuração dos valores liberais em apoio ao fomento cultural e artístico (com bolsas de fotografia, inclusive) facilitam a propagação de um discurso que aponta fraquezas do sistema capitalista e liberal da segunda metade do século XX, buscando realizar um processo de descoberta e valorização da dor, sofrimento, drama e do registro das desigualdades sociais e problemas de toda sociedade capitalista. Fotógrafos engajados irão pautar estes temas, obviamente que de forma inocente (no sentido de não perceberem que quem os apoia são justamente aqueles que promovem toda dor que eles veem pelas lentes fotográficas) e estas imagens circularam países em forma de exposições e livros fotográficos. A exemplo do trabalho de Sebastião Salgado e Miguel Rio Branco, para citar apenas os brasileiros. As resistências à isso, nos anos 1980, são em parte o trabalho das agências fotográficas e do INfoto (Funarte), entretanto, todas elas terminam seus trabalhos ao longo dos anos 1980 e 1990, passando a depender de apoio de bancos e instituições liberais.

Dessa forma, é crucial pensar a função da fotografia no meio documental e artístico – espaço que ela irá ocupar a partir dos anos 1980 -, pois será nesse contexto que as referências visuais irão transitar, que a fotografia será exportada para países como o Brasil para serem consumidas. Tanto em formato de livros fotográficos, manuais de fotografia, revistas de fotografia, publicidade, assim como pela experiência compartilhada pelos próprios fotógrafos.

A partir dos anos 1950, o projeto Neocolonial não será mais utilizado pela força bélica somente, mas também pelo processo de *civilizar* o mundo pela cultura (NKRUMAH, 1966). Portanto, instituições de arte e culturais passam a se transformar em pontos de poder neocolonial, ao instruir e orientar quais tipos de cultura são legitimadas e aceitas internacionalmente. Quais estéticas são as percebidas como socialmente importantes. Esse é um processo explorador em sua essência, e não civilizatório como reafirmam os discursos políticos feitos por figuras públicas mundialmente conhecidas dentro de museus.

Dessa forma, as instituições de arte, grandes agências de fotografia internacionais, jornais e revistas semanais, passam a possuir também o papel de balizadoras perante o que será visto como arte ou cultura (COWEN, 2000). O controle do que é visto e esteticamente replicado também se dá pelo incentivo financeiro de instituições privadas (como a Guggenheim Foundation, MoMA,

Getty Institut, Instituto Moreira Salles, Bolsa Vitae), que incentivam trocas artísticas internacionais, apoiam com bolsas direcionadas para a cultura e fotografia projetos de longo prazo, compra e venda de acervos fotográficos e de fotografias. A fotografia faz parte destas mudanças no mundo Neocolonial, respondendo às estruturas impostas pela sociedade. Tanto a partir de construções de projetos de médio e longo prazo acolhidos e fomentados por Bancos internacionais, fundos monetários, Organizações Não-Governamentais e Museus mundialmente reconhecidos.

Será neste campo de atuação que se formarão alguns dos fotógrafos brasileiros nos anos 1980, quando a fotografia do país passa por grandes transformações e é beneficiada destes suportes financeiros, ainda que em uma fase inicial (MAUAD; LOUZADA; SOUZA JUNIOR, 2014). O Brasil iniciou sua trajetória em benefício de projetos financiados para fotógrafos ao longo dos anos 1980, a partir do trabalho do Núcleo de Fotografia e, posteriormente do Instituto Nacional da Fotografia na Funarte.

De forma contrária ao que ocorreria nos anos 1990, se alinhando ao projeto Neocolonial e moralizante de instituições privadas, o Brasil teve como projeto o incentivo por editais e prêmios de fotografia – na tentativa de divulgar nomes que atuavam no Brasil nos anos 1980 de todas as regiões do país. E foi possível haver a implementação da primeira Bolsa de Fotografia do Brasil, o Prêmio Marc Ferrez, criada pelo fotógrafo Pedro Karp Vasquez em 1984, com inspiração norte-americana, como ele informa em seu depoimento:

Em 1932 o Edward Weston ganhou uma bolsa, e os principais fotógrafos norte-americanos ganharam a bolsa Guggenheim. Então daí veio o modelo, um modelo norte-americano. Eu fui nominador da Guggenheim e fui até o Museu Guggenheim, em Nova Iorque para entender esse modelo de bolsa e implementar ele no Brasil. Na época eu liguei para o Gilberto Ferrez para saber se poderia utilizar o nome, e criamos a Bolsa Marc Ferrez. Anos depois ela se transformou em Prêmio Marc Ferrez, mesmo eu não gostando de Prêmio, pois coloca uma posição de competitividade entre os artistas, e não era esse o objetivo, mas sim o de fomento para projetos de fotografia a longo prazo.” Depoimento de Pedro Karp Vasquez para o autor⁸³.

⁸³ Depoimento completo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_KPqazdQ77A

Este Prêmio de fotografia era apoiado pelo Governo Federal, com verba pública, dando liberdade ao fotógrafo desenvolver seus trabalhos por 2 anos de duração, inicialmente. Tinha como objetivo financiar também monografias, experimentações de processos alternativos, além de ensaios e trabalhos documentais de fotografia.

Além do Prêmio Marc Ferrez, já existia no Brasil dos anos 1980 algumas instituições privadas, alinhadas ao modelo de colonização cultural citada anteriormente, como a Bolsa Vitae, implementada em 1985 pela Fundação Vitae. Ela era formada por um grupo mantenedor privado com sede em Liechtenstein, que cria a Bolsa Vitae para artistas e fotógrafos em 1987, injetando US\$85 milhões no Brasil, sendo US\$6,5 milhões somente para bolsas. Eram bolsas que contemplavam especialmente fotógrafos das regiões do Rio de Janeiro (sede do INfoto) e São Paulo, conforme aponta Maria Beatriz Coelho (2012). A primeira Bolsa Vitae foi concedida para João Paulo Farkas, filho de Thomaz Farkas, e no ano de 1988 para o documentarista Marcos Santilli (que já havia ganhado a Bolsa Guggenheim) e para Cristiano Mascaro.

Ao longo dos anos 1990 a Funarte instituiu o Prêmio Nacional de Fotografia, que durou quatro edições, premiando na categoria jornalismo e fotodocumentação Miguel Rio Branco (1995), Gustavo Lourenção (1996), João Roberto Ripper (1997), Sebastião Salgado (1997) e Rogério Reis (1998). O valor das bolsas girava em torno de US\$1250 a US\$2500 por mês, durante seis meses a um ano (COELHO, 2012).

No ano de 1984 foram concedidos 8 Prêmios Marc Ferrez, em 1986 dois Prêmios, em 1987 foi contemplado uma Bolsa Vitae, em 1988, com o tema *Face Negra Brasileira* foram contemplados sete Prêmios Marc Ferrez e duas Bolsas Vitae, em 1989 e 1990 foram três Bolsas Vitae distribuídas em cada ano⁸⁴.

Ao longo dos anos 1980 a participação econômica ainda era singela no incentivo para projetos documentais de fotografia no Brasil. O que muda na década seguinte, implementando com força os reflexos Neoliberais de

⁸⁴ Conforme Relatório da FUNARTE, s.d. e o site oficial da Bolsa Vitae – www.vitae.org.br/aparte_proj.

financiamento (FILHO; MORAIS, 2018) e moralização estética da fotografia⁸⁵ a partir de instituições de fomento privado como o Banco Itaú, White Martins, Instituto Moreira Salles, Pirelli, Fundação Guggenheim, Fundação Vitae, Gerdau Açominas e Banco Santander, por exemplo.

O desenvolvimento dos incentivos para a fotografia no Brasil, virão por parte em bolsas de fotografias distribuídas pela Funarte, Fundação Vitae e nos contratos encomendados pelas Agências de Fotografia (que ao fim dos anos 1980 perderão o foco inicial e passarão a produzir fotografias comercialmente⁸⁶). Com o fim do governo de José Sarney e o início do governo de Fernando Collor de Mello no Brasil, tanto o Instituto Nacional da Fotografia quando outras fontes de fomento público para a fotografia serão interrompidas. Dando margem para a entrada de fomento privado para bolsas e incentivos fiscais de empresas e bancos internacionais. E nesse aspecto, o balizamento da fotografia e suas causas será realizado de forma diferente dos anos 1980 – que era feito com maior liberdade do autor da fotografia e seu projeto vinculado ao fomento do Governo Federal, diretamente.

Ao longo dos anos 1990 e até hoje, as bolsas de Fotografia no Brasil são de instituições privadas, bancos em especial, direcionando olhares, balizando moralmente e culturalmente o que será visto e publicado, assim como quais serão os futuros fotógrafos a serem estudados e terem suas obras publicadas e expostas em galerias – a partir da compra de acervos inteiros quando em vida ou quando da morte destes profissionais, que hoje possuem em torno de 70 anos de idade. Com exceção aos Editais publicados pelos Governos Federal, Estadual e Municipal, a participação de instituições privadas que tornaram-se agentes importantes na organização do campo cultural e artístico, e, neste caso, da fotografia no Brasil. Como é o caso de Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, Sebastião Salgado, Walter Firmo e diversos outros acervos já comprados pelo Instituto Moreira Salles e outros bancos internacionais, no Brasil e fora dele.

⁸⁵ Quando menciono o termo moralização, quero dizer o aporte financeiro que seleciona e filtra fotógrafos/artistas que entrem em diálogo com os objetivos de uma visualidade pensada pela agência de fomento apriori, tendo já estabelecido tipos de fotografias que se enquadram no perfil das empresas que fomentam este tipo de trabalho que seria contemplado financeiramente.

⁸⁶ Cf. BLANC (2020).

A década de 1990 foi marcada por uma intensa participação de museus, curadores e pesquisadores voltados ao estudo e produção sobre a fotografia da América Latina no Brasil. Aqui, diversas iniciativas foram tomadas para colocar em diálogo as instituições privadas e os fotógrafos, alinhados ao sistema Neoliberal do período. Em 1986, o MAM do Rio de Janeiro inicia a Coleção White Martins e o projeto de aquisição e acervo de fotografia brasileira dos séculos XIX e XX. Em São Paulo, o MASP promoveu em 1991, na gestão de Fábio Magalhães, a Coleção Masp-Pirelli de fotografia brasileira contemporânea, que segue sendo publicada até hoje, com mais de 800 fotografias e 200 fotógrafos. O Instituto Moreira Salles, de São Paulo, na década de 1990, aumentou sua ação para a área da fotografia, onde hoje é um dos seus focos principais, incorporando à sua coleção os acervos de Hildegard Rosenthal, Madalena Schwartz, Vincenzo Pastore, Claude Lévi-Strauss, Juca Martins, Walter Firmo, Pedro Corrêa do Lago, Gilberto Ferrez, Maureen Bisilliat, Cláudia Andujar dentre outros(as) fotógrafos(as). Na cidade de Curitiba, no Paraná, é realizada entre 1996 e 2000 a Bienal Internacional de Fotografia, patrocinada pela Fundação Cultural Cidade de Curitiba. Essa consolidação de uma “quarta geração de fotógrafos”⁸⁷ marcou uma pluralidade de exposições, lançamentos de livros fotográficos, aquisições de acervos de fotógrafos por instituições privadas e uma pluralidade de nomes que vão surgir e ser descobertos pelo campo artístico no Brasil, como Luiz Braga, Elza Lima, Tiago Santana, Celso Oliveira, Valdir Cruz, Ed Viggiani, Cássio Vasconcellos, Gal Oppido, Rubens Mano, Eustáquio Neves, Christian Cravo, Kenji Ota, Miguel Rio Branco, dentre outros(as).

É importante perceber as mudanças que ocorrem na área da fotografia brasileira dos anos 1980, que impactaram as décadas seguintes no sentido de fomento a projetos de médio e longo prazos, além da influência internacional em referências e na trajetória individual de cada profissional, no desenvolvimento do seu trabalho. Os anos 1980 são reconhecidos para muitos(as) fotógrafos(as) brasileiros(as) como a década marcante, e uma das décadas mais efervescentes na fotografia do país.

Neste contexto, escolhi os trabalhos de Carlos Carvalho e Sebastião Salgado, que atuaram nos anos 1980 e 1990 no Brasil, América Latina e outras

⁸⁷ Cf. FERNANDES JÚNIOR (2003, p. 174).

partes do planeta, registrando a vida de trabalhadores da terra, dentro da floresta Amazônica e nos interiores do Brasil. A partir do próximo capítulo, proponho uma leitura da obra *Na Curvatura do Olhar*, de Carlos Carvalho, como um contraponto ao tipo de trabalho feito por Salgado e outros fotógrafos brasileiros. Carlos realizou este trabalho sem um apoio financeiro de grandes instituições. De certa forma, escapa parcialmente do sistema neoliberal e denuncia suas atitudes a partir dos registros dos trabalhadores que extraem o látex da seringueira no interior do Pará. Este trabalho percebe as consequências do desmatamento no Brasil, a organização socialista de trabalhadores com pouca formação formal no sistema educacional, no intuito de se fortalecerem como grupo. A seguir deste capítulo, volto a olhar o trabalho de Salgado, nas produções *Terra* e *Trabalhadores*. No intuito de analisar como um olhar brasileiro-estrangeiro, filiado a ONGs, pode se conectar ao neoliberalismo ao salientar, para quem enxerga as imagens, vítimas deste modelo neoliberal.

CAPÍTULO 2 – Sebastião Salgado: Neoliberalismo na Serra Pelada

Sebastião Salgado é um renomado fotógrafo brasileiro, muito conhecido no exterior do Brasil. Possui uma produção fotográfica voltada para as questões trabalhistas, na transição do trabalho manual para industrial, capturando imagens sobre diferentes condições humanas e focando em diversos assuntos envolvidos com os direitos humanos ao redor do planeta. Seu trabalho fotográfico não iniciou no Brasil, a sua trajetória é bastante diferente da grande maioria dos(as) fotógrafos(as) brasileiros(as). Atualmente, Salgado vive em Paris, onde possui seu estúdio e realiza boa parte da seleção de imagens, edição de seus livros e exposições que percorrem o planeta todos os anos.

Ao longo do período que atuou, diversas mudanças ocorreram no planeta, e muitas delas foram registradas por ele. Foi nesse período que trabalhadores em Gdansk, na Polônia, se mobilizam e buscam apoio global em sua campanha pela democracia. A guerra no Líbano passa a se tornar uma teia complexa para os jornalistas explicarem. Franco morre na Espanha, e o país recebe liberdade de imprensa depois de muitos anos. Na Nicarágua, os Sandinistas depõem Somoza, e países na América Central passam a questionar e lutar pela presença norte-americana. O Ayatollah Khomeini estabelece a teocracia no Irã e a Rainha Elizabeth II celebra seu jubileu com trilha sonora punk do Sex Pistols. Pela primeira vez imagens de Marte são recebidas, pela sonda Viking, e uma doença desconhecida passa a afetar a comunidade gay e masculina, conhecida como Aids. Um público diverso de leitores de revistas semanais passa a diminuir, e novos desdobramentos visuais passam a se transformar nessa década.

Ele compartilha com Carlos Carvalho e João Roberto Ripper a nacionalidade, seu empenho em demonstrar as consequências do neoliberalismo nas vidas dos trabalhadores, a transição de uma produção efetivamente jornalística para uma produção documentária, com projetos de longa duração e com temas selecionados pelo próprio fotógrafo. Essa mudança de prática fotográfica ocorreu ao longo de sua trajetória, que inicia em Aimorés, Minas Gerais.

Sua formação e caminho em direção a fotografia

Sebastião Ribeiro Salgado Júnior, filho de Sebastião Ribeiro Salgado⁸⁸, nasceu em uma fazenda em Aimorés, no Vale do Rio Doce no estado de Minas Gerais, em 8 de fevereiro de 1944. Mais de 90% da população de Minas Gerais morava na zona rural neste período, e levava cerca de 9 horas a cavalo para chegar na cidade de Aimorés da fazenda onde vivia Salgado quando criança.

Eu cresci nessa propriedade rural, e levava 45 dias a cavalo para levar os bois para o matadouro, de onde nós vivíamos. Era um Brasil totalmente diferente do que temos hoje, as construções que temos aí em Florianópolis, por exemplo, já são muito diferentes das que tínhamos na nossa época. Quer dizer, a estrutura que existia aí, no Rio Grande do Sul também, era muito diferente que tínhamos em Minas. Não existia o curso científico na minha cidade, então eu tive que ir para Vitória, estudar para me preparar para o vestibular. E lá eu aprendi um outro Brasil. Uma cidade que, nos anos 1960, estava se industrializando. Fui morar em pensão, fiz um ano de Direito – o meu pai queria que eu fosse advogado, eu não gostei do curso e fui fazer economia no ano seguinte. Lá que eu conheci a minha esposa, a Lélia, ela quem construiu tudo da minha produção, construí a minha vida com ela depois e estamos a mais de 50 anos juntos (Depoimento de Sebastião Salgado, 2022).

Ao longo da sua graduação em economia na USP, teve envolvimento em movimentos de esquerda, algo bastante comum durante o início da Ditadura Civil Militar no Brasil. Se exilou na França em 1969, devido ao seu envolvimento com a luta estudantil no Brasil, onde continuou seus estudos.

No começo era a ação popular, depois foram grupos de esquerda de lutas, eu e a Lélia participávamos e fomos nos integrando em grupos mais radicais. Fui aprovado no único curso de mestrado em economia da USP, passei, e mudamos para São Paulo. Era o único mestrado do Brasil naquela época, com um trabalho garantido já desde o começo. Trabalhava para a assessoria da fazenda do deputado Arrobas Martins do Estado de São Paulo, e paralelamente trabalhava para uma empresa de planejamento urbano chamada Neves & Paoliello, que fez o primeiro plano diretor da cidade de São Paulo. [...] Eu estava trabalhando para a seção agrícola do projeto, na Zona Leste da cidade de São Paulo. Na época o Delfim Neto era meu professor, tive o privilégio de ter como professores diversos norte-americanos. Mas naquela época eu me considerava um grande

⁸⁸ Infelizmente não consegui nenhuma informação sobre sua mãe, o fotógrafo não mencionou sua mãe nos depoimentos, na imprensa e nem em outros meios consultados ao longo da pesquisa.

revolucionário, tinha apenas 24 anos, e depois do AI-5 ser aplicado, junto com os nossos grupos, era melhor sair do Brasil, pois caso contrário nós iríamos sofrer muito. Então eu e a Lélia fomos embora, ela tinha 21 anos na época. Em 1969 nós fomos para a França. (Depoimento de Sebastião Salgado, 2022)

Durante sua estadia na França, Salgado iniciou seu preparo teórico para aplicar para um Doutorado em economia, e acaba não terminando sua Tese, pois foi contratado pela Organização Mundial do Café, com escritório em Londres. Sua esposa faz o curso de Arquitetura na Universidade de Paris, e compra uma *Pentax Spotmatic II*, uma câmera *reflex* e foi a primeira máquina utilizada por Salgado.

A fotografia começou a entrar na minha vida de uma forma muito forte. Pela primeira vez eu parei para observar o mundo com calma, através de uma lente. Mas na época não levei a sério, pensei que eu deveria me tornar economista sério. Estava trabalhando para um banco de investimentos. [...] Acabei fazendo missões na África, junto com a Organização Internacional de Alimentação e Agricultura, com sede em Roma, e nós identificávamos projetos macroeconômicos. Lembro da primeira vez que fui para Ruanda em 1971, fiz todo o cálculo do retorno econômico do projeto para 30 anos. E quando eu retornava para o escritório do Banco Mundial do Café, lembro que fazer as fotografias enquanto eu estava viajando me dava 10 vezes mais prazer do que fazer os relatórios econômicos. Eu ia passear com a Lélia em um barquinho no Hyde Park, e nós conversávamos sobre a vida lá por horas. Eu tinha que tomar uma decisão, pois eu poderia ir para Washington trabalhar para o Banco Mundial, ou voltar para a USP como professor, ou ir para a fotografia de forma séria. E acabei decidindo ir para o caminho da fotografia. (Depoimento de Sebastião Salgado para Caio Proença, 2022).

O tempo de começo fotográfico de Salgado foi feito em diversas maneiras, trabalhando fazendo publicidade, fotografia nu, fotografia de eventos e a fotografia que ele chama de *fotografia social*, por ter estudado marxismo na faculdade, vivido no interior de Minas Gerais e tido contato com a miséria e questões de vulnerabilidade social ao redor do mundo. Após suas viagens com o Banco Mundial do Café, ele começa a buscar instituições que poderiam apoiar seus projetos. No começo, trabalhou como freelancer trabalhando para jornais de Paris, vendendo fotografias diretamente com os jornais, até entrar para a Agência Sigma, onde trabalhou durante 6 meses, e para a Agência Gamma, onde trabalhou por 4 anos, iniciando em 1975. Ele passou a ter contato com

outras agências, como Associated Press, France Press e a Magnum Agency, onde trabalhou no fim dos anos 1970 como fotógrafo.

A Agência Gamma foi fundada em 1966 na França pelo fotógrafo Raymond Depardon, Hubert Henrotte, Hugues Vassal e Léonard de Raemy. Era uma agência voltada a venda de fotografias informativas para jornais, revistas ilustradas e revistas semanais, além de produzir livros fotográficos. Posteriormente Gilles Caron, Georges Merillon, Catherine Leroy, Emanuele Scorcelletti e Marie-Laure de Decker passam a trabalhar na agência junto com Sebastião Salgado. Ela se tornou uma agência prestigiosa no fim dos anos 1960 e nos anos 1970 em toda a Europa. Atualmente ela atua na França, após ter sido comprada em 2010 por François Lochon (SOUSA, 2004). As fotografias da agência eram publicadas em revistas como *Newsweek*, *Time Magazine*, *France Match*, *New York Times Magazine*, dentre jornais diários e semanais. Após sua experiência na Gamma, Salgado passa a trabalhar para a Agência Magnum, onde conheceu Robert Capa, Henri Cartier-Bresson e diversos fotógrafos franceses que atuavam desde o fim da Segunda Guerra Mundial em uma luta por direitos trabalhistas, direito de uso da imagem e pela afirmação de uma fotografia de autor.

Acredito que nenhum destes fotógrafos da Magnum e da Gamma me influenciaram, mas me ensinaram muito a como fazer o trabalho. A prática de ter consciência do projeto, estudar o background do assunto antes de fotografar, e na hora da produção do conteúdo fotografado, como, por exemplo, ter domínio dos seus negativos, ter autoria, entender o destino das imagens e ter o crédito por elas na hora que alguma empresa fosse comprá-la, buscando evitar o uso inadequado dessas imagens. (Depoimento de Sebastião Salgado, 2022)

A prática fotográfica de Salgado acompanhou experiências muito semelhantes aos fotógrafos brasileiros que não se exilaram, no quesito a se posicionar dentro de Agências e Cooperativas e buscar um trabalho que fosse mais flexível que o trabalho dentro de revistas e jornais. Dez anos depois que Salgado passou pelas agências na França, as primeiras agências brasileiras passam a surgir e atuar tendo como modelo a agência Magnum, em especial. A busca pela posse dos negativos, as lutas pelo reconhecimento da formalização profissional dos fotógrafos(as) e a busca pela autoria das imagens foram pautas

de luta das agências brasileiras, em busca do modelo já adquirido pelas agências na Europa, onde estava trabalhando Salgado.

Ele também faz parte de uma geração de fotógrafos que são oriundos das universidades, mesmo não sendo de um curso de fotografia e comunicação. Maria Beatriz Coelho (2012, p. 119) observou que diversas mudanças passaram a ocorrer na imprensa durante os anos da ditadura no Brasil, tanto pelo desenvolvimento da indústria cultural quanto pela entrada no mercado de jornalistas e repórteres fotográficos oriundos das universidades. Sebastião Salgado faz parte desse mesmo período, e experiencia uma vivência bastante semelhante à de Carlos Carvalho nesse sentido.

Dos 129 fotógrafos, nascidos entre os anos 1940 e 1970, que mais publicaram e participaram de exposições no Brasil, pelo menos 102 possuem curso universitário, entre os quais se destacam os 34 formados em comunicação social ou jornalismo, e os dezenove em arquitetura, além dos demais formados em artes visuais, engenharia, desenho industrial, economia e ciências sociais. (COELHO, 2012, p. 120).

O fato de Salgado e diversos(as) outros(as) fotógrafos(as) terem a formação em ensino superior nesse período rompe a prática e a experiência autodidata dentro de jornais e revistas, onde o fotógrafo muitas vezes era visto como um auxiliar dos jornalistas textuais. Abrindo espaço também para a discussão no mercado de trabalho da reserva de mercado para graduados em jornalismo e em áreas relacionadas a comunicação como um todo – que também era pauta das lutas trabalhistas das agências no Brasil. A principal e grande diferença entre Salgado e demais fotógrafos(as) brasileiros(as) é a sua experiência internacional, já experienciando o trabalho em agências consolidadas na França, um país com vasto histórico da defesa de questões trabalhistas.

Quando Sebastião Salgado fotografou, para a Agência Magnum, a cobertura da data que marcava os 100 primeiros dias de governo do ex-presidente norte-americano Ronald Reagan, ele ganha uma relevância na área da fotografia bastante grande. Ele foi o único fotógrafo a conseguir o registro mais claro do atentado a vida de Reagan. Contratado pela New York Times Magazine, para uma reportagem de capa e mais oito páginas com espaços para fotografias, Salgado conseguiu se destacar na produção de um material

jornalístico bastante valioso na época. Pode-se imaginar que ter o registro fotográfico, em uma máquina analógica com filme 135, justamente no instante do tiro de um revólver é algo bastante difícil, ainda mais em momentos sem o controle de cena, e foi justamente esta a fotografia que Salgado conseguiu.

Na época eu estava indo pela Magnum cobrir para a Time o ex-presidente Reagan, e em um dos dias eu estava sem credencial da Casa Branca para me aproximar dele. O assessor da revista conseguiu o contato de um agente do FBI que me acompanhou e possibilitou a minha entrada no Hotel Hilton, onde o Reagan iria fazer uma coletiva. Consegui dar a volta na entrada do hotel e me posicionar justamente no momento que houve o atentado contra a vida dele. Eu estava fotografando quando aconteceu, e escutei os barulhos dos tiros. Na hora imaginei que fosse fogos de artifício, mas imediatamente diversos agentes correram na direção do Reagan. Horas depois o Bob Jackson (fotógrafo que estava no atentado do presidente Kennedy) falou comigo e eu percebi que eu provavelmente seria marcado como o fotógrafo que fez a foto do atentado do Reagan, como ele ficou carimbado pela foto do atentado contra Kennedy. Depois daquela reportagem, a fim de evitar que esse virasse o jeito como eu seria conhecido, eu arqueei esse negativo e ele nunca mais foi utilizado (Depoimento de Sebastião Salgado, 2022).

A busca por não ser reconhecido sempre como o fotógrafo do atentado do Reagan foi concretizada, pois ele foi lembrado sobre esse acontecimento somente nos últimos anos em entrevistas, e fala muito pouco sobre este grupo de imagens. No Brasil, ele virou reportagem na Revista Manchete, em 1981, como “O brasileiro que fotografou o atentado contra Reagan” (Imagem 18), e após esta data, praticamente nunca Salgado é lembrado por este atentado.



Imagem 18: Páginas da revista Manchete, ed. 1536, 26/09/1981. Salgado aparece na fotografia central, com um círculo amarelo destacando sua presença, e ao lado suas fotografias.



Imagem 19: Slide da fotografia de Salgado, que foi arquivado e nunca mais comercializado após a data do atentado contra Reagan.

Outros fotógrafos(as) também passaram por isso, e alguns são justamente lembrados por uma única imagem, como é o caso de Phan Thi Kim Phúc, que ficou marcado pela foto que vez da garota ferida por napalm, que corre nua em uma rua enquanto chora pelo corpo queimado pelo explosivo, durante a guerra do Vietnã; ou por Steve McCurry com a fotografia de Sharbat Gula na capa da revista National Geographic, imortalizada como símbolo da fotografia na revista, ele fotografou a menina com olhos verdes e um turbante vermelho, que sempre é lembrada quando se fala da obra de McCurry.

Após esta reportagem, Salgado pode se organizar financeiramente para ter a liberdade criativa e financeira para iniciar uma série de trabalhos de longa

duração para registrar temas de seu próprio interesse. Esta transição foi feita por diversos de outros fotógrafos que adquiram a mesma liberdade financeira, como foi o caso de Steve McCurry, Kim Phúc e praticamente todos os fotógrafos(as) que trabalharam na Agência Magnum na mesma época que ele trabalhou. No começo dos anos 1980, Sebastião Salgado se reúne com sua esposa, e os dois passam a organizar os primeiros projetos de registros com longa duração, focados especialmente em direitos humanos, áreas de conflito, industrialização e crises humanitárias. Estes projetos se tornaram temas de seus livros e exposições ao longo do resto de sua carreira, quando em meados dos anos 2000 decide fotografar questões ambientais, e nos últimos anos fotografou a Amazônia e povos originários.

Projetos de longa duração na fotografia

O cenário internacional da fotografia jornalística no pós-Guerra passou por diversas mudanças, e uma delas foi a prática fotográfica. Margarida Ledo (1995) percebeu que o respeito pela diversidade cultural e pela polifonia de pontos de vista fez estimular uma visão fotográfica, que problematizou a tradicional visão maniqueísta dos jornais e revistas ilustradas que tinham esta prática antes da década de 1960. Fotógrafos percebem e se apropriam da ficção assumida e legitimada de sua produção, até porque as próprias percepções que se têm da realidade já são *filtradas* pelo olhar e enquadramento. Desse modo, espaços que promoveram e deram margem a prática do que Jorge Pedro Sousa (2004) chama de documentarismo fotográfico começam a surgir na Europa e nos Estados Unidos.

Este tipo *novo* de fotografia combinaria um estudo atento das temáticas escolhidas pelos fotógrafos e da sua própria percepção delas, no ato de registrar as imagens. Usualmente esta prática foi associada à arte, pois perseguiu mais o simbólico do que o informativo, ou objetivo. Propositalmente, ensaios de fotógrafos(as) passaram a desenvolver comentários visuais, verbais e textuais sobre o mundo, que geraram notícias visuais sobre esse mesmo mundo. A autoria passa a ter uma importância muito maior depois das décadas de 1960 e 1970, e Sebastião Salgado buscou consolidar seu trabalho alinhado a estes valores.

É possível fazer um marco de 1975 a 1985 como uma das décadas de consolidação desta prática fotográfica. Dezenas de nomes passam a surgir na fotografia, registrando mudanças globais e o aumento das desigualdades sociais no mundo, após o estreitamento ao neoliberalismo em diversos países. A guerra fria mostrou sinais de terminar, simbolizado pelos lançamentos da Apollo e Soyuz em órbita em 1975, e as antigas narrativas de um futuro promissor passam a se fragmentar. Commodities norte-americanos passam a se proliferar na cultura ocidental – com marcas como Nike, McDonald's, Coca-Cola, MTV – aumentando a ideia de uma vila global unificada, mas com aumento acentuado de desigualdades sociais surgindo e sendo fotografadas. Termos como o norte *rico* e o sul *pobre* passam a emergir e a urgência de fotografar o imediatismo da guerra no Vietnã passa a ser substituído por temas que estavam afetando a sociedade de maneira contínua, lenta e crescente.

Diversos fotógrafos passam a realizar trabalhos para documentar estas mudanças, como Michael Wells com a fotografia das mãos de um garoto desnutrido em Uganda sobre a mão branca e forte de um missionário (Imagem 20), feita em abril de 1980, demonstrando visualmente o contraste continental de riqueza e pobreza, a desigualdade e o um dos temas humanitários mais registrados nessa década, a fome, doenças e miséria.



Imagem 20: Fotografia de Michael Wells, Abril de 1980. Garoto faminto e missionário. Distrito de Karamoja, Uganda.

Contemporâneos a Salgado já realizavam trabalhos nesse caminho, como Susan Meisellas, fotografando o levante revolucionário sandinista na Nicarágua; Vera Lentz, fotógrafa peruana que registrou uma das maiores atrocidades civis no massacre de Soccos (publicado na revista alemã *Konkret*, de forma extensiva); Mary Ellen Mark, na época trabalhando para a revista *Geo*, fotografou as gaiolas de prostituição em Bombai, Índia – teve suas fotografias extensamente publicadas na revista ilustrada alemã *Stern*, enquanto a revista norte-americana rejeitou seu trabalho por considera-lo inadequado ao seu público. A reportagem com 12 páginas possuía um pequeno texto e 10 fotografias cobrindo 80% do tamanho das páginas na revista, demonstrando algo bastante comum para este *novo jornalismo* (Souza, 2004) que passa a invadir as revistas semanais e mensais. De 1985 a 1995 temos o aprofundamento deste tipo de fotografia, com diversos nomes⁸⁹ trabalhando no sentido de gerar imagens mais subjetivas que das décadas anteriores, fotografias mais simbólicas e menos *objetivas*. Muitas vão ser a *foto-choque* (Souza, 2004), que são fotografias fortes para chamar a atenção do espectador sobre o tema do ensaio e reportagem, normalmente com corpos falecidos, situações de violência e de crises humanitárias.

Algumas características importantes dessa mudança na fotografia pós-Guerra na imprensa é o posicionamento do profissional. De forma geral, tornam-se muito mais independentes dos meios de comunicação, se organizando em Agências, Cooperativas ou de forma independente. O profissional parte do discurso, e passa a fazer parte como elemento do discurso de suas imagens, muitas vezes conferindo entrevistas, coletivas, escrevendo textos para as próprias revistas e jornais com suas fotografias, lançando livros e organizando exposições em espaços de arte e museológicos. Nas suas imagens, a representação surge como real, com características a apresentar ao espectador o sentimento de fazer parte da cena, de presenciar o crime junto com o(a) fotógrafo(a), presenciar a fome, a miséria ou qualquer problema humanitário

⁸⁹ Caso queira conhecer alguns, recomendo Charlie Cole (Newsweek), Georges Merillon (Gamma), Frank Fournier (Contact Press Images), Alon Reininger (Contact Press), Anthony Suau (Black Star), David Turnley (Black Star), James Nachtwey (Libération), Robin Moyer (Time), Pablo Bartholomew (Gamma), Nair Benedicto (Agência F4), Hélio Campos Mello (IstoÉ), Pedro Martinelli (Veja), Donna Ferrato (Philadelphia Inquirer), Lialia Kuznetsova (Ogonyek), Antonin Kratochvil (New York Times), Irmo Celso Vidor (Veja), Ricardo Chaves (Estadão).

registrado. O observador tem consciência disto, e faz uso da máquina fotográfica como um meio de produzir esta relação com o espectador (Azoulay, 2020).

Normalmente não produzem trabalhos homogêneos, referente a sua temática, estilo e linguagem. Muitas fotografias feitas em algumas condições históricas e sociais podem ser reutilizadas pelo(a) fotógrafo(a) em conjunção com imagens de contextos totalmente distintos no futuro, na organização de coleções, livros e exposições. Os projetos tendem a longa duração, com uma grande variedade de influências e fontes, e uma preocupação pela análise externa e pela crítica social (SOUSA, 2004; LEDO, 1995; COELHO, 2012). Há a preferência pela difusão de seus trabalhos com a utilização de livros e exposições como suporte principal, ao invés da imprensa, mesmo sendo esta utilizada e algumas vezes privilegiada, representando uma modificação histórica perante a fotografia antes de 1960⁹⁰. Uma fotografia em um livro ou exposição possui uma distinção de tempo, suporte e afirmação diferente de uma publicada em um veículo de comunicação. Especialmente para o espectador, que não despreza uma imagem inserida em um livro ou exposta em uma galeria, não olhando muito rapidamente para ela, como de costume em imagens em jornais e revistas.

Críticas e características das suas fotografias

Sebastião Salgado possui a base da sua experiência fotográfica em meio aos fotógrafos que estavam criando suas próprias exposições e livros fotográficos, além de publicarem algumas fotografias em veículos de comunicação. Ele passa a seguir esta prática do documentarismo fotográfico contemporâneo após organizar seu planejamento financeiro em 1981, com a fotografia do atentado contra Ronald Reagan. Salgado também continuou trabalhando para peças de marketing e propaganda para algumas empresas que encomendavam fotografias específicas com ele, pela empresa que fundou com sua esposa chamada de Amazonas Imagens, uma agência fotográfica com um único fotógrafo, ele mesmo (MRAZ, 2010).

⁹⁰ No Brasil isso passa a ocorrer de forma mais lenta, tendo início das grandes reportagens em revistas nos anos 1960, como é o caso da revista Realidade, e posteriormente aos anos 1980 em diante, com Veja, IstoÉ e diversas exposições e livros fotográficos que passam a surgir no Brasil.

