

Eliziane Cristina da Silva de Oliveira

A construção de narrativas visuais sobre
o continente africano em *Êxodos e Gênesis*,
de Sebastião Salgado





CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Eliziane Cristina da Silva de Oliveira

**A construção de narrativas visuais sobre o continente
africano em *Êxodos* e *Gênesis*, de Sebastião Salgado**

**Belo Horizonte
2021**

Eliziane Cristina da Silva de Oliveira

**A construção de narrativas visuais sobre o continente
Africano em *Êxodos* e *Gênesis*, de Sebastião Salgado**

Tese apresentada ao Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como
requisito parcial para a obtenção do título de doutora
em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Wagner José Moreira

**Belo Horizonte
2021**

Oliveira, Eliziane Cristina da Silva de.
O48c A construção de narrativas visuais sobre o continente africano em Êxodos e Gênesis, de Sebastião Salgado / Eliziane Cristina da Silva de Oliveira. – 2021.
202 f. : il.
Orientador: Wagner José Moreira.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2021.
Bibliografia.

1. Fotografia - África. 2. Edição (Editoração). 3. Curadoria. 4. Narrativas - África. 5. Livros. 6. Imaginário - Análise do discurso. 7. Salgado, Sebastião, 1944-. I. Moreira, Wagner José. II. Título.

CDD: 770.96



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE APRESENTAÇÃO E DEFESA DE **TESE DE DOUTORADO**, REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Aos treze dias de dezembro de 2021, às 14h30, em sala virtual da plataforma “Conferência Web” – Rede Nacional de Pesquisa (<https://conferenciaweb.rnp.br/>), reuniu-se a Banca examinadora, constituída pelos Membros: Prof. Dr. Wagner José Moreira do CEFET-MG (Orientador), Profª. Drª. Simonetta Persichetti da FCL, Profª. Drª. Anna Karina Castanheira Bartolomeu da UFMG, Profª. Drª. Claudia Cristina Maia do CEFET-MG, Profª. Drª. Mírian Sousa Alves do CEFET-MG e Profª. Drª. Olga Valeska Soares Coelho do CEFET-MG (Suplente), para examinar o trabalho da doutoranda Eliziane Cristina da Silva de Oliveira, sob o título “A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS VISUAIS SOBRE O CONTINENTE AFRICANO EM *ÊXODOS* e *GÊNESIS*, de Sebastião Salgado”. O Prof. Dr. Wagner José Moreira, como Presidente da Banca Examinadora, declarou aberta a sessão, passando a palavra à candidata, para que esta expusesse sua tese. Terminada a exposição, o Presidente passou a palavra aos membros da Banca Examinadora, que iniciaram a arguição. Terminada a arguição, retirou-se a banca examinadora para deliberação. De volta ao recinto, o Presidente deu conhecimento à candidata de que sua Tese foi aprovada e que a entrega dos exemplares com a redação final da Tese de Doutorado, contendo as contribuições da banca examinadora, deverá ser feita em, no máximo, 60 (sessenta) dias. Nada mais havendo a tratar, o Presidente declarou encerrada a sessão, cujas atividades são registradas nesta Ata, lavrada, a qual assina, juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 13 de dezembro de 2021.

Prof. Dr. Wagner José Moreira (Orientador) – CEFET-MG
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Profª. Drª. Simonetta Persichetti – FCL
Faculdade Cásper Líbero

Profª. Drª. Anna Karina Castanheira Bartolomeu – UFMG
Universidade Federal de Minas Gerais

Profª. Drª. Claudia Cristina Maia – CEFET-MG
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Profª. Drª. Mírian Sousa Alves – CEFET-MG
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais



Emitido em 13/12/2021

ATA DE DEFESA DE TESE Nº 1/2021 - DELTEC (11.55.08)
(Nº do Documento: 49)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 17/12/2021 08:57)

CLÁUDIA CRISTINA MAIA

PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO

DELTEC (11.55.08)

Matrícula: 1021779

(Assinado digitalmente em 05/01/2022 15:44)

MIRIAN SOUSA ALVES

PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO

DELTEC (11.55.08)

Matrícula: 1994720

(Assinado digitalmente em 16/12/2021 15:50)

WAGNER JOSE MOREIRA

PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO

DELTEC (11.55.08)

Matrícula: 1615162

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sig.cefetmg.br/documentos/> informando seu número:
49, ano: **2021**, tipo: **ATA DE DEFESA DE TESE**, data de emissão: **16/12/2021** e o código de verificação:
3a72c99bc1

Agradecimentos

Cumprir as tarefas que nos propomos ao longo da vida muitas vezes só é possível quando se tem uma rede de apoio bastante sólida nos bastidores. E embora este trabalho seja fruto da minha vontade e insistência como pesquisadora, ele não poderia ser realizado e concluído sem a retaguarda com a qual conto todos os dias e com o carinho de tantas mãos estendidas em minha direção. Corro o risco de, aqui, me esquecer de alguns nomes, mas nunca das pessoas que me acompanham em minhas trajetórias de vida pessoal, acadêmica e profissional.

Ao Antônio, marido, amigo, companheiro. Obrigada por caminhar comigo sempre e, em especial, durante mais esse período de formação. Obrigada por ser razão quando a emoção toma conta e embaraça o pensamento. Obrigada por construirmos uma família exatamente no mesmo período em que construo uma nova possibilidade profissional e acadêmica. Amo você!

À Ana Carolina e à Maria Paula, minhas filhas, presentes de Deus que chegaram junto com o Mestrado e o Doutorado em Estudos de Linguagens, respectivamente. Por vocês, vou até o infinito e luto com todas as minhas forças por um mundo melhor e mais justo. Por vocês, me desdobro e me reinvento a cada dia. E sou muito feliz por vocês serem os motores de minha transformação humana e profissional.

Aos meus pais Sebastião e Isabel, por tudo. As palavras me faltam para expressar toda a gratidão. Além do colo nos momentos em que mais precisei e preciso, os valores que vocês me ensinaram não cabem em palavras. Se sou o que sou hoje e se cheguei até aqui, é por tudo o que plantaram em minha vida desde o começo.

Aos meus irmãos Fabiana e Carlos, pelo que não cabe nas palavras de agradecimento. É pela mão estendida, pelas horas de conversa e pela partilha quase que diária da vida. Somos, sim, frutos da mesma base, com caminhos diferentes, mas com um afeto sem igual. Cá, obrigada pelo incentivo de sempre e por me mostrar que o movimento é solução para muitas questões. Fá, obrigada pelas ponderações racionais e pelo aprendizado diário de força e resiliência.

Aos amigos que ouviram, várias vezes, que o tempo era curto e souberam que isso tudo é transitório.

Ao Prof. Dr. Wagner Moreira, que me acompanha desde o Mestrado em Estudos de Linguagens nessa casa acadêmica que é sinônimo de afeto. Quando escuto histórias e estórias de relações entre orientadores e orientandos, agradeço por você ter entrado em minha vida acadêmica com

toda sua generosidade, sabedoria e acolhimento. Você contribuiu e contribui para minha formação como pesquisadora e como docente. Levo seus exemplos comigo em cada sala de aula que entro. Quero que meus alunos saibam de seu potencial e que tenham autonomia para desenvolver um pensamento livre e responsável, assim como você faz com cada um de nós em suas aulas e orientações. Obrigada ainda por acolher meus objetos de estudo e me acompanhar nas aventuras das análises de minhas pesquisas fotográficas e suas narrativas. E, por fim, obrigada pela firmeza e ternura nesses anos.

À Professora Ana Elisa Ribeiro, por, muito antes de eu criar coragem para apresentar o projeto de pesquisa à banca no processo seletivo, ter ouvido minhas ideias iniciais e dizer que era para seguir em frente, não desanimar. Tenha certeza de que aquela conversa foi extremamente importante para essa pesquisa que se concretiza agora. Muito obrigada por tudo, tanto! Tenho-lhe admiração, respeito e muito carinho.

Ao Professor Vicente Parreiras, a quem devo, sem nenhum exagero, toda a minha trajetória no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Nunca me esquecerei daquela aula no curso de inglês instrumental da Fundação Cefet-Minas e de tudo o que ela transformou em minha vida acadêmica. Obrigada por indicar a luz do caminho em um momento em que eu só enxergava portas fechadas.

