

PLANO GERAL NA FOTONARRATIVA DE SALGADO

Paulo Cezar Maia

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.

W. Benjamin, “Sobre o conceito da História”

Um corpo num manto roto, mutilado de uma perna, se apóia sobre duas muletas e caminha na direção oposta à luz, diante das ruínas de uma cidade destruída num dos poucos conflitos estimulados pela Guerra Fria, no Afeganistão, anos 1980. O homem encapuzado, com bastante dificuldade, afasta-se da luz. A esse terrível périplo assemelham-se os edifícios destruídos do cenário diante do qual se processa a ação. O homem que passa e o cenário são elementos da mesma ruína fixada pela lente de Sebastião Salgado. A tensão dos nervos de sua perna forçando o próximo passo, que se deixa ver na única parte à mostra de seu corpo, entretanto, o destaca da paisagem devastada. A energia empregada, porém, conduz melancolicamente o caminhante para o sentido oposto à área onde incide a luz.

Essa imagem pode ser associada à estátua de sal da história bíblica da destruição de Sodoma e Gomorra (cidades cujo ócio e cuja liberdade sexual teriam levado Deus a destruí-las como impasses ao progresso), se levarmos em consideração que a pessoa ali representada volta as costas para a luz, símbolo divino de libertação, e se entendermos que ela, ligada a um povo pobre e marginalizado, representa a antítese do progresso, Deus moderno e implacável. A imagem é de *Êxodos*¹, livro bíblico, relacionado ao caráter épico do ensaio, que trata do deslocamento de muitas comunidades de suas terras. Em diversas partes do planeta. A expulsão de tais comunidades se deu devido a conflitos bélicos, ausência de trabalho, falta de comida, água ou ocorrência de epidemias. Tudo, entretanto, parece estar associado à acumulação de capital e sua esfera de influência em âmbito global, determinando a exploração do trabalho; o espaço so-

cial e cultural a ser ocupado por cada homem e cada mulher; a gerência dos territórios; a concentração da produção de modo desigual, combinada com a manutenção de uma multidão de miseráveis, e a destruição dos recursos naturais vitais à vida no planeta. Como resposta à ideologia enganosa da globalização, *Êxodos* trata da desagregação daqueles que estão à margem do capital e de sua fuga desesperada e inútil de um mundo em chamas. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*², publicado alguns anos antes, é um elogio ao trabalho e uma crítica ao progresso que, tal como o escorpião ao picar o sapo que lhe deu carona na travessia do riacho, alegando ser isso de sua natureza, deixa todos os que lhe serviram desagregados e tudo o que lhe foi útil destruído. O progresso, no entanto, às vezes deixa também algum apanágio pelo caminho, como tentativa de mostrar sua demagoga gratidão; o lixo reciclável e toda a capciosa argumentação moralizante da responsabilidade ecológica, social e financeira é um exemplo disso.

Em *Gênesis*, capítulo 19, narra-se a história da destruição de Sodoma e Gomorra por Deus que, considerando-as imperdoavelmente promíscuas e ociosas, as fulminara com uma bola de fogo. A família de Ló, sobrinho de Abraão, estrangeira na região, para onde se mudara na busca bem sucedida de trabalho e negócios, fora a única à qual, por piedade e reconhecimento, Deus comunicara previamente suas intenções. Deus alertara, entretanto, que nenhum dos exilados olhasse para trás na sua fuga, sob pena de ser convertido em estátua de sal. A mulher de Ló, imbuída de curiosidade e apego, se volta para trás e a punição divina se cumpre. Ló foge para as montanhas, onde viveria isolado com suas duas filhas. Estas, nascidas na região amaldiçoada pela sua “imoral”, ainda virgens, embriagaram seu pai e tiveram com ele uma relação incestuosa, da qual nasceram Moabe e Amon. Pela narrativa bíblica, os dois descendentes de Sodoma e Gomorra teriam possibilitado a continuidade do mundo destruído por Deus, dando origem a dois povos estabelecidos junto às regiões devastadas, nas cercanias do Mar Morto, onde hoje se localizam a Palestina e a Jordânia. Pelo relato do Velho Testamento, conjunto de livros escritos para contar a saga judaica, de Moabe e Amon teriam se originado dois povos que, desde então, compartilhariam com os judeus um relacionamento difícil.



Vítima da guerra civil dos anos 80, Cabul, Afeganistão, 1996 (*Êxodos*, pp. 80-81).

O presente artigo sintetiza uma tese que se dispõe a compreender, através de análise imanente das imagens, a razão e o resultado da relação entre ética e estética nas narrativas fotográficas de Salgado³.