Seus projetos iniciaram na América Central e América do Sul, em 1986 e se estenderam até 2004 em algumas temáticas centrais: religiosidade; desnutrição; seca; migrações em decorrência de conflitos civis, guerras e problemas ambientais e humanitários; trabalho e lutas trabalhistas; direitos humanos; luta pela terra; doenças e esforços humanitários para colocar fim a proliferação de doenças. Durante este período, Salgado realizou os seguintes projetos: *Outras Américas*, de 1977 a 1984; *Sahel: o fim do caminho*, de 1984 a 1985; *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*, de 1986 a 1992; *Gold: Serra Pelada* em 1986; *Terra: luta pelos sem-terra*, de 1982 a 1992; *Exodus: migrações e humanidade em transição*, de 1993 a 1999; *O Fim da Pólio: um esforço global pelo fim da doença*, de 2001 a 2003.

Após 2004, seu trabalho passa a tratar de aspectos relacionados a natureza, meio ambiente, fauna e flora global, pelo trabalho intitulado *Genesis*, que foi desenvolvido de 2003 a 2013. Entre 1998 e 2019, Salgado e sua esposa fundaram o Instituto Terra, com objetivo de reflorestar uma porção de Floresta Atlântica em sua fazenda no interior de Minas Gerais, além de dar continuidade aos seus trabalhos fotográficos na Amazônia, que passa a ser seu tema central de 2014 a 2023.

Ao longo da produção destes projetos, Sebastião Salgado e Lélia Salgado trabalharam na construção de seu modelo de difundir suas imagens. O primeiro passo foi elaborando o projeto e estudando seu tema, percebendo a viabilização e logística para realizar os registros; a coleta das fotografias; a edição das imagens em seu estúdio, além da seleção das imagens que iriam para arquivo e das que ficariam para a publicação do Livro e da Exposição, que circularia o planeta. Em todos os seus projetos, este modelo foi aplicado, difundindo suas imagens conforme era de costume de outros fotógrafos contemporâneos. Suas exposições, entretanto, eram maiores e tinham um alcance internacional maior.

Inicialmente, havia uma tensão entre pesquisadores e o público que reconheciam arte nas suas fotografias, e o seu ativismo, pelo que elas buscavam representar. Nas suas falas, Salgado nunca se posicionou como artista, mas sim como jornalista. Entretanto, a partir do estudo da tese de Lavinia Lugo⁹¹ (2019),

⁹¹ Lavinia Schlaepfer Lugo é Mestre em História, Cultura e Comunicação pela Erasmus University Rotterdam, escreveu sua Tese sobre a cobertura de jornais e revistas sobre Sebastião Salgado e seu trabalho entre 1984 e 2019, com supervisão do PhD. Frank Weij.

constantemente Salgado foi enquadrado como artista por grupos da imprensa, em jornais, revistas e panfletos que circularam nos países em que suas exposições chegavam.

As can be gathered from the analysis, the Artist Frame has been found to be the most dominant out of seven frames over a period of 26 years. This is an interesting find as it implies that newspapers frame Salgado more as na artist than a documentarian or a photojournalist, which is how he describes himself. Although it is intriguing to find the Artist Frame in such overwhelming majority, the researcher is not unduly surprised due to the reputation that Salgado has built for himself.⁹² (LUGO, 2019)

Esta reputação é direcionada a partir da prática que Salgado passa a ter em divulgar seus projetos em formato de livros, exibindo suas fotografias em museus, centros culturais e outros lugares similares ao redor do planeta. Meios de comunicação em geral passam a ver o trabalho de Salgado pela lente estética, e não pelo seu conteúdo e proposta principal que ele queria transmitir, assim parecendo diminuir as intenções do impacto do trabalho do fotógrafo. A principal proposta de Sebastião Salgado em seu trabalho é aumentar a percepção sobre causas sociais e humanitárias, e o fato de os meios de comunicação em geral enquadrarem seu trabalho pelo viés artístico e estético prejudica a mensagem que ele busca cobrir pelas suas fotografias (LUGO, 2019, p. 46). Este limite entre arte e documento já é algo estudado na história da fotografia (ROULLÉ, 2012), e faz parte da produção do trabalho de documentaristas como ele.

As Salgado's photographs tour the world and feature in the most elite galleries of metropolitan centers, there can be little doubt that his efforts to visually represent the dispossessed have led him to seriously confound boundaries between document and art. Furthermore, and as Sischy pointed out, he is also a commercial photographer, one who openly supports his projects as a documentarian and artist through such work (NAIR, 2011, p. 151).

Este foi um dos principais desafios que Salgado possuiu ao longo da construção de seus projetos, além do fato de críticas com diversos temas

⁹² Traduzido livremente como: "Como pode-se coletar pela análise, o enquadramento Artista foi encontrado como dominante em sete dos enquadramentos no período de 26 anos. Isso é interessante de se perceber, pois implica que os jornais enquadraram Salgado mais como um artista do que um documentarista ou fotojornalista, que é como ele mesmo se descreve. Mesmo assim, é intrigante de encontrar este enquadramento para a vasta maioria, a pesquisadora não está totalmente surpresa devido a reputação que Salgado construiu para si mesmo".

começarem a ocorrer ao longo da sua produção. Tanto pela estetização de suas fotografias, pelo uso de preto-e-branco exclusivamente (em um momento em que a fotografia colorida se tornava cada vez mais comum), pela escolha de temas religiosos⁹³ e pela sua própria reputação ascendente, em colocar suas exposições em lugares com bastante concentração monetária para camadas sociais mais ricas verem a pobreza e miséria em suas fotografias. Críticos argumentam que, por mais cru que seu trabalho possa parecer, ele contribuiu para um processo lento de tornar a sua audiência anestesiada sobre temas muito relevantes e violentos.

Because he has 'romanticized' misery, or rather, he has taken advantage of his subjects in order to capitalize on them and turn them into commodities. Such criticisms have basis in the theory that audiences are increasingly becoming desensitized to societal issues due to the wide proliferation of images in the media. Since people see distressing images on a daily basis people will eventually stop *seeing* them. (LUGO, 2019, p.16)

A capacidade de deixar de *ver* a dor que realmente está diante dos outros foi tema discutido pela ensaísta e pesquisadora Susan Sontag (2004), que possuía o argumento de que por criar fotografias tão esteticamente bonitas, ou atraentes para seu público, contraditoriamente ao tema tratado pelas fotografias, a posição geral dos espectadores iria ser o de normalizar a dor; pois implicaria que a degradação humana foi longe demais, cruzando a linha que a tornaria uma commodity e a configuraria como um objeto artístico (SONTAG, 2004).

É importante trazer à tona que a fim de trazer atenção para questões de vulnerabilidade social, uma das formas de fazer isso (utilizando o meio fotográfico) é entrando em espaços artísticos e expondo imagens sobre estes temas humanitários, ou publicando livros para que audiências mais acomodadas, ou com uma vida mais confortável e que não possuam percepção destes assuntos por realmente não viverem próximos a problemas sociais (como é o caso das camadas altas da sociedade norte-americana e de países europeus). Dessa forma, Salgado faz questão de informar *também* este público,

⁹³ Como é o caso do trabalho *Outras Américas*, percebido por John Mraz (2010) como uma obra que não compreendeu o que significa a morte para o México, e muito menos teve a preocupação por buscar retratar as religiões fora de seu próprio olhar católico. Boa parte disso se explica, e aqui o autor esquece de lembrar em seu texto, que o trabalho publicado por Salgado foi encomendado pela própria Igreja Católica, portanto justificado seu olhar pela própria encomenda inicial. Mesmo assim, não descaracteriza a crítica.

garantindo acesso a temas sensíveis com as suas fotografias fortemente estetizadas e direcionadas para este olhar predominantemente mais elitizado. Buscando, ao fim, manter esta audiência informada sobre as realidades *dos outros*, daqueles que não vivem com o mesmo conforto por diversas razões.

É importante escrever que, além destes espaços elitizados, as fotografias de Salgado também circulam espaços escolares das periferias e na imprensa. Nas escolas públicas brasileiras, suas fotografias foram recebidas impressas em tamanhos grandes (a partir de 90 cm de largura cada) junto com materiais que estão também nos livros do fotógrafo, a partir de programas educacionais de incentivo a Educação, promovidos pelo Ministério da Educação de 2002 a 2016. Com objetivo de compartilhar em escolas públicas seu trabalho para que educadores se apropriassem das fotografias, servindo de fonte para que os professores de História, Geografia, Artes Visuais e demais disciplinas expliquem aos seus estudantes sobre temas humanitários e direitos humanos. Nenhum outro fotógrafo brasileiro possuiu tal alcance na área da educação brasileira. De qualquer forma, as críticas a Salgado são fáceis de encontrar, as citadas acima são as que promoveram mais debate sobre suas imagens, tanto no campo da fotografia quanto das humanidades em questão a pesquisa acadêmica.

Apenas a ajuda humanitária infelizmente ainda não é suficiente para promover uma mobilização maior. A abordagem das imagens de Salgado, ao unir a beleza⁹⁴ e o horror ao mesmo tempo faz com que as pessoas olhem elas de forma mais atenta, se chocando igualmente. George Steiner publicou um trabalho sobre linguística chamado *Language and silence* em 1967, e nesta obra ele lembra o caso do holocausto judeu durante o fim da Segunda Guerra Mundial. Ele imaginou sobre a relatividade do tempo dos eventos na sua obra, e apontou:

While Jews were being murdered in Treblinka, the overwhelming plurality of human beings, two miles away on Polish farms, 5.000 miles away in New York, were sleeping or eating or going to a film or making love or worrying about the dentist. Are there as science fiction and gnostic speculation imply, diferente species

⁹⁴ O termo será abordado logo a seguir, nas próximas páginas, pelo olhar da pesquisadora Katherine Cheng, que analisou as obras de Salgado e percebeu sua similaridade com obras religiosas na pintura renascentista e contemporânea. Algo também bem discutido entre pesquisadores, do fato da *beleza* nas fotografias de Salgado nos remeterem a imagens religiosas do catolicismo em pinturas históricas.

of time in the same world, 'good times' and enveloping folds into the slow hands of living damnation? (STEINER, 1967).

Steiner encontrou estas ordens de experiências simultâneas tão desagradáveis que possivelmente deixaria qualquer pessoa intrigada. E da mesma forma, ao olhar as fotografias de Salgado, a sensação de que fazemos parte do problema é levantada constantemente, entretanto ao adentrar alguma exposição sua, um misto de prazer pela beleza e horror pelo choque aos problemas sociais apresentados pelo *outro* acontece. Um projeto que possuía um sentimento semelhante a este, por mais que possuísse outra proposta, foi a exposição *The Family of Man*, que circulou por 68 países. Com curadoria de Edward Steichen, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), a exposição buscou colocar o público diante da ideia central de que *somos todos parte da mesma família, a humanidade, e todos já sabemos que vamos morrer*⁹⁵.

This was largely aesthetic experience that *The Family of Man* offered. Faced with each photograph, the viewer was seduced by the logic of a new ideal of familiarity and universal humanity. In each and every case, the image would say to the ego, "we are the same", thus demanding its own abrogation, demanding to be incorporated by the ego in its totality (...) hence the brazen assertion that it was "the greatest photographic exhibition of all time", despite the banality of the photographs that constituted it. (...) It placed viewers in such a way that they compulsively repeated the cycle of life and death, swiftly passing through the cycles of bonds or affections, or prior pleasure and final pleasure, and they were released by each of the 503 photographs, experiencing again and again the dominant theme of the moment: "death has already reconciled us with each other". (STIMSON, 2006, p.148).

Apesar das exposições de Salgado não buscarem o entretenimento do espectador, mas o respeito e a empatia pelos problemas da *outra metade*⁹⁶, o efeito que a visita propõe é de encarar os problemas que não são exatamente os que o público enfrenta cotidianamente, mas sim que os *outros* enfrentam.

⁹⁵ No caso da exposição *The Family of Man*, a era nuclear da Guerra Fria confirmava mais ainda esta premissa da expectativa do fim iminente da humanidade por um conflito nuclear. Não é à toa que a última fotografia desta exposição é da explosão de uma bomba nuclear de 1 megaton que fez parte da operação Redwing, em 26 de junho de 1956.

⁹⁶ Lewis Hine ao fazer suas fotografias sobre o trabalho infantil nos Estados Unidos na década de 30 recebeu o título para sua série de fotografias por Jacob Riis em *Como vive a outra metade*. O editor entendeu que seria errado supor que as fotografias de Hine teriam um tom didático. Os registros de Salgado podem ser percebidos também como um registro de quem possui um lugar de conforto e poder na sociedade globalizada na atualidade, perante a miséria de quem é fotografado e está em um lugar totalmente diferente do fotógrafo e do espectador.

Enfrentam a fome, a doença, a migração forçada, a morte, desnutrição, a guerra e o desalento. Assim, se encontra também a morte no caminho das exposições e leitura dos seus livros, algo que temos todos em comum, dessa vez não pelo sentimento do fim iminente por uma Guerra Nuclear, mas pela degradação cotidiana que consumimos pela TV, redes sociais e ao sair de casa e perceber a crise nas calçadas e sinaleiras, especialmente no Brasil. Ao contrário da proposta de Steichen, que era em construir uma efígie coletiva da raça humana a partir da visão coletiva de diversos fotógrafos ao redor do planeta, Salgado busca realizar um trabalho fotográfico individual, como sujeito expressivo ou agente das mudanças sociais. A própria existência do seu trabalho parte deste princípio, e nos inclui como espectadores junto com ele, como se abrisse janelas das sociedades distantes da nossa e mostrasse problemas junto conosco. Entretanto, busca admitir que não existe nenhum tipo de uso simbolista, distorções e montagens ou qualquer outro truque que pudesse sugerir outro ponto de vista individual por trás da câmera, com também ocorre no caso da exposição de Steichen (STIMSON, 2006, p. 126). Enquanto em *The Family of Men* se procura dizer “eu sou o outro”⁹⁷, nas exposições e projetos de Salgado é o completo avesso, *eu não sou o outro mas faço parte do problema*. Assim como o trabalho de Steichen, Lélia Salgado buscou levar as fotografias de seu esposo em grandes formatos. É comum em suas exposições fotografias em tamanhos maiores de 4 metros de altura e largura logo na entrada ou saída do circuito. A larga escala das impressões é uma das marcas de suas exposições, fazendo com que não haja saída para o olhar desviar da beleza estética e do horror dos problemas sociais registrados.

Entretanto, o alívio ao fechar o livro e sair da exposição é de saber que *possuímos* conforto, e não sofremos como *eles sofrem*. Acaba-se colocando o público em um estado de ânimo e alívio por saber que estão bem, e um misto de tristeza e empatia por não terem os problemas dos que sofrem nas imagens de Salgado. As exposições não oferecem saídas, soluções, contato imediato com seus responsáveis e com autoridades que possam resolver os problemas registrados. São exposições que arrecadam dinheiro e o convertem em apoio

⁹⁷ Cf. STIMSON, 2006, p.133.

para instituições humanitárias⁹⁸. A visita não obriga nem responsabiliza o espectador pelos problemas, mas o faz encarar eles, e sair aliviado por não *fazer parte* do problema. Entretanto, no contexto neoliberal que vivemos, todos fazemos parte sim, mas preferimos ter um fotógrafo que faça o trabalho duro por nós e publicar nas redes sociais suas fotografias e o sentimento vazio de empatia com # e algum termo em alta no momento.

Outra crítica ao trabalho do fotógrafo foi a de adotar uma posição pós-colonial perante os sujeitos fotografados (GOLD, 2011). Este argumento parte do princípio de que, como Salgado fotografa sujeitos marginalizados, e posteriormente os exhibe em locais cosmopolitas, ao invés de *dar voz a eles* de outra maneira, alguns entendem que o fotógrafo fala em nome destes grupos marginalizados com seus livros, entrevistas e exposições. Esta é uma crítica difícil de se manter, mesmo pelo argumento colonialista, ou sendo percebido por um olhar orientalista (SAID, 2003), referindo a discussão sobre as fronteiras imaginárias entre Ocidente e Oriente, onde Salgado é originário do Brasil, formalmente colonizado pelos Portugueses, portanto seria um tanto contraditório perceber que existiria uma perpetuação colonial/orientalista sobre estas culturas por uma origem similar.

Entretanto, a partir do olhar de dominação econômica no pós-guerra, podemos perceber que diversos espaços artísticos passam a trazer a atenção para artistas africanos, indianos, chineses e de países da América do Sul, como parte de se apropriar de um olhar estrangeiro, valorizando-o a ponto de se colocar em um lugar de poder, ao menos em discurso internacional perante pares, e se isentar da responsabilidade da profunda desigualdade social nestes locais⁹⁹. Se isentar da exploração contínua desde o século XVI em territórios colonizados, da constante dominância econômica e enfraquecimento contínuo das relações internacionais perante estes países e blocos dominantes como a

⁹⁸ Isso ainda não é claro pela editora Taschen, por exemplo, que comercializa exemplares de livros fotográficos de Sebastião Salgado com tiragem limitada a 500 e 1000 cópias, com autógrafa do fotógrafo, por US\$1.000,00 a US\$15.000,00 em sua loja online.

⁹⁹ Esse também é o caso de Steichen, analisado por Blake Stimson ao perceber a profunda relação da diretoria do MoMA com as futuras relações internacionais no campo cultural e artístico. Assim concretizando o que o autor percebe como um processo de neocolonização pelos espaços culturais, como foi o caso da exposição *The Family of Men* (STIMSON, 2006). Incluiria ainda artistas como Jean-Michel Basquiat, Romuald Hazoumè, Seydou Keita, Jean Depara, Frédéric Bruly Bouabré e diversos outros artistas que passaram a emergir em espaços culturais no continente europeu e nos EUA, a fim de aceitar o que vem de fora, mas manter o controle artístico e cultural destes países colonizados a partir da difusão de sua cultura como commodity.

União Europeia, a OTAN e demais órgãos internacionais¹⁰⁰. E não somente Sebastião Salgado faz parte do grupo de fotógrafos que expõe nestes espaços, como praticamente todos os principais outros(as) fotógrafos(as) que também realizam a prática do registro internacional sobre assuntos humanitários e que possuem a mínima filiação com ONGs internacionais de proteção aos Direitos Humanos. Portanto, é um ciclo infinito de participação em espaços artísticos que também possuem envolvimento indireto nos próprios problemas humanitários que são expostos em suas galerias.

O predomínio de assuntos relacionados aos direitos humanos fez com que Sebastião Salgado fosse lembrado por seus antecessores, sobretudo Lewis Hine, que a partir de suas fotografias do trabalho infantil nos Estados Unidos, pode-se criar consciência para haver a primeira regulamentação ao trabalho infantil no país, e posteriormente ele ser proibido (NEWHALL, 2008). A forma como aborda os fenômenos sociais, as mudanças históricas e a vida cotidiana fazem com que o espectador de suas imagens reflita. Com a mistura intencional de testemunha e respeito pelo tema fotografado.

As opções estéticas dele são tradicionais, pelo fato de repetir o que foi feito por fotógrafos *socialmente preocupados*. Usando o preto-e-branco, investindo em contrastes tonais, na textura da imagem com o predomínio do grão, na utilização frequente de planos abertos (algo raro no fotojornalismo). Nestes planos ele escolheu espalhar composições clássicas, equilibradas e iluminadas, muitas vezes lembrando a pintura religiosa e mística, como aponta Katherine Cheng¹⁰¹ (2006) e John Mraz¹⁰² (2010). Suas principais intenções são de informar e testemunhar, fazer compreender e conscientizar.

Ele não fotografa como as atuais fotografias de imprensa, buscando *glamour*, a foto-ilustração, o institucional, imagens sexualizadas, sobre sucesso,

¹⁰⁰ Este foi um dos pontos debatidos durante as orientações e aulas com o professor Blake Stimson na University of Illinois at Chicago, ao longo da sua disciplina Art of Black Atlantic, que focava nas relações neocoloniais no campo artístico nos Estados Unidos, de artistas negros e suas obras sendo apropriadas por nações capitalistas a fim de buscar garantir a isenção da responsabilidade perante crimes humanitários, crescente exploração e das consequências da implementação do Neoliberalismo no Ocidente.

¹⁰¹ Katherine Cheng escreveu sua Tese em 2006 sobre a relação das fotografias de Sebastião Salgado com a iconografia religiosa no catolicismo, sob supervisão do PhD. John Lardas Modern na Universidade Franklin & Marshall College em Lancaster, Pennsylvania.

¹⁰² John Mraz é PhD em História pela University of California, atualmente trabalha como professor na Universidad Autónoma de Puebla, no México, e escreve sobre História, Fotografia, Cinema e uso da fotografia como fonte história desde 1980.

espetáculo e como paparazzi. Ao invés disso, ele situa-se no que é de importância imediata, no que é complexo nas sociedades humanas, se as reduzir a imagens estereotipadas. É interessante perceber que alguns meios de comunicação abrem espaço para edição de seus projetos. Ele rompeu com os critérios dominantes de noticiabilidade, que nivelam por baixo a edição fotográfica na imprensa de forma geral. Para ele, os seus livros fotográficos são um subproduto, pois elas são primeiramente direcionadas para a imprensa e somente depois disso para exposições e livros. Assim, ele não joga contra a não-democratização da cultura e do conhecimento como também seu impacto é menor. Elas devem regressar às páginas de jornais e revistas, em telas de celulares, páginas online e na Internet.

Sebastião Salgado no Brasil – FUNARTE e Serra Pelada

A convite do Instituto Nacional da Fotografia (INfoto-FUNARTE) para expor suas fotografias na primeira exposição do órgão, Salgado retorna ao Brasil. Ao longo da década de 1980, ele estava viajando pela América Central e América do Sul, e sua passagem pelo Brasil acontece nesse período, com a sua primeira exposição no Brasil e registrando a região Norte, Sudeste e Sul para seus trabalhos fotográficos “Outras Américas”, “Trabalhadores”, “Gold” e “Terra”.

O fotógrafo Zeka Araújo lembra em seu depoimento do momento que entrou em contato com Salgado,

Eu havia voltado ao Brasil, vindo de Londres, e depois de aprender com os ingleses a fundamentação da fotografia como política pública e ação social, e decidi realizar diversas exposições fotográficas. Em 1979 criamos o Núcleo de Fotografia da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), que depois se tornou o Instituto Nacional da Fotografia. Em 90 anos de República, bem jovenzinha ainda, fui o primeiro no Brasil a propor exposições com objetivo de favorecer a nossa fotografia, a fotografia brasileira. Assim como era feito na Inglaterra. Organizei a primeira exposição, chamada “Nossa Gente”, depois o Pedro Vasquez organizou no Instituto Nacional da Fotografia a primeira exposição do Sebastião Salgado no Brasil. Na época ele não era tão conhecido, era jovem, ainda tinha cabelo e um bigode enorme, e ele estava produzindo imagens da América do Sul. Havia terminado o seu período como exilado político quando fizemos a exposição, e suas imagens apareceram para o Brasil pela primeira vez. Hoje ele roda o planeta todo mostrando elas

e outras mais atuais. (Depoimento de Zeka Araújo, janeiro de 2021, por Caio C Proença).

O Instituto Nacional de Fotografia (INfoto/FUNARTE) acabou realizando a primeira exposição de Sebastião Salgado no Brasil, quando ele estava produzindo as imagens na Serra Pelada, em 1986, e divulgando as imagens do projeto *Outras Américas* na França. Quatro anos antes, ele havia recebido a bolsa de fotografia da *W. Eugene Smith Memorial Fund* (1982, “The Other Americas”) pelos seus registros em países da América Central e América do Sul.

O júri responsável por avaliar e conceder a bolsa de fotografia para Salgado era composto por John G. Morris, editor de fotografia e fotojornalista de consagrados veículos de informação na Europa e nos Estados Unidos (*Life*, *National Geographic*, *Magnum Agency*, *New York Times*, *Washington Post*) e foi responsável pela exposição *People are People the World Over* (“Pessoas são pessoas no mundo todo”), com retratos de famílias de várias regiões do mundo, inspirando posteriormente a exposição *The Family of Men* de Edward Steichen para o MoMA em 1955. Outro membro do júri foi o fotojornalista inglês Robert Pledge, editor da revista francesa *Zoom* e diretor da Agência Gamma em Nova Iorque. Além destes dois nomes o Rich Clarkson também fez parte do júri, ele foi um fotógrafo de esportes e trabalhou em diversos meios de comunicação nos Estados Unidos como fotojornalista.

O prestígio internacional de Sebastião Salgado cresceu neste momento, quando começou a ficar reconhecido pelo projeto *Outras Américas* – sendo possível realizar outros trabalhos fotográficos de longo prazo, como a série *Trabalhadores* e os registros no Pará, dentro da Serra Pelada. O então diretor do Instituto Nacional da Fotografia, Pedro Karp Vasquez, recorda da época que entrou em contato com Salgado pela primeira vez e sua exposição acabou sendo trazida ao Brasil nesse período.

Salgado era então inteiramente desconhecido no Brasil, pouco conhecido ainda na Europa, onde ele havia feito apenas uma exposição (*L’Afrique des colères*). Teve uma primeira instância de consagração mundial ao receber a prestigiosa bolsa do *W. Eugene Smith Memorial Fund*, o que começou a chamar atenção para o seu trabalho autoral também nos Estados Unidos. (...) Entre os anos de 1974 e 1979 eu vivi em Paris, onde estudei Cinema na Sorbonne, realizei algumas exposições de fotografia e publiquei meu primeiro livro, *À la recherche de l’Eu-dourado* (*Contrejour*, 1976). Foi assim que conheci o Jimmy Fox, editor

de texto da Magnum e ele próprio um ótimo fotógrafo de boxe. Foi Jimmy quem me apresentou Salgado, na inauguração da exposição de Henri Cartier-Bresson, alegando que eu precisava conhecê-lo, porque ele era brasileiro. Eu respondi brincando que esse era um motivo insuficiente já que existiam brasileiros demais em Paris na época, em virtude dos problemas políticos que provocaram o exílio do próprio Salgado, e Jimmy responder “Não só por isso. É também porque ele é um excelente fotógrafo e terá um futuro brilhante, vale a pena ficar de olho nele”. Dito e feito, Salgado estava então na Agência Gamma, depois foi para a Magnum, onde antes havia apenas um brasileiro, Alécio de Andrade. Nós aproveitamos a oportunidade para prorrogar sua exposição na Galeria de Fotografia da Funarte quando ele recebeu a bolsa W. Eugene Smith, porque ela já havia sido muito bem recebida tanto pelo público quanto pela crítica. Foi então que ocorreu um episódio curioso: a mãe de Salgado veio a Minas para ver a mostra, em companhia de duas (ou três?) das suas irmãs, e escreveu uma emocionante mensagem no Livro de Ouro da galeria confessando que só depois de visitar a exposição – que depois veio constituir boa parte do livro *Outras Américas* – é que ela se ‘conformou com o fato do Tião ter abandonado a carreira de economista para virar fotógrafo’ (Depoimento de Pedro Karp Vasquez a Caio Proença, 2023).

A década de 1980 foi bastante produtiva para Salgado, e o Brasil seria um dos seus focos. Durante 15 meses ele trabalhou com o grupo francês Médicos Sem Fronteiras (MSF) percorrendo a região do Sahel na África, e a partir de 1986, enquanto a FUNARTE mostrava suas fotos em exposição ele passa a registrar a série “Trabalhadores”, em que documentou o trabalho manual e as árduas condições de vida de vários trabalhadores em grande parte do planeta. Nesse mesmo ano, Salgado passou 33 dias nas minas de Serra Pelada¹⁰³, no Estado do Pará (região Norte do Brasil), onde estava instalada, na época, a maior mina de ouro a céu aberto do planeta. Salgado registrou mais de 50 mil homens que viviam em condições desumanas, formando um verdadeiro formigueiro humano, dentro de um buraco que chegava a 200 metros de profundidade. As fotografias destes registros foram publicadas pela primeira vez em 1994, no livro “Trabalhadores”, e em um livro somente dedicado aos registros da Serra Pelada em 2019, chamado “*Gold*” (Ouro, em inglês) pela editora Taschen. Este seria um dos principais temas tratados por Salgado a partir do

¹⁰³ Outros fotógrafos brasileiros passaram pela Serra Pelada para registrar essa exploração do ouro, como Juca Martins e Miguel Rio Branco. Miguel Rio Branco estava trabalhando para a Agência Magnum na época, e registrou em cores a Serra Pelada, algo muito raro de se encontrar na grande variedade de fotografias em tons de cinza disponíveis.

projeto *Outras Américas*, as consequências brutais do sistema neoliberal nas Américas e no restante do mundo.

Nel caso brasiliano, le politiche neoliberiste furono promulgate negli anni '80 dal governo Sarney, attraverso i SAP ed il Plano Cruzado: il governo, tuttavia, si trovò costretto a dichiarare, nel 1987, una moratoria sul debito, causando la rottura con l'IMF. Il programma liberista trionfò poi, come si ricorderà, in particolare negli anni '90 (anni dello sviluppo della raccolta fotografica Terra), dopo l'elezione di Collor. Ironicamente, il suo successore e continuatore sulla linea neoliberale fu Fernando Henrique Cardoso, un economista che circa 25 prima era stato uno dei teorici della dipendenza. Con le misure di liberalizzazione dei flussi di capitale si verificò, naturalmente, un aumento degli scambi commerciali internazionali e degli investimenti, che con le massicce privatizzazioni entrarono in campi da cui erano precedentemente esclusi - settori di rilevanza nazionale strategica quali, ad esempio, quello petrolchimico (con la rilevante eccezione di Petrobras, compagnia nazionale fondata nel 1953 dal Presidente Getúlio Vargas, che rimase sotto il controllo pubblico) e le acciaierie, per poi arrivare, con Cardoso, a coinvolgere anche i trasporti nelle città ed altri servizi pubblici¹⁰⁴ (BASSO, 2017, p. 47).

A abertura política no Brasil foi um dos momentos de maior dívida externa até então, deixando um rombo nos cofres públicos. Isso afetou diretamente a vida dos brasileiros, que buscaram saídas improváveis para manter sua vida, e uma dessas saídas foi dentro da mina de ouro na Serra Pelada, interior do estado do Pará.

¹⁰⁴ Traduzido livremente como: “No caso brasileiro, as políticas neoliberais foram promulgadas na década de 1980 pelo governo Sarney, através dos PAE e do Plano Cruzado: o governo, porém, viu-se forçado a declarar uma moratória da dívida em 1987, provocando a ruptura com o FMI. O programa liberal triunfou então, como será lembrado, principalmente na década de 1990 (anos de desenvolvimento do acervo fotográfico *Terra*), após a eleição de Collor. Ironicamente, o seu sucessor e continuador na linha neoliberal foi Fernando Henrique Cardoso, um economista que tinha sido um dos teóricos da dependência cerca de 25 anos antes. Com as medidas de liberalização dos fluxos de capitais, houve, naturalmente, um aumento do comércio e dos investimentos internacionais, que com privatizações massivas entraram em campos dos quais estavam anteriormente excluídos - setores de importância estratégica nacional como, por exemplo, o setor petroquímico. (com a notável exceção da Petrobras, empresa nacional fundada em 1953 pelo presidente Getúlio Vargas, que permaneceu sob controle público) e das siderúrgicas, e depois, com Cardoso, envolveu também o transporte nas cidades e outros serviços públicos”.



Imagem 21: Sebastião Salgado (centro) com um proprietário de lote (direita) segurando uma barra de ouro e um “capitalista” (esquerda), 1996.

Salgado se recorda sobre os questionamentos acerca da função de seu trabalho, e sobre o direcionamento do olhar de seu público, especialmente durante a organização das fotografias da Serra Pelada:

Na realidade, ninguém consegue fazer com que as suas fotografias mudem algumas coisas. Fazemos parte de um sistema de informações, onde as fotografias e todos os textos são parte de uma superestrutura que é uma demanda da sociedade em que vivemos. Me assusta essa busca por heróis, é horrível e desolador ao mesmo tempo. Está tudo bem haver reconhecimento, mas devo dizer que meu trabalho tem aí um ponto decisivo. Ele não é deliberadamente militante, mas deriva de uma atitude mais geral perante a vida, que marca também a forma como a fotografia vive. É verdade que um fotógrafo pode agir politicamente, mesmo sem ser abertamente militante. A decisão mais política que você pode tomar é para onde direcionar o olhar das pessoas... Em outras palavras, o que você mostra para as pessoas, no dia a dia. Qual o foco do seu trabalho, quais assuntos que mais me direcionaram até então. (Depoimento de Sebastião Salgado para Caio Proença, 2022).

A decisão mais política que um fotógrafo poderia tomar é o direcionamento do olhar das pessoas, o que demonstrar a elas com os registros fotográficos. No caso da Serra Pelada, foi um direcionamento para a degradação humana dentro do auge do neoliberalismo no Brasil: a busca por ouro na lama,

com milhares de pessoas abandonando tudo da sua vida para ir ao extremo norte do país, dentro da floresta amazônica, atrás da fortuna. Se expondo a riscos de vida, desnutrição, prostituição e ao combate corpo-a-corpo com outros homens que buscavam a mesma coisa: ouro dentro de um buraco de lama.

Serra Pelada: registros do neoliberalismo

Em 1979, a descoberta acidental de ouro em uma remota encosta de morro no Pará atraiu uma massa de garimpeiros autônomos de todas as partes do país. Logo, Serra Pelada, como a mina foi batizada localizada no município de Curionópolis no estado do Pará, Brasil, havia se tornado um imenso buraco de lama de cerca de 200 metros de diâmetro e com a mesma profundidade, onde por volta de 50 mil homens estavam apostando suas vidas pela chance de ficarem ricos. Os primeiros a chegar receberam lotes de 2 x 3 metros para explorar e eles, por sua vez, contrataram peões para fazer o trabalho pesado em turnos. Isso envolvia cavar e juntar a terra em terraços estreitos, e depois carregar morro acima sacos de 40 quilos de terra por declives lamacentos e escadas de madeira íngremes. No topo, a terra recolhida era peneirada em busca do metal precioso sob os olhos vigilantes do proprietário do lote. Os peões, homens de todas as idades, cores e classes sociais, eram unidos apenas pelo sonho do ouro. E se isso significava deixar suas famílias, vender seus pertences e assumir grandes riscos, que assim fosse.

A busca por riqueza dentro da floresta amazônica não era algo novo na época. Se considerarmos a exploração predatória, essa busca data desde a colonização. Dentro do contexto do trabalho de Sebastião Salgado, pelo menos desde os anos 1970 já havia uma exploração por pedras preciosas e mineiras em rios e no solo da floresta amazônica. Isso se deve ao mercado financeiro, a histórias de grandes riquezas preservadas na Amazônia prontas para serem exploradas, e pelo trabalho de exploração ilegal.

A Amazônia das malhas viárias e dos projetos de colonização dos anos 1970 foi submersa, a partir do início da década seguinte, pela corrida aos garimpos de cassiterita, de pedras preciosas, e sobretudo de ouro. Tudo começou em 1979, com uma alta da taxa da onça de ouro (31,1 gramas) que atingiu um recorde histórico de 850 dólares na bolsa de Londres no começo

de 1980 (de 1943 a 1973, havia oscilado entre 35 e 42 dólares). Em poucos anos, a garimpagem passou ao status de atividade econômica dominante na Amazônia, ocupando cerca de meio milhão de garimpeiros e produzindo, em 1987, aproximadamente cento e vinte toneladas de ouro, colocando o Brasil em terceiro lugar na produção aurífera mundial, depois da África do Sul e da ex-União Soviética. Esta corrida do ouro na Amazônia dos anos 1980 passaria a ser o boom extrativista mais importante da região desde o auge da borracha. (ALBERT, 1995, p.6)

Era um trabalho bastante produtivo para alguns, mas muitos voltaram tão pobres quanto no dia em que chegaram lá. Ao longo dos anos 1980, o lençol freático na mina de Serra Pelada já subia, deixando trabalhadores com lama até o joelho enquanto procuravam por ouro. Por volta de 1992, com a elevação da água tornando a mineração cada vez mais perigosa, muitos garimpeiros mudaram-se para outras áreas da floresta Amazônica. Hoje, Serra Pelada é um lago. A ganância que moveu uma corrida pelo ouro rapidamente pode se transformar em violência.