À Professora Anna Karina Castanheira Bartolomeu, que me honrou com uma leitura criteriosa do meu projeto de pesquisa, com sugestões extremamente pertinentes e enriquecedoras. Depois, esteve comigo na banca de qualificação, quando foi igualmente generosa em sua leitura e nas contribuições trazidas. Obrigada pela disponibilidade em me acompanhar na etapa final desta pesquisa.

À Professora Cláudia Cristina Maia, pela acolhida carinhosa ao meu convite para participar desta banca de defesa.

À Professora Mírian Sousa Alves por ter participado da banca de qualificação e ter me trazido tantas contribuições naquele momento e por também me acompanhar nessa etapa final com a participação na banca da defesa pública.

À Professora Simonetta Persichetti, referência em meus estudos sobre fotografia nessa estrada acadêmica, pela acolhida simpática e carinhosa ao meu convite para fazer parte da banca avaliadora deste trabalho.

Aos estagiários e às estagiárias que passaram pela secretaria do Posling e ao Bernardo Falcão, que chegou à secretaria com esse trabalho já em curso. Obrigada por tudo e tanto que fizeram para me ajudar a realizar este trabalho e pela atenção de sempre.

Ao Centro de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) pela acolhida e oportunidade de realização deste trabalho. E ainda pela bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa. Gratidão por ser um ambiente acadêmico cheio de respeito a cada um de nós que passa por aqui. Passamos e por aqui permanecemos.

Aos professores do Posling. Vocês fazem desse programa uma casa acolhedora, cheia de afeto e muito conhecimento. Cada um de vocês transborda generosidade ao compartilhar suas experiências e saberes. Como é bom contar com vocês nessa caminhada que escolhemos fazer juntos.

À Luana Cruz, amiga querida! Que alegria ver uma relação profissional iniciada em nossos tempos de assessora de imprensa (eu) e repórter (você) se transformar em uma amizade tão bonita. Quando digo que você é um presente que a vida acadêmica e o Cefet-MG me trouxeram não é nenhum exagero e sou imensamente grata pela sua presença tão linda e marcante em minha caminhada. Obrigada pela amizade tão presente, pelo colo nos momentos difíceis, pelas conversas afetuosas e produtivas e pela parceria acadêmica. Você mora em meu coração e anda de bicicleta nele.

À Polyana Inácio, a professora que viu meu sonho do doutorado nascer ainda como um problema de pesquisa comunicacional e depois se transformar nesta pesquisa sobre edição fotográfica. Com sua doçura e afeto, tornou-se amiga e confidente e conquistou minha confiança e meu coração. Obrigada pelas longas conversas sobre todos os assuntos possíveis, passando pela comunicação, fotografia, tecnologia e maternidade, todos os amores que temos em comum.

À Silvane Aparecida Gomes. Querida Sil, você se faz presente em minha vida desde o Mestrado em Estudos de Linguagens, quando acompanhou de perto o nascimento da Ana Carolina e tudo o que veio de inusitado e inesperado naqueles dias. Depois, chegou mais perto para segurar a minha mão nesse caminhar do doutorado e em desdobramentos de vida que não preciso escrever aqui. Se chego ao final dessa jornada mais forte como mulher, mãe e pesquisadora, sou grata a você pela força espiritual e mental trazida pela sua presença.

À doce Letícia Santana Gomes, a menina meiga que conheci ainda na graduação em Letras no Cefet-MG, durante a realização do meu estágio docente no Mestrado em Estudos de Linguagens. Hoje, ter você como companheira de pesquisa e aventuras acadêmicas é uma honra gigantesca. E mais: sua chegada e aproximação na reta final deste doutorado, com a produção gráfica e editorial da tese-livro, me trouxe novo gás e mais disposição para finalizar esse trabalho. Obrigada pela acolhida ao meu trabalho e pela sensibilidade para criar um projeto tão elegante e sintonizado com minha pesquisa e seus resultados.

À Ludmila Pedrosa! Ah... minha primeira estagiária que contratei quando virei “gente grande” na vida profissional! Que alegria ver a profissional na qual se transformou e quanta honra ter sua amizade em minha vida! Como é bom conversar com você sobre tantos assuntos profissionais, tecnológicos e digitais. Mas o melhor é saber que posso contar com sua presença em muito mais que isso! Obrigada, Lindeza! Por tudo, sempre!

À Professora Glória Gomide, obrigada pela confiança em me permitir iniciar uma carreira como docente. A convivência com você me trouxe tanto, tanto. Senso de justiça, honestidade, autenticidade. Obrigada por ser tão você e por me contagiar com sua força de vida. Levo você comigo por onde for.

Aos meus amigos e amigas do Posling do Cefet-MG, em especial Carla Leite, Lourdes Nascimento, Suelen Martins, Cláudia Mafra, Lizainny Queiróz, Magali Simone, Gisela Cardoso, Leilane Stauffer, Aline Aguiar, Érika Dias, Marco Túlio Câmara, Andrey Azevedo, José Teófilo de Carvalho, Gil Brandão, Rodrigo Araújo, Mauro Figa, Márcio Gotierre, Priscila Nespolo Vanti, André Luiz Silva, Rafael Angrisano, Izabel Diniz, Lucas Mariano, Leila Caeiro. Cada um de vocês tem um pedaço especial em meu coração. Obrigada pela partilha generosa nessa trajetória que escolhemos como nossa e por serem afeto que transborda em minha vida.

À Puc Minas, pela oportunidade do exercício da docência, pelas experiências e inúmeras trocas de saberes e conhecimento com cada um dos alunos com quem encontro nesses últimos seis anos.

Aos meus alunos dos cursos de Publicidade e Propaganda e Jornalismo. Sou grata pelos desafios que vocês me trazem a cada aula e pela convivência tão rica.

Ao Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa da Faculdade de Comunicação e Artes da Puc Minas pela acolhida. As discussões nos encontros e os diálogos com outros grupos de pesquisa e pesquisadores ajudaram a me transformar na pesquisadora que sou hoje.

Hoje, tenho certeza de que sou a soma de muitas mulheres com as quais tive e tenho a honra de partilhar a existência. Sou um pouco de Isabel, Helena, Virgínia Maria, Berenice, Elísia, Marilene, Vânia Cristina, Fabiana, Ana Lúcia, Kênia Mara, Karina Farias, Luciana Santos, Fernanda Merljak, Daniella Couto, Renata Martins, Cláudia Martins, Roberta Martins, Alexandra Roberta, Keila Busatto, Júnia Viveiros, Zélia Mendes, Virgínia Ribeiro, Luiza Vieira, Vânia Lúcia, Cláudia Márcia, Mary Caetano, Cláudia Goldner, Ana Karenina Berutti, Ana Maria Prazeres, Giovanna Netto, Fabiana Rabelo, Rejane Kelly, Regina Mello, Daniela Ramos, Wanir Campelo, Carmem Lúcia, Elaine Cunha, Milena Cunha, Denise Dias, Vera Bolognini, Helena Amorim, Ilka Nolasco, Fernanda Abreu, Suziane Fonseca, Maria Rita Mucci, Hélia Ventura, Adriana Perez, Liliane Nogueira, Camila Nassif, Sandra Lorentz... e muitas outras que passaram e permanecem e deixam marcas indeléveis. Para sempre!

A Deus, pela dádiva da vida. Sem Ele, nada disso teria sido possível.