Sentimento de travessia é um pesado embate do fotógrafo com o processo de desagregação do sentido do trabalho, é um encontro com as ruínas por ele deixadas e, mediado pelo esforço civilizacional, é um alerta oferecido à civilização. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial* e *Êxodos* são narrativas épicas dos derrotados, não há heróis, não há conquista, não há símbolo, há alegorias de um processo em curso: o fim do trabalho manual na fase avançada da mundialização do capital. Como um novo Deus vingador, o capital financeiro, com seu coração e seus braços mecânicos, o *zoom* de seus olhos atentos, seu cérebro automatizado e seu sangue inflamável, não se refere mais ao ócio ou à promiscuidade: condena o próprio trabalho humano, não a atividade mecânica em si, mas aquilo que dotava de sentido a experiência individual e social, que pouco importa agora, pois o homem não interessa mais ao progresso. Salgado dá a esse processo a dimensão que ele de fato tem e nem sempre é possível vislumbrar. As suas imagens

são épicas porque se referem a um momento de transformações épicas. Nesse artigo, serão analisadas algumas fotografias dos dois ensaios mais importantes de Sebastião Salgado, principalmente sob a ótica do plano geral, enquadramento mais comum na sua obra. O quadro aberto é a inserção dos retratados num campo de abrangência maior que os limites de seus corpos e ofícios imediatos, o campo que os destaca como sujeitos históricos de contextos mais complexos e contraditórios. Outra função do plano geral na fotografia de Salgado é a ampliação da dimensão de ocorrência dos retratados, que não têm sua imagem sufocada e oprimida no quadro fechado em plano americano ou no plano-detalhe.



Desmanche de navios, Bangladesh, 1989 (*Trabalhadores*, p. 215).

A dimensão épica das fotografias de Salgado resulta da necessidade de uma formulação condizente com o avanço tecnológico e econômico das forças produtivas. Como um turbilhão, elas deixam entulhos de antigas formas de vida e sociedade, deixam restos de sua engrenagem nos caminhos por onde passam. As amplas imagens produzidas para as exposições de Salgado e, na maior parte delas, o plano geral, onde o referente fotográfico é parte integrante de uma paisagem maior, revelam que o problema no qual esse referente está inserido não é o destino de um indivíduo. Em algum lugar no litoral de Bangladesh, as praias calmas e desertas recebem gigantescos navios, semelhantes a monstros mitológicos, para serem desmontados à marreta diariamente por milhares de trabalhadores que venderão o ferro e outros materiais recicláveis para a renovação da frota náutica do progresso. Ao lado de alguns homens, a imensa proa de um desses navios é metáfora do Deus moderno em que se transformou o progresso, e reforça a dicotomia com relação aos trabalhadores. Mesmo que aqueles homens estejam prontos a adentrar suas engrenagens e, de dentro para fora, como vermes, destruírem essas máquinas, isso está previsto no roteiro do sistema que as mantém. Essas sucatas são usadas até que, arruinadas, não sirvam mais, mas serão recicladas e repostas no ciclo que as movimenta. O cemitério de navios no litoral de Bangladesh é cíclico. Lá, em pouco tempo, só restarão os trabalhadores e novos navios a serem desmontados. Não há monumento nem ruína do progresso, somente um estágio que reflete, na verdade, as ruínas humanas, pois o ferro e as engrenagens dispostos na praia têm uma dinâmica que aos homens que ali as dispõem não é permitido ter. A matéria extraída voltará à circulação, os homens que as extraem, no entanto, por determinação que independe de sua vontade, permanecerão onde e como estão até que não sirvam mais e sejam substituídos ou extintos. A dimensão do navio projetado sobre a areia como expressão de sua última energia acumulada em comparação com a fragilidade do corpo humano daqueles homens que em dias, meses, os desmantelarão para cumprir o ciclo que envolve os dois impõe um desafio ao leitor da imagem. Não se trata de um embate entre David e Golias, apesar de parecer, mas justamente do contrário. Aqui, David deixa-se derrubar e Golias não tem escolha se não obedecer à ordem mundial na qual está

inserido. O equilíbrio na composição da imagem não permite, entretanto, uma harmonia política. O plano geral é um recurso para não sufocar mais o homem no ambiente que já o tem enquadrado e, além disso, revela os contrastes da história da qual ele faz parte. Nos poucos planos fechados de Salgado, temos indícios do contraste que os ensaios desejam narrar.