Supreendentemente, dada a concentração de homens vivendo em condições estressantes, as brigas entre os mineiros de Serra Pelada eram raras. No entanto, a tensão provinha de seu ódio pela polícia enviada pelo governo do Pará para manter a paz. Os garimpeiros eram cautelosos em desafiá-los, pois apenas a polícia podia portar armas, mas ainda assim os confrontos ocorriam. Mais de uma vez, policiais abusivos foram espancados e arrastados até o posto policial mais próximos para serem denunciados. Em outra ocasião, um policial que atirou em um garimpeiro foi apedrejado quase até a morte por uma multidão. O consolo dos garimpeiros era tentar ficar mais rico que qualquer guarda armado. (Depoimento de Sebastião Salgado a Caio Proença, 2022).

Após Sebastião Salgado trabalhar para a agência Magnum, seu trabalho fotográfico ainda mesclava o uso de filmes 35mm coloridos e fotografias com filmes 35mm preto-e-branco. A demanda de revistas semanais por fotografias coloridas era cada vez mais alta, fazendo com que ele continuasse fotografando dessa forma. Um dos marcos do uso da fotografia colorida na área da fotografia foi a exposição de fotografias de William Eggleston que o curador John Szarkowski promoveu no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1976, *Color Photographs by William Eggleston*, com 75 imagens selecionadas pelo diretor do departamento de fotografia do museu, concretizando a primeira publicação do

órgão sobre fotografia colorida, a partir dos prêmios *Vivitar Inc* e *National Endowment for the Arts*. Esta exposição já marcava 10 anos antes da chegada de Salgado em Serra Pelada o uso da fotografia colorida em sua plena expansão. Contra essa onda, que no Brasil seria marcado pelas fotografias de Walter Firmo e Miguel Rio Branco (que também fotografou Serra Pelada em cor), Sebastião Salgado adotou o preto e branco desde o projeto *Trabalhadores*, para o qual fotografou Serra Pelada. A fotografia preto e branco já era percebida com outros significados, como Szarkowski aponta “Reduced to monochrome, Eggleston’s designs would be in fact almost static, almost as blandly resolved as the patterns seen in kaleidoscopes, a photograph with different meaning” (ANEXO 1).

David Scott Kastan (2018) faria uma comparação no seu ensaio *On Color* tentando explicar o impacto que a fotografia preto e branco de Salgado provocou, “a cor individualiza o que os cinzas universalizam. A cor torna específico o que os cinzas fazem imortal”. Alan Riding¹⁰⁵ (2019) também relembra a escolha do preto e branco pelo fotógrafo.

Seu objetivo não era gerar notícias com suas imagens. Na verdade, ele queria incluir essas fotografias da Serra Pelada no projeto fotográfico de longo prazo, *Workers* [Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial], que foi publicado aqui pela editora *Aperture*. Anteriormente ele havia fotografado junto comigo o boom do petróleo no México para o *The New York Times Magazine* em 81. Mesmo tendo ‘vivido de cores’ como ele brincava, ele preferiu a gama dos tons de cinza. Já no seu primeiro projeto [Outras Américas] ele fez essa escolha, e nos posteriores ele seguiu essa linguagem da cor monocromática também. Era uma linha que já existia do passado, certo, e ele somente decidiu continuar ela. O Edward Weston, Brassai, Robert Capa, Cartier-Bresson, todos eles fotografavam película preto e branco pois era o que tinha na época. Embora alguns periódicos como a *Life*, *Time*, *Newsweek* e *Paris Match* preferissem imagens coloridas entre seus editores, os jornais diários ainda não publicavam em cores, e era a grande parte das nossas vendas mais rápidas. Muitos anúncios eram cobrados em fotos em cor, com valores significativamente maiores dos que os em preto e branco. Chamava mais atenção dos leitores. Aí para editores seniors, fazia pouco sentido publicar ensaios em preto e branco. Mas as fotos do Salgado eram exceção, tanto é

¹⁰⁵ Nascido no Brasil, filho de pais britânicos, Alan Riding estudou economia e direito antes de ingressar no jornalismo em 1966, na agência Reuters. Nos anos 70 e 80 foi correspondente na América Latina do *Financial Times* e depois do *New York Times*. Em 1989 radicou-se em Paris, como correspondente cultural europeu do *New York Times*. Trabalhou com Sebastião Salgado inúmeras vezes desde então.

que ele marcou, junto com alguns outros, o retorno do encanto da fotografia em preto e branco. (Depoimento de Alan Riding em SALGADO, 2019).

Salgado não fotografou e divulgou mais suas fotografais em cores a partir deste projeto, com garimpeiros parecendo seres brotando do fundo da cratera, com a lama úmida a cintilar aqui e ali, como homens em formato de esculturas de Rodin ao sol amazônico.

Eu tentara visitar a Serra Pelada em 1980, mas fui impedido pelas restrições à imprensa e a outras liberdades impostas pelo Exército Brasileiro quando tomou o poder em 1964. Também não ajudava o fato de eu ter escolhido o exílio na Europa para protestar contra a ditadura. Sendo assim, durante os cinco anos que se seguiram, foi-me negado o acesso à mina. Finalmente, em setembro de 1986, sem o Exército no poder e com a polícia estadual do Pará encarregada da segurança, a cooperativa dos garimpeiros me deu sinal verde para viajar até lá. (Depoimento de Sebastião Salgado a Caio Proença, 2022).

Salgado havia o contato de um amigo de seu pai que estava trabalhando na mina, e passou a fotografar por 33 dias o trabalho dos garimpeiros. Vestido de branco, cáqui e com olhos claros, barba e cabelos loiros e pele branca, muitas vezes foi confundido com estrangeiro dentro da Mina. O corpo de Salgado era de fora, estrangeiro, e suas fotografias foram um registro desconectado da realidade dos garimpeiros, mesmo sendo brasileiro como eles. Entretanto, os registros buscaram denunciar algo que ainda hoje acontece em solo brasileiro, a mineração e exploração de terras de forma predatória. Além de ser um belo exemplo das péssimas condições de trabalho, do princípio da terceirização e informalidade trabalhista no Brasil, e da linha tênue entre trabalho e escravidão.

Era desanimador que talvez até 99% dos sacos trazidos diariamente não contivessem nada além de terra e pedras. E esses detritos precisavam ser descarregados em algum local. A obsessão pelo ouro não esmorece facilmente. Alguns mineradores que abandonaram a Serra Pelada continuaram correndo atrás de seu sonho a centenas de quilômetros ao norte da floresta Amazônica. E, logo a seguir, muitos outros se juntaram a eles, pois ficaram sabendo que o ouro podia ser encontrado em toda a rede de córregos e rios que abastecem o próprio Amazonas. Ao derrubarem grandes extensões de floresta e envenenarem rios com o mercúrio usado para separar o ouro da lama, esses aventureiros desesperados vêm danificando seriamente a ecologia da floresta e o modo de viver indígena, até mesmo o de tribos isoladas (SALGADO, 2019, p. 10).

Os desmatamentos e a contaminação de mercúrio nos rios da região Norte do Brasil já aconteciam há mais de 40 anos. Em 2021, o nível de mercúrio na água é de 15 a 95 vezes superior ao aceitável como máximo para consumo ou uso recreativo em várias regiões do estado do Amazonas, segundo laudo do IBAMA realizado neste ano, devido ao trabalho ilegal de garimpeiros.

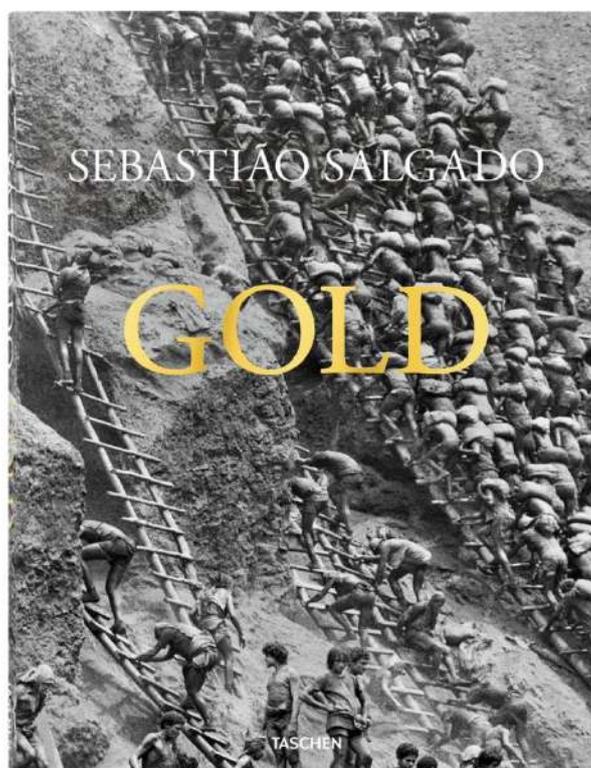


Imagem 22: Capa do livro *Gold, Serra Pelada* de Sebastião Salgado, primeira edição brasileira de 2019. Fonte: Acervo do autor.

O livro *Gold: Serra Pelada* possui 34cm de altura e 25cm de largura, com 206 páginas couché, publicado pela editora Taschen America Llc., é uma edição multilíngue, com textos em inglês, alemão, português, francês, espanhol e italiano. A edição publicada no Brasil possui textos em português, italiano e espanhol. A capa do livro possui o título *GOLD* em letras douradas em alto relevo e uma fotografia da mina de Serra Pelada em preto-e-branco. É um livro luxuoso, e não possui textos nem legendas próximas das fotografias. Os textos são escritos por Sebastião Salgado e Alan Riding em 2019, na sua primeira edição (a utilizada para consulta neste trabalho) quando houve sua publicação, do fotógrafo no começo do livro, explicando brevemente o contexto que ele foi produzido em 1986, e de Alan Riding ao final do livro, explicando que quando

era editor de fotografia que recebeu em primeira mão o trabalho da Serra Pelada de Sebastião em 1986, e a importância do trabalho na atualidade.

É possível dividir o trabalho de Salgado no garimpo de Serra Pelada em 3 momentos: 1) Planos abertos da mina, na exploração em busca do ouro; 2) as cenas de violência e o trabalho extremo de homens e crianças carregando sacos de terra morro acima; e 3) a busca pelo ouro na separação da terra, dentro das tendas de cada *capitalista* e dono de lotes. Ao contrário de Juca Martins e Miguel Rio Branco, que também fotografaram a mina de ouro em 1986, Salgado não realiza um trabalho nas áreas externas da Mina, visitando municípios próximos, onde era comum haver o registro de prostituição de menores, bares e pousadas (que possuíam sua própria dinâmica de funcionamento e se nutriam dos gastos dos garimpeiros, a partir do que recebiam pelo seu trabalho na Serra Pelada).



Imagem 23: Mina de Ouro de Serra Pelada, 1986.

As tomadas de planos abertos, bastante incomum para fotógrafos da época, foram realizadas tanto do alto da mina quanto no fundo dela. Salgado buscou passar a sensação de magnitude da cratera e do trabalho humano descomunal para realizar a exploração do ouro. Como se fosse um formigueiro humano (Imagem 23), a mina de ouro de Serra Pelada nos remete a imagens da escravidão e de cenas imaginadas por Hieronymus Bosch ao buscar descrever

o inferno, na obra *O Jardim das Delícias Terrenas* de 1503, exposta no *Museo del Prado*, em Madrid (Imagem 24). O trítico de Bosch aberto representaria a passagem do paraíso, onde se representaria a visão religiosa da criação de Eva e Adão, a representação da loucura solta e da luxúria no painel central, com prazeres carnavais provando que o homem perdera a graça, e por fim, à direita no painel de madeira, a representação do inferno, com um palco apoteótico e cruel, onde o ser humano é condenado pelo seu pecado, da avareza e outros seis pecados capitais.



Imagem 24: Jardim das Delícias Terrenas, óleo sobre madeira, 220 x 389 cm, Hieronymus Bosch, 1503, Museo del Prado. À direita, representação do inferno como se conta no *Gênesis*.

Os lotes de terras para serem garimpados eram divididos em quadrados de 2x3 metros, e escavados em uma linha reta para baixo. Parte do ouro encontrado era gerenciado pelo Governo Federal, a partir da Caixa Econômica Federal, e uma porcentagem da venda do ouro ficava com a pessoa que bancava o garimpo e o dono do lote, costumeiramente chamados de *capitalistas*. Cada lote de terra possuía em torno de 40 pessoas trabalhando, muitas carregando a terra, outros transportando, alguns cobrando e pagando os garimpeiros, havia cozinheiros para cada tenda, para alimentar os homens. “Era realmente uma organização improvisada de diversas pequenas empresas informais de garimpo. Quando eu cheguei eu não estava preparado para o que eu iria ver” (Depoimento de Sebastião Salgado, 2022).

A escalada humana para fora da cratera é uma cena absurda da vontade de enriquecimento. Milhares de homens se empilham em escadas feitas de madeira, em barrancos de lama escorregadia, carregando sacos de terra pesando cerca de 40kg. Essa cena foi explorada por Salgado em plano aberto até começar a se aproximar das pessoas, demonstrando o aspecto físico, pelo recorte do frame nas pernas dos garimpeiros, nas roupas suadas com mistura de lama, e no rosto cansado de todos (Imagem 25).

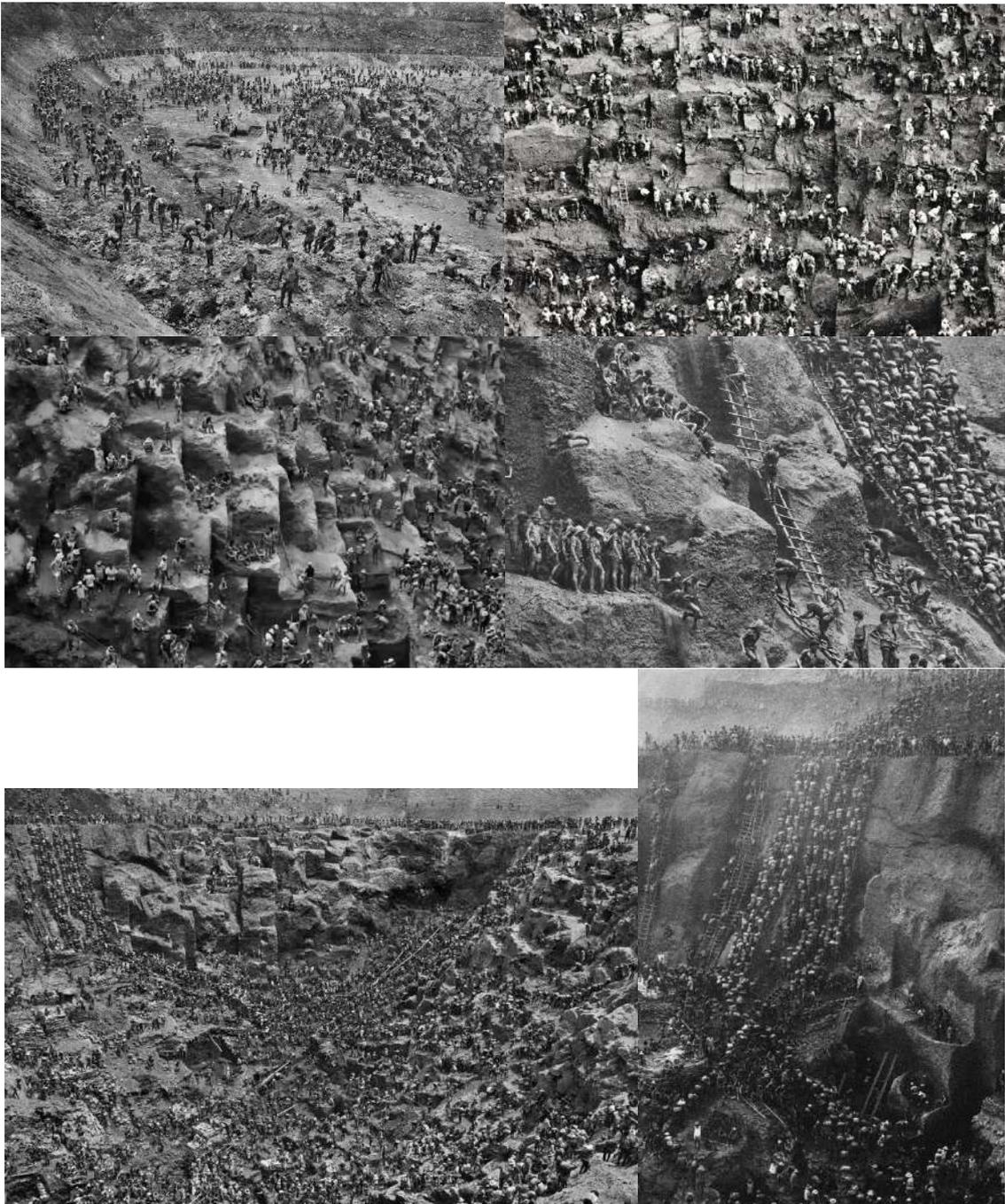


Imagem 25: Cenas de planos abertos de Sebastião Salgado na Serra Pelada, 1986.

A ausência de individualidade das fotografias em planos abertos de Salgado logo passa a ser substituída por fotografias mais próximas às encostas, onde podemos perceber detalhes das roupas sujas de cada homem e menino que sobem as escadas, com sacos de terra nas costas. Alguns descansam e olham para a lente do fotógrafo, outros parecem esboçar indignação, alguns lutam pela vida em socos e pontapés, e uns poucos sorriem para Salgado, em meio ao frenesi organizado. Mesclando sentimentos de horror e felicidade, cenas com sangue e lama, as fotografias de Salgado retrataram o cotidiano dos garimpeiros em meio ao trabalho sem segurança e sem nenhuma regulação formal.

É bastante claro nos registros as diversas condições de desgaste físico e do trabalho extremo que os garimpeiros escolheram passar. Uma das diversas facetas do neoliberalismo é a flexibilização do trabalho formal e a precarização das condições de trabalho. O aprofundamento das desigualdades sociais acarretou um afunilamento de opções de trabalhos informais para grande maioria da população, que opta por abandonar seus lares em busca da riqueza na mina de Serra Pelada. O trabalho infantil é retratado diversas vezes nas cenas das fotografias de Salgado, além das condições de risco que se colocam os garimpeiros. Obviamente, nenhum destes temas era preocupação daqueles que estavam nesse lugar, entretanto, perceber que o sistema neoliberal que o Brasil estava, e a grande dificuldade financeira deixada pelos militares após o fim da Ditadura Militar, disponibilizaram as consequências desse sistema predatório para ser registrados pelos fotógrafos brasileiros que trabalharam nos anos 1980 e 1990.



Imagem 26: Retrato de menino, Serra Pelada, Sebastião Salgado, 1986.

O trabalho voluntário infantil era incentivado nos anos da ditadura militar brasileira, inclusive pelo modelo educacional MOBRAL (Modelo Brasileiro de Alfabetização), como um dos valores para a convivência em sociedade para a formação das crianças e adolescentes no território brasileiro (ARCE, 2008). A imagem das crianças trabalhando nos registros de Sebastião Salgado são bastante claras quanto as consequências do trabalho infantil no Brasil. A infância perdida das crianças que tiveram que se submeter ao trabalho de garimpo na Serra Pelada é proporcionalmente pesado que de homens adultos. A imagem acima (Imagem 26), de um garoto sujo de lama, com a camisa rasgada e braços descobertos, mostra um misto de cansaço com referência de cumprimento ao fotógrafo, que observa e registra que passa pela sua frente. A mão na altura do peito contradiz o olhar cansado e quase choroso do garoto, ao fazer o gesto universal de OK com o polegar levantado. Feita com um plano chapado, com distância focal entre 50 e 85mm, a fotografia faz um recorte central do menino enlameado, cortando seu tronco e pernas e o topo da sua cabeça, que segura um saco pesado por uma corda que passa por sua testa. Muitos autores utilizaram o argumento do efeito anestésico das fotografias de Salgado, por utilizar de uma composição *bela* sobre cenas do sofrimento. Nesta imagem, a anestesia se passa pelo olhar perdido do garoto, que não olha nem para o

fotógrafo e nem para o horizonte, mas para algum lugar ao chão, dentro da cratera.

A mesma cena dos garimpeiros carregando sacos de lama, com olhares *perdidos* pelo cansaço se repete diversas vezes nos registros divulgados em exposições e livros do fotógrafo (Imagem 26). A pose é praticamente a mesma por todos, há uma repetição coordenada dentro do caos da mineração na Serra Pelada. Pernas em tons de cinza refletem a luz do sol sob mistura de suor e lama na pele dos garimpeiros, que são cobertos por camisas de manga curta e shorts acima do joelho. Em tons de cinza, o vermelho da terra não aparece, mas sim a sensação de observarmos estátuas de prata circulando pela cratera de 250 metros de diâmetro e profundidade.





Imagem 27: Garotos e homens carregando sacos de areia dentro da mina de ouro de Serra Pelada. Fotografias de Sebastião Salgado, 1986.

O absurdo da ganância e da busca do ouro é registrado por Salgado na Serra Pelada, buscando apresentar que através do neoliberalismo, o absurdo da vida se apresenta diante de nós. Este modelo, que possui como principais valores o individualismo e a autonomia na busca pelo sucesso material, além da concorrência pela busca do lucro, é um dos temas retratados pelo fotógrafo. Os retratos dos *Sísifos*, carregando sacos de areia morro acima, e repetindo inúmeras vezes o mesmo ato, traz consigo a ideia do absurdo da existência humana, em um ambiente desolador, controlado e vigiado pela busca do enriquecimento. Aliado a isso, a ideia de se responsabilizar por moldar seu próprio destino em um mundo aparentemente sem sentido é o desejo de cada um dos garimpeiros. A busca de significado além do material parece ser questionada pelo olhar de cansaço de cada um dos fotografados, mesmo sendo uma tarefa desafiadora e muitas vezes absurdas dentro da mina da Serra Pelada.

A busca do significado e propósito de vida no momento do registro fotográfico dentro do garimpo é o de enriquecimento. A revolta contra a desigualdade e a falta de oportunidades no Brasil é o ato de abandonar tudo em busca da última opção, cavar um buraco e afundar na lama atrás de ouro. Mesmo diante do absurdo que o garimpo se apresenta ser, a condição humana é percebida por Salgado pela busca da sobrevivência no mais hostil dos ambientes, em um dos lugares mais isolados do Brasil. Albert Camus, na sua obra *O Mito de Sísifo*, passa a mensagem central de que é a revolta consciente contra o absurdo que dá sentido à vida, mesmo que o sentido seja criado por nós mesmos em um mundo aparentemente sem sentido algum.

I leave Sisyphus at the foot of the mountain! One Always finds one's burden again. But Sisyphus teaches the higher fidelity that negates the gods and raises rocks. He, too, concludes that all is well. This universe henceforth without a master seems to him neither sterile nor futile. Each atom of that stone, each mineral flake of that night-filled mountain, in itself forms a world. The struggle itself towards the Heights is enough to fill a man's heart. One must imagine Sisyphus happy. (CAMUS, 1942).

A imaginação da felicidade pelo esforço mitológico dos garimpeiros na mina da Serra Pelada é deixada em aberto por Salgado, que não registra nem apresenta as consequências do enriquecimento ou empobrecimento após o garimpo. Não vemos fotografias da felicidade e da euforia ao encontrar ouro em nenhum momento nas publicações, exposições e imagens divulgadas pelo fotógrafo. Pelo contrário, o que é consolidado no conjunto de suas imagens é o sofrimento do trabalho faraônico em busca do ouro. Mas temos em abundância os registros das consequências do individualismo e da ganância pela busca do enriquecimento com as próprias mãos. Dentro de um ambiente violento, competitivo e com regras bastante questionáveis. Tão questionáveis que o sistema de leis do garimpo acaba remetendo a base do código de Hamurabi, quando ainda se realizava a justiça com as próprias mãos e a vingança era o tema central da busca por justiça (Imagem 28).

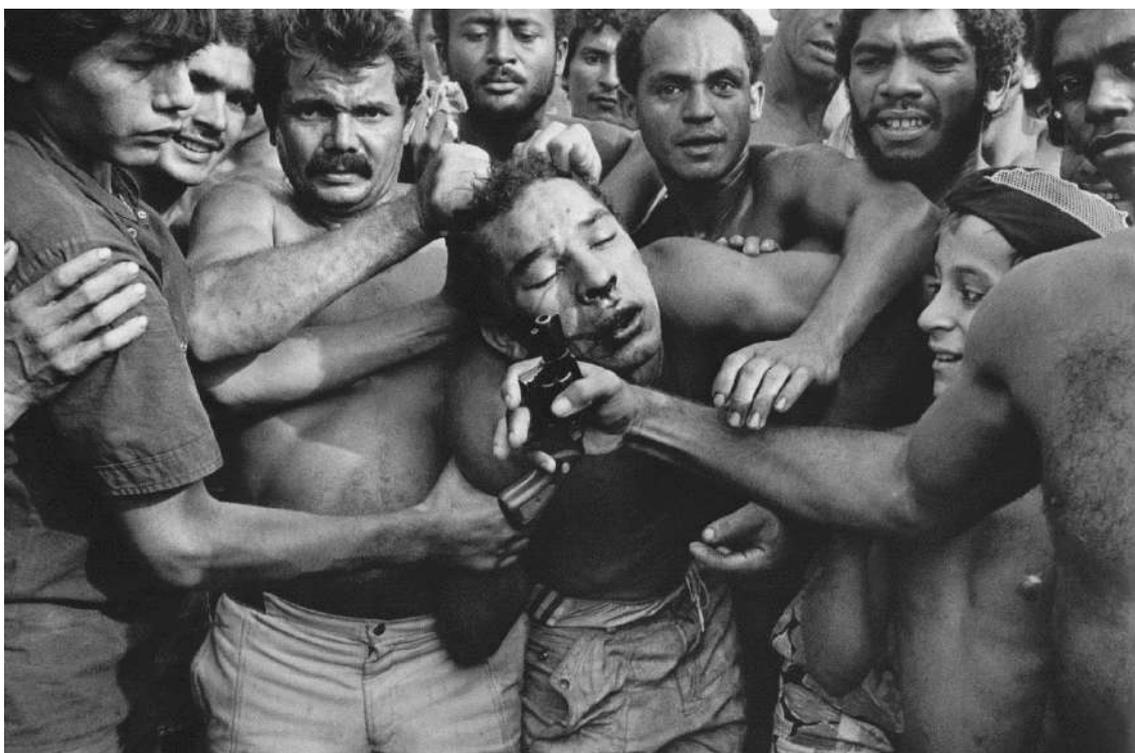


Imagem 28: Garimpeiros na mina de Serra Pelada, Sebastião Salgado, 1986.

O trabalho do registro dentro da mina é cercado de repetições, dos morros com escadas, dos garimpeiros circulando com sacos de areia na cabeça e nas costas, dos rostos atentos em meio a lama e de situações de violência – onde o foco de Salgado é justamente no momento violento, inspirado em instantes do fotojornalismo (como o caso da tentativa de assassinato de Reagan) ou dos detalhes logo após a violência ter acontecido (Imagem 30). Dos aspectos das fotografias sobre a violência na mina, Salgado optou por realizar fotografias de tomadas em planos abertos e fechados. A foto de violência mais famosa da série é de um garimpeiro segurando o rifle de um Policial Militar com a mão (Imagem 29), enquanto fica em posição para se defender a qualquer instante. Uma multidão cerca os dois, que se encaram, na cena que concentra a tensão dos momentos de briga dentro da mina de ouro mais violenta do Brasil.



Imagem 29: Garimpo em Serra Pelada, Sebastião Salgado, 1986.

A violência física era recorrente na mina, como recorda Salgado em seu depoimento, além dos momentos de apedrejamento público de pessoas acusadas de furto, de policiais que abusavam de sua autoridade, havia também uma violência silenciosa entre todos, a violência psicológica sofrida por todos, que se esgotavam diariamente por quase nada.

Diversos deles ganhavam somente 60 centavos por cada subida de terra. O trajeto tortuoso era pago no fim do dia, quando o garimpeiro quisesse parar ou quando a mina fechava no fim do dia. Muitos deles faziam em torno de 50 viagens por dia, de ida e volta para o fundo da mina, carregando sacos de areia pesados para serem separados. Era um trabalho muito tortuoso. (Depoimento de Sebastião Salgado para Caio Proença, 2022).



Imagem 30: Ato de violência na mina, Sebastião Salgado, 1986.

Os temas relacionados ao sofrimento, dor e miséria estão muitas vezes atrelados às imagens do catolicismo (CHENG, 2006). Pinturas históricas já buscaram retratar estes temas, e Salgado faz uso deles também a fim de aproximar suas imagens, retratos e paisagens de outras imagens que já conhecemos. Isso causa uma consequência estética já conhecida, da apreciação, e aproxima o público das suas imagens, que ao olhar com mais atenção vão perceber os problemas sociais dentro de uma imagem com estética realista. Uma das críticas ao trabalho de Salgado é justamente esta *apreciação* do sofrimento (SONTAG, 2006). Apesar disto, um dos exercícios propostos por fotógrafos em exposições em galerias é o de perceber a imagem de longe, sem ver detalhes. Muitas vezes em um olhar rápido ela pode ficar desfocada, mas ao nos aproximarmos e olharmos demoradamente, ela irá se tornar mais nítida e clara, apresentando os detalhes que Salgado quer que vejamos de perto. De longe, as imagens parecem esteticamente semelhantes a obras clássicas, como

as *Madonnas* (Marias) e crianças (Jesus)¹⁰⁶, e ao observarmos com atenção e mais de perto, percebemos que todo sofrimento humanitário carrega estas cenas iluminadas que Salgado registrou, de uma forma ou de outra.



Imagem 32: Fotografia de Salgado, Mulher Sahel (esquerda), pintura *Madonna in Sorrow* por Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato (óleo sobre tela, 1640-50, centro), fotografia de Salgado, Amazônia (direita). Fonte: Acervo do autor e The National Gallery.

He communicates his awe-filled, cosmically resonant recollection by invoking a language heavy with Christian imagery, casting the steelworkers in the role of priests, earthly men called to God and charged with the dual responsibility and blessing of communicating the divine message to humankind. Although Salgado does not affiliate himself with a particular religious tradition, he appropriates the sense of marvel and grandeur coded into the language to translate the wonder of his experience to an audience that may not see the cosmic beauty in steel production that Salgado appreciates (CHENG, 2006, p.15).

A apreciação da dor do outro, já apresentado anteriormente, também pode ser percebido nas fotografias onde vemos pessoas posando para o fotógrafo. De forma espontânea ou não, as imagens contrastam com as demais (Imagens 33 e 34), pois há dentre todas as fotografias do fotógrafo, apenas duas que nos apresentam a contemplação, meditação e até mesmo o gesto da alegria e surpresa perante a lente do fotógrafo. A primeira imagem, de um rapaz próximo a uma escada com a mão na cintura, feita de baixo para cima, nos apresenta um dos garimpeiros descansando e admirando a lente do fotógrafo. Ele parece nos

¹⁰⁶ As referências religiosas na obra de Salgado é estudo da tese de Katherine Cheng (2006), que as percebe não como imagens de alegorias católicas, mas sim dos sentimentos de sofrimento, dor, penitência e temas centrais de várias vertentes da religião judaico-cristã no Ocidente.

olhar, enquanto observamos ele todo sujo de lama e seus colegas ao fundo, subindo as escadas quase infinitas de dentro da mina.



Imagem 33: Garimpeiros na Serra Pelada, Sebastião Salgado, 1986.

A segunda imagem é tão diferente quanto esta, com um rapaz encostado em um tronco, de braços cruzados, enquanto olha para o lado e parece contemplar o feito humano na obra faraônica. Essa contemplação é diferente das imagens do cansaço e desgaste físico que vimos antes (Imagem 27). Ela não transmite a dor, mas sim o momento da pausa, da contemplação e meditação. Algo bastante estranho, em meio a todas as outras imagens que buscaram denunciar a violência, abusos, ganância e sofrimento. Essa é uma das imagens que a *beleza* pode nos anestesiá, perante todo sofrimento registrado.



Imagem 34: Garimpeiros na Serra Pelada, Sebastião Salgado, 1986.

Sebastião Salgado passou 33 dias registrando o cotidiano dos garimpeiros, e quando sai da mina, leva suas fotografias para o editor da Agência Magnum olhar e Jimmy Fox recomendou que ele divulgasse as imagens para revistas.

Ele disse para publicar em revistas, e eu achei que nenhuma iria querer esse material, pois estavam todas em preto e branco. Ele logo me alertou, 'por isso mesmo eles vão se interessar, ninguém está fotografando assim como você'. Diversos fotógrafos brasileiros foram para Serra Pelada também, passavam 1 ou 2 dias. Eu fiquei por mais de um mês, e quando voltei e conversei com o Jimmy, percebi que havia uma história ali, fotografando trabalhadores. Para mim, esse trabalho fazia parte de um projeto maior, que chamo hoje de Trabalhadores. As máquinas estavam substituindo a mão de obra dos trabalhadores, e eu queria fotografar essa força de trabalho humano que ainda estava resistindo no mundo. (Depoimento de Sebastião Salgado para Caio Proença, 2022).

A primeira impressão que temos quando vemos o trabalho de Salgado sobre a Serra Pelada é que se trata de um trabalho sobre trabalho escravo. Entretanto, nenhum dos mais de 50 mil homens que estavam na mina eram escravos, eles escolheram estar lá. Claro que praticamente todos eram muito pobres, mas havia regras dentro da Mina, organizado pela Cooperativa de Mineração dos Garimpeiros de Serra Pelada, que mediam os lotes, fiscalizavam

e pesavam o ouro, além de perceber a qualidade de cada extração. Apesar disso, as fotografias de Salgado passam bem esta imagem, principalmente pelo retrato de um garimpeiro de costas, com a camisa molhada de suor e amassada, semelhante a marcas de cicatrizes de chicotes, como na famosa fotografia de *Peter Chicoteado (Wipped Peter)*, registrando as torturas com o escravo durante a Guerra Civil norte-americana (Imagem 35 e 36).



Imagem 35 e 36: Fotografia do garimpo e Wipped Peter. Getty Images e Sebastião Salgado.

A diversidade de pessoas trabalhando na mina era tremenda. Salgado relembra que havia mais de 3 mil homens homossexuais trabalhando lá, organizados com uma comunidade homossexual para lutarem pelos seus direitos e pela sua própria defesa. Muitos com desejos de viajarem, terem sua liberdade financeira. “Um deles queria ir para Paris, colocar peitos, pois era o seu sonho na época. Se conseguisse encontrar ouro, seu sonho se realizaria muito rapidamente” (Depoimento de Sebastião Salgado, 2022).

Um dos garimpeiros, José da Silva, conseguiu pegar 20 quilos de ouro por dia no auge da exploração. Ficou milionário e perdeu toda sua riqueza com gastos extravagantes, comprando aviões, casas e gastando o dinheiro com relógios e prostituição. A Companhia Vale do Rio Doce, que tinha a concessão para a exploração do ouro na Serra Pelada, ganhou R\$52 milhões de reais de

indenização em 1992, com o fechamento da mina de ouro durante o Governo Fernando Collor de Mello. Essa indenização foi feita pelo próprio Governo Federal, na época com uma agenda direcionada ao modelo Neoliberal após o Conselho de Washington, pois a empresa detinha a concessão e não pode explorar o ouro, pois o local foi ocupado pelos garimpeiros.

Eu conheci um homem que conseguiu comprar 19 casas em Natal, 13 carros. Teve diversas esposas nesse período. Quando foi realizar uma das viagens para visitar o Rio de Janeiro, ele queria realizar a reserva de um assento que já estava com o voo esgotado, e ele fretou o avião inteiro somente para ele fazer a viagem. Em questão de alguns anos, todo o dinheiro que ele ganhou não existia mais, ele havia gastado tudo dessa forma, impulsiva. (Depoimento de Sebastião Salgado para Caio Proença, 2022).

Atualmente a mina de ouro que foi explorada durante os anos 1980 é um lago. As origens das jazidas de ouro estão mais acima do estado do Pará, dentro de terras indígenas, que atualmente são constantemente invadidas por madeireiros, agropecuaristas e garimpeiros em busca de riquezas e pelo uso da terra na criação de gado e plantio de soja. Hoje, esse trabalho vem sendo fotografado por Lalo de Almeida, ganhador do prêmio W. Eugene Smith em 2021 com o projeto intitulado *Amazonian Dystopia* (Imagem 37), documentando a ocupação de garimpeiros, madeireiros e agropecuaristas em território indígena na Amazônia durante o governo de Jair Messias Bolsonaro. Seu trabalho busca denunciar as ocupações ilegais e alertar para o perigo do desmatamento, contaminação de mercúrio em rios e a ameaça a vida de populações indígenas nas reservas em território nacional.