Resumo

Considerando a relevância do trabalho documental desenvolvido pelo fotógrafo Sebastião Salgado e sua relação com o continente africano ao longo de sua carreira de mais de 40 anos, essa pesquisa propõe uma leitura e a análise dos fotolivros *Êxodos* (2000) e *Gênesis* (2013) de forma e buscar elementos e subsídios que nos levem à compreensão de como se dá a construção de narrativas visuais sobre a África. Verificamos, a partir das construções discursivas ou das narrativas fotográficas, como o continente africano foi apresentado em cada uma das publicações, considerando que o próprio fotógrafo leva em conta, na elaboração de seus livros, a existência de uma linguagem fotográfica informativa, que se constrói a partir de eixos condutores que seriam a história que as fotografias contam e sua importância no conjunto ou contexto em que são editadas e publicadas. Para a parte da pesquisa relacionada ao objeto livro, trabalhamos com os conceitos de curadoria e edição e como essas ações, interligadas, também têm influência nas construções discursivas dessas narrativas que nos são apresentadas. Colocamos aqui a técnica fotográfica em diálogo com as técnicas e ferramentas da edição, abordadas para compreender a construção das narrativas no objeto livro. Utilizamos, ainda, em diálogo, as categorias solidariedade, afeto, belo discursivo e acontecimento. Essas linhas nos conduziram para encontrar as possibilidades de leituras destas obras e como elas participam da construção de imaginários circulantes sobre a África, que, ao final, percebemos não diferirem das demais narrativas sobre aquele continente e que, normalmente, chegam até nós em produtos informacionais ou em romances e filmes.

Palavras-chaves: Fotografia. Edição Fotográfica. Edição. Curadoria. Narrativas Visuais. Sebastião Salgado. África. Livro. Imaginário discursivo.

Abstract

Considering the relevance of the documentary work developed by the photographer Sebastião Salgado and his relationship with the African continent throughout his career of more than 40 years, this research proposes a reading and analysis of the photobooks *Êxodos* (2000) and *Genesis* (2013) in a and seek elements and subsidies that lead us to an understanding of how the construction of visual narratives about Africa takes place. We verified, from the discursive constructions or photographic narratives, how the African continent was presented in each of the publications, considering that the photographer himself takes into account, in the elaboration of his books, the existence of an informative photographic language, which is constructed from guiding axes that would be the story that the photographs tell and their importance in the set or context in which they are edited and published. For the part of the research related to the book object, we worked with the concepts of curation and editing and how these interconnected actions also influence the discursive constructions of these narratives that are presented to us. Here we put the photographic technique in dialogue with the techniques and tools of editing, approached to understand the construction of narratives in the book object. We also used, in dialogue, the categories solidarity, affection, discursive beauty and event. These lines led us to find the possibilities of reading these works and how they participate in the construction of circulating imaginaries about Africa, which, in the end, we perceive do not differ from other narratives about that continent and that, normally, come to us in informational products. or in novels and movies.

Keywords: Photography. Photographic Editing. Edition. Curatorship. Visual narratives. Sebastião Salgado. Africa. Book. Discursive imaginary.

Resumen

Considerando la relevancia del trabajo documental desarrollado por el fotógrafo Sebastião Salgado y su relación con el continente africano a lo largo de su carrera de más de 40 años, esta investigación propone una lectura y análisis de los fotolibros Êxodos (2000) y Génesis (2013) en un y buscar elementos y subsidios que nos lleven a comprender cómo se da la construcción de narrativas visuales sobre África. Verificamos, a partir de las construcciones discursivas o narrativas fotográficas, cómo se presentaba el continente africano en cada una de las publicaciones, considerando que el propio fotógrafo tiene en cuenta, en la elaboración de sus libros, la existencia de un lenguaje fotográfico informativo, que se construye a partir de ejes rectores que serían la historia que cuentan las fotografías y su importancia en el conjunto o contexto en el que son editadas y publicadas. Para la parte de la investigación relacionada con el objeto libro, trabajamos con los conceptos de curaduría y edición y cómo estas acciones interconectadas también influyen en las construcciones discursivas de estas narrativas que se nos presentan. Aquí ponemos en diálogo la técnica fotográfica con las técnicas y herramientas de edición, abordadas para comprender la construcción de narrativas en el objeto libro. También utilizamos, en el diálogo, las categorías solidaridad, afecto, belleza discursiva y acontecimiento. Estas líneas nos llevaron a encontrar las posibilidades de lectura de estas obras y cómo participan en la construcción de imaginarios circulantes sobre África, que, al final, percibimos no difieren de otras narrativas sobre ese continente y que, normalmente, nos llegan. en productos informativos. o en novelas y películas.

Palabras clave: Fotografía. Edición fotográfica. Edición. Curaduría. Narrativas visuales. Sebastião Salgado. África. Libro. Imaginario discursivo.

Lista de Figuras

Figura 1: Capa do *site* Amazonas Images (reprodução feita pela autora)

Figura 2: Edição especial do fotolivro *Gênesis*, publicada pela Editora Taschen (reprodução feita pela autora)

Figura 3: Capas das edições dos fotolivros *Gênesis* e *Êxodos*, publicadas pela Editora Taschen (reprodução feita pela autora)

Figura 4: Mapa político da África

Figura 5: Reprodução de páginas do fotolivro *Êxodos*, com demonstrações do uso variado de dimensões e padrões de diagramação das páginas 176 e 177, 164 e 165 e 218 e 219 à esquerda e 162 e 163, 174 e 175 e 194 e 195 à direita (reprodução feita pela autora)

Figura 6: Mãe sudanesa e seu bebê em campo de refugiados de Kakuma, no norte do Quênia (*Êxodos*, p. 159) - (reprodução feita pela autora)

Figura 7: Campo de refugiados em Niocuche, no Sudão do Sul, controlado pelo Exército Sudanês de Libertação Popular (*Êxodos*, p. 166 e 167) - (reprodução feita pela autora)

Figura 8: Corpos de homens assassinados na estrada que liga a fronteira com a Tanzânia à capital de Ruanda, Kigali (*Êxodos*, p. 170) - (reprodução feita pela autora)

Figura 9: Corpos boiando no rio Akagera, na fronteira de Ruanda com a Tanzânia (*Êxodos*, p. 172) - (reprodução feita pela autora)

Figura 10: Vista panorâmica do campo de refugiados de Benako, na Tanzânia, onde pessoas tentavam se proteger do vento e da chuva (*Êxodos*, p. 176 e 177) - (reprodução feita pela autora)

Figura 11: Pessoas caminhando em estrada entre os campos de refugiados de Kibumba e Munigi, no Zaire (*Êxodos*, p. 186 e 187) - (reprodução feita pela autora)

Figura 12: Pessoas caminhando em estrada no campo de refugiados de Kibumba observam o corpo de um homem (*Êxodos*, p. 190 e 191) - (reprodução feita pela autora)

Figura 13: Tratores do governo francês enterram corpos das pessoas que morreram de cólera (*Êxodos*, p. 192 e 193) - (reprodução feita pela autora)

Figura 14: Na foto maior, cena do genocídio provocado contra a etnia Tutsi na sala de aula de uma antiga escola (*Êxodos*, p. 206 e 207)

Figura 15: Refugiados caminham após serem expulsos de Kibila por rebeldes e carregam corpos que não conseguiram sepultar (*Êxodos*, p. 218 e 219) - (reprodução feita pela autora)

Figura 16: Refugiados chegam à aldeia de Kisesa, após uma noite de caminhada sob chuva (*Êxodos*, p. 220 e 221) - (reprodução feita pela autora)

Figura 17: Crianças, assim como os adultos angolanos, sentem os reflexos dos conflitos internos no país (*Êxodos*, p. 224 e 225) - (reprodução feita pela autora)

Figura 18: Crianças e adultos amputados em um hospital ortopédico e um acampamento (*Êxodos*, p. 228 e 229) - (reprodução feita pela autora)

Figura 19: Moçambicanos preparam-se para voltar para casa após longo período de exílio (*Êxodos*, 238 e 239) - (reprodução feita pela autora)

Figura 20: Antes e depois da Fazenda Bulcão: em 1990 antes do programa de reflorestamento e em 2013, quando centenas de milhares de mudas haviam sido plantadas

Figura 21: Páginas 285/286 e 287/288 do fotolivro *Gênesis* que ilustram o uso das páginas duplas/dobradas – (reprodução feita pela autora)

Figura 22: Vista da cratera do vulcão Nyiragongo, na República Democrática do Congo (*Gênesis*, p. 222 e 223) - (reprodução feita pela autora)

Figura 23: Uso de página dobrada (dupla) na seção destinada ao povo da Etnia San, com destaque para as imagens de grupos integrados, em harmonia, à paisagem natural (*Gênesis*, p. 237, 238 e 239) - (reprodução feita pela autora)