O esforço dos homens com suas marretas e seus precários barquinhos à vela (usados na retirada dos destroços do mar) é uma das únicas formas de vinculação entre o trabalho manual artesanal e a ponta avançada da modernização. O lixo acumulado no avanço das forças produtivas e a miséria no Terceiro Mundo são dois problemas para os quais se encontrou uma solução ideológica, perversa e conservadora: unir um ao outro através da utilização de massas de desempregados na reciclagem de matérias-primas retornáveis à esfera da produção de mercadorias. É comum ver nas grandes cidades do Terceiro Mundo legiões de catadores de lixo, seletivos de acordo com o material mais demandado e, portanto, valioso no momento, com seus carrinhos ou simples sacos, nas ruas, nos aterros sanitários de lixo doméstico ou em barracões de separação de lixo catado nas ruas. Cobertos de trapos



Desmonte de navios, Bangladesh, 1989 (*Trabalhadores*, p. 201).



Desmonte de navios, Bangladesh, 1989 (*Trabalhadores*, p. 214).



Desmonte de navios, Bangladesh, 1989 (*Trabalhadores*, p. 212).

para se protegerem do sol, os catadores de rua são desempregados que trabalham diariamente numa labuta que não lhes dá sentido à existência, seja como indivíduo ou grupo, catando restos, ruínas, como sujeitos nômades pré-históricos, andando de acordo com os rastros deixados em todo e qualquer lugar pela avalanche do consumo⁴. Os seletores nos barracões de lixo recolhido das ruas até se surpreendem com algum objeto que consideram interessante e o tomam para si, o agregando à sua identidade, mas não devem encontrar na sua função provisória algum sentido para a sua existência como ser social. Os catadores de lixo nos aterros sanitários se comportam como garimpeiros de um ouro desprestigiado e, disputando espaço entre si e com milhares de urubus e porcos, não devem esperar que esse destino se perpetue por muito tempo. Os catadores de ferro de Bangladesh não chegam a constituir uma comunidade de trabalhadores, no sentido clássico do conceito de trabalho empregado por Marx, pois não produzem os meios e as condições de vida de onde seria possível desenvolver sua cultura. Eles sobrevivem com o apanágio oferecido pelo sistema que os exclui e, com isso, os mantém calados, à margem. A ideologia da indústria da reciclagem é uma forma perversa de manter a exclusão e a marginalização do trabalhador desempregado, com a qual ele se ocupará, mesmo que provisoriamente, pois sempre a considerará uma ocupação provisória, sem achar com isso sentido para a luta e a construção da sua identidade, a de seus filhos e a de seu grupo social. A indústria do consumo, ecologicamente responsável, estimula isso e faz vista grossa à destruição da ecologia humana ocupada “autonomamente” nessa responsabilidade, que na verdade deveria ser somente sua⁵.

No terceiro dos quatro capítulos de *Êxodos*, Salgado apresenta uma visão sobre a desagregação do camponês na América Latina; a sua migração para os grandes centros urbanos; o crescimento demográfico desordenado nas duas maiores cidades latino-americanas (Cidade do México e São Paulo), sem o amparo do Estado, e a separação do lixo como alternativa de vida para muitos dos migrantes desempregados. Neste artigo, há imagens de diferentes lugares no continente, mas o foco narrativo converge para a experiência mexicana e a brasileira como

emblemas da questão, que inicia pela desagregação dos povos indígenas na Amazônia, passa pela questão dos povos centro-americanos e chega ao MST e a Chiaspas.

Estado ao sul do México, cuja população é herdeira das civilizações pré-colombianas, Chiaspas preservou muitos aspectos da sua cultura ancestral. A região ficou conhecida pela iniciativa popular que deu origem à Revolução Mexicana de 1910. Também foi lá que, na última década do século XX, houve a organização do Exército Zapatista de Libertação Nacional, mobilizado na luta por direitos civis e sociais dos camponeses mexicanos. Apesar de se referir a dois movimentos de resistência dos camponeses nos dois países em destaque, contudo, a questão da desagregação na América Latina é apresentada como impasse numa crise irreversível. A amplitude da questão conforma-se na abertura do quadro das imagens do êxodo rural latino-americano, na panorâmica que revela o inchaço dos centros urbanos e na paisagem toda preenchida por um muro de prédios ao fundo, vários urubus e outros pássaros salpicando o céu e muito lixo num aterro sanitário na Cidade do México.



Chimborazo, caminho de Quito, Equador, 1998 (*Êxodos*, p. 276-7).



Periferia na Cidade do México, 1998 (*Êxodos*, p. 316).



Depósito de lixo em São Paulo, Brasil, 1996 (*Êxodos*, p. 319).