Imagem 37: Homens trabalham em uma mina de ouro em Peixoto de Azevedo, no norte de Mato Grosso, que é uma das maiores áreas produtoras de ouro do Brasil. Parte da atividade de extração é ilegal e mesmo as legalizadas não cumprem a legislação ambiental porque não há fiscalização por parte das autoridades brasileiras. O resultado são rios poluídos e regiões degradadas que mais se parecem com o solo lunar do que com um território que já foi coberto pela floresta amazônica. Lalo de Almeida, 2020.

CAPÍTULO 3 – Carlos Carvalho: Neoliberalismo na terra de Chico Mendes

Neste capítulo, abordarei a trajetória do fotógrafo Carlos Carvalho, e analisarei a sua recente obra *Curvatura do olhar*, publicada em 2019 via Crowdfunding. Neste livro fotográfico, Carlos esquematiza e organiza suas fotografias na região do Acre, dentro da floresta amazônica, junto com seringueiros e a vida dos homens da floresta. É um trabalho que possui raízes em sua trajetória nos anos 1980, com um olhar característico da época, e na atualidade, pelos problemas sociais e ambientais que vivemos no Brasil. As fotografias analisadas neste capítulo foram de registros feitos nos anos 1980 e 1990.

O trabalho de Carlos Carvalho, após conhecer João Roberto Ripper, começa a descolar-se do sistema Neoliberal. Carvalho busca alternativas de sustentar economicamente sua estadia, alimentação e deslocamentos no interior do Acre, na cidade de Xapuri – onde Chico Mendes atuou – para abordar o trabalho dos seringueiros. Ele obteve apoio inicial de uma ONG norte-americana, chamada *Amanaka'a*, para seu projeto de documentação fotográfica sobre “A vida Extrativista dos Seringueiros”. Posteriormente, consegue apoio direto dos movimentos sindicais de seringueiros no Acre para manter-se na região documentando o trabalho destes grupos por um período maior. O capítulo iniciará explorando a importância da trajetória dos seringueiros e desta ONG, para a partir daí, explorarmos melhor a produção fotográfica de Carlos Carvalho.

Chico Mendes e os Seringueiros em Xapuri: luta social e ambiental

Desde os anos 1970 no Brasil, seringueiros vinham resistindo ao avanço da prática agropecuária na Amazônia. Eles faziam frente a um modelo de expansão econômica bem específico, que era resultado de uma aliança entre o capital neoliberal e o Estado. Como uma reivindicação popular, no I Encontro Nacional dos Seringueiros (ocorrido em 1985), foi proposta uma lógica distinta de reforma agrária, que mais adiante ganharia o nome de Reserva Extrativista (RESEX), onde a territorialidade e a produção da família seringueira seriam contempladas e aliadas à conservação ambiental. Essa era uma das principais

ideias defendidas por Chico Mendes ao longo dos anos 1980, década que entrou na política, lutou pelas reivindicações dos povos da floresta e viajou por diversos países a fim de mostrar ao mundo a possibilidade de uma devastação dentro da Amazônia a fim de acúmulo de capital. Infelizmente, em 1988, foi assassinado devido a sua grande militância e por enfrentar o sistema neoliberal que entrava na floresta.

A institucionalização da RESEX, em 1980, está inserida nesse quadro global, e marcaria o começo dessa guinada neoliberal no Brasil, que seria o foco das fotografias de Carlos Carvalho, João Roberto Ripper, Sebastião Salgado, e diversos outros profissionais no Brasil neste período. Observa-se um processo de captura da proposta gastada pelo movimento social dos seringueiros para a constituição e concretização de um outro projeto, que contemplaria os interesses do capital monopolista e de novos atores sociais, onde se enquadram as ONGs.

Diversos seringueiros gostariam que houvesse a garantia de um estatuto de acesso ao território, para manter a floresta preservada e a continuidade de suas práticas e saberes também. Chico Mendes foi o porta-voz desta luta. Entre 1987 e 1988, ele foi presidente do STTR de Xapuri e o principal líder seringueiro. Discursou na reunião do BIRD, no Congresso Norte-Americano, e recebeu o prêmio Sociedade para um Mundo Melhor (Imagem 38). A partir desse momento, Chico Mendes passou a denunciar as consequências do financiamento do BIRD em construções de rodovias (como a BR 364), que era acompanhado pela grilagem de terra, a expulsão de famílias dos seringais e o desmatamento da Amazônia. Uma década antes de Chico Mendes se projetar internacionalmente, diversos protestos haviam ocorrido promovidos pela *World Wild Fund for Nature (WWF)* direcionados ao governo do ditador Médici, e a floresta amazônica, antes tida como vazia e inabitada, mostrou-se habitada por pessoas que se mantinham de pé.



Imagem 38: Chico Mendes recebendo o prêmio Sociedade Para Um Mundo Melhor, 1987, na cidade de Washington (EUA). Fonte: Acervo Digital do Departamento de Patrimônio Histórico e Cultural – FEM.

A participação das ONGs durante esse período no Brasil se fez durante a entrada de diversas instituições financeiras que investiram em projetos que provocaram a devastação das grandes áreas florestadas, como a Amazônia, e passaram a direcionar seus capitais para a constituição de áreas de conservação ambiental. Porém, é preciso ter atenção a este ponto, todo investimento é mediado por um contrato que estipulará as condições de sua execução. Novos sujeitos sociais, que não eram previstos pelas populações, se fizeram presentes no processo de institucionalização e gestão destas áreas. A entrada das ONGs passa a ser um dos modelos e mecanismos de regulação para o uso desta terra.

Ao alinhamento da noção de *estado mínimo*, mantra do neoliberalismo, os papéis de gestão do Estado são esvaziados, e passam a ser desempenhados por outros sujeitos sociais. As ONGs garantem um lugar privilegiado nesse processo. Participando de fóruns internacionais e com um papel importante na

construção de pautas, e na escala local serão as executoras de muitos projetos financiados por instituições financeiras.¹⁰⁷

A importância dessas megaorganizações (as ONGs) cresceu assustadoramente nas últimas duas décadas (1980 e 1990) com a implantação de filiais em vários países do Terceiro Mundo a partir de meados da década de 1980, quando se firmou o modelo neoliberal de “Estado Mínimo”. Segundo esse modelo, alguns serviços considerados não essenciais e não rentáveis devem ser privatizados, incluindo-se aí os relacionados ao meio ambiente. Além disso, muitos órgãos multilaterais, fundações (e corporações), órgãos de assistência técnico-financeira norte-americanos e europeus passam a financiar diretamente ONGs, consideradas “representantes da sociedade civil em formação”, “mais confiáveis, não corruptas e eficazes” que as instituições governamentais dos países do Sul (DIEGUES, 2008, p.140).

Um dos maiores eventos ambientais nesse período foi a ECO 92. Nesse evento, uma série de críticas às gestões “de cima para baixo” (*top-down*) nas áreas de conservação ambiental. Como recomendação a isso, sugeriu-se que as ONGs, no papel de agentes “mediadores”, promovessem a participação da comunidade nos projetos de conservação. Diana Alcorn (2005), coordenadora da WWF nos anos 1990, relatou que recursos da USAID permitiram que a ONG se especializasse na gestão de áreas de conservação com populações¹⁰⁸. Apesar das ONGs fazerem parte da onda neoliberal que chega no Brasil nos anos 1990, nem sempre essa fórmula prevê a aniquilação do Estado.

Alteram-se as formas de gestão, mas elas têm um elo íntimo, em comum: a afirmação do Estado, de um lado; e, de outro, sua metamorfose em parcerias público-privadas. Todas as formas de privatização correntes não significaram a superação do Estado, mas sua deterioração e metamorfose. (DAMIANI, 2001, p. 312-313).

As lutas dos seringueiros, em especial de Chico Mendes, que envolveram muitos casos de violência e de assassinatos, conseguiram colocar em evidência novos sujeitos sociais, suas práticas e uma outra forma de produzir a natureza.

¹⁰⁷ A exemplo deste processo, Lewis (2016) escreve um livro sobre as políticas ambientais no Equador, que incorporaram as prescrições do Consenso de Washington, incorporando diversas áreas da floresta amazônica por projetos financiados pelo Banco Mundial e executados por ONGs (como a WWF). Já a autora Paige West (2006) pontua este mesmo exemplo, em uma menor escala, na Papua Nova Guiné, com uma unidade de conservação fruto de um consenso global do colapso ambiental.

¹⁰⁸ Alcorn (2005) conclui em seu texto que era “inevitável” o encontro das ONGs com as populações locais.

O Brasil é o país que mais mata ambientalistas no planeta, e diversos casos ficaram notórios internacionalmente, como o mais recente caso de assassinato do ativista ambiental e indigenista Bruno Araújo Pereira, do jornalista Dom Philips em 2022; do indígena Ari Uru-Eu-Wau-Wau em 2020; de Marcos Arokona na Terra Yanomami em 2020; de Dorothy Steng, ambientalista e missionária estadunidense em 2005; de Maxciel Pereira dos Santos, colaborador da Fundação Nacional do Índio, assassinado em 2019 na mesma localização que Dom Philips; de Paulo Paulino Guajajara, guardião da floresta e responsável por denúncias de invasões na mata, foi assassinado em 2019; e do próprio Chico Mendes, ecologista e presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Xapuri, no Acre, foi morto a tiros de espingarda no quintal de sua casa por Darcy Alves da Silva, a mando de seu pai, o fazendeiro Darly Alves da Silva em 1988. Seus assassinos foram condenados em 1990 por 19 anos de prisão, que cumpriram em casa¹⁰⁹.

O estado do Acre, na Amazônia, se observou o processo de concentração fundiária e a consolidação do latifúndio. Diversos empresários, industriais e banqueiros do Centro-Sul eram convidados para comprar fartas e férteis terras da Amazônia a preços ínfimos. A terra, para os empresários, seria uma espécie de reserva de valor. Até 1971, a terra valia muito pouco (VALVERDE, 1989, p. 130). Em Xapuri, a pequena cidade dos tempos áureos da borracha, havia uma forte centralidade e organização da resistência seringueira. Era lá o centro de contato com o movimento de seringueiros na Amazônia, e onde diversas alianças começaram (PEREZ, 2018, p.130).

Desde 1971, movimentos de Educação Popular apresentavam algumas experiências positivas nas periferias de São Paulo (SADER, 1995), e Xapuri foi escolhida para haver o desempenho na consolidação do projeto de alfabetização, a fim de auxiliar os seringueiros e seus familiares a realizar a leitura de contratos, saber somar e dividir, e não serem mais enganados em acordos entre empresários alfabetizados e a sua inexperiência pela falta de

¹⁰⁹ Em reportagem de 2013, ambos assassinos foram entrevistados no Acre pelo jornal G1 da maior rede de imprensa do Brasil, a Rede Globo, e ambos tiveram a coragem de afirmar que foram vítimas, e o que aconteceu com sua reputação, após ter assassinado um dos maiores ativistas ambientais da história do Brasil, foi uma injustiça. Ver mais em: <https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2013/12/condenado-pela-morte-de-chico-mendes-diz-ser-vitima-de-injustica.html>

leitura e matemática. O projeto de alfabetização e de Educação Popular começou em 1979, e em 1982 ganhou o nome de Projeto Seringueiro, após o Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI) em conjunto com o Centro de Documentação e Pesquisa da Amazônia (Cedop), conseguir financiamento pela Oxfam. Esse é o primeiro financiamento externo que o movimento recebeu, até aquele momento somente a Igreja Católica havia fornecido recursos. Algo começaria a mudar, pois uma ponte de apoio internacional para os Seringueiros começaria a ser construída a partir daí.

Carlos Carvalho fotografou o desenvolvimento deste projeto, com os filhos(as) e netos(as) de seringueiros estudando nas escolas improvisadas no meio da Amazônia, a partir do seu entendimento da sua rotina cotidiana na floresta, empregado com a metodologia de Paulo Freire na luta pela libertação social e pela luta social e do conhecimento dos seringueiros, que já se organizavam como grupo social e sindical na época.



Imagem 39: Fotografias de Carlos Carvalho, Escola do Projeto Seringueiro Educação e Saúde, Seringal Porongaba, Brasília, 1992.

Alguns dos apoios internacionais vieram de Steve Schwartzman – integrante da *Environment Defense Fund (EDF)* -, de Tony Gross, da Oxfam, e da brasileira Mary Allegretti, que leva Chico Mendes para fora do Brasil. Após a liderança dos seringueiros saberem que o investimento da construção da BR-364 (que cruzaria território de preservação, e abriria espaço na construção de

garimpo para investidores dentro da área de seringais) vinha de fonte externa, o BID e o BIRD, em 22 de setembro de 1987, Chico Mendes comparece à primeira audiência com os diretores do BID sem ser convidado. Com uma postura diplomática, ele alerta os diretores sobre os impactos negativos que os projetos de desenvolvimento econômico financiados pelo BID tinham para as famílias e para a Amazônia.

Entre os anos de 1986 e 1988, a troca entre ambientalistas brasileiros e norte-americanos foi intensa. Em especial pelas reuniões do BID e do Banco Mundial, em Washington. A presença de brasileiros foi marcante, com Ailton Krenak, Chico Mendes e Mary Allegretti. Em 1985, o Congresso estadunidense exige que os diretores do Banco Mundial estabeleçam uma equipe de planejadores ambientais que conte com a participação das ONGs e dos ministérios da Saúde e do Meio Ambiente dos estados que receberiam os empréstimos (PEREZ, 2018, p.203). Em junho de 1987, o Banco Mundial passou por uma reestruturação, em que foram criados o Departamento de Meio Ambiente e quatro Divisões Ambientais para cada região operacional – entre elas, havia uma para a América Latina. Em um contexto que as ideias da floresta *em pé*, de Chico Mendes se tornava uma realidade, configurou-se como estratégia de acumulação e direcionamento de capitais para a constituição de novos negócios em torno da natureza. Em um primeiro momento, essa estratégia envolveu a constituição de Parques Nacionais protegidos, e mais adiante outras modalidades de unidades de conservação ambiental.

No ano de 1988 ocorre a primeira virada petista no Acre: Marina Silva (uma jovem professora e filha de seringueiros) torna-se a vereadora mais votada da cidade de Rio Branco (MORAIS, 2008). Dois anos depois, é fundada a Frente Popular (fruto da aliança entre o PT, PCB, PC do B, PDT, PPS PSB e o PV, com a coligação da Renovação Democrática do Acre – PL, PTB, PDC, PTR e PRN). No ano de 1990, Jorge Viana (PT) se candidata para o governo do estado e Marina Silva (PT) se candidata para a câmara estadual. O primeiro perde a segunda é eleita deputada estadual (na época, o seu suplente foi Osmarino Amâncio Rodrigues, que se tornaria secretário geral do Conselho Nacional dos Seringueiros e morador da Reserva Extrativista Chico Mendes). Chico Mendes influenciou diretamente eles, ao propor um projeto socialista na capacitação profissional dos seringueiros, no uso da floresta pelos seus moradores e na

preservação da floresta *em pé*. Uma visão ampla, com luta social, econômica e ambiental.

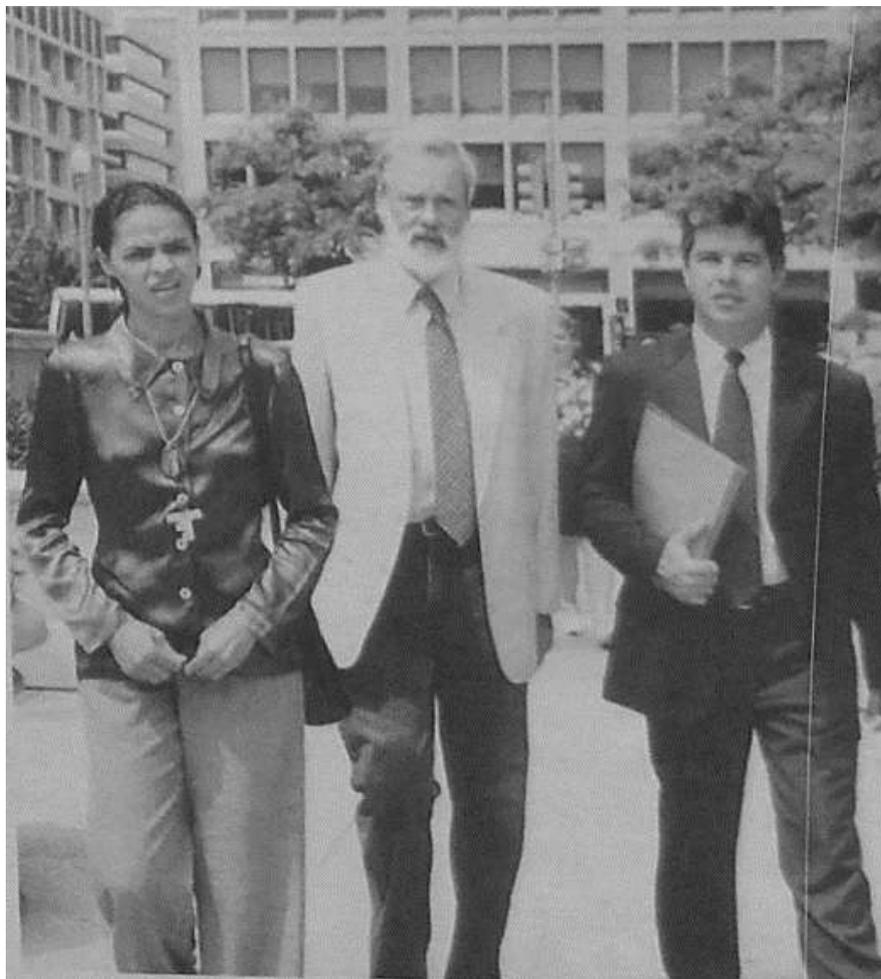


Imagem 40: Marina Silva, Adrian Cowell e Jorge Viana em Washington em julho de 1998.
Fonte: Revista da Marina, agosto de 2001¹¹⁰.

Sua preocupação inicial era com a derrubada da floresta e o massacre aos indígenas, que já ocorria em Rondônia (outro estado brasileiro que havia ocorrido semelhante investimento). Assim, Chico Mendes, diante da Comissão de Operação e Verbas, reitera sua denúncia no senado dos Estados Unidos. Nesse momento a lógica de denúncia estaria se invertendo. Era a periferia capitalista que se posicionava frente ao modelo imposto pelo centro. O resultado das denúncias de Chico Mendes foi a suspensão dos empréstimos ao Estado

¹¹⁰ Fotografia retirada a partir do trabalho de PEREZ (2018), que informa sobre a viagem de Marina Silva junto com o cineasta Adrian Cowell para Washington, dando início às negociações para um futuro empréstimo para a constituição do Programa de Desenvolvimento Sustentável do Acre (PDSA).

brasileiro pelo não cumprimento das cláusulas do contrato (PEREZ, 2018, p. 197). E foi neste momento que Chico Mendes passou a receber ameaças de morte constantes.

Pedro Teles e Enágio fundam junto com outras lideranças seringueiras em Xapuri a CAEX, Cooperativa Agroextrativista de Xapuri, para se somar ao RESEX como modelo de reforma agrária e buscar se defender as possíveis tentativas de invasões de madeireiros e capitalistas. Consegue financiamentos da *Christian Aid* e da *Ford Foundation* em 1988 (MICHELOTTI, 2000). A cooperativa servia também para os seringueiros trocar sua produção por mercadoria, e era prevista a agregação de valor aos produtos agroextrativistas. Com isso, a CAEX garantia a industrialização e a comercialização dos produtos agroextrativistas, bem como assistência técnico-profissional.

Pouco antes de Chico Mendes morrer, no final de novembro de 1988, ele viajou para o Rio de Janeiro para realizar uma palestra na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), e se hospedou na casa de Rosa Roldán (na época membro do comitê de apoio aos seringueiros). Mesmo aconselhado por amigos que o momento era muito arriscado para ele retornar para Xapuri, devido às ameaças, Chico Mendes retorna. Rosa Roldán relembra que “nas suas palestras, ele vinha falando que daquele ano ele não passava” (PEREZ, 2018, p.200).

Foi nesse momento que a cidade de Xapuri, no interior do Acre, ganhou projeção internacional, quando a imprensa, políticos e civis vão ao enterro de Chico Mendes e a discussão pela institucionalização das reservas extrativistas ganhou fôlego nas discussões de órgãos internacionais. O impacto da morte de Chico Mendes fez com que a pressão mundial se tornasse insustentável para o estado brasileiro. No final de 1989, Lula (candidato do Partidos dos Trabalhadores) perde a corrida presidencial para Fernando Collor de Mello (candidato pelo Partido Reconstrução Nacional). No dia 23 de janeiro de 1990, José Sarney assina o decreto n. 98.897, criando a figura jurídica da “Reserva Extrativista” e mencionando a Reserva Extrativista do Alto do Juruá, no Acre. Três dias antes de acabar o mandato do primeiro presidente civil, é criada a Reserva Extrativista Chico Mendes, a Reserva Extrativista do Rio Cajari e a Reserva Extrativista Rio Ouro Preto, pela assinatura do decreto n. 99.144, buscando garantir alguma segurança aos seringueiros, com a chegada de

Fernando Collor de Mello enquanto representante direto do Consenso de Washington e das camadas ultraliberais.

Com a guinada neoliberal nos anos 1990, tanto na escala global quanto na escala local, a questão ambiental foi inserida na luta pela floresta *em pé*, e a produção da natureza por meio da política de conservação ambiental ganhou força. As ONGs ambientais já vinham surgindo desde a década de 1960, a maioria nos Estados Unidos, mas foi a partir de 1980 que se estabeleceram nos países do Sul os primeiros escritórios de organizações conservacionistas transnacionais como a WWF, a TNC, a CI e a WCS (DIEGUES, 2008), por meio de investimentos da USAID e do Banco Mundial CAMELY (2009, p. 84). No Brasil, Mary Allegretti funda o Instituto de Estudos Amazônicos (IEA), com propostas de conciliar a manutenção das populações e a conservação ambiental na Amazônia. Diversas ONGs passariam a partir da eleição de Fernando Collor de Mello, principalmente até a ECO 92, a incorporar atribuições que, em tese, pertenciam ao Estado. Foram espaços gestados por estas ONGs, com diversas pessoas sob sua guarda, que passariam a ter suas atividades gerenciadas, como é o caso da RESEX Chico Mendes, foi levantado que havia 1.838 famílias, totalizando 12.017 habitantes, sendo que a maioria da população era composta por jovens entre 9 e 17 anos. Praticamente um milhão de hectares existiam 1.133 colocações em atividades e 39 inativas, a densidade demográfica era de 1,2 habitantes por km². Cada colocação tinha em média 672 hectares, e cada estrada da seringa, contendo cerca de 100 a 150 seringueiras, tinha mais ou menos 100 hectares. Estimava-se que a produção anual de borracha era em torno de 2,1 mil toneladas e que a produção de castanha (o segundo produto extrativista com maior expressão na renda familiar) tinha uma produção média de 340 mil latas, ou seja, 3740 toneladas (MURRIETA, RUEDA, 1995, p. 72).

As atividades desenvolvidas, como o corte da seringa e a coleta da castanha, são responsáveis pela manutenção dos seringueiros e pela integração dessa população ao mercado nacional e internacional (...). As principais atividades na área da reserva são o extrativismo que contribuem com 62% da receita, a agricultura que contribui com 29% da receita e a agropecuária com apenas 9%. Na Reserva Chico Mendes, o extrativismo atinge um índice de 70% quando comparado a outras reservas (MURRIETA, RUEDA, 1995, p. 72).

Estas comunidades extrativistas passam a década de 1990 sob ameaças constantes de madeireiros e do garimpo ilegal. Carlos Carvalho, a partir de Zezé Weiss na ONG *Amanaka'a Amazon Network* e João Roberto Ripper, pela ONG *Imagens Humanas*, passa a trabalhar como fotógrafo em Xapuri, no Acre, documentando o cotidiano dos seringueiros e indígenas que se organizaram socialmente por uma luta ambiental e social. A luta iniciada também por Chico Mendes em manter a floresta em pé, e seus moradores amparados pelos seus direitos ao uso da floresta de maneira sustentável.

Amanaka'a Amazon Network

A ONG Amanaka'a, coordenada por Christine Halvorson e Zezé Weiss em Nova York no início dos anos 1990, é uma organização que atua em solidariedade com os povos indígenas e os trabalhadores que vivem na floresta amazônica. Este nome significa em tupi “a floresta que chove”, com referência a floresta tropical, ou *rain forest*, a Amazônia. Ela buscou comunicar e expressar as preocupações dos povos da floresta amazônica, em especial trabalhadores indígenas, para o resto do mundo. No objetivo de despertar a consciência global para os esforços desses trabalhadores em manter suas tradições, seu modo de vida e de trabalho em harmonia com a floresta. Ela também buscou construir nos anos 1990 o suporte para trabalhadores da floresta no esforço de construir e implementar formas de autonomia trabalhista e autossustentáveis para quem vivia na Amazônia, buscando conciliar a ética ambiental com a justiça social. A ONG trabalhou com movimentos sociais na Amazônia após o assassinato de Chico Mendes em 1988, no intuito de buscar denunciar casos de abusos de poder do governo brasileiro, a partir dos Estados Unidos.

Diversas entidades filantrópicas são frequentemente associadas ao neoliberalismo, em especial as organizações não governamentais (ONGs). Essa relação ocorre, em grande parte, pelo papel que elas realizam na promoção de projetos alinhados com a lógica do mercado – substituindo tarefas antes realizadas pelo serviço público, reduzindo o papel do Estado, incentivando a privatização de serviços estatais e a desregulamentação econômica.

A partir da década de 1980, essa relação das ONGs com o neoliberalismo se intensificou. Nesse período, elas passaram a atuar como importantes atores sociais na implementação de políticas e projetos neoliberais, muitas vezes financiados por grandes corporações e fundações internacionais. Diversas vezes, por conta dessa relação estreita com o mercado e suas entidades, algumas ONGs promoveram uma agenda que não necessariamente reflete os interesses das comunidades que elas afirmam representar. Muitas foram acusadas de promover uma visão paternalista da sociedade, enfatizando a solução de problemas através da aplicação de modelos de gestão empresarial, por exemplo.

Talvez a crítica mais alinhada ao debate levantado neste trabalho seja da relação que as ONGs possuem enquanto instrumentos legitimadores do sistema econômico neoliberal, ao promoverem a ideia de que os problemas sociais podem ser resolvidos através da filantropia e do voluntariado, em vez de políticas públicas e ação coletiva.

Mesmo havendo esta relação estreita com entidades privadas e organizações que possuem um escopo e objetivos alinhados ao neoliberalismo, algumas ONGs ainda assim atuam na defesa dos direitos humanos, da justiça social e da sustentabilidade ambiental, visando construir uma visão de desenvolvimento mais democrática possível, dentro da realidade econômica do Ocidente pós-1980. É preciso reconhecer que a relação das entidades filantrópicas com o neoliberalismo é complexa e multifacetada.

A organização não governamental *Amanaka'a Amazon Network* foi fundada em 1991, com sede em Brasil e em Nova York, por um grupo de ativistas que trabalhava no *Greenpeace* na década de 1990. Entre eles, estavam além de Paulo Adário, nomes como Nilo D'Ávila, Sérgio Leitão, Rovertto Smeraldi, Zezé Weiss, Joe Weiss, João Roberto Ripper, Cris Miranda, Carlos Carvalho, Ailton Krenak, Davi Yanomami, Milton Nascimento dentre outras personalidades importantes no Brasil e no exterior. Ela teve como objetivo promover a conservação da biodiversidade na Amazônia, por meio do desenvolvimento sustentável e da valorização dos conhecimentos e culturas tradicionais dos povos da região. A organização trabalhou em parceria com comunidades indígenas e ribeirinhas, organizações locais e outras instituições, visando a

aplicação das principais ideias de Chico Mendes dentro da floresta amazônica – onde Carlos Carvalho passou anos fotografando a extração do látex nos seringais.

Christine Halvorson escreveu sobre alguns dos problemas sociais que a ONG buscou denunciar nos anos 1990, e que são problemas atuais, que iniciaram dentro da Ditadura Militar.

“In the 1970s, the Brazilian government, which was a military dictatorship, declared that they would give ‘land without men for men without land,’ which interestingly enough is what they say in Israel about Palestine in the seventies, they started this process of reducing conflicts in the south and in the northeast by giving incentives to landless peasants, giving them plots of land in the Amazon. [...] Lots of factors lead these farmers or colonists to cuffing down the trees. Basically, when they come to the Amazon, they’ve never been in the forest they are afraid of the forest, so they cut it down. [...] Eventually, though, these settlers are forced to move out of their new plots, because they are isolated, far from hospital or health care, schools and so forth, Amazon land in general is very poor for farming. [...] So they’re forced off, and large landowners buy up their land and it’s converted into cattle pasture. Raising cattle doesn’t actually provide much income. What it does provide is that the land is razed so that its being “benefitted” and the ranchers get tax incentives!” (HALVORSON, Christine, 1993).

Denunciar a exploração de terras por grandes latifundiários para uso da pecuária extensiva foi uma das primeiras causas da ONG, que apontou para o uso inapropriado de terras e buscou difundir formas diferentes, mais sustentáveis de produzir e valorizar o trabalho das populações tradicionais da floresta amazônica em conjunto com os povos indígenas, de forma organizada socialmente, preservando direitos trabalhistas e evitando o desmatamento da floresta. Indo em direção à uma proposta de reforma agrária dentro da Amazônia.

The extractive reserve is a proposal that was put forth by rubber tappers and by other extractive peoples in the Amazon. It’s basically an agrarian reform for the Amazon, because it is land that is collectively worked and collectively managed by the people who live there and work there. It’s a proposal that comes from the people of the forest for their own management. They setup cooperatives. It’s rather seeking to save the Amazon by creating something that is economically viable, such as fancy candy bars that can be bought here in the United States, although extracting brazil nuts is a traditional occupation among the peoples of the Amazon. The rural workers are organized through cooperatives and unions of rubber tappers or other

extractive peoples, river dwellers and so forth, the rural workers who live there. (HALVORSON, Christine, 1993).

Entre as principais atividades realizadas pela ONG *Amanaka'a* estão o fortalecimento de práticas agroflorestais, a capacitação de comunidades em técnicas de manejo sustentável de recursos naturais, o apoio a projetos de turismo comunitário, a promoção da comercialização de produtos sustentáveis e a articulação de redes de intercâmbio e cooperação entre comunidades e organizações sindicais da região.

O aprofundamento da parceria público-privada nos anos 1990 tinha como objetivo incentivar a participação do setor privado em projetos sociais e ambientais, em parceria com governos e ONGs. A *Amanaka'a Amazon Network* se relacionou com o governo brasileiro e norte-americano a partir da busca dos próprios seringueiros e líderes ambientais do Norte do Brasil a fim de conseguir aplicar os ideais de Chico Mendes na defesa da terra, do uso estratégico da floresta em benefício dos próprios habitantes da floresta e evitar a apropriação da floresta por grandes madeireiras e pelo garimpo ilegal.

Algumas das organizações que possuíram conexão com a *Amanaka'a* na defesa dos direitos humanos foi a *Rainforest Action Network (RAN)*, a *Amazon Watch*, o *Greenpeace*, *Instituto Socioambiental (ISA)* e o *Sierra Club*. Através destas alianças, a ONG pôde obter apoio financeiro e técnico para realizar suas atividades, bem como dar maior visibilidade internacional para a luta dos povos da floresta. Diversos outros ativistas participaram da trajetória da ONG, como a ex-ministra do Meio Ambiente do Brasil, Marina Silva, uma das fundadoras do Instituto Socioambiental; Carlos Souza Jr., geógrafo e pesquisador do Instituto do Homem e do Meio Ambiente da Amazônia (Imazon); Scott Wallace, jornalista e escritor norte-americano, autor do livro *A Floresta Amazônica e a Batalha pelo Futuro da Terra*, que conta a história de lutas de Chico Mendes e outros líderes ambientais da região; Andrew Revkin, ex-repórter do New York Times; Kumi Naidoo, ativista sul-africano e ex-diretor executivo do *Greenpeace Internacional*; Craig Venter, cientista norte-americano que viajou em uma expedição com a *Amanaka'a* em 2010 coletando amostras de DNA de diversas espécies da região, fundador da empresa de biotecnologia *Synthetic Genomics*; Catherine Semcer, pesquisadora e diretora associada do Property and Environment

Research Center (PERC), abordou temas como a economia da Amazônia e a relação entre propriedade privada e conservação ambiental em parceria com a Amanaka'a.

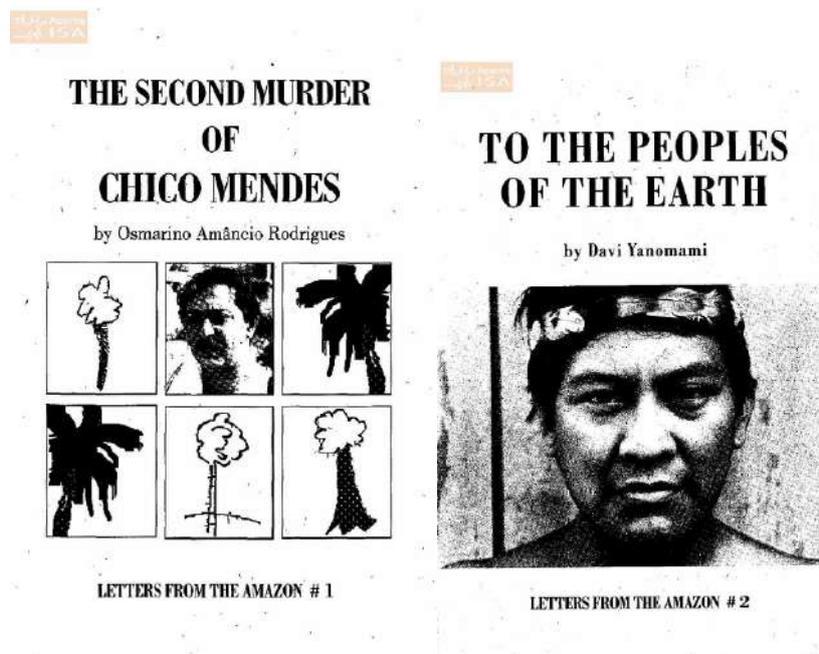


Imagem 41: Publicações da ONG Amanaka'a, *Letters from the Amazon*. Fonte: Acervo ISA.

Ao longo da década de 1990, a ONG realizou diversas publicações nos Estados Unidos, contendo informações e denúncias contra a invasão de terras indígenas, de genocídio dos povos Yanomami, da luta sindical dos seringueiros e pela defesa da preservação da floresta e dos povos da floresta. Uma das principais sequências de publicações foram as *Letters from Amazon* (Cartas da Amazônia) e as publicações intituladas *The Alliance of the Peoples of the Forest* (A Aliança dos Povos da Floresta).

Ambas publicações circularam nos Estados Unidos e no Brasil em formato de panfletos impressos, de Julho de 1990 a Abril de 1991, sendo distribuídas em eventos como *Amazon Week II* (como parte do Kit para a Imprensa e para ouvintes e participantes do evento em Nova York), nas sedes e órgãos vinculados ao Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS) em Rio Branco (Acre, Brasil), na sede e órgãos vinculados a União das Nações Indígenas (UNI) em São Paulo (São Paulo, Brasil), no Centro de Pesquisa Indígena em Goiânia

(Goiás, Brasil) e na Embaixada dos Povos da Floresta em São Paulo (São Paulo, Brasil).



Imagem 42: Publicações de divulgação dos órgãos de proteção ambiental pela ONG Amanaká'a, nos Estados Unidos. Fonte: Acervo ISA.

As publicações tiveram como autoria Ailton Krenak, que na época contribuía constantemente com a Amanaká'a e dentro do Congresso Nacional na defesa dos direitos civis dos povos indígenas; Osmarino Amâncio Rodrigues, que na época estava Presidente da União dos Trabalhadores Rurais e Secretário do Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS) no Acre; Davi Kopenawa Yanomami, xamã Yanomami, produtor cultural e ativista político na defesa da vida, cultura e da nação Yanomami no Norte do Brasil. É coautor da obra *A Queda do Céu*, o primeiro relato de um indígena sobre a sociedade e história recente do povo Yanomami. É reconhecido internacionalmente pela luta na defesa de todos os povos originários, em especial os Yanomami. Andrew Ravkin também escreveu para a Amanaká'a, na defesa das ideias de Chico Mendes e de sua tradição, e o músico brasileiro Milton Nascimento sobre o encontro com os povos da floresta que ocorreu em São Paulo, Rio e Brasília, dando origem ao seu álbum *Txai*, lançado pela CBS em 1990.