Figura 24: Uso de página dobrada (dupla) na seção destinada ao povo Dinca, que cria gado no Sudão do Sul (*Gênesis*, p. 254, 255 e 256) - (reprodução feita pela autora)

Figura 25: Páginas com fotografias de animais e natureza na seção destinada ao povo Himba (*Gênesis*, p. 270 e 271; p. 272 e 273; e p. 285 e 286) - (reprodução feita pela autora)

Figura 26: Imagem que apresenta a simplicidade dos povos que vivem na Etiópia (*Gênesis*, p. 306 e 307) - (reprodução feita pela autora)

Figura 27: Registros das tribos do vale inferior do Omo, na Etiópia (*Gênesis*, p. 315 e 316) - (reprodução feita pela autora)

Figura 28: Registro do atentado sofrido pelo então presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, em Washington, em 31 de março de 1981. - (reprodução feita pela autora)

Figura 29: Fotografia em preto e branco publicada em *Êxodos*, pag. 198: refugiados em busca de água, no Zaire (atual República Democrática do Congo), em 1994- (reprodução feita pela autora)

Figura 30: Fotografia em preto e branco publicada em *Êxodos*, pag. 182 e 183: campo de refugiados de Benako, na Tanzânia, 1994 - (reprodução feita pela autora)

Figura 31: Fotografia em preto e branco publicada em *Gênesis*, 285: elefante africano em ataque, Zâmbia, 2010- (reprodução feita pela autora)

Figura 32: Fotografias publicadas em *Êxodos* (p. 155) e *Gênesis* (p. 296 e 297), em que o uso da luz natural em ambientes fechados e abertos, respectivamente, traz efeitos narrativos para as imagens - (reprodução feita pela autora)

Figura 33: Fotografias publicadas em *Êxodos* (p. 182 e 183) e *Gênesis* (p. 234 e 235), em que o uso da luz natural em ambientes abertos prioriza o céu como elemento importante na construção da imagem - (reprodução feita pela autora)

Figura 34: Fotografias em contra-luz publicadas em *Gênesis* (p. 275 e 275 e 288), uma luz característica do trabalho de Sebastião Salgado pouco presente nos capítulos dedicados à África - (reprodução feita pela autora)

Figura 35: Fotografias com luz difusa publicadas em *Gênesis* (p. 292 e 293) e em *Êxodos* (p. 174) e que formam maioria da luz utilizada nos dois capítulos em análise - (reprodução feita pela autora)

Figura 36: Fotografias com luz frontal publicadas em *Gênesis* (p. 296 e 297) e em *Êxodos* (p. 216 e 217 - (reprodução feita pela autora)

Figura 37: Fotografias com luz lateral publicadas em *Êxodos* (p. 158) e em *Gênesis* (p. 310 e 311) - (reprodução feita pela autora)

Figura 38: Fotografias com luz posterior publicadas em *Êxodos* (p. 230 e 231) e em *Gênesis* (p. 298 e 299) - (reprodução feita pela autora)

Figura 39: Fotografias com sombras e reflexos publicadas em *Êxodos* (p. 227) e em *Gênesis* (p. 282 e 283) - (reprodução feita pela autora)

Figura 40: Sobre-capas utilizadas em *Êxodos* e *Gênesis* - (reprodução feita pela autora)

Figura 41: Livretos de legendas publicados em *Êxodos* e *Gênesis* - (reprodução feita pela autora)

Figura 42: Páginas duplas utilizadas em *Gênesis* - páginas 314, 315 e 316 - (reprodução feita pela autora)

Figura 43: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 180 - (reprodução feita pela autora)

Figura 44 Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 196 - (reprodução feita pela autora)

Figura 45: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 234 e 235 - (reprodução feita pela autora)

Figura 46: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 266 - (reprodução feita pela autora)

Figura 47: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 202 e 203 - (reprodução feita pela autora)

Figura 48: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 246 e 247 - (reprodução feita pela autora)

Figura 49: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 228 e 229 - (reprodução feita pela autora)

Figura 50: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 312 e 313 - (reprodução feita pela autora)

Figura 51: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 296 e 297 - (reprodução feita pela autora)

Figura 52: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 170 - (reprodução feita pela autora)

Figura 53: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 218 - (reprodução feita pela autora)

Figura 54: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 272 e 273 - (reprodução feita pela autora)

Figura 55: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 239 - (reprodução feita pela autora)

Figura 56: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 240 e 241 - (reprodução feita pela autora)

Figura 57: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 258 e 259 - (reprodução feita pela autora)

Figura 58: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 168 e 169 - (reprodução feita pela autora)

Figura 59: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 238 - (reprodução feita pela autora)

Lista de Tabelas

Tabela 1: Projetos fotográficos realizados por Sebastião Salgado.....	45
Tabela 2: Informações editoriais dos fotolivros <i>Êxodos</i> e <i>Gênesis</i>	55
Tabela 3: Categorias de análise das fotografias dos fotolivros <i>Êxodos</i> e <i>Gênesis</i>	56

SUMÁRIO

Sobre como uma paixão da infância virou objeto de pesquisa	18
1. Sebastião Salgado: o homem, o fotógrafo.....	24
1.1- As origens.....	25
1.2- Saindo para o Brasil.....	27
1.3- De partida para o mundo.....	29
1.4- O encontro com a fotografia.....	32
1.5- A fotografia como profissão.....	34
2. <i>Êxodos</i> e <i>Gênesis</i> : duas Áfricas.....	52
2.1- A Editora Taschen.....	52
2.2- Fotolivros.....	54
2.3- Um roteiro de leitura dos fotolivros.....	55
2.4- <i>Êxodos</i>	57
2.4.1- A África presente em <i>Êxodos</i>	59
2.4.1.1- Sul do Sudão: o martírio de um povo.....	63
2.4.1.2- Ruandeses buscam refúgio na Tanzânia.....	64
2.4.1.3- Ruandeses refugiados na região de Goma, no Zaire.....	66
2.4.1.4- Ruanda, uma nação dilacerada.....	68
2.4.1.5- A situação desesperada dos ruandeses no Zaire.....	69
2.4.1.6- Angola, uma aparência enganosa.....	70
2.4.1.7 A repatriação dos moçambicanos.....	72
2.5- <i>Gênesis</i>	73
2.5.1- A África presente em <i>Gênesis</i>	77
2.5.1.1- África.....	78
2.5.1.2- A etnia San.....	79
2.5.1.3- Os Dinca do Sudão do Sul.....	79
2.5.1.4- Os Himba.....	80
2.5.1.5- Uma viagem pelo Antigo Testamento.....	81
2.5.1.6- As tribos do vale inferior do Omo, Etiópia.....	82
2.6- As Áfricas construídas por Salgado em <i>Êxodos</i> e <i>Gênesis</i> 3	
3. As presenças técnicas em <i>Êxodos</i> e <i>Gênesis</i> : fotografia e edição.....	89
3.1- O preto e branco como linguagem fotográfica.....	90
3.2- A luz como construção.....	102
3.3- A edição fotográfica.....	111
3.4- A curadoria e a edição como aspectos constitutivos das narrativas de Sebastião Salgado.....	127
4. Imaginários discursivos presentes em <i>Êxodos</i> e <i>Gênesis</i>	140
4.1- Um breve olhar sobre a África.....	140

4.2- Os elementos discursivos presentes nas construções narrativas sobre o continente africano em <i>Êxodos</i> e <i>Gênesis</i>	146
4.3- A África sob o olhar de Sebastião Salgado.....	163
A paixão pela fotografia não diminuiu... e ainda tenho assunto para muitas pesquisas.....	168
Referências bibliográficas.....	174
Anexos.....	179

SOBRE COMO UMA PAIXÃO DA INFÂNCIA VIROU OBJETO DE PESQUISA

Desde a graduação em Jornalismo, e até mesmo antes disso, já me aproximava da fotografia. Em princípio, como curiosidade. Eu ainda era criança e meu pai comprou uma câmera alemã, de fole, que não me lembro a marca, mas me recordo que ela duplicava os filmes e um rolo de 12 poses, por exemplo, registrava 24 fotografias. Antes disso, as fotos que temos da infância foram feitas pelo Samuel, um primo do meu pai que era fotógrafo. Mas de volta à câmera alemã, ela foi companhia em algumas viagens ao interior de Minas Gerais, especialmente a Cordisburgo, cidade onde meu pai nasceu e, ainda hoje, vive boa parte de nossa família. Um dia, essa câmera foi levada em um roubo que houve em casa e, depois disso, lembro-me de ter ganhado uma câmera Kodak compacta que foi companheira de aventuras e viagens por um bom tempo de minha vida e depois veio uma Olympus Trip, que também ocupou o posto de aventureira comigo.