O plano geral da primeira imagem (Chimborazo) contrasta radicalmente com a panorâmica da capital mexicana, repleta de edificações. As duas imagens, por sua vez, distam da fotografia sufocante do depósito de lixo, apesar da extensão da abrangência do quadro. É um sufocamento em larga escala, que ultrapassa os limites do quadro apesar da sua vasta dimensão. Aqui a imagem sufoca mesmo em plano aberto, é o contexto que oprime e é isso que representa o fotógrafo.

Há um filme que trata de modo equivalente a questão do lixo no Brasil. *Estamira*, documentário de estreia do fotógrafo Marcos Prado realizado em 2006, conta a história de uma idosa catadora de lixo no Jardim Gramacho, um aterro sanitário na cidade do Rio de Janeiro. A maior parte do documentário é preenchida pela voz da própria protagonista, sem qualquer interferência ou questionamento externo. Estamira é considerada pela família e pelos conhecidos como “louca”. A despeito disso, a idiossincrasia de seus comentários sobre qualquer fenômeno natural ou social apresenta uma curiosa lucidez e uma terrível melancolia numa narrativa aparentemente caótica. Marcos Prado aproveita essa estranha voz de uma maneira sensível, sem idealizá-la nem tampouco ridicularizá-la, em uma fotografia cuidadosamente bem elaborada em planos muito abertos, cuja intenção parece ser a de vinculá-la ao mundo ao seu redor, ao invés de excluí-la pelo asco ou destacá-la pelo riso, exprimindo o seu estado de espírito. O trabalho no lixo não confere sentido à vida de Estamira, mas a faz pensar e refletir sobre o mundo à sua volta, mesmo que de maneira aparentemente desordenada, isso é matéria do documentário. Essa foi a forma que ela encontrou para superar o exercício mecânico de separar papel, vidro, metal e plástico coloridos, no meio nauseante de restos de comida e rasantes de urubus, segundo o filme. Catar lixo é uma experiência radicalmente oposta ao sentido que Marx deu ao trabalho, pois não pode haver produção de meios de vida na escavação dos restos daquilo que os sujeitos monetários consideraram não próprios à vida. Isso lembra outro documentário famoso sobre o tema, *Ilha das Flores*, realizado em 1989 por Jorge Furtado, que acompanha a trajetória de um tomate. Desde o seu cultivo, passando pelo seu estágio de mercadoria, de produto renegado pelo consumidor, o tomate torna-se resto, lixo, no aterro que dá nome ao

filme. Lá é oferecido primeiro aos porcos de uma granja, ali mantida estrategicamente e, em seguida, rejeitado por estes, é liberado junto com outros restos de comida, para que os catadores residentes na ilha recolham o que consigam pegar, com tempo cronometrado. O documentário de Furtado é uma importante crítica ao consumo, à desumanização daqueles que estão fora da sua esfera e ao grave efeito causado pelo lixo ao meio ambiente e à ecologia humana. Apesar disso, um tom de riso, próprio da narrativa desse documentário, talvez contribua um pouco para a dissolução do efeito de sua abordagem⁶. O documentário de Marcos Prado e as fotos de Salgado, entretanto, compartilham o tom da seriedade como uma forma de elevar o problema à dimensão de uma estrutura significativa para a história do homem, e não de um problema localizado. A intenção parece ser integrar os sujeitos envolvidos numa esfera maior que a do sujeito, sugerindo o tamanho exato do problema abordado e negando a tese do destino individual.

A perspectiva de integração do sujeito ao meio, no uso de planos totalmente abertos em vez da exclusão ou caricaturização, pelo destaque do quadro fechado no sujeito, associa as imagens de Salgado aos filmes épicos de Eisenstein e Pudovkin. O plano aberto, na fotografia de Eisenstein, revela que o herói em *A greve*, em *Encouraçado Potemkin* e em *Outubro* é a massa. A mesma técnica associa a amplitude do horizonte e a integração do povo numa luta pela sua libertação em *Alexandre Nevski* e *Ivan, o terrível*. Em *Que viva México!* a grandeza das pirâmides construídas pelos povos pré-colombianos enche a tela no princípio do filme para falar da civilização que, ao contrário do que se afirmava, não havia sido extinta. No argumento do filme, o povo anterior aos europeus permanecia explorado no México rural dos primeiros anos do século XX e, no final do filme, o plano geral aberto pelas pirâmides no princípio da narrativa faz dele o sujeito coletivo do movimento revolucionário iniciado em Chiaspas, sob um comando popular liderado pelo subcomandante Emiliano Zapata, movimento que tomaria o poder em 1917. Em *Tempestade sobre a Ásia*, de Pudovkin, o plano geral tem a mesma função, definir o horizonte revolucionário e a integração do povo subjugado em uma luta contra a opressão. O plano aberto é a negação da opressão e é seguindo essa premissa que Pudovkin faz do herdeiro