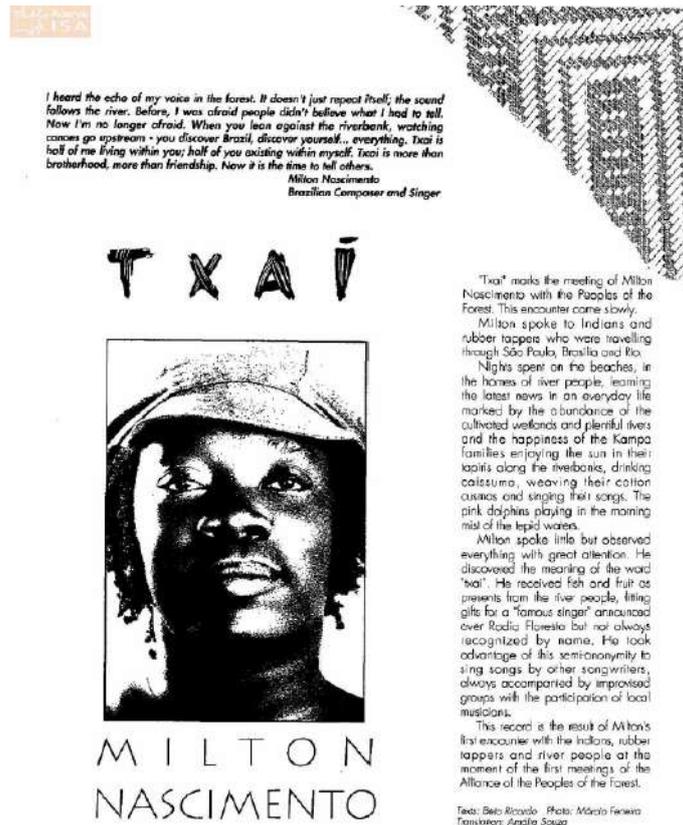


Imagem 43: Publicação da divulgação da obra *Txai*, de Milton Nascimento, pela ONG Amanaka'a. Fonte: Acervo ISA.

Tanto a presença de alguns pesquisadores e ativistas de fora do Brasil, as alianças e conexões com outras entidades internacionais na defesa dos direitos dos moradores da floresta e do uso da floresta de forma sustentável, quanto as colaborações pontuais com artistas e intelectuais de grande relevância nacional e internacional na sua rede de colaboradores, reflete a importância da organização no cenário internacional de defesa do meio ambiente na Amazônia.

Além das publicações para divulgação de mensagens de intelectuais sobre a situação do desmatamento na Amazônia, e da proteção ambiental gestada pelas ONGs, haviam dossiês elaborados pelos organizadores da Amanaka'a em união com intelectuais para denunciar casos de abusos de autoridade e violação aos direitos humanos, como é o caso do Dossiê sobre a invasão as terras indígenas Yanomami e ao massacre feito aos indígenas pelos madeireiros na região. Esse relato foi escrito por Davi Yanomami, liderança brasileira na luta pela proteção de seu povo.

The Yanomami Massacres and the Role Of A Powerful Anti-Native Alliance

Zezé Weiss and Martin D. Weiss
Amanaka'a Amazon Network

Imagem 44: Dossiê de Zezé Weiss e Martin D. Weiss sobre o massacre Yanomami no Brasil, 1991. Fonte: Amanaka'a Amazon Network.

Carlos Carvalho estava inserido nesse leque de grandes mentes, seguindo a linha de pensamento amplo de Chico Mendes, e contribuindo com sua prática fotográfica. Ele foi apresentado a esse projeto por João Roberto Ripper, que estava atuando no Acre e junto com a *Amanaka'a* no início dos anos 1990. Ele irá trazer Carlos Carvalho para esse caminho, que irá realizar seu projeto de documentação da vida de diversos seringueiros e sindicalistas na luta e preservação do legado de Chico Mendes dentro da floresta amazônica. Seu trabalho *A Curvatura do Olhar* é um reflexo direto desse diálogo.

A partir desta visão ambiental atrelada a formas sustentáveis de trabalho dentro da floresta, aliada à preservação da floresta amazônica, que Carlos Carvalho e a ONG *Amanaka'a* iniciariam sua parceria. O período dos anos 1990 foi de grandes mudanças para quem trabalhava com fotografia, pois não havia mais o apoio direto do Governo Federal à cultura, tendo em vista que a FUNARTE e o Ministério da Cultura haviam sido extintos, bem como a Lei Sarney de apoio ao setor cultural. Portanto, a busca por alternativas financeiras passou a ser um desafio para diversos fotógrafos nesse período, inclusive na promoção de eventos relacionais ao ensino e à divulgação da fotografia brasileira, que

antes estava sob iniciativa do Instituto Nacional da Fotografia da FUNARTE, a partir das Semanas de Fotografia e das Mostras de Fotografia, realizadas todos os anos em várias regiões do país.

Ao longo de sua carreira, Carlos Carvalho buscou retomar estes encontros. Atualmente, ele é o Diretor e Coordenador do Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre, um dos maiores festivais de fotografia da América Latina, seguindo o modelo de festivais como o FestFoto Houston e dos festivais de fotografia europeus. Ocorre uma pulverização no incentivo cultural para a fotografia desde então, com espaços privados ocupando este vazio deixado pelo governo Collor. Ocupado, entre outros pelo Instituto Moreira Salles que formou uma importante coleção de fotografia e de livros de fotografia brasileira, projetos de apoio e incentivos culturais para a fotografia.

Miguel Chikaoka¹¹¹, fotógrafo paulista de Registro, nascido em 1950, relembra este momento do Brasil dos anos 1990. Foi colaborador da Agência F4 (entre 1981 e 1991) e da Agência N Imagens (de 1991 a 1994), fundada por alguns ex-membros da Agência F4, liderados por Nair Benedicto. Atualmente, Miguel Chikaoka integra a Kamara Kó (que significa “os amigos”, em língua tupi), uma cooperativa de fotógrafos voltada aos problemas ambientais da Amazônia.

Foi determinante esse start de um processo nacional para a fotografia com o Instituto Nacional da Fotografia nos anos 1980, de posicionamento do fotógrafo como um produtor de pensamento, e não somente um empregado da fotografia. Mas logo com a extinção do INfoto nos anos 1990, ocorre uma pulverização dos eventos de fotografia, das instâncias de organização. Isso foi péssimo no sentido de unificação, e nós, fotógrafos, tivemos que dar uma continuidade a isso de maneira independente. Como é o caso dos Festivais de fotografia de Ouro Preto, de Porto Alegre, do Rio de Janeiro, que são coordenados anualmente por pessoas importantes que atuavam nas agências de fotografia nos anos 1980 e na própria Funarte, como o Milton Guran, o Juca Martins, Pedro Vasquez o Carlos Carvalho e outros fotógrafos(as) importantes. Foi uma pena ter pulverizado dessa maneira. (CHIKAOKA, Miguel, 2021).

¹¹¹ Ele estudou engenharia na Universidade de Campinas, onde graduou-se em 1976, e passa a morar em Nancy, na França, entre os anos de 1977 e 1979. Lá abandona o curso de Engenharia Elétrica na École Supérieure, para dedicar-se à fotografia. Quando retornou ao Brasil, nos anos 1980, instalou-se em Belém do Pará, desenvolvendo sua atividade voltada ao fotojornalismo.

Com base nessa pulverização, os fotógrafos também tiveram que buscar apoio financeiro para projetos de fotografia a médio e a longo prazo em outros tipos de suporte, após a extinção da concessão das bolsas de fotografia oferecidas pela Funarte. Carlos Carvalho conseguiu o apoio da ONG norte-americana Amanaka'a, mas sua principal subsistência para dar continuidade ao projeto foi suporte de pessoal envolvidas no extrativismo do látex no Acre. Amigos que disponibilizaram apartamento sem cobrar aluguel e recursos que ele mesmo havia guardado de trabalhos realizados como fotógrafo freelancer no Rio de Janeiro, que permitiam cobrir os custos de alimentação e deslocamento, por exemplo.

A inexistência de qualquer apoio institucional, tornou o trabalho fotográfico de Carlos mais independente e permitiu-lhe um envolvimento pessoal com as causas dos trabalhadores extrativistas, que ao longo dos anos 1990 participavam do Sindicato de Trabalhadores da Floresta e da produção da borracha no Norte do Brasil. O seu primeiro contato com o extrativismo florestal e o sindicato dos trabalhadores foi após a sua saída do jornal *O Globo*.

Eu saí do Globo, e era a época do Collor, ele havia confiscado o dinheiro de todo mundo. Tive que ter apoio dos meus pais na época para me sustentar, e as coisas estavam muito ruins financeiramente. Quando esse período ruim do Collor passou, e começou a haver o desbloqueio de alguns pagamentos, fiz alguns trabalhos como freelancer, e cobri o evento da Eco92. Me cadastrei como fotógrafo da agência Angular Fotojornalismo e me credenciaram para o encontro oficial no Rio Centro. Aquele momento foi decisivo, pois haviam diversos presidentes, o Bush estava lá discursando, o Collor escutando – ele logo seria derrubado, estava lá só aguentando, pois a sociedade civil estava em cima dele. Na Eco92 eu vi pela primeira vez o Davi Yanomami, escoltado pela Claudia Andujar. O Ripper, nesse mesmo evento, me disse que havia duas pessoas no Acre na mira de pistoleiros, e eles estão hospedados na casa de uma amiga. Fui conhecer eles, eram seringueiros vinculados ao Chico Mendes e a causa trabalhista dos extrativistas no Acre. Era no mesmo momento que eu estava tentando aprovar um projeto de documentação para Assentamentos do MST, fora do Brasil. A ONG norte-americana Amanaka'a¹¹², sob direção de uma brasileira, a Zezé Weis, me chamou e falou que com a morte do Chico Mendes em 1988 as ONGs norte-americanas e europeias não queriam saber de outra coisa a não ser o registro sobre o Acre. “Quem sabe você não faz isso, e nós conseguimos

¹¹² A ONG Amanaka'a não existe mais. Este nome significa em tupi “a floresta que chove”, com referência a floresta tropical, ou *rain forest*, a Amazônia.

te apoiar nisso”, ela disse na época. E foi isso que eu fiz, a Eco92 foi em julho ou junho, e em Agosto eles aprovam o projeto para eu ir ao Acre. Em setembro eu vendi tudo o que eu tinha na minha casa e fui para Xapuri, ficando na casa da Rosa – a amiga do Ripper, que era Secretária Executiva de um grande banco no Brasil que se desligou dele para também ir ao Acre apoiar a causa do Chico Mendes. Ela se tornou Secretária do Conselho Nacional dos Seringueiros, e depois que o Chico foi assassinado ela se viu na obrigação de continuar. Ela me ajudou muito nesse começo.

O apoio dessa ONG norte-americana, o auxílio de amigos em Xapuri, além da busca por um projeto de médio e longo prazo, fizeram com que Carlos Carvalho no começo dos anos 1990 desenvolvesse um trabalho autoral de documentação da vida dos trabalhadores do látex na floresta amazônica. Além disso, ele terminou se envolvendo diretamente na luta sindical e a apoiar a reforma agrária amazônica junto com os extrativistas.

Carlos passou aproximadamente 5 anos fotografando indígenas e descendentes de indígenas que extraíam látex (seringueiros), que colhiam amêndoas e plantavam mandioca na floresta amazônica. Alguns deles estavam organizados em sindicato, visando conquistar sua independência financeira e não serem explorados pelo seu trabalho. Dessa forma, o trabalho de Carlos Carvalho denunciou o desmatamento na Amazônia, a falta de recursos dos trabalhadores e de suas famílias, bem como a luta deles por independência financeira dentro do sistema neoliberal que o Brasil estava vivendo. O apoio da ONG *Amanaka'a* terminou ainda no início do seu projeto “devido à uma interferência que eles realizaram dentro das decisões sindicais, e isso acabou fazendo com que eles se desligassem dos incentivos”¹¹³ e ele passou a trabalhar de forma autônoma. Foi contratado como fotógrafo de imprensa, para um jornal sindical que os próprios trabalhadores organizaram, com isso conseguiu pagar o básico para viver durante esse período.

Carlos Carvalho Fotógrafo

Carlos Carvalho nasceu no Rio de Janeiro em 27 de abril de 1957, e aprendeu a fotografar quando ganhou de um amigo uma câmera fotográfica nos

¹¹³ Depoimento de Carlos Carvalho, 2022.

anos 1980. Na época, Carlos Carvalho estava morando em Boston, e relembra que este foi um momento de mudança na vida dele. Ele faz parte de uma geração de fotógrafos universitários (COELHO, 2012), que frequentaram cursos superiores que possuíam relação com o olhar, com o visual, as artes e a arquitetura. Antes de viver nos Estados Unidos e ganhar a sua primeira máquina fotográfica, Carlos frequentava desde os 15 anos de idade a região do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Esta região, nos anos 1970, era frequentada por artistas, fotógrafos, marginalizados e pessoas que resistiam pelas artes à Ditadura Militar. Nesse período, Carlos Carvalho frequentou diversas vezes o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que para ele e Pedro Karp Vasquez¹¹⁴ era um lugar de encontro de intelectuais e artistas daquele período. O MAM/RJ realizava ciclos de cinema, que exibiam filmes hoje clássicos como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.

As exposições de arte moderna no MAM/RJ, a busca por livros sobre Salvador Dali, Picasso, e pintores modernos em sebos pela cidade formou as primeiras referências visuais para Carlos, que ainda não havia consumido tanto assim sobre fotografia, além do próprio Cinema Novo. Com o afastamento da escola de Arquitetura e Escola de Belas Artes para próximo a Ilha do Governador, chamada de Ilha do Fundão, pelo governo militar, esse consumo visual e essa presença próximo aos cursos de Arquitetura e Artes Visuais foi prejudicado pelo deslocamento quase inviável para Carlos.

Eu cursei 8 meses do curso de Belas Artes, e percebi que os militares afastaram o campus de propósito, para desmobilizar quem era estudante, a resistência ali perto do centro do Rio, jogando o campus lá para a Ilha do Fundão. Quando estava cursando, lembro que um professor sumiu, foi sumido, pelos militares. Havia alunos que se infiltravam nas aulas, na verdade não eram alunos, era militares, e o clima foi ficando mais tenso. Nisso eu já não conseguia chegar direito ao campus, pois só tinha um ônibus para chegar lá, e se perdesse ele, teria que pegar um na Tijuca e pegar o Universitário e caminhar mais uns quantos minutos para chegar na aula atrasado. Então acabei saindo. Foi nesse período que decidi ir para os Estados Unidos. (CARVALHO, Carlos, 2020).

¹¹⁴ Vasquez comenta em seu depoimento que o MAM/RJ era um centro de encontro para fotógrafos, artistas e intelectuais do Rio. Muitos conversavam, trocavam referências, iam ao cinema juntos e participavam de eventos promovidos pelo MAM/RJ. Formando assim um ponto de encontro entre fotógrafos que, nos anos 1980 e 1990, formariam parte do Instituto Nacional da Fotografia (Funarte) e outros círculos envolvidos com a fotografia brasileira.

Quando Carlos Carvalho chega nos Estados Unidos¹¹⁵ em 1979, ele permanece de forma ilegal, com medo de se expor. Neste período, sua comunicação com amigos e parentes era feita por cartas. Todos comentavam para ele ficar, pois a situação no Brasil estava péssima. E, de forma unânime, os fotógrafos(as) amigos dele perguntavam sobre equipamentos fotográficos, pois o país era um polo produtor e exportador de filmes, lentes, câmeras e acessórios fotográficos. Isso fez com que ele começasse a se interessar pela fotografia.

Eu estava tão pra baixo, sem perspectivas, que esse amigo um dia chegou em casa e me deu uma máquina fotográfica. Eu estava vivendo um período bem pesado na minha vida, e ele não aguentava mais me ver dentro de casa desanimado. Um dia ele chegou e me disse “Carlos, eu não aguento mais, pega tuas coisas e vamos para o Mall, eu vou comprar uma câmera para você e aí você sai da minha frente, pois eu não aguento mais você nessa deprê”. Então ele me deu a máquina, porque não me aguentava mais depressivo. Nós fomos na loja, ele me deu uma Nikon FE uma lente 50mm e meia dúzia de filmes, metade PB e metade Kodakchrome. E aí eu aprendi a fotografar assim, gastando filme. Depois de um tempo eu peguei uma história, fui para Nova York passar um final de semana, pirei com a cidade e acabei ficando lá mesmo. Vivi Nova York tudo o que pude, vendi suco de laranja, dirigi caminhão e um dia esbarrei num cara que me levou para o escritório da Globo. E eles me botaram para carregar lâmpada para fazer entrevista. Participei de gravação de novelas da Globo, mas no fim eu não aguentei por causa da grana e voltei para Boston. Em Boston eu fui atrás de cursos de fotografia, e bati na Universidade de Boston, que tinha um curso de um professor que abriu a disciplina para alunos externos, e apliquei um golpe que deu certo. Liguei para o professor um dia depois que começou o curso, e ele falou para eu ir ver a aula. Levei um calhamaço de fotos minhas para ele ver, e ele disse “Carlos, você já sabe fotografar, não gasta seu dinheiro aqui, monta um laboratório para você com esse dinheiro, e claramente você é um fotojornalista. Vou te recomendar alguns jornais”. Ele me recomendou para três, um deles me chamou e eu comecei a fotografar. Foi um acidente no percurso, a fotografia não foi algo que eu planejei, foi algo que aconteceu. (CARVALHO, Carlos, 2021)

Este período foi de amadurecimento técnico de prática com o equipamento, de compreender a forma de produção fotográfica em jornais, da

¹¹⁵ Carlos relembra na sua conversa comigo que ele estava nos Estados Unidos quando tentam assassinar o ex-presidente norte-americano Ronald Reagan, e que viu as fotografias de Sebastião Salgado nos jornais. “Eu nem sabia quem era o Salgado na época, ele ficou bem famoso por causa dessa foto, a overdose que existia na fotografia nos anos 80 sobre fotografia era tanta, que eram tantas referências importantes que o nome dele até passou batido por mim” (CARVALHO, Carlos, 2020).

rotina como fotógrafo freelancer nos Estados Unidos. Além disso, foi um período de consumo de imagens de artistas modernos (Picasso, Dali, Monet, Matisse, entre outros). Durante esta estadia nos EUA, Carlos aprende a dominar a prática fotográfica que aplicou em seu retorno ao Brasil nos anos 80, onde reside desde então. O trabalho nos Estados Unidos propiciou a experiência para que ele pudesse entender as suas razões de fotografar, algo que ele compreendeu somente de retorno ao Brasil.

Na metade dos anos 1980, quando Carlos Carvalho voltou ao Brasil, ele é apresentado por um amigo ao editor do jornal Última Hora, que o contrata para realizar algumas pautas. Na época, as contratações eram mais informais, atualmente esta prática que ocorreu com Carlos jamais aconteceria dessa forma. Depois das confraternizações com a família, após ter chegado dos EUA, Carlos Carvalho foi ao jornal e recebeu uma pauta para fotografar os mortos pelo Esquadrão da Morte em Realengo, na periferia do Rio de Janeiro. Após este trabalho, ele é aceito para continuar como freelancer. As pautas que Carlos Carvalho foi contratado a cobrir foram fotografadas todas em preto-e-branco.

Na época eu não usei cor no Brasil, pois o Kodakchrome só era revelado nos Estados Unidos, aqui se utilizava o Ektachrome, que não é a cor americana. Quando revelavam o Ektachrome, ele sempre era mais contrastado que o Kodakchrome, puxava mais as cores e saturações do vermelho, azul. Então eu nunca levei tanto a sério o uso da cor. Eu inclusive não lembro de ter visto algum trabalho a cor que tenha me chamado a atenção nos Estados Unidos. Na época eu não sabia quem era o William Eggleston, eu enxergava a fotografia como preto-e-branco. Consigo valorizar o trabalho dos outros em cores, mas o meu eu não consigo fazer em cores, não tenho o lirismo que o Walter Firmo tem, e ele não tem a menor vergonha de fotografar flor. Eu não sou o Walter Firmo. Demorei muito para entender. Usei muito Kodak Tri-X 400, que era o clássico do fotojornalismo. (CARVALHO, Carlos, 2020).

O uso da fotografia preto-e-branco já era uma prática comum no Brasil, embora também se fotografasse em cores desde os anos 1960, especialmente para as revistas ilustradas como a *Realidade*, da editora Abril. Carlos Carvalho e alguns outros fotógrafos ainda se mantêm fiéis a fotografia em preto-e-branco, mesmo convivendo com diversos(as) profissionais que usam a cor. O tema é abordado pelo fotógrafo Rogério Assis em entrevista:

Eu aprendi muito a ver fotografias em cores com o Luiz Braga, quando estava morando em Belém – PA. É algo pessoal meu utilizar PB, não tem a ver com o grão, pois isso era carência tecnológica dos anos 80, hoje isso foi descartado inclusive. Mas tem a ver com referências, como Bresson, Kouldelka, Gilles Perez, Salgado, James Nachway, Bruce Davidson. A cor tem a capacidade de distrair. Entretanto, a cor entrou em um espaço documental na atualidade, que tem sua importância, como pelos trabalhos do Firmo, Rio Branco, Luiz Braga, Guy Veloso, Cláudia Andujar, Maureen Bisilliat. Para mim, continua sendo uma experiência pessoal, pela minha trajetória ter ligação com o filme PB 35mm. (ASSIS, Rogério, 2020).

A experiência que Carlos Carvalho teve como freelancer em jornais no Rio de Janeiro possibilitaram dar continuidade ao que ele havia aprendido em Boston e Nova York, utilizando a fotografia preto-e-branco, que já era comum nos periódicos brasileiros por questões técnicas de impressão. A opção de se manter como freelancer foi de Carlos Carvalho, que no Brasil continuou aperfeiçoando sua técnica fotográfica com alguns dos nomes mais importantes da fotografia brasileira em atuação.

Eu transitei bastante quando voltei, juntei um dinheiro lá fora e voltei para o Brasil. Como freelancer, num momento que o Brasil estava se redemocratizando, a pauta política era obrigatória para qualquer fotógrafo daqui. E quem me ensinou a fotografar foi o João Roberto Ripper, a Nair Benedicto, o Juca Martins, da Agência F4 em São Paulo. Quando ia para Brasília falava muito com o Milton Guran, André Dusek, da Ágil Fotojornalismo. Então eu transitei bastante nas agências independentes, trabalhando junto com eles quando viajava e aprendendo muito com eles. Acabava realizando trabalhos para jornais, utilizando o equipamento de jornais, trabalhando como freelancer para agências. Isso é algo ilegal hoje, jamais aconteceria. Mas em resumo da história, essas articulações foram o que me formaram como fotógrafo (CARVALHO, Carlos, 2020).

Desta experiência nas agências, Carlos faz amizade João Roberto Ripper, que foi uma das pessoas que o inspiraram a participar mais efetivamente junto aos movimentos sociais e desenvolver projetos de médio e longo prazo, se descolando do tempo dos jornais e revistas. Ripper também foi o contato que apresentou a Carlos Carvalho o projeto que ele conduziria nos anos 1990 na floresta amazônica junto aos Seringueiros e com a ONG *Amanaka'a*.

João Roberto Ripper Barbosa Cordeiro nasceu em 1953, no Rio de Janeiro, trabalhou como fotógrafo na Agência F4 e em jornais como Diário de

Notícias, Última Hora, O Globo. Ele foi diretor da Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio de Janeiro e, mais recentemente, fundou as agências de fotografia Imagens da Terra e Imagens Humanas. Ripper ensinou para Carlos Carvalho que todo trabalho realizado para agências, jornais e revistas possuem um tempo específico. O tempo do acontecimento e o tempo da publicação do periódico. Nesse sentido, Ripper se desliga da Agência F4, por diversos motivos e acaba buscando maior liberdade de atuação e seu próprio ritmo de trabalho, um tempo mais longo de pesquisa e envolvimento com os projetos junto a ONGs e aos movimentos sindicais.

Quando sai da Agência F4, em 1990, Ripper cria o Centro de Documentação e Imagens do Trabalhador: Imagens da Terra. Uma ONG que usa a fotografia em prol da defesa dos direitos humanos. Os fotógrafos que atuavam junto com Ripper na ONG faziam uso da fotografia como instrumento de luta política e de denúncia às violações dos direitos humanos, alinhados ao princípio dos *concerned photographers* do pós-guerra. Ripper documentou o trabalho infantil (Imagem 45), os índios trabalhando em plantações, o trabalho escravo nos interiores do Brasil (Imagem 46 e 47) e diversos temas que deveriam ser conhecidos, enfrentados e modificados pelas autoridades brasileiras e pela sociedade como um todo.



Imagem 45: Trabalho infantil no Brasil. Sidney Pereira dos Reis, Mato Grosso do Sul, 1988. Crédito: Imagens Humanas.



Imagem 46: Trabalhador carvoeiro. Trabalho escravo no Pará, 1985. Crédito: Imagens Humanas.



Imagem 47: Resgate de trabalhadores, Pará, 1999. Crédito: Imagens Humanas.

Até 1996 a ONG foi sustentada por fotógrafos com a venda de fotografias e a realização de serviços para outros grupos. As fotografias sobre o trabalho escravo no Brasil, realizadas por Ripper de 1980 a 1999, foram organizadas em um livro fotográfico chamado *Retrato Escravo*, publicado em 2010. O livro foi promovido pelo escritório no Brasil da Organização Internacional do Trabalho e pela mineradora Vale do Rio Doce¹¹⁶. Maria Beatriz Coelho escreve que Ripper fotografou e denunciou com sua prática fotográfica um amplo quadro de violações de direitos humanos e trabalhistas no Brasil, sobretudo na área rural.

Ripper ganhou o Prêmio Internacional de Ecologia – ICA (1993), o Prêmio Wladimir Herzog de Direitos Humanos (1988), o Prêmio Nacional de Fotografia da Funarte, na categoria “fotojornalismo e documentação” (1997) e o World Press Photo Award, o maior prêmio internacional de direitos humanos existente atualmente. Muitas das fotos produzidas pelo Centro

¹¹⁶ A mineradora Vale do Rio Doce também patrocinou publicações e trabalhos de Sebastião Salgado. A empresa esteve recentemente envolvida e condenada por diversos casos de crimes ambientais no Brasil. Ela faz parte do leque de organizações neoliberais que exercem o patrocínio cultural, de trabalho que denunciam abusos econômicos na exploração do meio ambiente, mas silencia acerca de sua própria responsabilidade e participação direta e indireta neste sistema.

serviram de provas na justiça em processos que envolviam trabalho escravo e crimes de trabalhadores rurais (como o ocorrido em Eldorado dos Carajás em 17 de abril de 1996). (COELHO, 2012, p. 253).

O contexto que o Brasil viveu no período de redemocratização, entre 1985 e 1994, possui uma série de questões relacionadas ao Neoliberalismo e suas consequências sociais. Entre essas consequências, várias tornaram-se pautas para os fotógrafos(as), como o desmatamento ilegal, o trabalho escravo, a falta de apoio à cultura, a luta pela terra, pela moradia e contra a fome e a miséria.

No início dos anos 1990, no Governo do Presidente Fernando Collor de Mello, o Instituto Nacional de Fotografia (INFOTO) foi extinto, assim como a FUNARTE e próprio Ministério da Cultura. O Brasil passou por um momento de recessão e a política liberal de Estado que “abria espaço” para instituições privadas apoiarem a cultura, no qual se enquadra o campo da fotografia e do cinema.

Esta mudança na área cultural ocorre em 1990. Paradoxalmente, a nova Constituição de 1988, construída e resultante do processo de redemocratização política nacional, garantia como direito aos cidadãos o acesso à cultura, como destaca os Art. 215 e 216 abaixo.

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais;

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (BRASIL, 1988).

Ao tomar posse em 1990, Fernando Collor de Mello apresenta 23 medidas provisórias (MP), 7 decretos e 72 atos de nomeação. As MPs nº 150 e 151 são relevantes para compreender o vazio cultural que se estendeu na carreira de diversos fotógrafos e artistas no Brasil dos anos 1990.

A Medida Provisória 150, em seu Art. 1º, parágrafo único, determinou a criação de uma Secretarial da Cultura da Presidência da República e, em seu

Art. 27, item V, extinguiu-se o Ministério da Cultura (BRASIL, 1990). Já o Art. 1º da MP nº 151 mencionava que seriam extintas e dissolvidas, conforme o caso, fundações da administração pública federal: Fundação Nacional das Artes (Funarte); Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen); Fundação do Cinema Brasileiro (FCB); Fundação Cultural Palmares (FCP); Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória); Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura) e a Empresa Brasileira Filmes (Embrafilme).

Pela MP nº 161 ficaria extinta a Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, conhecida como Lei Sarney (BRASIL, 1990), que possibilitava o uso de impostos de empresas privadas no abatimento residual para incentivo total e parcial de projetos relacionados a cultura, como uma outra forma de incentivo cultural além das próprias instituições governamentais. Dessa forma, os incentivos que existiriam a partir de 1990 seriam exclusivamente privados, sem a participação de Fundações do Governo Federal, Estadual e Municipal, e nem mesmo pelo uso de arrecadação de impostos por empresas.

O Projeto Brasil Novo, como o candidato Fernando Collor de Mello chamou seu pacote de reformas administrativas, foi elaborado por uma equipe coordenada por Zélia Cardoso de Mello, desencadeando o maior desmonte cultural do Governo Federal visto no Brasil desde o início da Ditadura Militar¹¹⁷. O Plano Collor seguia direções do Fundo Monetário Mundial (FMI), com um enxugamento da liquidez, redução do déficit público, dentro de um quadro de recessão recorrente, a privatização estatal, a prática do arrocho salarial. Dessa forma, as características do projeto econômico neoliberal se aplicam em 1990 com bastante eficácia, prejudicando o campo da fotografia e atuação cultural no Brasil¹¹⁸.

Este espaço cultural que se foi esvaziado pelo próprio Governo Federal em 1990 possibilitou a consolidação de ONGs, bancos e institutos privados,

¹¹⁷ Um trabalho importante sobre este assunto é o de Fabio Maleronka Ferron (2017), na sua Dissertação de Mestrado em Estudos Culturais pela USP. Fábio Ferron discute em sua Dissertação as razões que levaram o presidente Fernando Collor de Mello a impor de forma abrupta e imediata mudanças no setor cultural brasileiro.

¹¹⁸ O Consenso de Washington (1989) teve influência grande na agenda neoliberal brasileira, quando um conjunto de medidas foi estipuladas por economistas ligados ao FMI, em novembro de 1989 na capital dos Estados Unidos, para serem receitadas para países em desenvolvimento, especialmente na América Latina, como uma maneira de superar a crise inflacionária. O Brasil fazia parte deste modelo, implementado por Collor em 1990 (FERRON, 2017, p. 95).

galerias e espaços de colecionistas das artes. É possível perceber que dentro deste sistema de liquidez estatal de meios culturais, se possibilita direcionar pautas, visões e a visualidade de projetos. Como é o caso do trabalho de João Roberto Ripper sobre a Escravidão, com apoio da OIT e da Mineradora Vale do Rio Doce, do trabalho de Sebastião Salgado, com apoio do FMI, Governo Federal brasileiro, Mineradora Vale do Rio Doce e ONGs internacionais (como o Médicos sem Fronteiras), que será tratado no Capítulo seguinte desta tese. Estas e outras instituições possuem o papel semelhante ao filtro de um editor de fotografia em revistas semanais de informação¹¹⁹, de escolher temas, organizar exposições e materiais junto com os profissionais da imagem. Portanto, a liberdade não é total, mas a princípio é maior do que a existente na cobertura de pautas para os jornais e as revistas semanais.

Neste sentido, diversos tipos de imagens são salientados pelos fotógrafos, tanto pela escolha das imagens, enquadramento e pelo tema tratado pelos projetos. O financiamento desses projetos parece inocentar parcialmente as instituições liberais de suas próprias responsabilidades dentro do sistema de consequências sociais acarretadas pelo Neoliberalismo. Tornando-as, na visão pública, combatentes do fim das desigualdades e dos problemas sociais que elas mesmas acarretam (direta ou indiretamente), ao usufruir do desmonte de um estado de bem-estar social.

A Curvatura do Olhar

As fotografias que Carlos Carvalho realizou no Acre foram publicadas no livro fotográfico *Curvatura do Olhar*, em 2019, a partir de uma campanha de Crowdfunding online. A forma de financiamento da publicação demonstra que o autor estava divulgando seu trabalho de forma independente. Em 2022, o livro foi revisado pelo autor e publicado em formato digital com o acréscimo de várias imagens.

¹¹⁹ Ver mais em MONTEIRO; PROENÇA (2017).

O livro impresso foi publicado pela Editora Brasil Imagens¹²⁰ com capa dura e 64 páginas e 50 fotografias. Possui tamanho pequeno, 18cm de largura e 24cm de altura, sem texto de apresentação. Sua capa é uma fotografia noturna, feita com o uso de flash, um retrato dos trabalhadores na floresta. Eles utilizam capacetes com uma lamparina de fogo acesa, para conseguirem circular no escuro ao redor das árvores para extrair o látex. É um retrato bastante importante no conjunto do trabalho, pois ela nos remete a uma série de outras imagens semelhantes a esta, como a capa do livro *Trabalhadores* de Sebastião Salgado (Imagem 49) e imagens de outros fotógrafos brasileiros, como João Roberto Ripper (Imagem 50) sobre a vida dos trabalhadores brasileiros em geral que circularam entre os anos 1990 e 2000. Uma foto em preto-e-branco, como todas as realizadas no projeto e publicadas no livro, dos trabalhadores jovens sem camisa olhando para a lente de Carlos Carvalho. Esta fotografia (Imagem 48) inaugura a abordagem do tema do trabalho extrativista dos homens da floresta no livro que é aprofundada e ampliada por meio de outras imagens ao longo da publicação. É uma edição bilíngue, em português e inglês, com as descrições das fotografias no fim do livro.

A fotografia de Carlos Carvalho na capa de seu livro não faz uso de grande angular, tornando sua foto pouco distorcida em comparação com as imagens de Salgado e João Roberto Ripper. Entretanto, o olhar dos trabalhadores encara o espectador das imagens, assim como os outros retratos que fazem parte do seu livro, algumas mais convidativas que outras. Os seringueiros fotografados por Carvalho não se apresentam de forma dramática, mas eretos, com rostos confiantes, que encaram o fotógrafo sem sofrimento. Já as fotografias de Ripper e Salgado o sofrimento e a dor do trabalho físico são percebidos de imediato. Isso tem a ver com as distintas realidades trabalhistas nos três casos. Enquanto Carvalho fotografou trabalhadores que estavam se organizando sindicalmente contra o Neoliberalismo, Ripper e Salgado fotografaram o trabalhador explorado por este sistema de forma extrema, em forma análoga à escravidão (Imagem 33).

¹²⁰ Editora fundada por Carlos Carvalho, onde atua até hoje publicando obras vinculadas a fotografia brasileira.

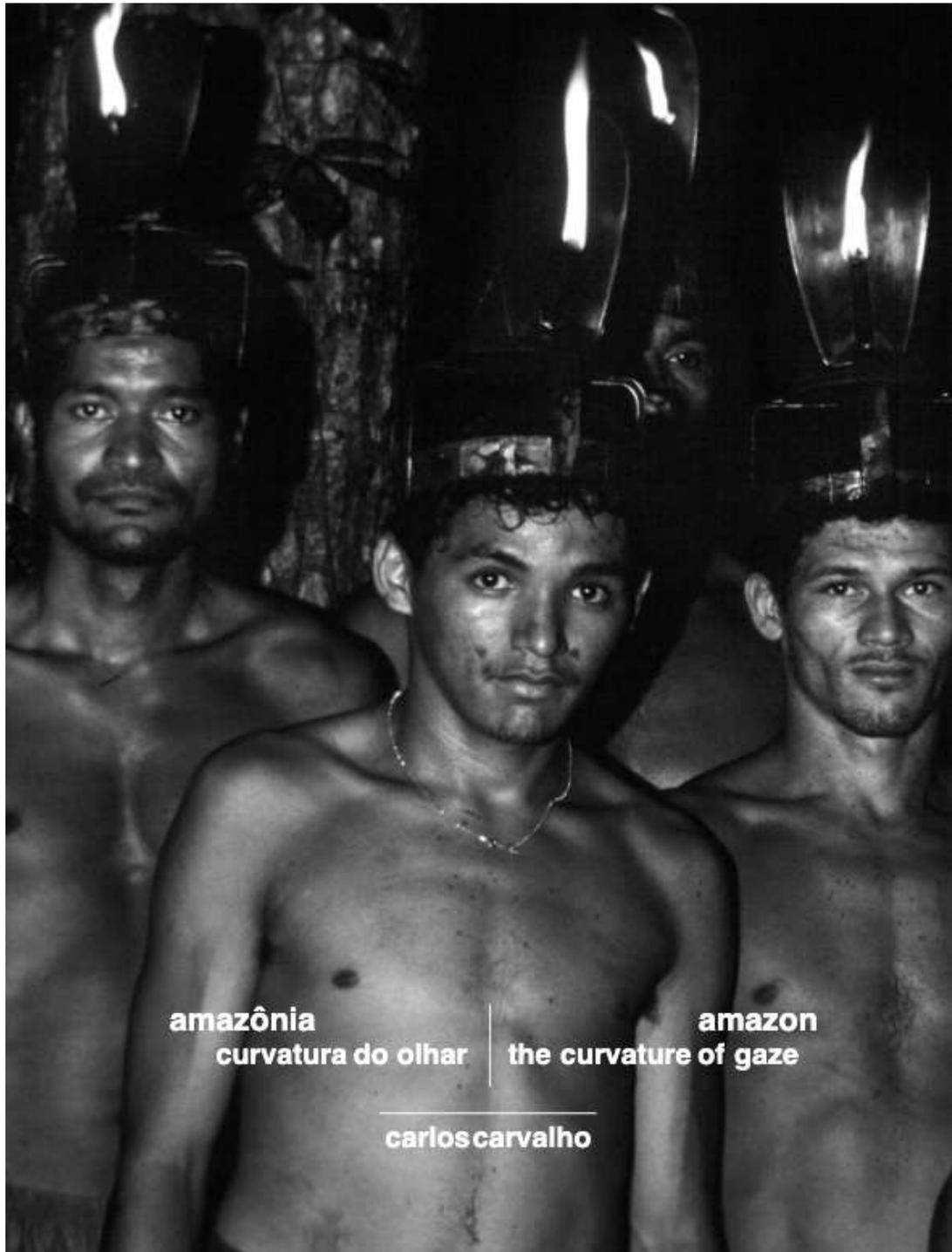


Imagem 48: Capa do livro *Amazônia - Curvatura do Olhar*. Fotografia de Carlos Carvalho.