Em 1996, comecei a graduação em Jornalismo e, quando cheguei à metade do curso, o universo das chamadas disciplinas práticas me fascinava. Mais especificamente as duas cadeiras de fotografia e fotojornalismo, ministradas então pelo professor Hamilton Flores. Técnicas, operações das câmeras – as Nikon FM2, totalmente mecânicas – luz, enquadramento e o melhor de tudo: as horas no laboratório revelando os filmes preto e branco. Depois, fotojornalistas, os grandes nomes, as escolas, a construção visual das notícias. Entre tantos nomes, surgiu Sebastião Salgado, brasileiro, radicado na França. O primeiro livro dele que entrou em minha vida foi *Retratos das Crianças do Êxodo*: um choque, um impacto, um espanto. E muitas dúvidas: como era possível alguém construir aquelas imagens com luzes e enquadramentos tão peculiares? O tempo passou e, já depois de formada, comprei a primeira câmera profissional, ainda analógica, uma Nikon F70. O ano era 2000 e o digital já surgia como nova possibilidade de trabalho, mas enfrentava desconfianças. Minhas, inclusive. Mas essas dúvidas seriam logo dissipadas e, em 2003, comprei minha primeira digital, uma Nikon D100, que foi substituída por uma D200, que ainda hoje me acompanha. Nesse período, simultaneamente às minhas atividades como assessora de imprensa e pesquisadora, a fotografia sempre esteve, e ainda está, em minha trajetória profissional, ora mais intensamente, ora menos, mas nunca sem importância.

Retomando a entrada de Sebastião Salgado em minha vida de fotógrafa, primeiro o via com um misto de curiosidade e reverência, pois não são tantos os brasileiros que alcançam um reconhecimento internacional em uma área profissional como ele o fez.

Sendo assim, o curso natural foi conhecer outros livros e, em alguma medida, tentar saber como e porque esse homem fotografava e fotografa como ele faz. Muitas vezes, seus fotolivros ficavam por dias seguidos sobre a mesa de trabalho e suas páginas eram passadas e repassadas sem que uma curiosidade científica chegasse para me estimular a pesquisar mais a fundo todo esse trabalho.

No início de meu percurso acadêmico, na especialização *lato sensu* Imagens e Culturas Midiáticas, ofertada pelo Departamento de Comunicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), da Universidade Federal de Minas Gerais, o meu interesse já estava voltado para o fotojornalismo. O trabalho de conclusão de curso (TCC) foi intitulado “A Utilização de Imagens Chocantes no Fotojornalismo Diário: os atentados em Londres em 7 de julho de 2005 na visão dos jornais locais editados em Belo Horizonte”. A partir daí, as imagens chocantes e de sofrimento humano não deixaram de me acompanhar nos estudos e reflexões sobre seus usos e afetos. Alguns anos mais tarde, em 2011, já no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG), o objeto de pesquisa do mestrado foi novamente a fotojornalismo, com a comparação entre as coberturas fotográficas - realizadas por jornais brasileiros - dos terremotos no Haiti (2010) e no Japão (2011). Um trabalho intenso e gratificante, na mesma proporção do volume de análises realizadas em 100 capas dos jornais O Globo, Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo, Estado de Minas, Hoje em Dia e O Tempo.

E, chegando o momento de pensar num possível doutorado, voltamos ao trabalho de Sebastião Salgado. O ano era 2014 e o fotógrafo veio ao Brasil para realizar exposições do projeto *Gênesis*, que ele havia fotografado entre 2004 e 2012. Era, então, a primeira vez que Salgado fotografava a natureza sem abandonar uma marca registrada de seu trabalho: o uso exclusivo do preto e branco. Um momento de muita exposição midiática, não somente pelo novo trabalho, mas também pelo lançamento, no Brasil, da primeira biografia – ou autobiografia – do mais reconhecido fotógrafo brasileiro. *Da minha terra à Terra* trouxe, pela primeira vez, exceto por algumas entrevistas, um pouco da trajetória da vida pessoal de Salgado. Para mim, uma leitura com um misto de curiosidade sobre aquele personagem sobre o qual há opiniões controversas e a oportunidade de compreender um pouco mais aquele que eu considerava, então, um enigma. Da leitura da biografia ao esboço do projeto de pesquisa foi um pequeno passo: Salgado se diz um apaixonado pelo continente africano desde seus tempos de economista na Organização

Internacional do Café. E lançava, naquele ano, 2014, um livro que contemplava, também, as belezas naturais da África. *Gênesis*, então, não poderia ficar fora das possibilidades de escolha dos objetos de pesquisa por ser, naquele momento, o fotolivro mais recente de Sebastião Salgado. Para um projeto de doutorado, era preciso pensar nas abordagens possíveis acerca do trabalho do fotógrafo que já tinha mais de 40 anos de trajetória profissional e mais de 30 viagens feitas ao continente africano. Parte desse trabalho havia sido apresentada em outro fotolivro: *África*, publicado em 2007, quando o projeto *Gênesis* já estava em curso. Assim, a ideia inicial seria comparar as narrativas visuais sobre o continente africano presentes nos dois fotolivros.

Já aprovada para o Doutorado em Estudos de Linguagens, com o desenvolvimento dos trabalhos e o avanço das leituras, novas hipóteses e perspectivas surgiram. E como nada nessa vida é totalmente hermético ou estanque, o movimento da pesquisa nos apontou outro fotolivro em que a presença de imagens da África é igualmente forte e impactante. Sabe a história das imagens chocantes que contei lá no início desta apresentação? Pois ela voltou aqui ao retomar o fotolivro *Êxodos*, publicado em 1999. Esse, sim, seria o par ideal para *Gênesis* nesta pesquisa de doutorado, finalizada e apresentada agora. Embora haja um grande lapso temporal entre as duas publicações – 15 anos entre a finalização dos dois projetos – ambas podem ser enquadradas na categoria de projetos realizados por Sebastião Salgado, com longa duração – seis e oito anos, respectivamente –, com publicação de fotolivros e realizações de exposições internacionais.

Ressalto que, apesar da troca de um dos objetos de pesquisa, manteve-se inalterada a proposta inicial de realizar a comparação sobre as narrativas visuais sobre o continente africano presentes em dois livros. Manteve-se também o princípio de verificar, a partir das construções discursivas presentes nas narrativas fotográficas, como o continente africano foi apresentado em cada uma das publicações, considerando que o próprio fotógrafo leva em conta, na elaboração de seus livros, a existência de uma linguagem informativa visual, que se constrói a partir de eixos condutores que seriam a história que as fotografias contam e sua importância no conjunto ou contexto em que são editadas e publicadas. Assim, as fotografias poderiam ser utilizadas para contar histórias sem que haja necessidade de utilização de legendas ou outras informações textuais. Outro ponto comum aos dois fotolivros é a publicação, em um livreto à parte, de legendas e identificações dos locais fotografados, o que nos apontou a possibilidade de mais de uma

leitura dessas narrativas. Percebemos, nos dois livros, uma diferença significativa na discursividade visual. O continente africano é abordado sob duas perspectivas: uma que seria da destruição do continente e sofrimento dos africanos e outra que levaria ao imaginário do fim, da morte; e outra que aponta para o imaginário da esperança e da força natural do continente e suas populações.

Aqui, eu falo, sim, sobre técnica fotográfica, porque não há como falar do fazer fotográfico de Sebastião Salgado e de sua produção editorial sem abordar aspectos técnicos da fotografia, da curadoria e da edição. Mas falo, sobretudo, mais intensamente, da fotografia como linguagem e como discurso, uma forma de dar a ver, de apresentar os acontecimentos do mundo. Uma linguagem que é minha, como fotógrafa que sou, e de todos os fotógrafos e fotógrafas que vêm, ao longo desses quase 200 anos de história da fotografia, andando mundo afora para apresentar fatos, acontecimentos, curiosidades e tudo o mais que é possível construir discursos visuais, imagéticos, fotográficos.