por acidente de Gengis Khan o líder de uma multidão de insatisfeitos com os abusos do exército contra-revolucionário russo, que ocupava a Mongólia em 1920. O filme acaba em plano abertíssimo, com a turba de revoltosos cavalgando para derrotar o exército opressor na direção em que nós nos encontramos, vendo o filme numa posição que deveria ser confortável. Na obra de Salgado, embora haja algumas fotografias com quadros mais fechados em alguns sujeitos, o objetivo disso parece ser o de destacar a dimensão do humano e daquilo que ele revela sobre a comunidade com quem partilha o mesmo destino, pois ninguém é identificado pessoalmente em nenhum de seus álbuns. Nesse sentido, as fotografias de Salgado compartilham com o primeiro cinema soviético a grandiosidade épica como garantia formal de expressão do processo histórico em curso.

Distante disso, como simulacro do princípio ao fim, é a recente produção cinematográfica sobre o tema dos catadores de lixo no Brasil: *Lixo extraordinário* (2010), cujo título tem a infelicidade de ser o elemento mais justo do documentário. A linha da narrativa é o trabalho realizado pelo artista plástico Vik Muniz junto com catadores do Jardim Gramacho, que consiste em produzir, com lixo, enormes painéis figurativos com imagens do imaginário daquele povo. Produção afirmada no documentário como colaborativa, mesmo que o artista não ponha a mão no lixo que preenche seus painéis, cuja pigmentação é coordenada por ele do alto de um andaime. Os painéis montados no chão de um barracão são fotografados e as fotografias vendidas por um preço bastante surpreendente em um pregão na Inglaterra. O filme, entretanto, mesmo tendo contado com uma grande produção e recursos financeiros, constrói-se sobre a precarização da imagem do outro (no caso, os catadores, gente pobre e suja), como uma tentativa ideológica de classe de buscar algum efeito de real. Quase toda a gravação resulta de imagens mexidas, realizadas como subjetivas, sem muita preocupação com ângulos em grandes planos ou qualquer recurso para sugerir profundidade, sem movimentos e transições que pudessem denotar muito requinte, sem muito tratamento de cores. Para lembrar que uma história dura nunca se repete como tragédia, senão como farsa, isso é um dos primeiros elementos problemáticos do documentário que tenta se valer

do princípio sincero do Cinema Novo. Outra esfera do simulacro, mais problemática ainda, é a apresentação de Vik Muniz como um artista altruísta que, ao trabalhar com os lixeiros de Gramacho, pode produzir arte, educação e dignidade no meio daqueles homens e mulheres abandonados à própria sorte, levando-os inclusive ao leilão de artes em Londres, onde as obras produzidas em parceria com os catadores renderam muito dinheiro. O filme, que quase levou um Oscar, naturalmente não fala sobre o quanto isso serviu para agregar valor às obras anteriores e futuras do “artista filantropo”. Em vez disso, ele termina com a melancólica afirmação ideológica do artista responsável que mudou a vida de meia dúzia de ex-catadores e ajudou a construir uma escola, sobre a qual ficamos sem saber quase nada, no Jardim Gramacho, aterro cuja desativação em 2011 o próprio filme se encarrega de anunciar.

O filme *Lixo extraordinário* resulta numa mescla de resíduo do consumo e ideologia do empreendedorismo moralista que associa conformismo e preconceito, ao prescrever uma melhora nas condições de vida de alguns catadores e não a superação estrutural dessa condição na sociedade. No capítulo VIII de *Anéis de Saturno*, um romance sobre as ruínas do processo civilizacional na Europa, o narrador, que viaja por cidades e vilas abandonadas da costa da Inglaterra, conversa com um holandês, num barzinho no final da tarde, sobre a colonização na América. Essa conversa avança para uma discussão sobre o valor no mercado das artes, entendido pelos dois como fruto da acumulação primitiva de capital, iniciada com a ocupação na América, e reserva de capital:

O capital acumulado nos séculos XVIII e XIX através de várias formas de economia escravocrata ainda está em circulação, disse De Jong [o holandês], ainda rende juros, cresce e multiplica-se, por força própria, lança novos rebentos. Um dos meios mais comprovados de legitimar esse tipo de dinheiro, sempre foi o patrocínio das artes, a aquisição e exibição de objetos de arte e, como se observa hoje, a inflação inexorável dos preços, ridícula mesmo, nos grandes leilões, disse De Jong.⁷

Lixo extraordinário associa dois elementos importantes do processo de desenvolvimento do capitalismo, a tendência da arte como reserva monetária, iniciada na acumulação primitiva do sistema hegemônico,

e a esfera atual da sua evolução com foco na superprodução de lixo, na necessidade de sua reciclagem como garantia de uma civilização responsável e na estranha relação disso com o processo civilizador. A resposta formal do filme, como sugestão de efeito de real, é o foco nos sujeitos a serem “transformados” pela ação do artista, as imagens são fechadas nos indivíduos afortunados.