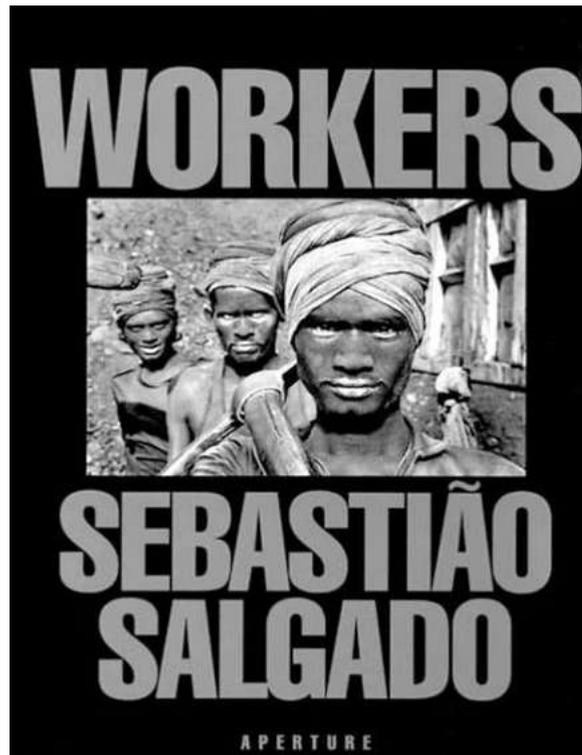


Imagem 49: Capa do livro *Workers*, de Sebastião Salgado, Dhanbad, Bihar State, Índia, 1989.



Imagem 50: Fotografias de João Roberto Ripper sobre o trabalho escravo em seu livro *Retrato Escravo*, publicado pela Organização Internacional do Trabalho. Fotos de 1985 e 1987, respectivamente.

Carlos Carvalho fez uso de lentes grande angulares ao longo de seus registros, exceto na fotografia da capa e em algumas outras presentes na obra. O uso desta lente em específico cresceu nos anos 1980 no meio de fotógrafos freelancers e de agências de fotografia no Brasil¹²¹. Ela possibilitava fotografar ambientes fechados capturando um ângulo de visão bastante vasto, ou distorcer propositalmente imagens como no caso das fotografias de João Roberto Ripper. Quando os sujeitos fotografados se dividem em alguns planos claros, com suas

¹²¹ Cf. PROENÇA (2017).

mãos próximo a lente (suas ferramentas de trabalho, que carregam na pele marcas do abuso trabalhista da época e demonstram o esforço da labuta diária). Elas representam aqui o corpo humano como extensão das ferramentas tradicionais (pás, foices, enxadas) no trabalho rural. As mãos dos retratados tornam-se o símbolo do desgaste e da desumanização, distorcidas pela lente, se tornam tão grandes quanto o rosto dos trabalhadores em segundo plano – que não sorriem e encaram a lente do fotógrafo com seriedade. O que é reforçado pelo suor, pelos rostos e pelas mãos sujas, mas sobretudo, pelo olhar destes trabalhadores submetidos a um esforço desumano no trabalho rural no interior do Brasil nos anos 1980.

Poucas fotografias de Carlos Carvalho vão seguir esta lógica de apresentar diante do espectador: o sofrimento e a dor representando o desgaste físico dos trabalhadores. Apesar desta realidade existir na região que Carlos Carvalho conviveu por uma década, sua proposta era outra, a de apresentar a organização trabalhista dos indígenas dentro da floresta amazônica e o contexto em que eles se inseriam de desmatamento, precarização trabalhista, exploração e falta de infraestrutura.

No livro impresso existe um pequeno texto de apresentação sobre quem é o Seringueiro e a árvore seringueira, assim como uma citação do ativista Russel Means, de Oglala Lakota¹²², de 1980 e de Ailton Krenak¹²³, de 2018.

Seringueiro

Substantivo masculino

Trabalhador que extrai o látex da seringueira e com ele prepara a borracha;

Borracheiro, machadinho, apanhador.

Havea brasiliensis L., conhecida pelos nomes comuns de seringueira e árvore-da-borracha, é uma árvore da família das Euphorbiaceae. Apresenta folhas compostas, flores pequeninas e reunidas em amplas panículas. Sua madeira é branca e leve e, de seu látex, se fabrica a borracha

¹²² Russel Means (1938-2012) foi um ativista, escritor e ator, que fundou o *Cleveland American Indian Center*, um movimento importante para a defesa dos direitos dos povos nativos norte-americanos. Ele é descendente indígena da etnia Oglala Sioux, e seus pais cresceram dentro de reservas indígenas no estado de Cleveland. Seu trabalho é importante nos Estados Unidos para a discussão dos direitos indígenas e da importância da preservação de suas culturas, além de problematizar as fronteiras das reservas.

¹²³ Ailton Krenak (nascido em 1953, em Mantena-MG) é líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro da etnia indígena crenaque. Professor Honoris Causa pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF-MG) e considerado uma das maiores lideranças do movimento indígena brasileiro.

“E quando a catástrofe tiver terminado, nós, os povos indígenas americanos, ainda estaremos aqui para povoar o hemisfério. Pouco importa se estivermos reduzidos a um punhado de gente vivendo no alto dos Andes. O povo indígena americano sobreviverá; a harmonia será restabelecida. É isso a revolução.” Russel Adams, ativista da Oglala Lakota, 1980.

“Somos índios, resistimos há 500 anos. Fico preocupado é se os brancos vão resistir”. Ailton Krenak, 2018 (CARVALHO, Carlos, 2019).

Estas duas notas buscam marcar o tom inicial do seu projeto físico, impresso, e posteriormente digital, informando ao espectador que as fotos feitas em Xapuri possuem uma conexão clara com os povos indígenas. Eles são hoje seringueiros também, os trabalhadores da floresta possuem uma experiência centenária, que é passada de geração em geração, e a resistência indígena e trabalhista é um dos focos principais da obra de Carlos Carvalho, além da questão maior: a questão ambiental.

Quem abre o livro impresso se depara com as primeiras fotografias do trabalho de Carvalho no Acre, sem a nota do autor que foi publicada no livro digital ampliado. Com uma sequência de 7 fotografias (disponíveis nas próximas páginas), Carlos Carvalho resume visualmente e ambienta o espectador sobre a árvore seringueira, as folhas no chão da floresta que nutrem o solo amazônico, o assentamento dos seringueiros no interior da floresta, as trilhas fechadas em meio a floresta, a extração, na qual usam um pedaço de lata de alumínio cortado manualmente para receber as gotas da seiva que caem lentamente, e a queima do látex pelos seringueiros sindicalizados.

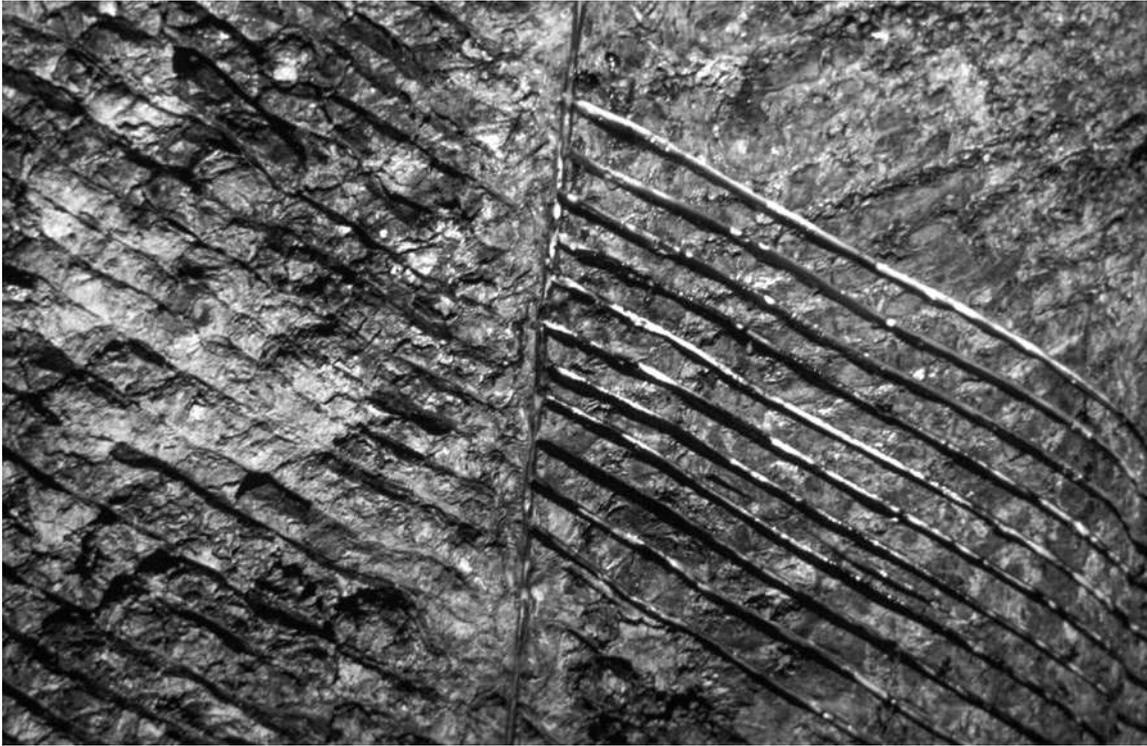






Imagem 51: Fotografias de Carlos Carvalho, sequência inicial de fotos do livro impresso.

Existem também o contraste do trabalho de homens da ponta do sistema, que não pertencem ao movimento sindical e carregam sem camiseta nas costas pilhas de borracha (Imagem 52), sofrendo fisicamente a falta de organização trabalhista, numa situação oposta ao dos trabalhadores sindicalizados, parados ao lado da seringueira, pousando com suas roupas e ferramentas de trabalho olhando para as lentes do fotógrafo (Imagem 53). A mensagem que Carvalho busca passar nestas imagens em sequência é a consequência positiva da luta trabalhista e da organização sindical para a saúde e bem-estar destes trabalhadores. Enquanto aqueles que não se uniram sofrem fisicamente (apesar de sorrirem para a foto), aqueles organizados sindicalmente estão descansados ao lado da seringueira (apesar de sérios para a foto).



Imagem 52: Desembarque da borracha em Xapuri, carregador levando a borracha para o Galpão, Xapuri, 1992.



Imagem 53: Seringueiro João e Seringueiro Moisés no Seringal Floresta, Acre, 1994.

Esta dualidade de humores é paradoxal ao contexto vivido, apesar de espontânea do momento fotografado. De certa forma o cotidiano com suas rotinas de trabalho esconde ou mascara a perversidade da exploração

trabalhista operada pelo Neoliberalismo sobre os fotografados em alguns momentos. São momentos de felicidade, em meio ao costume da exploração cotidiana?

Para a fotografia do carregador (Imagem 36) não foi solicitada uma pose pelo fotógrafo, enquanto a fotografia dos trabalhadores dentro da floresta sim. Esta foi uma das primeiras fotografias feitas pelo fotógrafo neste projeto, quando recém havia chegado em Xapuri e estava buscando pautas para realizar as fotografias.

Eu estava naquele período com a velocidade de quem fotografa no Rio de Janeiro. Tem pautas pela manhã, tarde e noite. E quando cheguei em Xapuri, a velocidade das pessoas era totalmente diferente. Dos trabalhadores, da cidade, do ambiente como um todo. A Rosa Roldan, que me recebeu na sua casa lá, veio conversar comigo em um dia que eu estava muito mal, pois não estava encontrando o que fotografar. Ela falou para eu relaxar, pois aquela velocidade que eu estava acostumado não era a velocidade da região. E foi nesse momento, sentado num barranco falando com ela, que chegou o carregamento de borracha pelo rio, e eu fiz uma das primeiras fotos do projeto. Que era de um carregador de borracha, carregando quilos de borracha nas costas. Ele representa ali tudo o que os seringueiros queriam mudar, era um trabalhador não sindicalizado, explorado. (CARVALHO, Carlos, 2022).

Uma das propostas que estavam ocorrendo contemporaneamente ao trabalho de Carlos Carvalho no Acre, era o projeto *Bem-Querer* de fotografia documental de João Roberto Ripper, um grande amigo de Carlos Carvalho. Na época, Carvalho foi convidado a participar das atividades organizadas por Ripper, mas como estava envolvido com o trabalho documental na floresta amazônica, acabou retomando contato com ele somente depois de alguns anos. Basicamente, Ripper buscou criar uma estética própria para fotografar sujeitos em condições precárias de vida, em trabalhos desumanizados. Por meio de seus retratos ele busca esteticamente acolher um olhar da empatia do espectador, indo em direção ao empoderamento de quem é fotografado e contra a visão única de sofrimento, precariedade e dor que já conhecemos em tantas fotografias feitas sobre estes temas. Além disso, ele permitiu que os fotografados tivessem mais controle sobre suas fotos.

Trata-se do empenho de João Roberto Ripper em garantir que os fotografados possam exercer um amplo poder sobre os

registros fotográficos de suas vidas. Tal poder se manifesta de diversas formas, a começar pelo direito atribuído a cada fotografado de excluir da seleção final as fotos em que não se considere bem representado, ou seja, as imagens veiculadas são fruto de uma edição compartilhada. Digno de registro também é o compromisso de enviar para as comunidades retratadas um conjunto de fotos impressas e um pendrive com os arquivos digitais ali produzidos, para serem indistintamente utilizados como memória pessoal ou em eventuais lutas políticas. Nesse contexto, merece destaque uma cláusula no contrato que formaliza a aquisição de fotos, informando ao cliente que as imagens ali contidas estão liberadas para organizações humanitárias e entidades de direitos humanos. No plano estritamente comercial, outra novidade é posta em prática no “termo de cessão de imagem” (exigência jurídica relativamente recente, atrelada às questões de direito autoral), que as pessoas fotografadas precisam assinar para viabilizar a veiculação das fotos em que aparecem. O documento criado por Ripper tem uma cláusula adicional que garante ao fotografado 50% do valor obtido pela venda de qualquer foto com sua imagem no crescente mercado de fine-art. (GASTALDONI, Dante, 2020)

A pedagogia de sua fotografia estava ancorada em capturar as belezas dos fazeres das populações tradicionais brasileiras e das populações mais pobres, indo ao encontro do tema discutido por Chimamanda Adichi (2018) do perigo de uma *história única*. Esta história única do sofrimento, drama, desigualdades e da exploração já era o senso comum na mídia brasileira, em especial quando se trata de trabalhadores rurais e de populações tradicionais. Dessa forma, Ripper organizou desde anos 1990 até a atualidade, diversas oficinas de fotografia para formação de fotógrafos entre as populações tradicionais. É uma forma de ensiná-los a criar fotografias de seu cotidiano para que se construíssem imagens que fugisse destas histórias únicas do sofrimento, já conhecidas na visualidade criada pela grande imprensa.

Carlos Carvalho faz uso deste sentido fotográfico ao fotografar no Acre. Leva em conta as vulnerabilidades dos trabalhadores da floresta e evita utilizar imagens que não contribuam para valorizar a luta dos trabalhadores e de suas famílias. Um exemplo disso foi uma fotografia removida do projeto do livro, após realizar a revisão das fotos que iriam pertencer a obra.

A fotografia removida era de uma garota próxima ao quadro da Santa Ceia, dentro de um dos alojamentos dos trabalhadores em Rio Branco, na capital do Acre. Ela trabalhava com prostituição e sorri para a foto de Carlos Carvalho,

ao lado de uma reprodução da “Última Ceia”, na qual Cristo compartilha o pão (seu corpo) e o vinho (seu sangue) com os apóstolos. O pão compartilhado no quadro e o corpo sexualizado vendido para promover prazer na fotografia. Na revisão de seu trabalho, o autor removeu a imagem do livro.

Percebi que esta imagem não agregava nada a história que queria contar. Ela inclusive poderia tirar o foco da questão trabalhista e ambiental do trabalho. Na época que coloquei no livro impresso não tive esse olhar, passou um pouco despercebido, e depois fez muito sentido retirar essa imagem do trabalho. Sinto que ele ficou melhor de ser apresentado sem ela. (CARVALHO, Carlos, 2022).

Esta fotografia removida pelo fotógrafo buscava abordar um dos problemas que os trabalhadores enfrentavam, caso quisessem sair do interior da floresta para buscar outros empregos. Eles não possuíam qualificação formal para o mercado de trabalho na época. Sua especialidade na floresta não era utilizada nas cidades. Dessa forma, a prostituição era uma das alternativas encontradas para sustento por aquelas mulheres as suas famílias.

O sorriso aparece em pelo menos mais duas fotografias do livro impresso. No processo de defumação do látex, um método tradicional para conservação dele na forma de borracha crua, e na fotografia do retrato de Dona Cecília Mendes, com suas plantas medicinais que recolhe da floresta. Cecília Mendes e o seringueiro defumando látex sorriem para a foto. Uma imagem posada (Imagem 54) e outra espontânea (Imagem 55). A exploração não aparece tão nitidamente nestas imagens isoladas, mas no corpo do trabalho apresentado por Carlos Carvalho. Entretanto, o sorriso continua surgindo nas fotografias, demonstrando orgulho, de Cecília Mendes, tia de Chico Mendes é a base da família Mendes em Xapuri, bem como da espontaneidade e da tranquilidade da prática da defumação já dominada pelo trabalhador.



Imagem 54: Dona Cecília Mendes e as plantas medicinais. Seringal Cachoeira, Xapuri, 1993.

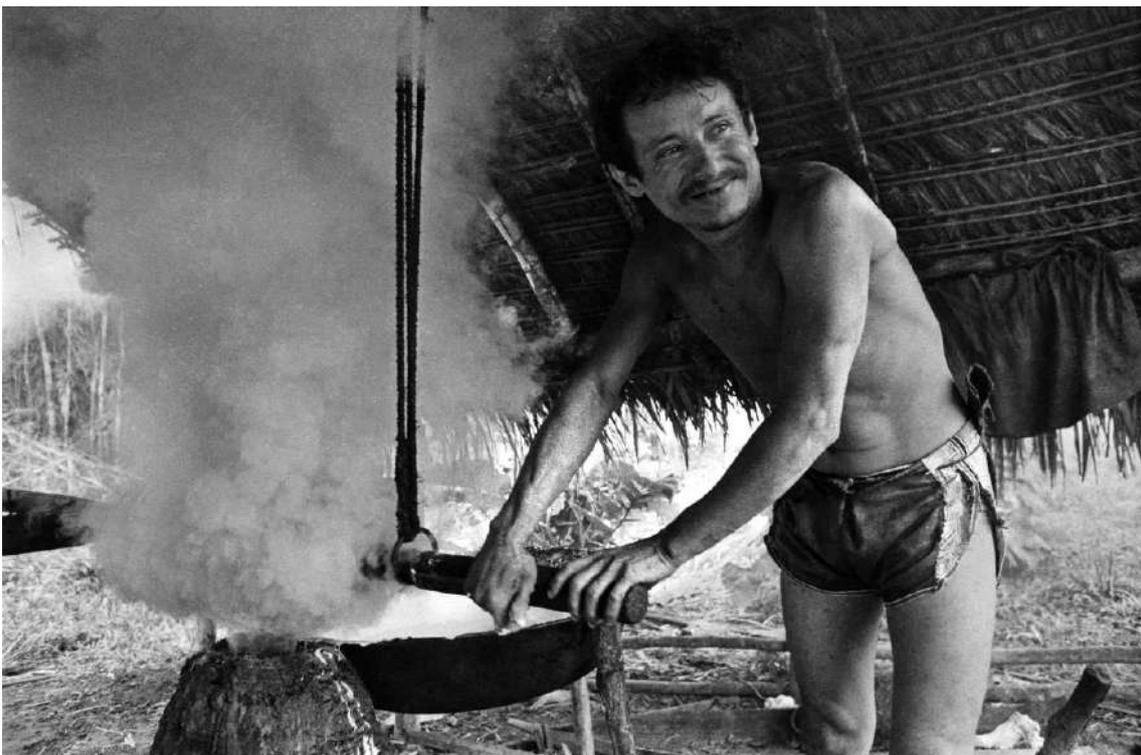


Imagem 55: Defumação do látex. Seringal Nova Olinda, Sena Madureira, 1993.

Quando atento aos detalhes, pode-se perceber os desafios cotidianos dos trabalhadores frente a sua difícil condição de trabalho e às limitações técnicas nas imagens acima. Era normal as casas dos trabalhadores serem de madeira

e não de alvenaria, com chão de tábuas ou, muitas vezes, de terra batida. Essa era a condição de moradia da família de Cecília Mendes em Xapuri, como de tantos outros trabalhadores. Eles não contavam com equipamentos de segurança, trabalhavam descalços e sem camisa. Não utilizavam luvas e a queima do látex poderia ocasionar ferimentos no corpo dos trabalhadores que não estavam acostumados com o processo. A curva de aprendizagem passava pelo costume de suportar a dor dos ferimentos. O local da queima era uma tenda improvisada no meio da floresta, com telhado de folhas de árvores secas com risco de incêndio no período de seca.

O olhar fotográfico para o sorriso espontâneo ou solicitado é uma das características da obra de Carlos que trazem leveza ao espectador. Paradoxalmente, e mesmo contrariando a vontade do autor das fotografias, esta leveza pode ocasionar o esquecimento temporário das difíceis condições de vida e da ameaça causada pela precarização do trabalho que os seringueiros e povos indígenas estavam passando no interior da floresta amazônica. A narrativa atual de Carlos Carvalho nas entrevistas apresenta uma carga bastante forte do contexto que estamos vivendo no momento da coleta destas fontes, em 2022, em um período de pandemia de Covid-19, durante um dos piores governos da história do Brasil no quesito da preservação ambiental e garantias de direitos fundamentais dos povos indígenas brasileiros. Dessa forma, quando conversei com Carlos Carvalho, a memória de seu trabalho no Acre estava fundamentalmente atrelada às questões do presente. Não obstante, seu trabalho continua a ser atual, justamente por estes mesmos motivos.

Faço referências nas imagens, a fatos e conceitos como se estivessem acontecendo no presente. Na verdade, estão. Mesmo que a tecnologia tenha substituído atividades manuais e produtos, as práticas ainda existem como memória e possibilidade. O que está morrendo sem ser substituída é nossa capacidade de enxergar a destruição global que estamos promovendo. Estamos perdendo a nossa Curvatura do Olhar. (CARVALHO, Carlos. 2019).

É um trabalho fotográfico, publicado em formato de foto-livro, que busca salientar a resistência dos povos indígenas na sua luta pela reforma agrária dentro da floresta amazônica, no intuito de preservar o meio ambiente e suas condições trabalhistas, garantindo sua subsistência. O olhar carismático dos fotografados que sorriem para Carlos Carvalho buscam demonstrar a dignidade

dos trabalhadores, mesmo em condições precárias, que resistem aos conceitos da vida de exploração ambiental descontrolada pela prática da pecuária extensiva e desmatamento da floresta amazônica.

A segunda parte do seu livro trata justamente de questões que tocam diretamente a atualidade na região e continuam sendo pautas para fotógrafos brasileiros. O desmatamento da floresta amazônica, o trabalho ilegal de madeiras dentro da floresta, a invasão de terras indígenas e a precarização do trabalho dentro do sistema Neoliberal. Carlos Carvalho registrou em 1990 o que hoje fotógrafos como Lalo de Almeida¹²⁴, Caio Guatelli¹²⁵, Sebastião Salgado dentre outros(as) estão fotografando.

Neoliberalismo e a fotografia como resistência

O livro impresso foi reestruturado e revisado por Carlos Carvalho após sua publicação. Ele comenta que não ficou satisfeito com a qualidade do material impresso. Algumas fotografias ficaram com tons marrons e azulados, perdendo a qualidade técnica e os pretos, tons de cinzas e brancos puros nas fotografias dentro do livro. Além disto, pelo fato de não contar com um apoio de alguma instituição, Edital governamental de apoio à Cultura e outro tipo de verba para realizar a sua publicação, Carlos Carvalho optou realizar a sua publicação impressa via sistema de Crowdfunding. Este sistema é basicamente um projeto que arrecada dinheiro para sua concretização a partir de doações de qualquer pessoa que possua interesse em incentivar o projeto.

Carlos Carvalho conseguiu o apoio necessário para imprimir seu livro em 2019, entretanto, não da maneira que imaginou desde o início. O livro conta com

¹²⁴ Lalo de Almeida nasceu em São Paulo em 1970, estudou fotografia no Instituto Europeu di Design em Milão, na Itália, e começou a fotografar como fotojornalista para pequenas agências de notícias. Trabalhou, quando voltou ao Brasil, como fotógrafo da Folha de São Paulo por 27 anos, produzindo projetos documentais das populações tradicionais no Brasil com relação ao meio ambiente. Em 2012 ganhou o Prêmio Marc Ferrez e em 2021 foi integrado como fotógrafo bolsista do Eugene Smith Fund Grand, no seu projeto Amazonian Dystopia. Ganhou o Prêmio World Press Photo em 2017, 2021 e 2022.

¹²⁵ Caio Garcia Guatelli nasceu em São Paulo em 1977, possui formação em fotografia pelo Senac São Paulo. Começou sua carreira aos 18 anos de idade no jornal O Estado de São Paulo, onde trabalhou por 3 anos, e foi contratado pelo jornal Folha de São Paulo. Cobriu como enviado especial o terremoto do Haiti em 2010. Possui mestrado em Comunicação pela Fundação Cásper Líbero e é ganhador dos prêmios Folha de Jornalismo em 2008, Medalha de Prata em 2012 pelo CCSP com a campanha Nike Coisa Boa, e do Prêmio Abril 2005.

64 páginas e 55 fotografias. Sua ideia inicial era publicar em um formato maior, com aproximadamente 150 páginas e a mesma quantidade de fotografias. E isso se concretiza de outra forma, em 2022, quando ele decide publicar seu livro de forma digital, em formato eBook.

Nesta revisão, Carlos Carvalho amplia seu trabalho e publica também um texto de apresentação autoral ao livro. Neste texto de abertura, sua proposta fica bastante clara para o leitor, algo que no livro físico só era possível compreender conversando pessoalmente com o autor ou imaginando suas motivações a partir da observação das imagens do livro.

Na década dos 80 do século XX, no auge dos conflitos entre seringueiros e pecuaristas, um tiro silenciou o líder sindicalista Chico Mendes que tinha colocado para o mundo uma proposta de floresta em pé contra a ideia de desmatamento para uso do solo amazônico para pecuária. [...] O látex natural da Amazônia, extraído das árvores seringueiras (*Hevea brasiliensis*) espalhadas por uma boa parte da bacia amazônica e a castanha do Brasil, mais conhecida como castanha do Pará são os dois principais elementos naturais que se tornaram atividade econômica dos seringueiros mas para atender a interesses de pessoas de fora da Amazônia e fora do Brasil. (CARVALHO, Carlos, 2022, p.7).

O látex extraído pelos seringueiros tem seu fornecimento natural interrompido pela própria natureza, em períodos de chuvas na floresta Amazônica. Dessa forma, os trabalhadores da floresta passam os outros seis meses do ano colhendo castanhas para suprir suas necessidades econômicas, enquanto aguardam o látex voltar a escorrer¹²⁶.

Nos anos 1980, a sobrevivência econômica e social dos seringueiros é ameaçada pelo avanço da pecuária extensiva, que devasta grandes extensões da floresta. Atualmente, a pecuária extensiva sofre a concorrência do agronegócio pelo plantio extensivo de soja transgênica, que avança sobre as áreas de pasto do gado e sobre a área de floresta que ainda existe. Portanto, o trabalho fotográfico de Carlos Carvalho se situa na ponta mais fraca deste sistema econômico que explora a natureza. Ele nos dá a ver a vida dos trabalhadores da floresta e participou dos movimentos de preservação da

¹²⁶ O valor da Castanha do Brasil, ou castanha do Pará, passa a ser definido pela Bolsa de Valores de Chicago, nos Estados Unidos, durante os anos 1980, entrando no circuito internacional de vendas do mercado de nozes.

floresta amazônica. Chico Mendes foi assassinado por defender esta causa, e poucos anos depois de seu assassinato, Carlos Carvalho passa a documentar seus contemporâneos nesta mesma defesa.

As perdas sociais do seringueiro como a ponta mais fraca desta corda econômica se tornavam dramáticas na hora de vender a borracha e comprar os produtos que não existem na floresta pelo simples fato dele ser analfabeto e não saber fazer contas. Era enganado no peso da borracha produzida, pagava mais caro pelos produtos que comprava e saía dos entrepostos sempre devendo, tendo que produzir mais borracha para se endividar ainda mais. Era preciso então organizar a cadeia produtiva da borracha e da castanha e como elemento fundamental ensinar o seringueiro a ler e fazer as contas básicas. Isso resultou em um seringueiro independente. Logo, para a sobrevivência do modelo escravagista era preciso eliminar Chico Mendes e quebrar a estrutura social e política criada por seus companheiros de sindicato e cooperativa (CARVALHO, Carlos, 2022).

A síntese destas disputas pela terra, bem como a ideia de defender a floresta e fazer uso dela de maneira consciente segundo as tradições indígenas, estão nas fotografias criadas por Carlos Carvalho em seu livro. Para isso, segundo o fotógrafo e autor, é necessário acompanhar a curva do espaço-tempo na nossa presença no planeta como parte integrante dele, e não somente dominá-lo e explorá-lo. Um projeto de alerta ambiental, em sua essência, tendo como principal causador as dinâmicas do sistema capitalista neoliberal, que todos nós vivemos e que afeta a nossa forma de estar no mundo que vivemos.

Os seringueiros conseguem sobreviver dentro da floresta. O agronegócio vai derrubando floresta e extinguindo pequenos pecuaristas. A castanha do Pará, assim como todos os frutos da Amazônia, traz no seu DNA o fósforo dos fósseis do Saara como uma espécie de bilhete deixado pela natureza nos mostrando as conexões dos diferentes ecossistemas do planeta. A soja transgênica plantada no lugar da floresta traz um veneno que atravessa diversas camadas da cadeia alimentar. Isso já foi dito e repetido com absoluta certeza mais de um milhão vezes. Deixo aqui a minha pequena contribuição: 1.000.000.001 (CARVALHO, Carlos, 2022).

A exploração da terra e a negligência com o meio ambiente são algumas das pautas das fotografias de Carlos Carvalho em seu trabalho, que estão alinhadas à expansão do modelo econômico Neoliberal no Brasil dos anos 1990. Este termo possui uma vasta gama de significados, que foram frustradas a oferecer uma única oportunidade de compreensão do seu termo. Entretanto,

alguns filósofos e intelectuais tiveram sucesso em construir uma família de concepções sobre os Neoliberalismos, incluindo as escolas Austríacas e de Chicago, como o movimento do Libertarianismo.

Para o contexto deste trabalho, faço uso da concepção de uma terceira via, ou via central, discutida por Dieter Plehwe (2007), ao contextualizar a diversidade de significações construídas sobre o termo Neoliberalismo entre 1935 e 2008. Para os anos 1990 a 2000, esta compreensão é mais adequada ao contexto da produção fotográfica de Carlos Carvalho.

The ordoliberal project of reconciling antagonisms between market and state also resonated with the general emergence of a third-way political program in the 1990s and 2000s, which was sometimes explicitly articulated as a political alternative to neoliberalism; indeed, the notion of a third way, or “middle way”, was originally part of ordoliberal vernacular. However, to its critics, the third way policies of Blair, Clinton, and others simply embedded the authority of neoliberal rule, and intensified the process of reconstituting the state as an agent of market and corporate rationality. More recently, the logic of the neoliberal state has assumed a more fiscally punitive form in the aftermath of the 2007 and 2008 financial crisis, in the guise of austerity regimes targeting welfare programs that had survived the neoliberal era (PLEHWE, Dieter; WALPEN, Bernhard; NEUNHÖFFER, Gisela, 2007).

Uma das vertentes bibliográficas atua na compreensão do Neoliberalismo a partir de questões relacionadas com a autoridade privada de instituições que suprem espaços deixados em aberto pelos Estados.

Private authority approaches and transnational capitalist class approaches share an interest in understanding the sources and structures of power in international politics beyond the state, but the former has given greater attention to a wider range of private actors beyond corporations, including social movements, trade unions, churches, NGOs and think tanks. (PLEHWE, Dieter; WALPEN, Bernhard; NEUNHÖFFER, Gisela, 2007).

No Brasil, a grande participação de ONGs nacionais e internacionais são uma das características do cenário Neoliberal instaurado pelo governo de Fernando Collor de Mello, e esta participação traz noções da autoridade privada sobre determinados assuntos públicos, como a falta de acesso à educação em meios rurais e a exploração do trabalho e do meio ambiente.

One of the most stimulating contributions to this literature documents the rise of ‘transnational advocacy networks’.

According to Keck and Sikkink, these networks in various issue areas (e.g. human rights, environment, feminist, development, peace, etc.) build 'new links among actors in civil societies, states, and international organizations' and thereby 'multiply channels of access to the international system' (PLEHWE, Dieter; WALPEN, Bernhard; NEUNHÖFFER, Gisela, 2007).

Esta participação das ONGs em assuntos civis possui algumas habilidades. No caso do uso e apoio para fotógrafos que atuam junto a elas, sua habilidade principal seria o poder da dramatização para assuntos civis, como uma força simbólica e política de barganha para seus interesses particulares. Dentro desse contexto entre os anos 1990 e 2000, o aparecimento das ONGs possui uma função bastante específica, que tem relação com o papel dos fotógrafos que atuaram nessa época: o poder simbólico da dramatização.

non-governmental organizations have succeeded in gaining influence due to their ability to gather and report reliable information (information politics), to dramatize facts (symbolic politics), to effectively exert material pressure by linking the issues to money, trade or prestige (leverage politics), and to exert moral pressure by publicly scrutinizing the extent to which institutions and organizations meet principles they have endorsed (accountability politics) (PLEHWE, Dieter; WALPEN, Bernhard; NEUNHÖFFER, Gisela, 2007).

A dramatização na imagem fotográfica do trabalho de Carlos Carvalho surge na segunda metade de seu livro. Uma sequência de fotografias em preto-e-branco trazem as imagens da sequência de temas relacionados a exploração da terra, da precariedade das casas dos seringueiros, da difícil condição de vida dos povos na floresta, da falta de acesso a saneamento básico e a água (que possui o registro de Carlos Carvalho quando seu acesso foi permitido, com uma fotografia da pia da casa de uma família de seringueiros (Imagem 56), da precária infraestrutura escolar para filhos e filhas dos trabalhadores, do trabalho infantil e do desmatamento da floresta amazônica por grupos de madeireiros, que constantemente ameaçavam invadir as terras ocupadas pelos trabalhadores do látex e assassinar quem a eles se opusesse – nos lembrando, constantemente, o assassinato criminoso de Chico Mendes.