Este trabalho está organizado em seis movimentos: a apresentação - **Sobre como uma paixão da infância virou objeto de pesquisa**; quatro capítulos – **Sebastião Salgado: o homem, o fotógrafo**; **Êxodos e Gênesis: duas Áfricas**; **As presenças técnicas em Êxodos e Gênesis: fotografia e edição**; **Imaginários discursivos presentes em Êxodos e Gênesis**; e o encerramento do texto em **A paixão pela fotografia não diminuiu... e ainda tenho assunto para muitas pesquisas**.

No capítulo 1 – **Sebastião Salgado: o homem, o fotógrafo** – foi feita uma compilação de informações públicas, importante ressaltar esse aspecto, sobre Sebastião Salgado. São, em sua maioria, resultados de falas do próprio fotógrafo em entrevistas, em seu livro biográfico e em dois documentários produzidos sobre sua vida e seu trabalho (*Revelando Sebastião Salgado*, de 2012, e *O Sal da Terra*, de 2013). Um ponto interessante desse capítulo é a coerência que o fotógrafo apresenta em suas falas ao longo dos anos e como essas marcas podem ser observadas. Tem-se a impressão de que ele escolhe criteriosamente quais características quer marcar, definir ou ressaltar para compor sua biografia e, assim, criar e consolidar imaginários acerca de si. Os dados e informações aqui apresentados foram recolhidos em documentos públicos e são bastante ricos, contribuindo para traçar o perfil biográfico de Sebastião Salgado. Apesar dessa percepção a partir das falas dele, este não é um capítulo que tem a pretensão de esgotar todos os aspectos e traços biográficos do fotógrafo, mas sim oferecer uma possibilidade

de se compreender melhor os trabalhos que ele vem realizando ao longo de uma carreira longa e bastante produtiva no que diz respeito à publicação de fotolivros e realização de exposições com parte do material visual que ele registra mundo afora.

Já no capítulo 2 – **Duas Áfricas: Êxodos e Gênesis** – são apresentadas as duas Áfricas presentes nos dois fotolivros que são os objetos dessa pesquisa. Foi feita uma apresentação descritiva do conjunto de fotografias que compõem as narrativas do continente africano em *Êxodos* e *Gênesis*. São, sim, narrativas diametralmente opostas sobre um grande continente – em extensão – e todas as suas variações e variedades geográficas e humanas. Para compreender melhor esse capítulo, é necessário lembrar que as fotografias presentes em cada um dos fotolivros foram registradas em momentos históricos bastante distintos, com distância temporal e circunstâncias sociais que justificam cada momento. Outro aspecto a ser considerado é que o mesmo tempo que determina as mudanças na história do continente africano também atua sobre a vida de cada indivíduo, inclusive sobre Sebastião Salgado. O fotógrafo que registrou, por exemplo, os genocídios de Ruanda, não é o mesmo que registrou as tribos nômades do Sudão do Sul. Isso devido às experiências de vida que acumulou nos anos entre os dois trabalhos realizados. Esse capítulo é a base para a compreensão da hipótese de que há pelo menos duas discursividades visuais sobre o continente africano, embora realizadas pelo mesmo fotógrafo.

No capítulo 3 – **As presenças técnicas em Êxodos e Gênesis: fotografia e edição** – são apresentados e discutidos aspectos e critérios técnicos relacionados à concepção e construção dos objetos de pesquisa em estudo: dois fotolivros e suas narrativas sobre um lugar. São, na maioria, os pontos que justificam a realização desse trabalho na linha de pesquisa Tecnologias e Processos Discursivos - Edição, Linguagem e Tecnologia do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Além disso, são apresentados os critérios metodológicos que norteiam a pesquisa, caracterizada aqui, também, como um problema de pesquisa de edição fotográfica que pode ser utilizada como uma ferramenta para a construção das narrativas visuais em análise, bem como contribuir para a criação e/ou consolidação de imaginários visuais e discursivos sobre determinado lugar, as pessoas que lá vivem, seus costumes e sua cultura. Neste capítulo também é apresentado o trabalho curatorial e de edição realizado por Lélia Wanick Salgado. Falar de Lélia é importante porque, além de curadora e editora do trabalho fotográfico de Salgado, ela, juntamente com ele, cuida da elaboração dos projetos e de sua execução,

com viagens, patrocínios, contatos com jornais e revistas e tudo o mais que envolve essas realizações.

Já no capítulo 4 – **Imaginários discursivos presentes em *Êxodos* e *Gênesis*** – é feita a análise de como a escolha das imagens, bem como sua disposição e outros aspectos técnicos apresentados nos capítulos anteriores, em conjunto, podem atuar o contribuir para a construção e consolidação daquilo que caracterizaremos como imaginário sobre o continente africano. É uma discussão norteadas também pela origem comum das palavras imagem e imaginário e nas formas que nos apropriamos desses vocábulos e seus sentidos em nossa vivência social. A narrativa construída pode consolidar aspectos do senso comum sobre as Áfricas? Ou atua para desconstruir esse senso comum ao nos apresentar aspectos diversos daqueles que conhecemos? Para essa reflexão, são apresentados ainda dados e reflexões sobre a história da África e suas relações com a história do Brasil, um dos aspectos citados por Sebastião Salgado para explicar sua relação de amor com aquele continente. É nesse capítulo que estão as indicações e sinalizações para essas respostas que serão apresentadas a seguir, nas considerações finais.

As considerações finais – **A paixão pela fotografia não diminuiu... e ainda tenho assunto para muitas pesquisas** – são, basicamente e como em todos os trabalhos acadêmicos, os resultados da pesquisa e também as possibilidades que se abrem para novos estudos a partir daqui. Elas foram tecidas a partir das análises formais e discursivas das narrativas visuais sobre o continente africano apresentadas por Sebastião Salgado e, *Êxodos* e *Gênesis* e nos possibilitam novas formas de observação da África a partir dessas construções fotográficas elaboradas por um fotógrafo brasileiro que, embora tenha formação profissional com forte influência europeia, mantém laços e lastro com a cultura e a vivência brasileiras, bem como reconhece os vieses africanos que estão presentes entre o povo brasileiro desde o século XVI. Ainda assim, o que se nota ao finalizar este trabalho é que as narrativas de Salgado, embora tragam em seu bojo respeito e dignidade às pessoas e ambientes fotografados, têm força para consolidar os imaginários que temos sobre o continente africano, os mesmos que estão distintamente apresentados em produtos informativos como jornais e revistas, que mostram a dor e sofrimento presentes intensamente naqueles países, e, por outro lado, em romances e filmes nos apresentam cores, natureza e fauna exuberantes.

1- SEBASTIÃO SALGADO: O HOMEM, O FOTÓGRAFO

*“O fotógrafo não fotografa apenas com sua câmera.
Ele fotografa com sua vida.”*
Sebastião Salgado

Partindo dessa premissa do próprio Sebastião Salgado e entendendo que para compreender o trabalho de um fotógrafo e os impactos que ele provoca nas pessoas é necessário conhecer sua história de vida e os acontecimentos registrados ao longo de sua trajetória, a proposta do capítulo inicial desta pesquisa é apresentar um perfil biográfico do fotógrafo para compreender, adiante, como sua bagagem cultural pode ter alguma interferência em sua produção intelectual e artística.