A série de fotografias de Sebastião Salgado sobre o desmonte de navios em Bangladesh revela o oposto. E a base central dessa oposição é a abordagem: destino individual e superação voluntarista no primeiro caso *versus* subordinação coletiva e autodestrutiva aos interesses do capital no caso da argumentação de Salgado. A série de fotografias sobre Bangladesh tem como contraponto dialético todas as outras séries do livro, voltadas especificamente para a produção. Principalmente a série de imagens que a antecede imediatamente. Trata-se das fotografias sobre a construção de navios na costa da Polônia. As duas séries encontram-se emblematicamente no centro do ensaio todo, no terceiro capítulo, que apresenta imagens da industrialização ocidental, da indústria têxtil à montagem de automóveis, da siderurgia à fabricação e desmonte de navios, o principal transporte empregado na circulação de mercadorias no planeta.



Estaleiro, Gdansk, Polônia, 1990 (*Trabalhadores*, p. 182-83).



Cabos Elétricos, estaleiro, Polônia, 1990 (*Trabalhadores*, p. 180).



Novo navio, Gdansk, Polônia, 1990 (*Trabalhadores*, p. 198-99).

As duas pontas do sistema de produção e circulação de mercadorias, cuja história é tributária do trabalho manual, encontram-se exatamente no centro dessa narrativa realizada na escavação das ruínas dos trabalhadores. A periferia da Europa e a periferia do capital. Em Bangladesh, os velhos navios são projetados sobre a areia para serem desmontados. Na Polônia, os novos navios são projetados na água, renovando o ciclo. Nas duas imagens, revelam-se o primeiro e o último suspiro do imponente sistema que controla o planeta. Arqueologia do trabalho humano na era industrial, o ensaio apresenta uma visão dialética da modernização face ao desastre social, cultural e ambiental que deixa pelo caminho por onde passa. *Trabalhadores* é um elogio do esforço humano na transformação do planeta e uma crítica ao progresso na era industrial pelo seu avanço cego e devastador. *Êxodos*, publicado poucos anos depois, é um inventário dessa devastação.

Na imagem de uma comunidade miserável de Bombaim, Índia, Saldgado coloca no mesmo plano aberto elementos combinados da contradição de classes naquele país. Casas empilhadas ao redor de uma tubulação de água potável que, segundo nos informa a legenda, destina-se aos bairros mais ricos da cidade, transformam aquela serpente nem um pouco camuflada em via de circulação dos moradores. O plano geral, nessa foto, é mais complexo e metafórico, é mais forte que a abrangência do quadro, pois independe dela para revelar aspectos interligados do paradoxo social.



Tubulação de água, Bombaim, Índia, 1995 (*Êxodos*, p. 399).

Isso faz lembrar *Latcho Drom* (que em hindu significa “caminho bom”), um filme do cineasta franco-argelino Tony Gatlif rodado em 1993 e que tem na dimensão dos planos um argumento formal. O filme fala sobre um caminho percorrido há mais de mil anos pelos indianos do sul em direção à Europa e ao norte da África. A câmera acompanha as diferentes etapas dessa migração ao longo do *latcho drom*, registrando diferentes povos, estabelecidos em diferentes regiões, que tiveram uma origem comum. As primeiras imagens são planos abertíssimos e coloridos, destacando-se bastante o fundo para revelar uma maior perspectiva. Porém, à medida que a câmera se aproxima da Europa, apresentando etapas mais avançadas dessa migração cadenciada, o quadro vai se fechando e as imagens vão se tornando mais escuras. O filme tem como argumento central a contradição entre a boa perspectiva sonhada pelos migrantes no início do *latcho drom* e a opressão do povo que, na Europa, passa a ser identificado como povo ROM. O povo ROM é oprimido na Europa e esse caminho do plano aberto para o plano fechado, além da coloração do filme e da trilha, funciona como um recurso na forma para representar o afunilamento que se impõe sobre a sua história.