Imagem 56: Um projeto de melhoria das condições de vida nos seringais, realizado pelo CTA – Centro dos Trabalhadores da Amazônia e Sindicatos de Trabalhadores Rurais da região, permitiu a coleta e a canalização da água dos rios até as casas dos seringueiros. Seringal São Luis do Remanso, Capixaba, 2004.



Imagem 57: Interior de uma casa de seringueiro. Seringal São Luis do Remanso, Capixaba, 1993.

Os registros de espaços internos e privados dos trabalhadores são apenas os apresentados nas fotografias reproduzidas acima, de todo livro de

Carlos Carvalho. Portanto, o foco na dramatização da vida particular dos trabalhadores foi reduzido. Isso poderia significar para quem observa as suas imagens, que seu trabalho não buscou reduzir a vida de seus retratados aos seus mundos materiais. Aliás, esta poderia ser uma das interpretações possíveis para as imagens com de trabalhadores sorrindo, abordados nas páginas anteriores.

Por outro lado, a presença de imagens do desmatamento e da ação do estado brasileiro por meio da abertura de rodovias na região amazônica é significativa na obra de Carlos Carvalho. Ele dedicou pelo menos 10 páginas de seu livro à ação das madeireiras na derrubada de árvores de lei, como o mogno.



Imagem 58: BR 364, construída nos anos 1970 pelo governo militar brasileiro no intuito da exploração de minérios no interior da Amazônia. Rio Branco, 2004.



Imagem 59: Toras de madeira de lei derrubadas e cortadas ilegalmente. Apreendidas pela Polícia Federal. Sena Madureira, 1994.



Imagem 60: Sombra de peão na derrubada de toras de mogno. Derrubada e retirada ilegal de madeiras flagrada pela equipe da Polícia Federal. Sena Madureira, 1994.



Imagem 61: Queimada em área de fazenda com seringueiras e castanheiras queimadas. BR-317, rodovia que liga Rio Branco a Xapuri, 1994.



Imagem 62: Vista geral de serrarias em região no estado do Maranhão, que faz a transição entre a floresta amazônica e o nordeste. Imperatriz, sul do Maranhão, 1996.

O Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) usa imagens de satélites para estudar assentamentos no processo de desflorestamento da

Amazônia. De acordo com os dados disponibilizados pelo INPE, cerca de 200.000 km² de floresta amazônica foram cortadas entre 1995 e 2005. Neste mesmo período, assentamentos ilegais cresceram exponencialmente no Norte do Brasil. Inicialmente assentamentos de trabalhadores empregados na criação de gado, mas logo estes assentamentos passam a ocorrer nas franjas da floresta amazônica e realizar o desmatamento ilegal a fim de realizar o plantio de soja transgênica em larga escala (CAMPARI, 2005).

Entretanto, como apresentado pelas fotografias de Carlos Carvalho também, Campari (2005) em seu vasto estudo demonstra um olhar diferente sobre o desmatamento amazônico. *The Turnover Hypothesis* mantém a ideia de que o desmatamento florestal na Amazônia é feito principalmente por pequenos fazendeiros nas bordas da floresta, que cortam, reviram o solo, se mudam e cortam novamente. Entretanto, o trabalho de análise de João Campari (2005) apresenta vinte anos de dados analisados para demonstrar que o maior desmatamento da floresta está justamente no interior dela, ao invés das pequenas fazendas na borda da floresta. Muito próximos, inclusive, do trabalho dos Seringueiros fotografados por Carlos Carvalho, que trabalham no interior da floresta amazônica.

A proposta neoliberal sobre o domínio de terras também é um dos temas centrais abordados nas imagens de Carvalho. Além de dar a ver a devastação da floresta, as queimadas e a atuação de madeireiras no interior dos estados do Norte do Brasil, o período é marcado pela desigualdade crescente na distribuição de terras. As políticas liberais do período não alcançaram os resultados almejados, especialmente por comunidades pastorais do Norte do país (ZOOMERS; VAN DER HAAR, 2001). O domínio das terras na Amazônia ocorreu de forma ilegal neste período, e das que estavam legalizadas, foram feitas a fim de corroborar uma maior concentração de terras nas mãos de poucas pessoas, principalmente de grandes multinacionais vinculadas ao agronegócio. Isto ocasionou a marginalização de comunidades pobres e não oportunizou a posse de terras e a participação na compra de terras nesse território (ZOOMERS; VAN DER HAAR, 2001).



Imagem 63: Menino vendendo verduras na altura do barranco do Rio Branco, Xapuri, 1994.

A iconografia do sofrimento tem uma longa história. Além do sofrimento ambiental, registrado por Carlos Carvalho, em suas fotografias preto-e-branco, salientando galhos secos, troncos grossos caídos ao chão e a fumaça da queima das árvores subindo ao céu na paisagem desertificada, o fotógrafo também enfatizou na segunda metade do livro o peso do trabalho infantil e as dificuldades na labuta diária dos trabalhadores da terra.

A escolha consciente de quem usa a máquina fotográfica ao enquadrar, escolher a cena e excluir outras narrativas possíveis, demonstra o intuito da busca pela representação de corpos suados carregados de materiais, ou de mãos calejadas que seguram sua produção que lhes darão dinheiro quando vendidos (Imagem 63, 64 e 65). O sistema liberal está presente na fotografia de Carlos Carvalho de uma forma bastante sutil, dentro do tema retratado. Apesar de sorrisos em algumas fotografias, o pano de fundo das suas escolhas de enquadramento é a exploração. Exploração do solo, do meio ambiente, das pessoas e da vida digna.

Muitas das suas fotografias remetem a obra de fotógrafos dos anos 1930 e 1940, pelos *concerned photographers*, na busca de imagens em que as pessoas não tinham consciência da presença da câmera, estavam

“desprevenidas”. “Nenhuma ideia sofisticada do que a fotografia é ou pode ser jamais enfraquecerá a satisfação proporcionada por uma foto de um acontecimento inesperado” (SONTAG, 2003). As fotos diante das dores dos outros é uma das consequências de se fotografar dentro de um sistema neoliberal no Brasil. E dentro do leque de fotógrafos que atuaram após os registros de Carlos Carvalho, daqueles que foram para a Amazônia fotografar pessoas, muitos continuam fotografando as dores dos outros em uma vida que parece ter parado nos anos 1970.

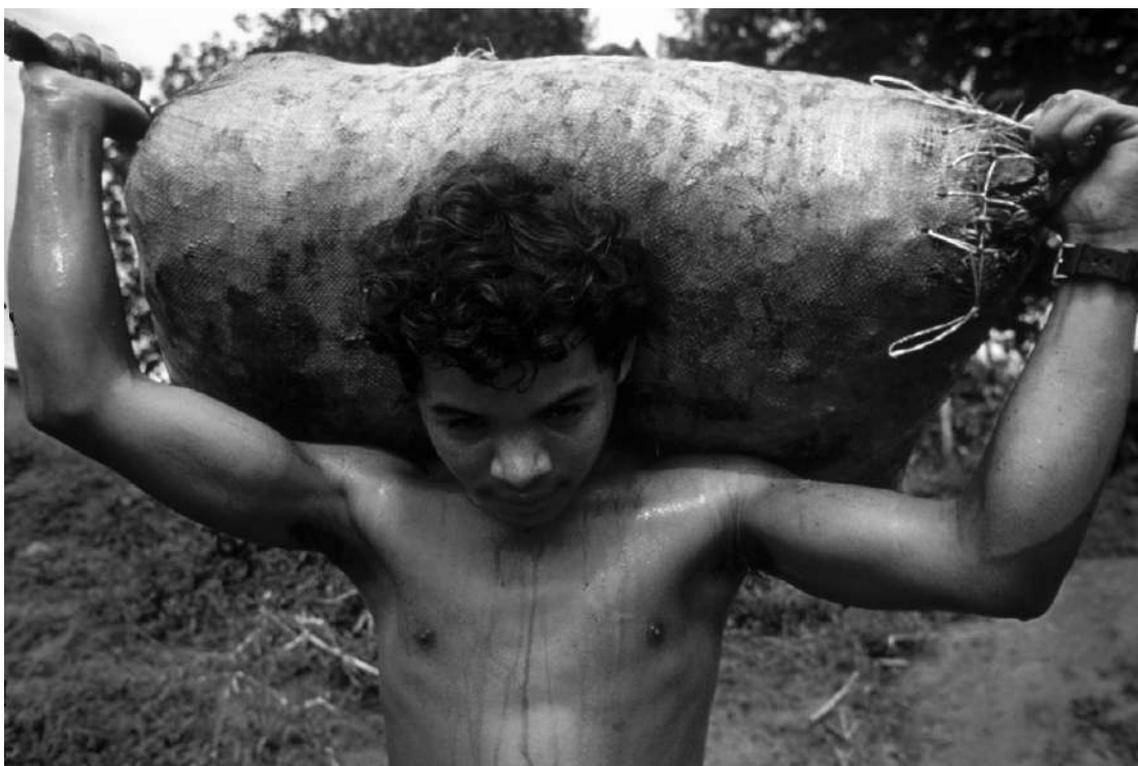


Imagem 64: Carregador leva castanhas que veio dos seringais para a CEAX. Xapuri, 1994.



Imagem 65: Produção de farinha de mandioca. Município de Rodrigues Alves, 2004.

As fotografias de Carlos Carvalho produzidas em Xapuri entre 1993 e 2004 participaram de exposições nacionais e internacionais a partir de seu vínculo com a ONG *Amanaka'a*, dos Estados Unidos, e pela sua proximidade com os sindicatos e os movimentos sociais de defesa dos trabalhadores da floresta em Xapuri. Com o apoio de Zezé Weiss, uma das fundadoras do Partido dos Trabalhadores (PT), jornalista socioambiental e editora da Revista Xapuri desde 2014, Carlos Carvalho conseguiu divulgar suas fotografias sem precisar estabelecer vínculos comerciais com grandes empresas. Sem o patrocínio de mineradoras e multinacionais que pudessem fazer uso dos seus registros como uma maneira de apontar os problemas causados pelo próprio sistema neoliberal. Seu trabalho foi em grande parte de resistência a vincular-se ao mesmo sistema que fez com que os trabalhadores de Xapuri sofressem com a perda de direitos trabalhistas, invasões ilegais de madeireiros e assassinatos encomendados por pessoas vinculadas ao agronegócio.



Imagem 66: Linha de montagem da fábrica de pneus da Pirelli. Santo André, São Paulo, 2005.



Imagem 67: Pneus produzidos na fábrica da Pirelli, a partir do látex extraído por seringueiros em Xapuri. Santo André, São Paulo, 2005.

Em 1994 seu trabalho foi exposto na ONG Amanaka'a, com título "A vida extrativista dos Seringueiros" dentro da Universidade Federal Fluminense (UFF) no Rio de Janeiro. Com fotos expostas na feira VIII Amazon Expo, em coletiva

realizada na VIII Semana da Amazônia no World Trade Center em Nova York, em setembro de 1996. Esta exposição foi visitada por vários governantes, como George Bush e Fernando Henrique Cardoso. No Centro Cultural da Caixa, em Brasília, suas fotos participaram da exposição “História Social da Borracha” em 2007, quando a primeira versão de seu livro foi publicada. Esta mesma exposição foi exibida em outras cidades brasileiras, como Xapuri, Rio de Janeiro, Rio Branco, Cruzeiro do Sul e Brasília.

Seu trabalho parte do âmbito privado dos trabalhadores extrativistas no interior do Acre, acompanhando suas caminhadas dentro da floresta amazônica – tal caminhada durava praticamente o dia inteiro dentro da floresta, compartilhada pelo conhecimento geracional de indígenas e moradores da região – até a chegada no assentamento do Seringal dentro da floresta. A extração do látex e da castanha, o seu retorno para a cidade como matéria-prima, até a produção da borracha e do produto manufaturado dentro das grandes indústrias nas capitais brasileiras. Como é o caso da produção de pneus pela Pirelli (Imagem 66 e 67), fechando o ciclo da produção e da lógica neoliberal da exploração trabalhista, da ignorância perante a preservação ambiental e das condições de vida daqueles que extraem a matéria-prima para produzir produtos que utilizamos todos os dias no nosso cotidiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os registros de Carlos Carvalho e Sebastião Salgado contribuíram para apresentar a um vasto público denúncias dos casos de exploração trabalhista, social e da terra, ao longo dos anos 1980 até a atualidade. Mesmo seus trabalhos sendo feitos ao longo dos anos 1980 e 1990, a relevância social e visual das suas trajetórias é imensurável e bastante atual. Percebo que ambos fotógrafos desempenharam seus papéis sociais enquanto pessoas engajadas socialmente e ambientalmente, desempenhando um papel importante para a sociedade brasileira e internacional ao estarem presentes e conviverem com os envolvidos, durante momentos históricos e com a disposição de registrarem por muito tempo as consequências do neoliberalismo.

A ida de Sebastião Salgado para a Serra Pelada e de Carlos Carvalho para Xapuri representam dois caminhos em lugares diferentes, mas com olhares que se aproximam ao buscar registros subjetivos acerca de um tema tão constante e presente na sociedade brasileira: as desigualdades e as consequências da implementação do neoliberalismo após os anos 1980 e 1990 no Brasil além disso, a degradação do trato com o meio ambiente no Brasil. Por um lado, temos a maior mina de ouro das Américas sendo explorada com aval das autoridades locais, e os registros da vulnerabilidade social e trabalhista que centenas de milhares de pessoas aceitaram se submeter naquele momento (por um olhar mais aprofundado as desigualdades sociais brasileiras, podemos concluir que muitos já estavam em condição de vulnerabilidade social muito antes da mina se tornar uma oportunidade para buscarem se livrar das amarras monetárias e das dívidas que os perseguiram). Por outro, temos o cotidiano dos povos da floresta lutando por uma organização trabalhista e social a fim de manter a floresta amazônica de pé e garantir o sustento das suas famílias de forma a manter o equilíbrio social e ambiental, explorando o necessário da floresta, que ela oferece, mas sem a exploração predatória e capitalista e sim de forma sustentável ambientalmente. Dois lados de um mesmo contexto, um que luta na busca do enriquecimento total, ignorando a natureza e as consequências ambientais, carregado pela busca de se fazer livre e feliz, e por outro a ideia de conviver com o bem-estar social, protegendo nossas riquezas naturais e ainda assim mantendo a base econômica e social ativa, garantindo o desenvolvimento,

a igualdade e o bem-estar. O primeiro com ideais marcados pela declaração de independência estadunidense e na constituição deste país, importados e introjetados pela mentalidade de John Locke e Adam Smith no homem capitalista contemporâneo, que convive com o neoliberalismo no Brasil – “we hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that They are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness”. E o segundo como prevê nossa Constituição de 1988, com ideais franceses e de John Maynard Keynes com os direitos sociais “a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados – pela base do Estado Democrático destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, como o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça em uma sociedade pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social”.

São dois registros que coexistiram no Brasil dos anos 1980 e 1990, e que juridicamente e socialmente diferem dos ideais da Constituição brasileira e com a realidade social do país. Enquanto nossa constituição prevê um ideal marcado pelo momento pós-guerra, com ideais de bem-estar social fundados nas ideias de John Maynard Keynes e da constituição francesa, a prática neoliberal que se funda na nossa nova democracia após 1988 é marcada por práticas de exploração total com o aprofundamento das desigualdades e o fim da busca do bem-estar social. Como se tivéssemos na Constituição o exemplo prático dos povos da floresta e aplicássemos a prática da Serra Pelada. De acordo com a visão que foi implementada no Brasil, a vida não deve ser gerada a partir de pessoas, mas a partir de empresas. O Neoliberalismo é o anti-humanismo, e, portanto, avesso aos valores pregados por quem reivindica a floresta de pé e a proteção a vida de quem protege a floresta.

O mundo olha para essa Amazônia com um olhar de satélite, um olhar por cima. Só conseguem enxergar o verde e a beleza dos rios. Mas a vida das pessoas aqui embaixo não consegue ser enxergada. Elas têm sido impactadas e ninguém cuida dessas pessoas. As pessoas querem proteger a floresta e os rios, mas ninguém cuida de quem protege as árvores e os rios. A gente precisa inverter esses olhares, porque a vida dessas pessoas é mais importante. Porque são elas que mantêm a floresta em pé. São elas que conseguem proteger a floresta e o rio a partir desse modo de vida, de respeito com a natureza, com o meio ambiente

e tudo que nos cerca, a fauna e a flora. Porque a gente compreende que também fazemos parte de tudo que nos cerca, que nós somos a natureza e que tudo está conectado em todos os sentidos da vida. (WITOTO, 2023)

Após a proliferação da exploração do ouro na Amazônia, tendo a Serra Pelada um dos exemplos mais conhecidos da atualidade, diversos rios foram contaminados com mercúrio e terras indígenas *protegidas* pelo estado foram invadidas por madeireiros e pecuaristas. A proteção à vida deu lugar (talvez nunca tenha tido um lugar) para a proteção do mercado. A visão política e social que foi empregada após a escrita da nossa mais recente Constituição em 1988 defende a lógica do mercado até suas últimas consequências, e de acordo com isso a sociedade não deve ser formada por pessoas, mas por empresas, a educação deve ser gestada por entes privados, os hospitais devem ser privados, a cultura deve ser filantrópica e privada – reservada para aqueles que possuem tempo, ou não precisam trabalhar – as igrejas são empresas e as próprias pessoas devem ser empresas, ou na linguagem atual, empreendedores de si mesmo, em uma competição de todos contra todos, pois acreditam que é competindo que se estimula o crescimento, o desenvolvimento, a inovação.



Imagem 68: Ricardo Salles, ex-Ministro do Meio Ambiente do governo de Bolsonaro sorrindo enquanto sobrevoa em helicóptero da FAB o garimpo instalado ilegalmente dentro da Terra Indígena Mundukuru. Foto de Caio Guatelli, 05 de agosto de 2020.

Portanto, as pessoas que representaram Xapuri e os ideais defendidos por Chico Mendes representam a falência social para o neoliberalismo, e o progresso e um modelo a ser seguido perante nossa Constituição. Ali há a ideia da mudança promovida pelo coletivo de pessoas que lutam não pela competição de mercado e enriquecimento individual, mas pela proteção dos humanos e da floresta, defesa pela sustentabilidade (ideia avessa ao neoliberalismo) entre o uso do que a floresta oferece com a necessidade de quem a usa, pela defesa da vida e não somente do mercado. Para o neoliberalismo, esse seria um modelo sem valor, e motivo de ser combatido.

A maneira mais fácil de solucionar este modelo, visto como *fracassado* pelo olhar neoliberal seria invadindo terras indígenas ou entregando o Estado para as mãos de quem apoia esta visão de mundo. Isso ocorreu em 1990 com Fernando Collor de Mello (destituído por impeachment em 1994 por crime de desvio de dinheiro público para fins particulares) e em 2016 com Jair Messias Bolsonaro (que em 2023 se torna inelegível por 8 anos devido ao abuso de poder, ameaças a democracia e a saúde pública e a proliferação de mentiras em canais governamentais e privados), que nomeia como seu Ministro do Meio Ambiente o Ricardo Salles. Quando questionado por jornalistas sobre qual seria a importância de Chico Mendes para o Brasil, Ricardo Salles respondeu o seguinte, “Ele manipulava as informações. Pelo que circula no meio dos pecuaristas e madeireiros ele mentia. Quem se importa quem foi Chico Mendes? Ele não tem importância nenhuma hoje, quem se importa com ele?”¹²⁷. Francisco Mendes Filho é considerado até hoje a maior liderança e referência da luta ambientalista no Brasil pela World Wide Fund for Nature-WWF, reconhecido Herói da Pátria em 2004 e Patrono Nacional do Meio Ambiente em 2013, além de ter sido premiado dezenas de vezes, uma delas com a Medalha do Meio Ambiente da Better World Society e com o Global 500 da Organização das Nações Unidas (ONU), até hoje o único brasileiro a receber a honraria que homenageia personalidades que tiveram grandes contribuições na área da preservação ambiental em seus países de origem.

¹²⁷ Entrevista com Ricardo Salles no programa Roda Viva, da TV Cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QIV3fOz2zto&ab_channel=RodaViva

Até a data da escrita desta tese, Ricardo Salles é réu por corrupção ativa e passiva, prevaricação, advocacia administrativa, facilitação de contrabando de madeira, desacato, crime contra administração ambiental, obstar ou dificultar ação fiscalizadora do poder público, falsidade ideológica, violação de sigilo funcional e organização criminosa.

Sebastião Salgado e Carlos Carvalho registraram há mais de 40 anos o que hoje ainda acontece no país, só que agora de forma mais escancarada e projetada em rede nacional de televisão ao vivo para milhões de espectadores. Suas fotografias não possuem mais o alcance da televisão e da internet, mas sim um outro propósito de longevidade, o de documentar, se aproximar de sujeitos em situação vulnerável e registrar momentos de suas vidas. Suas fotografias são uma lembrança do passado recente para nosso presente e futuro. São antídotos contra a repetição de erros históricos, se observados e estudados. Este trabalho também envolveu o engajamento pessoal, por escolher estar nestes lugares e trabalhar por dias e meses em condições muito similares a de todos que foram registrados.

Suas fotografias são contemporâneas a de diversos fotógrafos que percorreram a trajetória da saída da prática fotográfica das redações para a busca da independência profissional em projetos de médio e longo prazo. Estes fotógrafos que foram citados na tese, como é o caso de Susan Meiselas e Nair Benedicto, participaram de um grande movimento internacional de outros profissionais que buscaram se legitimar como autores de histórias visuais. Suas fotografias circularam em alguns periódicos que ainda possuíam vínculos com estes fotógrafos, mas foram nas galerias e em livros de fotografias sem legendas e textos que os seus registros tiveram uma maior sobrevida.

A busca por tornar-se autores de suas próprias reportagens, que muitas foram publicadas em formatos de livros fotográficos e divulgadas em galerias privadas, afastou muitos trabalhos de fotógrafos do *novo fotojornalismo* dos meios de comunicação (LEDO, 1988). Foi uma prática que se iniciou fora do Brasil, e se acentuou aqui, quando diversos fotógrafos se demitem de jornais e revistas e buscam agências de fotografia para lutar pelos seus direitos trabalhistas e por uma liberdade autoral (BLANC, 2020; MONTEIRO, 2018).

A forma que ambos os fotógrafos encontraram no momento, para realizar seus registros, foi com o apoio de ONGs e Institutos filantrópicos como a

Amanaka'a Amazon Network, Vale do Rio Doce, UNICEF, Amazonas Imagens, Instituto Terra, Médecins Sans Frontières, FUNARTE, circulando em exposições nos Estados Unidos (Eco92, Amazon Expo 1998) e Brasil (INfoto, SESC, FestFotoPOA), e posteriormente ao redor do planeta, no caso das fotografias de Sebastião Salgado. Esta forma de dar realidade física, prática e de infraestrutura básica para que ambos os projetos pudessem se tornar realidade foi o meio que ambos os fotógrafos encontraram na sua época para arrecadar dinheiro. É questionado nesta tese que, o sistema de ONGs serve ao sistema neoliberal, e os fotógrafos se inserem neste meio como consequência da ineficácia e esvaziamento do Estado em amparar culturalmente sua população incentivando tais profissionais com projetos autorais de longa duração. As ONGs, muitas vezes representantes diretas de Bancos e Institutos Financeiros, suprimindo este espaço esvaziado no Estado neoliberal, e projetando seus ideais a partir de projetos fotográficos que denunciem as consequências perversas do próprio sistema que sustenta a sua existência, o Neoliberalismo. Mostrar o que foi feito de errado, apontar para as cicatrizes sociais do Brasil, a partir da fotografia, é uma das maneiras que o neoliberalismo busca se distanciar e se abster das responsabilidades das tragédias sociais causadas pela perpetuação deste sistema. A existência do assassinato de indígenas no interior do Acre, devido a conflitos armados de madeireiros e pecuaristas que querem usar terras indígenas, só existe devido a defesa exclusiva do mercado, e não dos humanos. As fotos de crianças carregando sacos de 10kgs de terra em escadas de madeira de mais de 30m de altura dentro da maior mina de ouro da América do Sul só existe devido a busca incessante pela riqueza. Mostrar este lado perverso do neoliberalismo, a partir de suporte de ONGs é também uma estratégia de controlar a narrativa para si, buscando isentar-se da responsabilidade pelos problemas causados. Trazer para perto os problemas e mostrá-los ao mundo todo, sem que se reflita de quem é a culpa, quem ocasionou tal situação, qual sistema mais defende estas consequências.

Portanto, apesar dos fotógrafos terem seu trabalho inserido neste sistema, de um jeito ou de outro, o controle da narrativa acaba se tornando para também direcionar o olhar dos espectadores para problemas sociais sem que haja tempo e espaço para buscar conhecer o que levou a estas tragédias acontecerem. A primeira reflexão que sobra é *que ótimo uma instituição*

financeira apoiar tais pautas, ou a empatia pelo principal responsável das consequências neoliberais. Uma estratégia bastante perspicaz para manter sua imagem e reputação intocável.



Imagem 69: Livro *Amazônia*, de Sebastião Salgado. Fonte: Taschen Store.

Um exemplo mais concreto disto é o recente assassinato de 99 crianças Yanomami devido ao avanço do garimpo ilegal nas terras protegidas se eclipsando com o fato de Sebastião Salgado publicar seu novo livro, *Amazônia*, na França e Estados Unidos. A publicação ocorre junto com uma coleção de livros assinados pelo fotógrafo para colecionadores, feitos em papel algodão de alta gramatura, com aproximadamente 70cm de largura e pesando mais de 10 kilos, disponível com legendas encadernado em tecido, explicando cada fotografia e vendida com uma estante para apoiar o livro, projetada arquiteto italiano Renzo Piano (o arquiteto responsável pela construção do *Centre Georges Pompidou* em Paris) custando R\$22.500,00 ou US\$8.500,00 a unidade, limitada em uma tiragem de 2.400 cópias no mundo. A ultra valorização do mercado também adentra o espaço da fotografia, que se insere enquanto um dos personagens do sistema neoliberal. Mesmo as mais de 470 páginas sendo dedicadas a preservação da vida e da imagem de mais de 12 etnias indígenas que vivem na Amazônia brasileira, com o desejo incessante que os problemas econômicos e a ganância parem de afetar estes povos, não há como deixar de perceber o quanto o projeto também segue uma lógica semelhante a que ele se insere. Mesmo o assassinato das 99 crianças Yanomami não serem atreladas a imagem do fotógrafo, as realidades em que as imagens deste povo existem junto com a carreira dele se entrelaçam entre as concepções de denúncia, exploração, monetização e empatia.

Em abril de 2023, 15 quadros com fotografias de Sebastião Salgado foram retornados para a sede da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI). Avaliadas em quase R\$1 milhão, elas são provenientes da expedição de Salgado nas terras do povo Korubo, no Vale do Javari, para a concretização de seu projeto de longa duração, agora divulgado como *Amazônia*. Elas foram devolvidas em 2020 pelo pastor Marcelo Xavier, que foi nomeado para presidir a FUNAI pelo ex-presidente Jair Bolsonaro. Devido a política antiindígena e neoliberal do governo Bolsonaro durante a pandemia de Covid-19, as fotos de Salgado foram desprezadas. Felizmente, não foram destruídas com o restante dos móveis com o ataque golpista em 8 de Janeiro de 2023, e retornaram a FUNAI. Durante o retorno das fotografias de Salgado, foi lembrado que a FUNAI estaria de portas abertas para os Indígenas. De forma literal, a maior instituição responsável para a proteção aos povos indígenas teve que falar o óbvio, que iria proteger realmente o acervo, memória e a vida indígena, passado o período de governo neoliberal. A retomada dos deveres constitucionais e da valorização da vida marcou o retorno do fotógrafo ao Brasil, após o período de isolamento pela pandemia.



Imagem 70: Sebastião Salgado em seu discurso na FUNAI em 2023, quando suas fotografias voltaram para a sede do órgão. Fonte: Assessoria de Comunicação da FUNAI.

As fotografias de Sebastião Salgado visaram, desde os anos 1980, mostrar aos seus espectadores os efeitos da globalização, o fim do trabalho manual e as consequências do neoliberalismo no planeta. São fotografias que seguem uma estética preto-e-branco, assim como foram seus predecessores e colegas nas agências de fotografia e veículos de comunicação, e a sua escolha pelo não uso da fotografia colorida permanece até hoje, principalmente após a

repercussão internacional das fotografias da Serra Pelada. A monumentalidade do seu trabalho é uma das características centrais, tanto pela parceria com ONGs, que financiam suas expedições fotográficas, quanto pela curadoria de Lélia W. Salgado, que organiza a diagramação de seus livros autorais e das exposições, que por si só já fazem uma expedição planetária, circulando no Japão, Coréia, Índia, Austrália, países do continente Europeu, países na América do Norte, América Central e América do Sul. A sua determinação por fotografar o trabalho passou a ser tema ao longo dos anos 1980, e manteve um desenvolvimento cadenciado de publicações sobre questões humanitárias até meados dos anos 2000. A partir daí, Salgado passou a fotografar a natureza, os animais e as comunidades indígenas, abandonando a fotografia que fez com que seu trabalho ficasse reconhecido internacionalmente: a fotografia de pessoas e sociedades em declínio ou em situações de calamidade.

De uma forma ou de outra, o tema da sua fotografia ainda possui relação com o apocalipse, pois ele premoniza em suas publicações o fim da humanidade, caso seguirmos neste caminho de exploração e destruição ambiental. Após ver cenas como da Guerra Civil de Ruanda, é compreensível que Salgado tenha este olhar mais pessimista sobre o futuro. Portanto, nestes últimos anos, ele se percebe como um fotógrafo que quer registrar pedaços intocados pelo homem, que ainda estão preservados, pois no futuro eles não existirão mais. Assim, sua fotografia mantém laços estreitos com a fotografia da dor, ao menos em suas intenções. Quando ele fotografou a fome no Sahel, a beleza estética de suas fotografias encantou o espectador, que logo via de mais perto e percebia o horror por trás daquela estética quase cristã. Hoje, sua fotografia mantém estes traços, mas sem fotografar o horror, e sim a busca por um paraíso ainda existente no planeta, nas comunidades indígenas com pouco contato com o homem branco.

Sabendo destes detalhes, não é possível minimizar a importância da presença das ONGs no Brasil dos anos 1990. Elas foram fundamentais para a formação e atuação de centenas de fotógrafos. Sem elas, muitos projetos culturais e educacionais não teriam saído do papel. O trabalho dos fotógrafos citados nesta tese é de fundamental importância para melhorar a compreensão sobre a situação da luta pela terra, independência dos trabalhadores, preservação ambiental e pela vida dos povos indígenas no Norte do país. Ao publicar o seu livro “Amazônia”, em 2021 pela editora Taschen, Salgado afirma

que “Meu desejo, com todo o meu coração, com toda a minha energia, com toda a paixão que possuo, é que daqui a 50 anos este livro não se assemelhe a um disco de um mundo perdido. A Amazônia deve continuar viva” (SALGADO, 2021). Em meio ao governo Jair Bolsonaro, o fotógrafo, junto com o compositor e cantor Gilberto Gil, lançou uma chamada em rede nacional e internacional sobre a importância da preservação da vida das comunidades indígenas dentro da Amazônia brasileira, realizando um chamado de urgência para comunidades internacionais intervirem em meio ao *desgoverno* de Jair Bolsonaro durante a pandemia mundial de Covid-19, que também atingiu os indígenas com muita força. A chamada tinha como objetivo incentivar o reflorestamento. Entretanto, se torna também uma divulgação do seu trabalho pessoal de reflorestamento no Instituto Terra, em suas terras particulares no interior de Minas Gerais (a chamada tem como descrição “Acesse www.institutoterra.org e conheça o projeto de restauração ambiental criado por Lélia e Sebastião Salgado”).

O processo de mudança de trajetórias profissionais passados por Carlos Carvalho, Sebastião Salgado e tantos outros fotógrafos ao longo dos anos 1980 e 1990 marcou um período inteiro da história da fotografia. A fotografia jornalística brasileira passou por um processo de desenvolvimento e transição, principalmente pelas mudanças econômicas no país, citadas anteriormente, e por este esvaziamento de projetos culturais e fotográficos com apoio governamental, dando margem para a inserção de diversas ONGs no país. Sebastião Salgado e Carlos Carvalho fazem parte deste momento, transitando de um lugar exclusivamente noticioso, com o tempo dos jornais e revistas para realizar seus trabalhos, para se tornarem fotógrafos de projetos de médio e longo prazo, buscando sua independência autoral e financeira com o apoio de ONGs. Nesse momento, há o que Jorge Pedro Sousa chama de crise do fotojornalismo no Ocidente, quando a fotografia passa também a adentrar espaços de livros autorias e galerias, não somente o espaço de periódicos da imprensa. Estas mudanças ocorrem não somente no Brasil, mas fora dele também. O caso de Carlos Carvalho e Sebastião Salgado foram os analisados neste trabalho, mostrando que o panorama internacional da fotografia documental nos anos 1980 e 1990 serviu como um modelo a ser seguido também por estes fotógrafos brasileiros, com um contexto específico do Brasil.

O fotógrafo Carlos Carvalho, na sua obra *Curvatura do Olhar*, realizou diversos registros em formato de paisagens e retratos. Seu trabalho inicia com fotografias de detalhes do caule das seringueiras, das folhas que dão substrato mineral para o solo da floresta, junto com ventos que trazem a areia do deserto do Saara para a Amazônia todos os anos, e os assentamentos/destacamentos dos seringueiros, no meio da floresta de pé. Seu trabalho lidou tanto com o olhar crítico de denúncia ambiental e social, ao registrar em mais de 7 fotos do seu livro a floresta sendo queimada e a madeira sendo cortada, tanto por madeireiros quanto pecuaristas, e no olhar empático nos seus retratos com os seringueiros e trabalhadores da floresta, na colheita de castanhas e mandioca. A presença da influência de Sebastião Salgado nas suas imagens é forte, tanto pelo uso do preto-e-branco, que faz parte da prática desta geração, quanto pelos enquadramentos que focam rostos, mãos e detalhes contrastados. João Roberto Ripper também está presente, pois o olhar perante a dor e o sofrimento não foi explorado por Carlos Carvalho de forma sensacionalista, mas sim de forma empática e junto com os retratados. Não há fotografias da dor no trabalho de Carlos, mas da luta e resiliência.

Seus retratos e paisagens fazem parte do movimento de luta iniciado por Chico Mendes nos anos 1970, e mesmo fotografados nos anos 1990, suas fotografias quando assistidas são parte da mesma história. Carlos Carvalho valorizou a dignidade dos moradores e trabalhadores da floresta ao retratar o seu cotidiano sem buscar mostrar cenas que colocassem os trabalhadores em questionamento ético, moral e visual. Seu livro é um grande legado para os seringueiros e todos que lutam pela floresta em pé, com sustentabilidade no uso do que ela oferece. Suas fotografias ainda são importantes na atualidade, e muito provavelmente terão uma sobrevida grande, por serem parte de uma luta brasileira coletiva, que se inicia desde o processo de colonização portuguesa até nossos dias: a constante e necessária luta pela preservação ambiental e a sustentabilidade pela riqueza natural que a floresta oferece. Sem desmatar, matar e invadir terras que deveriam ser protegidas, mas pelo contrário.



Imagem 71: Congresso Nacional durante a votação da Proposta Constituinte em 1988, com representantes de diversas etnias indígenas presentes. Fonte: Acervo da Câmara dos Deputados.

Carlos Carvalho está junto com tantos outros nomes nesta luta pela floresta de pé, e um deles é Ailton Krenak, que em 21 de abril de 1988, quando nossa mais recente Constituição foi promulgada, relembrou no Congresso Nacional que os indígenas também possuíam direitos civis, algo que foi negado e esquecido desde a chegada dos Portugueses ao Brasil, em 1500. Dentre deles, havia a reivindicação do uso das terras indígenas pelos povos indígenas de forma sustentável, e pela proteção destas terras pelo governo nacional, para evitar invasões como a história recente da ditadura militar mostrou. Enquanto discursava, Ailton Krenak pinta seu rosto com tinta preta, lembrando que o povo indígena não tinha interesse em fazer lobby para loteamentos de suas terras, como era de interesse de representantes do neoliberalismo, mas sim de manter a floresta de pé e fazer uso dela de forma sustentável. Carlos Carvalho é um dos representantes desta luta, ao mostrar pelo seu olhar de fotógrafo a realidade de uma das produções no interior do Acre, local onde o lobby para loteamento de terras indígenas ocorreu nas décadas de 1980 e 1990.



Imagem 72: Ailton Krenak em seu discurso na Câmara dos Deputados, abril de 1988. Fonte: Acervo TV Senado.