Vale ressaltar que as informações apresentadas aqui foram recolhidas em materiais públicos, como a autobiografia *Da minha terra à Terra*, publicado no Brasil em 2013, os documentários *Revelando Sebastião Salgado* (Betse de Paula e Juliano Salgado, 2012) e *O Sal da Terra* (Win Wenders e Juliano Salgado, 2014), além de entrevistas concedidas, no Brasil, ao longo de mais de duas décadas. Nesta primeira parte do capítulo, as informações foram recolhidas nos depoimentos do próprio Sebastião Salgado, ou seja, há um aspecto autobiográfico a ser observado, uma vez que o fotógrafo assume que até antes da publicação do livro *Da minha terra à Terra* ele falou pouco sobre sua vida e sua história. Dessa forma, a primeira análise será também daquilo que Sebastião Salgado escolheu, em sua trajetória de vida, para dar visibilidade pública, ou seja, uma narrativa que ele construiu sobre si, ressaltando pontos que julgou interessantes ou importantes para a construção de sua imagem pública ou mesmo de um imaginário sobre sua própria existência. O mesmo se dá com as entrevistas selecionadas, nas quais ele teve liberdade para falar sobre si mesmo. Embora o gênero entrevista tenha como principal objetivo a apuração jornalística para a construção de notícias, há possibilidade de construção de entrevistas com personalidade¹, que é o caso, tanto da biografia de Sebastião Salgado, quanto das entrevistas concedidas e consultadas para este trabalho. Mesmo com o direcionamento das perguntas apresentadas pelos entrevistadores, o fotógrafo teve a

¹ “Entrevista que tem por fim mostrar aspectos biográficos e pessoais do entrevistado; não só suas ideias e opiniões, como também o seu modo de falar, o ambiente em que vive, sua roupa, seus traços pessoais, seus gostos, seus planos (BARBOSA E RABAÇA, 2001, p. 273)

oportunidade para construir suas respostas, que têm influência na construção de sua imagem pública.

Em nossa análise, percebemos que a intenção de Sebastião Salgado ao falar de sua história é associar essa trajetória à sua construção profissional como fotógrafo e, de forma indissociável, ao olhar que tem sobre o mundo no qual vive e até mesmo à sua técnica fotográfica.

1.1- As origens

O menino Sebastião, filho único e mais novo entre seis irmãs mulheres, nasceu em Aimorés, Minas Gerais, em 1944, uma época que o Brasil era um país com população majoritariamente rural. De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 1940², o Brasil tinha população total de 41.236.315 habitantes. Deste total, 20.960.865, tinha mais de 18 anos e, entre esses, 7.727.699 dedicavam-se a atividades primárias, como agricultura, pecuária e extração mineral e vegetal. Essa população estava distribuída em 1574 municípios, em 22 estados. Desse total de municípios, apenas 121 tinham mais de 250 mil habitantes e somente dois deles contavam com mais de um milhão de moradores (Rio de Janeiro, Distrito Federal à época, com 1.764.141 habitantes, e São Paulo, com 1.318.539 habitantes). Com este perfil rural, era comum que famílias inteiras estivessem estabelecidas no interior. E assim foi com a família de Sebastião Salgado, que vivia em uma fazenda próxima à cidade de Aimorés. O transporte de pessoas, animais e da produção era feito a pé ou a cavalo e os deslocamentos eram demorados. Sobre a vida na fazenda e a relação entre tempo e distância, Salgado destaca que essa vivência contribuiu para que desenvolvesse a paciência, qualidade necessária ao trabalho de fotógrafo:

“Eu nasci no campo e, quando eu nasci, 90% ou mais dos brasileiros viviam no campo. Então, o que eu vivi, o que eu conto nesse livro, eu tenho certeza de que uma grande parte das pessoas da minha geração vão se identificar porque tiveram a mesma história. Saíram do mesmo lugar. Eu lembro que eu fiz parte da primeira geração de jovens da minha cidade que saíram para estudar porque, normalmente, o pai trabalhava no campo ou tinha uma fazenda, não importa, você trabalhava no campo, você ficava no mato, no interior. E naquela época, na época que eu era criança, não tinha estrada. O meu pai tinha fazenda de gado e a gente saía com o gado da minha cidade para levar ao matadouro, a gente levava 45 dias. E, na realidade, dever ser, no máximo, em linha reta, uns 300 quilômetros. Mas o conceito de distância, naquela época, era outro conceito de distância. A distância é muito ligada ao tempo. Eu acho que, possivelmente, fazendo essas viagens, vivendo naquele interior, que para

² ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO BRASIL – ANO 6 – 1941/1945

visitar as pessoas a gente levava semanas. Antes de a gente mudar para essa fazenda, que era perto da cidade, a gente levava de seis a oito horas de cavalo para chegar na cidade. Então, eu acho que é essa preparação que eu tive, de ter a paciência de viajar, de ter a paciência de esperar, que possivelmente foi organizando a preparação para eu ser fotógrafo. (Entrevista a Dráuzio Varela, 2016, 3'17")

Mas o menino Sebastião, acostumado a um espaço-tempo próprio da vida que tivera na fazenda, onde se acostumara a observar o movimento da natureza e das pessoas, não ficaria somente em Aimorés. Sua vida mudaria tanto quanto o Brasil nos anos 1960. Aos 15 anos mudou-se para Vitória, no Espírito Santo, para continuar os estudos e terminar o ensino médio. Embora fosse filho de um fazendeiro, teve que trabalhar para ajudar a pagar os estudos e morou em repúblicas estudantis. Mas as referências da terra natal o acompanharam pela vida.

Sobre a infância, Salgado conta:

Tenho lembranças maravilhosas de menino. Eu brincava em grandes espaços abertos, havia água por toda parte. Nadava nos riachos, cheios de jacarés – que não atacavam os homens, ao contrário do que se acredita. Eu tinha um cavalo, saía com ele pela manhã e só voltava à noite. A região é cheia de vales, eu galopava até o fim da fazenda seu ponto mais alto, e, dali, olhava para o horizonte. Eu sonhava em ver mais longe, tentava imaginar o que haveria depois. Estávamos ligados ao resto do Brasil por uma estrada de ferro da Companhia Vale do Rio Doce. Às vezes, a estação das chuvas provocava deslizamentos de terra e ficávamos isolados por um mês. Mas éramos autossuficientes, não nos faltava nada. Minha infância ainda é, para mim, um período fabuloso. Continuo nutrindo um amor imenso por aquela terra. (Salgado, 2014, p. 15 e 16)

Essas memórias construídas com traços que marcaram sua infância são os primeiros indicadores de uma memória maior de Sebastião Salgado, mais autobiográfica, que será construída com o passar dos anos e culminará com a publicação de um livro sobre a história de sua vida. Ressaltamos a visão subjetiva e utópica que ele construiu sobre o Brasil, sua terra natal. Esses são elementos memorialísticos que fazem parte de sua história e, como ele mesmo diz, terão influências em seu fazer fotográfico.

Apesar de ter saído de sua terra natal ainda muito novo, o que nos parece ao ouvir Salgado falar sobre sua vida, é que a terra natal não saiu de sua vida e de sua alma, a ponto dessa relação estar marcada de forma intensa no título de seu livro de memórias. A fala de Salgado nos leva a pensar que, desde muito cedo, ele tinha na linha do horizonte a referência de mundo a ser explorado e um desejo de sair e conhecer esse mundo. Esse é um ponto que, durante nossa pesquisa, se mostra como um dos princípios que norteiam a fotografia ou a poética visual de Salgado.

Se o artista fotografa com toda a sua vida, como diz o próprio Salgado, as lembranças da infância também estarão presentes de diversas formas e em variados aspectos em seu trabalho, contribuindo assim para a construção de uma identidade visual peculiar, por assim dizer, que vai perpassar o conjunto de sua obra, conferindo uma organicidade e até mesmo uma sensação de continuidade entre seus projetos, independente das particularidades de cada um deles.

1.2- Saindo para o Brasil

Já em Vitória, na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Salgado começou a estudar Direito para agradar o pai, que queria o filho advogado. “Meu pai sonhava que eu me tornasse um fazendeiro como ele, ou então advogado. Depois do ensino médio, entrei na faculdade de direito. Gostei da parte histórica, mas o resto não me interessou” (Salgado, 2014, p. 19), conta, fazendo um paralelo de sua vivência com o momento histórico que o Brasil vivia no final dos anos 1950. O caminho profissional de Salgado, naquele momento, começaria a ser traçado em outra área, a Economia.