Já Sebald, em *Anéis de Saturno*, apresenta o testemunho de um narrador que caminha por diferentes cidades no literal da Inglaterra comentando momentos diferentes da história do mundo moderno, história marcada por interesses mercantis. Ao passar por Waterloo, ele se depara com uma simulação do último momento da famosa batalha contra o exército de Napoleão. O monumento é composto de um morrinho construído de onde, com binóculos, é possível vislumbrar ao longe soldados de cera que, à medida que o observador se afasta, diminuem de tamanho e contam com menos detalhes. Tudo isso diante de um mural estrategicamente posicionado para criar uma ilusão de perspectiva. O narrador nos mostra como a abertura de quadro e a perspectiva também podem iludir nossa vista para que nos passem despercebidas questões de fundo das contradições do processo histórico. Sebald se pergunta se a abrangência do quadro é suficiente para a narração da história. “É essa então, imagina-se ao correr e ao olhar à volta, a arte da representação da história. Ela se baseia numa falsificação de perspectiva.

Nós, os sobreviventes, vemos tudo de cima para baixo, vemos tudo de uma só vez e ainda não sabemos como foi”⁸.

Não dá pra achar que o plano geral resolve tudo, pois ele também pode ofuscar a crítica pela diluição. A forma estética e a forma da ética na fotografia de Salgado, no entanto, dependem de um esforço dialético muito equilibrado para não falsear a história e nem se afirmar como monumento da verdade. Os elementos estão dados e cabe aos leitores das imagens observá-los em cada foto e no conjunto dos ensaios. É por isso que os ensaios de Salgado devem ser vistos como narrativas fotográficas, nas quais o plano geral não é só um recurso formal, mas uma condição do material retratado. Se o plano fechado sufoca e individualiza a experiência, o plano geral na fotonarrativa de Salgado dialetiza e apresenta as contradições em jogo como destino comum de uma comunidade mundial de trabalhadores e oprimidos, sem qualquer pretensão de apresentar a verdade inquestionável.

Atualmente, Salgado conclui o que considera o seu último grande projeto fotográfico de dimensões globais: *Gênesis*. Trata-se de uma reportagem fotográfica realizada durante sete anos (que deve ficar pronta em 2012) dedicada à apresentação de imagens de lugares ainda pouco explorados pelo homem em todo o planeta. A visão dialética do projeto na relação com os anteriores cobra agora uma reflexão sobre a devastação do meio ambiente. Apesar de um tom idealista, as imagens de Salgado parecem sugerir que a relação entre ética e estética de suas obras anteriores e o debate nelas apresentado ainda se mantêm como um projeto único. Numa entrevista concedida ao jornal *O Globo*, Salgado destaca o caráter de integração do problema por ele estudado no nível global.

Este projeto será apresentado por regiões, extremo sul, extremo norte, Amazônia, África, ecossistemas de santuários do planeta, como Galápagos; as ilhas de Mentawai, na Sumatra, Nova Guiné, Madagascar. Tive de ir afinando para organizar a apresentação, e isso me permitiu uma cobertura do planeta, trabalhando em reportagens integradas.⁹

Pela sua intenção de abrangência, *Gênesis* é também um projeto épico. Somente algumas de suas imagens já estão disponíveis em sites na

internet, mas por elas já é possível observar que o plano geral dos seus enquadramentos continua tendo a mesma função: revelação da dimensão do problema abordado e de sua vinculação com outros problemas equivalentes em todos os lugares da Terra. Além disso, o próprio título do projeto, ao evocar a narrativa bíblica sobre a origem do mundo, assume o sentido épico da alegoria arcaica do Velho Testamento, finalizando um projeto fotográfico iniciado quarenta anos antes. Fruto de uma leitura materialista da alegoria bíblica e do aproveitamento do seu tom de abrangência e contemplação, de luta, resistência e resignação, Salgado desenvolve aquilo que, na tese de onde se origina este artigo, chamamos de *sentimento de travessia*, processo rico em contradições a partir do qual foi possível dar forma épica e ética ao processo histórico em curso, pela via da periferia do capitalismo. As imagens de *Gênesis*, ao contrário dos ensaios anteriores, valorizam paisagens e animais. São fotografias muito bonitas de lugares sugestivamente selvagens e intactos. Essa escolha, entretanto, uma vez associada a todas as imagens de projetos anteriores, que tratam da miséria, da guerra, da desagregação e da destruição, se apresenta como flashes dos últimos redutos ainda preservados, como exceção e, portanto, como ruínas, rastros de um mundo que se perde. As imagens de Salgado nos ensaios *Trabalhadores*, *Êxodos* e *Gênesis* são monumentos da cultura e vestígios da destruição, são semelhantes à estátua de sal da alegoria bíblica mencionada na abertura deste texto. Sempre que vemos uma imagem alegorizando o trecho bíblico que conta a história da desafortunada esposa de Ló, a vemos num plano geral, onde a estátua figura em primeiro plano, tendo ao fundo Sodoma e Gomorra em chamas.