Carlos Carvalho, além de fotógrafo, participa de diversos eventos e colabora com a produção cultural no Brasil e no exterior. Foi criador do Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre, curador da mostra *Fotografia Brasileira Contemporânea* no Atlanta Celebrates Photography (ACP) em 2014, é colaborador e colunista da plataforma *LensCulture*, membro do júri do *PhotoVisa*, na Rússia e foi o coordenador e produtor da exposição *Gênesis*, de Sebastião Salgado com curadoria de Lélia Warnick Salgado em Porto Alegre. Atualmente atua como diretor de relações institucionais da Rede de Produtores Culturais da Fotografia no Brasil (RPCFB), Sócio-Diretor da Brasil Imagens e membro da CNIC, Comissão Nacional de Incentivo à Cultura no Ministério da Cultura (2013/2014, 2015/2016), além de continuar fotografando. Foi ganhador dos prêmios Leica-Agfa Fotografe 2005, Vladimir Herzog de Direitos Humanos para o Jornal do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra/MST, coletivo dos jornalistas que colaboraram durante mais de 10 anos com o jornal.

Carlos Carvalho e Sebastião Salgado possuem trabalhos fotográficos próprios, com semelhanças estéticas, mas trajetórias independentes e marcadas pelas suas particularidades. Suas histórias pessoais compartilham de ideais pela preservação ambiental, pela luta da vida e proteção aos povos indígenas e suas terras. Ambos conviveram com o neoliberalismo e suas consequências e fizeram dele o pano de fundo de seus registros. O uso de financiamento por este sistema é inevitável, por diversos motivos, e os próprios reforçam que é melhor fazer uso deste dinheiro, do que não haver nenhum incentivo para a fotografia.

A organização de seus trabalhos deu espaço para a formação de diversos outros fotógrafos no Brasil e fora dele, que seguem seus percursos se inspirando esteticamente, tematicamente e na defesa de valores semelhantes. Carlos

Carvalho passou a organizar o Festival Internacional da Fotografia de Porto Alegre (FestFotoPoA), que já está completando 16 anos, reunindo nomes da fotografia em Porto Alegre para discutir os rumos da fotografia no Brasil e fora dele dentro de espaços variados, na imprensa, na arte e patrimônio. A criação do FestFoto POA é uma decorrência da pulverização de eventos da fotografia no Brasil todo, após o fim do INfoto-FUNARTE, assim como outros festivais de fotografia que ocorrem no país todo ano, como o Festival de Fotografia de Tiradentes (Minas Gerais) e o Festival de Fotografia de Paraty (Rio de Janeiro). Sebastião Salgado segue fotografando, hoje com tema ainda não divulgado, mas provavelmente um dos seus últimos projetos de longa duração. Atualmente a exposição sobre seu projeto *Amazônia* está no continente europeu, e deve chegar ao Brasil em 2024. O Instituto Terra, criado por ele e por Lélia W. Salgado, está atualmente restaurando ambientalmente e desenvolvendo de forma sustentável o Vale do Rio Doce, abrangendo municípios entre Minas Gerais e Espírito Santo. Em 2012 recebeu o Prêmio WWF-Brasil, e possui patrocínio da Zurich, KFW, Fundação Renova, Taschen, WWF, L'Occitane em Provence, XP Investimentos, Stefan Krause BildungStiftung, Prince Albert II of Monaco Foundation e Overseas Resources Foundation LTD.

O trabalho destes dois fotógrafos pode ampliar o debate acerca dos desmatamentos ilegais na floresta amazônica, da invasão de terras protegidas e, acima de tudo, das consequências do neoliberalismo no Norte do Brasil. A luta dos seringueiros, iniciada por Chico Mendes e povos originários, é apoiada por ambos fotógrafos, que fizeram uso do sistema neoliberal à seu proveito a fim de denunciar o descaso governamental e ambiental que ocorreu no Brasil nos anos 1980 e 1990. Isso hoje traz uma série de debates e produções variadas, de artistas visuais e fotógrafos, que continuam lutando por estas mesmas causas na atualidade, como é o caso de Caio Guatelli, Lalo de Almeida e do artista plástico Hal Wildson.

Percebo que muito do que Salgado e Carvalho fotografaram nos anos 1980 e 1990 está hoje sendo aprofundado por estes fotógrafos mais jovens. Lalo de Almeida é um dos nomes importantes da fotografia brasileira, que recentemente veio ganhando notoriedade internacional pela sua dedicação a fotografia com tema ambiental e social. Pelo menos três trabalhos produzidos por ele posso destacar aqui, como trabalhos frutos da produção de Salgado e

Carvalho: *Climate Crisis, Pantanal Ablaze e Amazon Dystopia*. Este último foi vencedor do prêmio 2021 *W. Eugene Smith Fund Grant*, com fotografias da luta armada dos indígenas na Amazônia, contra madeireiros que ocupam ilegalmente suas terras para desmatar a floresta, exportar a madeira e explorar minas de ouro no meio da Amazônia. Poluindo rios, desmatando a floresta, expulsando indígenas de suas terras e perpetuando o que na Serra Pelada foi um dos momentos iniciais e marcantes. Seus registros são de 2019 a 2021.



Imagem 73: Fotografias de Lalo de Almeida, 2019, *Amazon Dystopia*. Fonte: Lalo de Almeida Website.

Caio Guatelli também segue uma linha de fotografia semelhante a que Carlos Carvalho, Sebastião Salgado e Lalo de Almeida realizam. Ao longo de

2019 até a atualidade, Guetelli fotografou o desmatamento da floresta Amazônica a cores, e desenvolveu um trabalho jornalístico único. Suas fotografias são publicadas por diversos veículos de comunicação, assim como as de Lalo de Almeida, e seus projetos vão sendo feitos enquanto ele trabalha para as pautas que vem atuando enquanto fotojornalista. Caio Guatelli foi repórter fotográfico da Folha de São Paulo entre 2000 e 2012, é Mestre em Comunicação pela faculdade Cásper Líbero. Sua produção sobre o desmatamento da Amazônia faz parte de um leque de outras imagens produzidas ao longo do governo Jair Bolsonaro, em uma grande coleção de fotografias da tragédia da exploração neoliberal na floresta.



Imagem 74: Fotografias de Caio Guatelli, sobre o desmatamento na Amazônia. Fonte: Caioguatelli.com

O artista Hal Wildson, nascido em 1991 no vale do Araguaia, região fronteira entre Goiás e Mato Grosso, trabalha com pesquisa e produção artística sobre questões sociopolíticas sobre a história e memória no Brasil. O artista mistura denúncia social e temas referentes aos abusos de poder desde a época do coronelismo no Brasil até o garimpo ilegal às margens do Rio Araguaia. Ele se apropria de documentações que foram utilizadas na última década, como a datilografia, datilograma, carteiras de identidade, carimbos e materiais impressos, como livros didáticos, panfletos e livros de história que foram utilizados no passado como forma de documentar o oficial e, portanto, capazes de registrar a história do país. Seu trabalho artístico centra no questionamento sobre qual é a história oficial, afinal de contas? Trabalha sobre a escrita e reescrita da história apoiado por objetos simbólicos do que era tido como oficial, a partir de conceitos sobre memória e esquecimento.



Imagem 75: Marcha do Futuro, datilografia sobre páginas dos livros *Utopia Selvagem*, *Utopia e Brasil*, *País do Futuro*. Autor Hal Wildson, 2023.

O trabalho do artista que mais dialoga com as fotografias dos profissionais citados ao longo da tese é o trabalho intitulado *Utopia Original*, obra selecionada pelos Correios para a emissão do Selo Postal Comemorativo do Bicentenário da Independência do Brasil. Nesta obra, Wildson seleciona imagens históricas sobre manifestações populares durante a ditadura militar brasileira e o processo de anistia e cria imagens datilografadas com tinta vermelha e preta sobre documentos oficiais de época, compondo uma série de imagens ficcionais apoiadas em uma base histórica imagética de pinturas e fotografias históricas. A utilização da máquina de escrever e do carimbo para construir estas imagens reforçam a ideia de “documentos históricos” sendo escritos e reescritos para reivindicar o poder das narrativas. Para o artista, a ideia central deste trabalho vinha sendo feita a partir da visão crítica sobre a ideia de um país que vive na mitologia do *país do futuro*, mas esquece de tratar questões e problemas do passado. O conjunto da obra reúne 384 documentos, que juntos formam a imagem. As partes são criadas sobre xerox de partes do livro *O povo Brasileiro* de Darcy Ribeiro, buscando refletir sobre nossa visão como povo e sobre como a ideia de futuro parece sempre inalcançável.



Imagem 76: Levante Araguaia, 125x85cm (esquerda) e A Marcha: Futuro-Ancestral, 123x84cm (direita). Datilografia e Carimbo sobre fragmentos dos livros *Utopia Selvagem*, 2023.



Imagem 77: Detalhe da obra *A Marcha: Futuro-Ancestral*, 123x84cm. Datilografia e Carimbo sobre fragmentos de livros. Ano 2023.

Tanto Caio Guatelli, Lalo de Almeida e Hal Wildson compartilham o uso das imagens na construção da memória pública sobre a luta pela terra, a proteção da vida e na denúncia sobre abusos de autoridade e invasões ilegais em terras demarcadas. Suas fotografias e obras fazem parte de um conjunto de imagens que circulam sobre o meio ambiente e a produção de Carlos Carvalho e Sebastião Salgado iniciaram, nos anos 1980 e 1990, a denúncia sobre as principais consequências do neoliberalismo no Brasil. Suas produções ressaltam a importância da liberdade de expressão em uma democracia, e a pluralidade de ideias e o debate delas de forma respeitosa e livre. Apesar da produção fotográfica não ter o mesmo alcance que a televisão e as redes sociais na atualidade, elas cumprem um papel social e histórico enquanto registros de longa duração. A vida das fotografias de Carlos Carvalho e Sebastião Salgado é longa, e influenciam gerações futuras de fotógrafos de diversas partes do mundo. O neoliberalismo é o pano de fundo de suas produções, tanto na prática fotográfica (enquanto forma de arrecadamento de fundos para a concretização dos projetos e a forma de monetizar seus trabalhos), quanto no tema fotografado ao longo das últimas décadas.

REFERÊNCIAS:

ADICHI, Chimamanda. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Editora: FGV, 2013.

ALBERTO, Paulina. *Termos de inclusão*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

ALCORN, J. B. "Dances around the Fire: Conservation Organizations and Community-Based Natural Resource Management". IN: BROSIUS; TSING; ZERNER (Orgs.). *Communities and Conservation: Histories and Politics of Community-Based Natural Resource Management*. Walnut Creek: Altamira Press, 2005.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ANDUJAR, Claudia. *A luta Yanomami*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2019.

ARCE, Alessandra. *MOBRAL and the education of children under 6 under the military regime: a defense of volunteer work*. Cad. CADES 28 (76), 2008.

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.

BARCELOS, Janaina. *Os usos da fotografia pela imprensa*. 9º Encontro Nacional de História da Mídia. ISSN 2175-6945, 2013.

BROWN, Wendy. *States of Injury*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

CAMELY, N. C. *A geopolítica do ambientalismo ongueiro na Amazônia brasileira: um estudo sobre o estado do Acre*. Tese (Doutorado em Geografia), UFF, Niterói, 2009.

CAMPANELI, Juliana Okuda. *A fotografia documental no museu de arte*. Dissertação de mestrado em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2012.

CAMPARI, J. S. *The economics of deforestation in the Amazon: Dispelling the myths*. Northampton, MA, 2005.

CERTEAU, Michel de. L'absent de l'histoire. In: *Histoire et psychanalyse: entre science et fiction*. 2. ed. Paris: Gallimard, 2002.

COELHO, Maria Beatriz. *Imagem da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Edusp, 2012.

CONTINI, Giovanni. Fonti orali e storia locale: memoria collettiva e storia delle comunità. In: BERMANI, Cesare (Org.). *Introduzione alla storia orale: esperienze di ricerche*. v. II. Roma: Odradek, 2001.

DAMIANI; CARLOS; SEABRA (orgs.). *O espaço no fim de século – a nova raridade*. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIDI-HUBERMAN, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manatíal, 2010.

DIEGUES, A. "A globalização da proteção da natureza: o papel das grandes ONGs transnacionais e da ciência". IN: DUPAS, G. (org.) *Meio ambiente e crescimento econômico: tensões estruturais*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

ELKINS, James. *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Labirinto de Identidades: panorama da fotografia brasileira 1946-1998*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FERNANDEZ, Horacio. *Fotolivros Latino-americanos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

GUASCH, Anna Maria. Doce reglas para una nueva academia: la nueva historia del arte y los estudios audiovisuales. IN: BREA, José Luís. *Estudios*

visuales. *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.

GASTALDONI, Dante. A pedagogia do bem-querer na obra de João Roberto Ripper. *Trabalho Necessário*, v.18, n.36, 2020.

GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the real. Writings on photography*. New York: Aperture, 2005.

GOMES, Angela de Castro (Org.). *Histórias de família: entre a Itália e o Brasil. Depoimentos*. Niterói: Muiraquitã, 1999.

HALVORSON, Christine. Amanaka's Amazon Network. Disponível em: <https://againstthecurrent.org/atc045/p4877/>, acesso em 23 de junho de 2022. *Against the Current*, 1993.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HEGEL, G. W. F.; KNOX, T. M. *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts I*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

JAY, Martin. Visual culture and its vicissitudes. *October*, Cambridge, n. 77, p. 42-44, 1996.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, p. 97-119, 2006.

LUGON, Olivier. 1890-2000: la realidad en todas suas formas. In: GUNTHER, André; POIVERT, Michel. *El arte de la fotografía: de las orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg, 2009.

LEWIS, T. L. *Ecuador's Environmental Revolutions: Ecoimperialists, Ecodependents and Ecoresisters*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 2016.

LUKÁCS, G. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Ed da UFRJ, 2009.

LUNA, Francisco Vidal Luna; KLEIN, Herbert S. Mudanças sociais no período militar (1964-1985); Transformações econômicas no período militar (1964-1985). IN: *A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

LUGON, O. *L'esthétique du document. 1890-2000: Le réel sous toutes ses formes*. IN: GUNTHER, André; POIVERT, Michel. *L'art de la Photographie. Des origens à nos jours*. Paris: Citadelles, 2007.

MARIEN, Mary Warner. *Photography: A Cultural History*. Editora: Laurence King Publishing Ltda, 2010.

MARX, K. *O Capital: crítica da economia política. Livro I. v. 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

MARTINS, J. de S. *A situação no campo e a conjuntura na época do último governo militar. Expropriação e violência: a questão política no campo*. São Paulo: Hucitec, 1991.

MAUAD, A. M. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 133-174, 2005.

MAUAD, Ana Maria. *O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões da cultura visual*. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis. Fotografia e Memória em Claudia Andujar. *Revista EcoPos*. Volume 15, numero 1, 2012.

MAUAD, Ana Maria. Sobre imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, 2016.

MAUAD, Ana Maria (Org.). *História oral e mídia. Memórias em movimento*. Editora: Letra e voz, São Paulo, 2016.

MAUAD, Ana Maria; SOUZA JÚNIOR, Luciano; LOUZADA, Silvana. Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários e práticas fotográficas no Brasil do século XX. Núm. 22, *História de la fotografia en América Latina (siglos XX y XXI)*, 2021.

MAUAD, A. M.; PINTO DE PINTO, C. E. Apresentação: Dossiê História Oral e Cultura Visual. *História Oral*, [S. l.], v. 26, n. 2, p. 5–9, 2023.

MEIHY, José Carlos S. *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola, 2018.

MEIHY, José Carlos Sebe B. *História Oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma história visual. IN: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.). *O Imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p. 33-56.

MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual. *Revista brasileira de história*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2004.

MICHELOTTI, F. *Beneficiamento local da produção extrativista e agroflorestal O caso da Cooperativa Agroextrativista de Xapuri – CAEX*. Novos Cadernos NAEA. V. 3, N.2 - P. 017-044 DEZ. 2000.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*. vol. 1, no. 2, 2002.

MONTEIRO, Charles. Pensando sobre História, Imagem e Cultura Visual. *Revista Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, 2013.

MONTEIRO, Charles. Fotografia na América Latina Contemporânea. *Artelogie*, n. 7, 2015.

MONTEIRO, Charles. El campo de a Fotografía y las imágenes del Brasil em los años 1970-80: Entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. In: *Artelogie*. n. 7, abr. 2015.

MONTEIRO, Charles. ETCHEVERRY, Carolina Martins. Agências de fotografia e a fotografia documental no Rio Grande do Sul: um estudo de caso sobre o foto- livro Santa Soja (1979). *História Unisinos*, v.23, n.3, 2019.

MONTEIRO, Charles. *As Mostras da Galeria de Fotografia da Funarte*. v. 71, Revista Projeto História, PUC-SP, 2021.

MORAIS, M. de J. “Acreanidade”: A Reinvenção da Identidade Acreana. Tese (Doutorado em Geografia), UFF, Niterói, 2008.

NEWHALL, Beaumont. *History of photography: From 1939 to the present*. New York: Museum of Modern Art, 1983.

PEREZ, Pietra Cepero Rua. *A produção da Floresta “em pé”; RESEX Chico Mendes (AC), do projeto à realização*. (Dissertação de Mestrado em Geografia), Universidade de São Paulo, 2018.

PLEHWE, Dieter; WALPEN, Bernhard J. A.; NEUNHÖFFER, Gisela. *Reconsidering Neoliberal Hegemony. A Global Critique*. New York: Routledge, 2007.

PUELO-SOCARRÁS, José Francisco. Gramática del Neoliberalismo. Genealogía y claves para su desciframiento. *Econ. Gest. Desarro*. Cali (Colombia), n. 5, pp. 177-204. Dezembro, 2007.

_____. *O neoliberalismo sul-americano em clave transnacional: enraizamento, apogeu e crise*. São Leopoldo: Oikos; Editora Unisinos, 2013.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

ROBERTS, John. *Photography and its violations*. Editora: Columbia University Press, New York, 2014.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Senac. 2009.

SADER, E. *Quando Novos Personagens Entram em Cena: Experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo 1970-1980*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. SCHWARCZ, Lilia. *Espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas. A virada da imagem: história teórica do pictorial turn/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Anais do Museu Paulista*, n. 27, 2019.

SEKULA, Allan. *Écrits sur la photographie*. Paris: Beaux-Arts de Paris Éditions, 2018.

SCHISLER, Millard. W. L. *Revelação em preto-e-branco. A imagem com qualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Photography after Photography: Gender, Genre, History*. Santa Barbara: Duke University Press, 2017.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: Perda e permanência*. São Paulo: SENAC, 2010.

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

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004

SOUZA JÚNIOR, Luciano Gomes de. *Engajamento político e prática fotográfica no Brasil dos anos 1970 e 1980*. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense (Instituto de Ciências Humanas e Filosofia). Niterói, 2015.

STEIN, Sally. *The Rhetoric of the Colorful and the Colorless: American Photography and Material Culture between the Wars*. PhD. Yale University Press, 1991.

STIMSON, Blake (Org.). *Visual Worlds*. Editora: Routledge, New York, 2006.

STIMSON, Blake. *Pivot of the World. Photography and its Nation*. Editora: The MIT Press, Cambridge, 2006.

TACCA, Fernando. O índio na fotografia brasileira. *Revista Hist. Cienc. Saúde*. Vol. 18, n. 1, 2011.

THOMPSON, Paul. História oral: patrimônio do passado e espírito do futuro. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (Orgs.). *História falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESC-SP; Museu da Pessoa; Imprensa Oficial, 2006.

VALVERDE, O.; DE FREITAS, T. L. R. *O Problema florestal da Amazônia brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

VAN DER HAAR, G; ZOOMERS, A. E. B. *Current land policy in Latin America: Regulation land tenure under neo-liberalism*. Amsterdam: Koninklijk Inst. Voor de Tropen, 2001.

WALTER, John A.; CHAPLIN, Sarah. *Uma introdução a la cultura visual*. Barcelona: EUB Ediciones, 2002.

WEST, P. *Conservation is our government now: The politics of ecology in Papua New Guinea*. Durham/Londres: Duke University Press, 2006.

WITOTO, Vanda. *Entrevista com Rede Brasil Sustentável sobre a Amazônia*. Rede Brasil Sustentável, 2023.

FONTES ORAIS:

Depoimento de Carlos Carvalho, Porto Alegre, por videochamada, em 2020 e 2021.

Depoimento de Pedro Karp Vasquez, em Niterói, por videochamada, em 2021.

Depoimento de Zeka Araújo, no Rio de Janeiro, por videochamada, em 2020

Depoimento de Rogério Assis, em São Paulo, por videochamada, em 2020.

Depoimento de Miguel Chikaoka, em Belém, por videochamada, em 2021.

Depoimento de Sebastião Salgado, em Paris, por videochamada, em 2022 e 2023.

Depoimento de Walter Firmo, no Rio de Janeiro, presencial em 2015.

Depoimento de Nair Benedicto, em Porto Alegre, presencial em 2016.

Depoimento de Hélio Campos Mello, em São Paulo, presencial em 2016.

Depoimento de Juca Martins, em São Paulo, presencial em 2015.

BONI, Paulo César. Entrevista: Nair Benedicto. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 9, n. 15, 2013.

PROENÇA, Caio de Carvalho. *Entrevista: Nair Benedicto*. Entrevista feita em Maio de 2016. Disponível no Laboratório de Pesquisa em História Oral, Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS.

BENEDICTO, Nair. *Sobre mulheres e fotografia*. 09 de outubro de 2019. Disponível em <<https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto/>>. Acesso em 20 de junho de 2020.

ANDUJAR, Claudia. *A luta Yanomami*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2019.

ACERVOS CONSULTADOS:

Laboratório e Pesquisa em História Oral, Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS.

Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som, Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS.

Acervo fotográfico da agência N Imagens, pelas fotografias de Nair Benedicto de 1985-1989. Link de Acesso Digital: <http://www.n-imagens.com.br/>. Acesso em 20 de junho de 2020.

Acervo Histórico da Biblioteca Central da PUCRS. Revistas *Veja* edições de número 420 à 780 (1977-1979) e *IstoÉ*, edições de número 11 à 130 (1977-1979).

Museu da Comunicação José Hipólito da Costa. Coleção Revista O Cruzeiro. *O Cruzeiro*, 1 novembro de 1952 e *O Cruzeiro*, 22 agosto de 1953.

Acervo Digital jornal *O Movimento*. Núcleo de Pesquisa em Ciências da Comunicação – PUCRS. Acesso em 20 de junho de 2020.

Decreto-Lei nº 1.106, de 16 de junho de 1970. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del1106.htm> Acesso em 20 de junho de 2020.

Acervo Digital da Agência *Magnum*, Disponível em <
<https://www.magnumphotos.com/>>. Acesso em 20 de Julho de 2021.

Hemeroteca Mário de Andrade, São Paulo, SP.

Aperture Foundation Archive, New York, NY/EUA, 548 West 28th Street.

Mary Ellen Mark Official. Disponível em <
<https://www.maryellenmark.com/>> Acesso em 10 de Novembro de 2023.

The New York Times Magazine Archives, TimesMachine, Disponível em
< <https://timesmachine.nytimes.com> > Acesso em 02 de Janeiro de 2021.

The National Gallery, Trafagal Square, Londres, UK.

Fundação Elias Mansur, Acervo Digital do Departamento de História e
Patrimônio Cultural FEM. Disponível em < <https://www.femcultura.ac.gov.br/> >.
Acesso em Janeiro de 2021.

Acervo do Instituto Socioambiental, Acervo ISA. Disponível em <
<https://acervo.socioambiental.org/>>. Acesso em Março de 2022.

Amanaka'a Amazon Network Archives, Acervo ISA.

Taschen Store, Madrid, Calle Del Barquillo, 30, Espanha.

Acessoria de Comunicação da FUNAI, Brasília, DF.

Acervo da Câmara dos Deputados, Brasília, DF.

Acervo TV Senado, Brasília, DF.

SUMÁRIO DE IMAGENS

Imagem 1: Trabalhador nordestino mostra a sua família a nova cidade em sua inauguração, <i>Magnum</i> , Fotografia de René Burri, 1960. Fonte: Magnum Agency.	25
Imagem 2: <i>Kaiapós, 1989, Altamira – atual região da Hidrelétrica de Belo Monte. Película 35mm.</i> Fonte: Fotografia de Nair Benedicto – Acervo Digital N Imagens (sem tamanho definido digitalmente).	52
Imagem 3: <i>Araras, 1985, Pará. Película 35mm negativo colorido.</i> Fonte: Fotografia de Nair Benedicto – Acervo Digital N Imagens (sem tamanho definido digitalmente).	52
Imagem 4: <i>Sem título, 1985. Película 35mm negativo colorido.</i> Fonte: Fotografia de Nair Benedicto, Acervo Digital N Imagens (sem tamanho definido digitalmente).	55
Imagem 5: <i>Indígenas segurando a Constituição Federal de 1988. Película 35mm negativo colorido.</i> Fonte: Fotografia de Nair Benedicto, Acervo Digital N Imagens (sem tamanho definido digitalmente).	56
Imagem 6: Capa do livro <i>Nicaragua</i> , de Susan Meiselas, 1981. Fonte: Acervo do autor.	63
Imagem 7: Fotografias da revista com a reportagem de Susan Meiselas para o <i>The New York Times</i> , em 1978. Fonte: Hemeroteca Mário de Andrade, São Paulo.	64
Imagem 8: Sequência de fotografias no interior do livro de Susan Meiselas, <i>Nicarágua</i> , 1981. Fonte: Acervo do autor.	65
Imagem 9: Reportagem de Mary Ellen Mark, <i>Falkland Road, Die Mädchen von der Falkland Road</i> , publicada na revista STERN, 9 de Setembro de 1981. Fonte: Aperture Foundation.	72
Imagem 10: Capa do livro <i>Falkland Road, Prostitutes of Bombay</i> , de Mary Ellen Mark, publicado pela editora Alfred A. Knopf em 1981, New York. Fonte: Mary Elen Mark Official Website.	73

Imagem 11: Fotografias de Sebastião Salgado publicadas nas páginas do jornal <i>Liberation</i> . 24 de Janeiro, 16 de Abril e 21 de Agosto de 1985. Fonte: Aperture Foundation.	75
Imagem 12: Livro de Sebastião Salgado, <i>Sahel: The end of the road</i> . Fonte: Acervo pessoal do autor.	76
Imagem 13: Início da reportagem de Robert Tyrer acerca das fotografias de Sebastião Salgado na Serra Pelada. <i>Sunday Times</i> , 24 de Maio de 1987. Fonte: Aperture Foundation.	77
Imagem 14: Reportagem de Robert Tyrer acerca das fotografias de Sebastião Salgado na Serra Pelada. <i>Sunday Times</i> , 24 de Maio de 1987. Fonte: Aperture Foundation.	78
Imagem 15: Livros de Sebastião Salgado, <i>Gold</i> , referente aos registros na Serra Pelada, Pará, em 1986. Publicado em 2019 pela primeira vez. E os livros onde os registros da Serra Pelada foram publicados pela primeira vez, <i>Workers: Na archeology of the industrial age</i> , pelas editoras Aperture e Phaidon. Fonte: Acervo pessoal.	79
Imagem 16: Fotografias de Antonin Kratochvil publicadas no ensaio <i>The Polluted Lands</i> na revista <i>The New York Times Magazine</i> em 29 de Abril de 1990. Fonte: <i>The New York Times Magazine Archive</i> .	81
Imagem 17: Livro <i>Broken Dream</i> do fotógrafo Antonin Kratochvil, publicado em 1997. Fonte: Acervo pessoal do autor.	82
Imagem 18: Páginas da revista Manchete, ed. 1536, 26/09/1981. Salgado aparece na fotografia central, com um círculo amarelo destacando sua presença, e ao lado suas fotografias.	99
Imagem 19: Slide da fotografia de Salgado, que foi arquivado e nunca mais comercializado após a data do atentado contra Reagan.	99
Imagem 20: Fotografia de Michael Wells, Abril de 1980. Garoto faminto e missionário. Distrito de Karamoja, Uganda.	101
Imagem 21: Sebastião Salgado (centro) com um proprietário de lote (direita) segurando uma barra de ouro e um “capitalista” (esquerda), 1996.	116

Imagem 22: Capa do livro <i>Gold, Serra Pelada</i> de Sebastião Salgado, primeira edição brasileira de 2019. Fonte: Acervo do autor.	121
Imagem 23: Mina de Ouro de Serra Pelada, 1986.	122
Imagem 24: Jardim das Delícias Terrenas, óleo sobre madeira, 220 x 389 cm, Hieronymus Bosch, 1503, Museo del Prado. À direita, representação do inferno como se conta no <i>Génesis</i> .	123
Imagem 25: Cenas de planos abertos de Sebastião Salgado na Serra Pelada, 1986.	124
Imagem 26: Retrato de menino, Serra Pelada, Sebastião Salgado, 1986.	126
Imagem 27: Garotos e homens carregando sacos de areia dentro da mina de ouro de Serra Pelada. Fotografias de Sebastião Salgado, 1986.	128
Imagem 28: Garimpeiros na mina de Serra Pelada, Sebastião Salgado, 1986.	129
Imagem 29: Garimpo em Serra Pelada, Sebastião Salgado, 1986.	130
Imagem 30: Atos de violência na mina, Sebastião Salgado, 1986.	131
Imagem 32: Fotografia de Salgado, Mulher Sahel (esquerda), pintura <i>Madonna in Sorrow</i> por Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato (óleo sobre tela, 1640-50, centro), fotografia de Salgado, Amazônia (direita). Fonte: Acervo do autor e The National Gallery.	132
Imagem 33: Garimpeiros na Serra Pelada, Sebastião Salgado, 1986.	133
Imagem 34: Garimpeiros na Serra Pelada, Sebastião Salgado, 1986.	134
Imagem 35 e 36: Fotografia do garimpo e Wipped Peter. Getty Images e Sebastião Salgado.	135
Imagem 37: Homens trabalham em uma mina de ouro em Peixoto de Azevedo, no norte de Mato Grosso, que é uma das maiores áreas produtoras de ouro do Brasil. Parte da atividade de extração é ilegal e mesmo as legalizadas não cumprem a legislação ambiental porque não há fiscalização por parte das autoridades brasileiras. O resultado são rios poluídos e regiões degradadas que mais se parecem com o solo lunar do que com um território que já foi coberto pela floresta amazônica. Lalo de Almeida, 2020.	137

Imagem 39: Fotografias de Carlos Carvalho, Escola do Projeto Seringueiro Educação e Saúde, Seringal Porongaba, Brasília, 1992.	144
Imagem 40: Marina Silva, Adrian Cowell e Jorge Viana em Washington em julho de 1998. Fonte: Revista da Marina, agosto de 2001	146
Imagem 41: Publicações da ONG Amanaka'a, <i>Letters from the Amazon</i> . Fonte: Acervo ISA.	153
Imagem 42: Publicações de divulgação dos órgãos de proteção ambiental pela ONG Amanaka'a, nos Estados Unidos. Fonte: Acervo ISA.	154
Imagem 43: Publicação da divulgação da obra <i>Txai</i> , de Milton Nascimento, pela ONG Amanaka'a. Fonte: Acervo ISA.	155
Imagem 44: Dossiê de Zezé Weiss e Martin D. Weiss sobre o massacre Yanomami no Brasil, 1991. Fonte: Amanaka'a Amazon Network.	156
Imagem 45: Trabalho infantil no Brasil. Sidney Pereira dos Reis, Mato Grosso do Sul, 1988. Crédito: Imagens Humanas.	165
Imagem 46: Trabalhador carvoeiro. Trabalho escravo no Pará, 1985. Crédito: Imagens Humanas.	165
Imagem 47: Resgate de trabalhadores, Pará, 1999. Crédito: Imagens Humanas.	166
Imagem 48: Capa do livro <i>Amazônia - Curvatura do Olhar</i> . Fotografia de Carlos Carvalho.	171
Imagem 49: Capa do livro <i>Workers</i> , de Sebastião Salgado, Dhanbad, Bihar State, Índia, 1989.	172
Imagem 50: Fotografias de João Roberto Ripper sobre o trabalho escravo em seu livro <i>Retrato Escravo</i> , publicado pela Organização Internacional do Trabalho. Fotos de 1985 e 1987, respectivamente.	172
Imagem 51: Fotografias de Carlos Carvalho, sequência inicial de fotos do livro impresso.	177
Imagem 52: Desembarque da borracha em Xapuri, carregador levando a borracha para o Galpão, Xapuri, 1992.	178

Imagem 53: Seringueiro João e Seringueiro Moisés no Seringal Floresta, Acre, 1994.	178
Imagem 54: Dona Cecília Mendes e as plantas medicinais. Seringal Cachoeira, Xapuri, 1993.	182
Imagem 55: Defumação do látex. Seringal Nova Olinda, Sena Madureira, 1993.	182
Imagem 56: Um projeto de melhoria das condições de vida nos seringais, realizado pelo CTA – Centro dos Trabalhadores da Amazônia e Sindicatos de Trabalhadores Rurais da região, permitiu a coleta e a canalização da água dos rios até as casas dos seringueiros. Seringal São Luis do Remanso, Capixaba, 2004.	189
Imagem 57: Interior de uma casa de seringueiro. Seringal São Luis do Remanso, Capixaba, 1993.	189
Imagem 58: BR 364, construída nos anos 1970 pelo governo militar brasileiro no intuito da exploração de minérios no interior da Amazônia. Rio Branco, 2004.	190
Imagem 59: Toras de madeira de lei derrubadas e cortadas ilegalmente. Apreendidas pela Polícia Federal. Sena Madureira, 1994.	191
Imagem 60: Sombra de peão na derrubada de toras de mogno. Derrubada e retirada ilegal de madeiras flagrada pela equipe da Polícia Federal. Sena Madureira, 1994.	191
Imagem 61: Queimada em área de fazenda com seringueiras e castanheiras queimadas. BR-317, rodovia que liga Rio Branco a Xapuri, 1994.	192
Imagem 62: Vista geral de serrarias em região no estado do Maranhão, que faz a transição entre a floresta amazônica e o nordeste. Imperatriz, sul do Maranhão, 1996.	192
Imagem 63: Menino vendendo verduras na altura do barranco do Rio Branco, Xapuri, 1994.	194
Imagem 64: Carregador leva castanhas que veio dos seringais para a CEAX. Xapuri, 1994.	195
Imagem 65: Produção de farinha de mandioca. Município de Rodrigues Alves, 2004.	196
Imagem 66: Linha de montagem da fábrica de pneus da Pirelli. Santo André, São Paulo, 2005.	197

Imagem 67: Pneus produzidos na fábrica da Pirelli, a partir do látex extraído por seringueiros em Xapuri. Santo André, São Paulo, 2005.	197
Imagem 68: Ricardo Salles, ex-Ministro do Meio Ambiente do governo de Bolsonaro sorrindo enquanto sobrevoa em helicóptero da FAB o garimpo instalado ilegalmente dentro da Terra Indígena Mundukuru. Foto de Caio Guatelli, 05 de agosto de 2020.	201
Imagem 69: Livro <i>Amazônia</i> , de Sebastião Salgado. Fonte: Taschen Store.	205
Imagem 70: Sebastião Salgado em seu discurso na FUNAI em 2023, quando suas fotografias voltaram para a sede do órgão. Fonte: Assessoria de Comunicação da FUNAI.	206
Imagem 71: Congresso Nacional durante a votação da Proposta Constituinte em 1988, com representantes de diversas etnias indígenas presentes. Fonte: Acervo da Câmara dos Deputados.	210
Imagem 72: Ailton Krenak em seu discurso na Câmara dos Deputados, abril de 1988. Fonte: Acervo TV Senado.	211
Imagem 73: Fotografias de Lalo de Almeida, 2019, <i>Amazon Dystopia</i> . Fonte: Lalo de Almeida Website.	213
Imagem 74: Fotografias de Caio Guatelli, sobre o desmatamento na Amazônia. Fonte: Caioguatelli.com	214
Imagem 75: Marcha do Futuro, datilografia sobre páginas dos livros <i>Utopia Selvagem</i> , <i>Utopía</i> e <i>Brasil, País do Futuro</i> . Autor Hal Wildson, 2023.	215
Imagem 76: Levante Araguaia, 125x85cm (esquerda) e A Marcha: Futuro-Ancestral, 123x84cm (direita). Datilografia e Carimbo sobre fragmentos dos livros <i>Utopia Selvagem</i> , 2023.	216
Imagem 77: Detalhe da obra <i>A Marcha: Futuro-Ancestral</i> , 123x84cm. Datilografia e Carimbo sobre fragmentos de livros. Ano 2023.	217



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br