Pela convivência que Salgado tenta estabelecer com seus fotografados, podemos dizer que suas imagens são feitas na relação com eles. *Sentimento de travessia*, nesse sentido, é uma dialética entre as impressões e estudos de Salgado, as dos retratados e aquelas construídas na relação. O resultado disso são imagens épicas de um processo crucial no momento de transformação das formas de exploração do trabalho pelo capitalismo. Aqueles que olham para trás, para as lentes, vêem a si próprios convertidos em estátuas de sal. Isso faz lembrar que, na revelação de um filme fotográfico, é utilizado um suporte coberto por uma

camada de sais de prata. Os sais reagem sob o efeito da sua exposição à luz e, fixadas por outra solução química, revelam-se as imagens. Sob esse ângulo, as fotografias de Salgado associam-se metaforicamente à alegoria bíblica do *Êxodo*, pois é com sais de prata e um atravessamento entre memórias, as de quem fotografa e as construídas no ato fotográfico, que Salgado constrói as imagens das ruínas deixadas pelo avanço do homem nos últimos trezentos anos.

Notas

¹ SALGADO, Sebastião. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

² Idem. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³ MAIA, Paulo Cezar. *Sentimento de travessia: memória, monumento e ruína na fotografia de Sebastião Salgado*. 2011. 296 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

⁴ Essa questão é tratada no documentário *Boca do lixo*, produzido em 1992 por Eduardo Coutinho num aterro sanitário no Rio de Janeiro. No filme, catadores de lixo escondem suas cabeças com trapos de pano com a desculpa do calor, fogem da câmera ou a enfrentam com violência, perguntando qual o objetivo da gravação. Com a insistência, algumas pessoas acabam cedendo e se deixam entrevistar, revelando a vergonha de uns, o falso orgulho de outros, a expressão de derrota de todos. Enoc, um dos mais velhos entre os entrevistados, diz que sua profissão é a curiosidade e que sua função é revirar aquilo que representa o fim de tudo e o início de um novo ciclo. O seu bom humor e a poesia da identidade que ele atribui a si próprio, contudo, disfarçam aquilo que ele não gostaria de ser.

⁵ Essa questão, nos últimos anos, tem levado muitos países com altos índices de consumo a exportarem clandestinamente *containers* com lixo para os países da América Latina e da África.

⁶ Devo essa observação à professora Eleonora Ziller (UFRJ).

⁷ SEBALD, W. G. *Anéis de Saturno*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 196.

⁸ *Ibidem*, cap. V, p.107-29. O trecho citado encontra-se à página 129.

⁹ SALGADO, Sebastião. “Do começo ao fim”. Entrevista a Fernando Eichenberg, *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 abr. 2011. Caderno: Revista, ano 7, n. 351, pp. 26-34.

Resumo

O artigo sintetiza algumas ideias da tese *Sentimento de travessia: memória, monumento e ruína na fotografia de Sebastião Salgado*. Trata-se de narrativas fotográficas de Salgado a partir dos conceitos de trabalho e memória. “Sentimento de travessia” é a relação entre ética e estética de que o fotógrafo se vale para produzir imagens épicas sobre o mundo do trabalho. Alguns dos recursos técnicos mobilizados por ele são cruciais na forma dos seus argumentos. No artigo, destaca-se a importância do plano geral e propõem-se algumas comparações desse recurso com projetos semelhantes, como o cinema soviético.

Palavras-chave

Fotonarrativa; Sebastião Salgado; plano geral; forma épica.

Recebido para publicação em
30/03/2011

Abstract

The article summarizes some of the ideas found in the thesis *Sentimento de Travessia – memory, monument and ruins in the photography work of Sebastião Salgado*. This thesis analyses Salgado’s narrative photos from the concepts of labor and memory. *Sentimento de Travessia* is the relation that exists between ethics and aesthetics on which the photographer relies to produce epic images about the world of labor. Some of the technical resources that he used are crucial to demonstrate his arguments. Here, the focus is on the importance of the Establishing Shot in Salgado’s work and offers some comparisons of this tool in similar projects in the history of epic photography, such as the soviet epic cinema.

Keywords

Narrative photography; Sebastião Salgado; establishing shot; epic forms.

Aceito em
29/05/2011