Naquele momento, a economia do país começava a mudar. As primeiras indústrias automobilísticas surgiram no fim dos anos 1950. Juscelino Kubitschek, o presidente que governou o Brasil de 1956 a 1961, foi sem dúvida o “desenvolvimentista” mais dinâmico que o país conheceu. Construiu Brasília, inaugurada em 21 de abril de 1960. Com ele, o Brasil começou a despertar de um longo sono de 400 anos. Tínhamos a sensação de viver num país novo. Como muitos jovens, eu queria fazer parte desse movimento. O direito me parecia tradicional, enquanto a economia representava a meus olhos o que havia de mais moderno. Naquela época foram criadas a Sudene (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste) e a Alalc (Associação Latino-Americana de Livre Comércio). As faculdades de economia abriam as portas e, assim, decidi me tornar economista: queria embarcar naquela aventura moderna. (Salgado, 2014, p. 19)

O início do período universitário trouxe mais mudanças para a vida de Salgado. Em 1960, quando trabalhava na Aliança Francesa, em Vitória, no Espírito Santo, conheceu uma jovem pianista por quem se apaixonou. Era Lélia Wanick, então com 17 anos, que trabalhava como professora primária e dava aulas de piano. “Faz mais de 45 anos que estamos casados e continuo achando Lélia igualmente linda.” (Salgado, 2014, p. 20).

Assim como declara seu amor à terra natal, Sebastião Salgado o faz à esposa e parceira de uma vida. A matriz do sentimento pode ser considerada a mesma, já que é filho de uma terra e Lélia é a mãe de seus filhos e, de outra forma, é a “mãe” de seus projetos editoriais e curatoriais, exatamente por ser a responsável pela execução dessa

parte dos trabalhos. Essa admiração mútua entre Sebastião e Lélia é manifestada não somente nos materiais biográficos e jornalísticos utilizados nesta pesquisa. No lançamento do fotolivro *Gold*, realizado em São Paulo, em julho de 2019, ambos falaram publicamente dessa admiração recíproca pelo trabalho um do outro e, em alguma medida, como esses trabalhos se completam na realização dos projetos fotográficos de Sebastião Salgado.

Ainda sobre Lélia, Sebastião Salgado afirma:

A Lélia é minha parceira de vida. A Lélia não é só minha esposa, não é só a mãe dos meus filhos, não é só a pessoa que desenha meus livros, não é só a curadora das exposições. Nós somos sócios em tudo na vida. Nós somos companheiros há 50 anos. Eu não sei onde eu começo e onde a Lélia termina. Eu admiro a personalidade, admiro o lado profissional. Então, eu acho que essas qualidades são as qualidades que eu acho essenciais. Então, eu acho que isso tudo levou a uma forma de convivência. Eu acho que você fazer um trabalho desse, para você passar oito anos fotografando, para você passar anos na América Latina fotografando, para eu ter uma vida pessoal com uma pessoa, tem que ter um motivo maior. E o motivo maior está fundado no respeito que você tem pela pessoa, na admiração que você tem, na organização que você faz junto. (Entrevista Canal No Olhar, 2015, 6'46'')

Ao observar, historicamente, o trabalho de Sebastião Salgado, o que se percebe é que os resultados alcançados, tanto sob o aspecto da visibilidade midiática quanto do sucesso de cada um dos projetos, têm forte influência e presença de Lélia Wanick Salgado. Ela não é apenas a designer dos livros e das exposições, funções que ela executa graças a sua formação como arquiteta e à experiência adquirida ao longo dos anos, mas é também a curadora, conceito que aprofundaremos no capítulo 3, da produção fotográfica de Salgado.

Além das mudanças no campo afetivo da vida de Salgado, o período universitário trouxe mais alterações, especialmente no campo político e econômico. O Brasil começava a se transformar em um país urbanizado e industrializado e teve início um processo de migração humana do campo para a cidade.

O grupo com o qual eu vivia seguia de perto a evolução da situação do país. Víamos os moradores do campo migrando para as cidades: a indústria precisava de mão-de-obra, e eles se mudavam com suas famílias. Vimos o surgimento das desigualdades sociais: até aquele momento, eu não tinha consciência delas. Vinha de um mundo que funcionava fora do sistema da economia de mercado. Não havia ricos nem pobres. Na fazenda de meu pai, todos tinham o suficiente para morar, comer, vestir-se e manter a própria família. Com o sistema industrial, a gente do campo descobriu nas cidades uma vida completamente diferente, e a maioria caiu na pobreza. (Salgado, 2014, p. 20)

O fato de o Brasil ser, àquela época, no início da segunda metade do século XX, um país basicamente agrícola, com grande parte da população em áreas rurais, o que se percebe na fala de Salgado é uma tentativa de se idealizar um país imaginário em que houvesse uma presença maior de sentimentos de igualdade e justiça social. Podemos dizer que a experiência de vida de Salgado, na fazenda da família, trazia-lhe uma visão de uma certa ilusão utópica de justiça que gostaria de ver expandida pelo país inteiro. Não sendo possível, o que se nota é o despertar do jovem Sebastião para as desigualdades e a formação de uma consciência histórica e política que se deu na vivência com outras pessoas com experiências distintas das suas.

Se pensarmos o Brasil, desde os tempos de colônia, podemos afirmar que, desde sempre, em alguma medida, produtos brasileiros são comercializados com outros países, de forma que é possível dizer que o Brasil sempre participou de transações e negócios internacionais ainda que tenha sido com produtos como pau-brasil, cana de açúcar ou ouro, só para citar alguns exemplos ainda do período colonial. O que é importante ressaltar nesse período citado por Sebastião Salgado é o início de uma alteração econômica com investimentos na atividade industrial e reflexos na urbanização do país, ainda que em paralelo com as atividades agropecuárias que ainda hoje têm importância na economia brasileira, com as negociações de *commodities* agrícolas, por exemplo.

O que percebemos é que, neste momento, o Sebastião Salgado ainda tinha uma visão ingênua ou utópica sobre o Brasil, bem como de suas atividades econômicas praticadas desde os tempos da colônia, passando pelo período imperial até chegar em nossos dias.

1.3- De partida para o mundo

Em 1964, foi implantada uma ditadura no Brasil, após o golpe militar que derrubou o então presidente João Goulart. Juntamente com Lélia, Sebastião Salgado participava de grupos políticos de esquerda. Em dezembro de 1967, com a conclusão da graduação em economia, Sebastião e Lélia casaram-se e mudaram-se para São Paulo, onde Salgado seguiu adiante com os estudos econômicos e fez mestrado em Economia na Universidade de São Paulo (USP), sem deixar de participar de movimentos contrários ao regime ditatorial militar implantado no Brasil. Com o aumento da repressão política e

institucional, representado pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 dezembro de 1968, Salgado e Lélia tiveram que deixar o Brasil. Sobre esse período, Salgado diz:

Houve, na população, um enorme movimento de contestação contra essa ditadura e contra todas as violações dos direitos humanos que ela cometeu. Um grande movimento de oposição também se erigiu contra a ingerência dos Estados Unidos na América Latina, já que o país interferia na política local sob o pretexto de manutenção da ordem, atuando por intermédio da CIA. O sentimento de revolta foi tal que nosso engajamento, o de Lélia e o meu, se radicalizou ainda mais. Participamos de todas as manifestações e de todas as ações de resistência à ditadura e estávamos, ao lado de nossos camaradas, ferozmente determinados a defender nossas ideias. Isso era muito perigoso, claro. Nosso grupo decidiu que os mais jovens, dos quais fazíamos parte, deviam ir para o exterior para se formar e continuar agindo de lá, enquanto os que tivessem mais maturidade entrariam para a clandestinidade. (Salgado, 2014, p. 21 e 22)

E completa:

Então, ali, eu comecei a ver uma série de coisas, morando em pensões com estudantes de esquerda. Eu comecei a fazer uma preparação, na realidade, minha preparação política começou ali. Comecei a fazer parte de partidos de esquerda. Então fui preparando minha conscientização. Quando eu vim para São Paulo, eu vim para fazer o Instituto de Pesquisas Econômicas da USP, que fazia um concurso em todo o Brasil e que todos esses jovens eram preparados para entrar na economia brasileira. (...) O Felipe Reichstul, que foi presidente da Petrobrás, era, na realidade, um jovem da minha época. Quando eu abandonei a Organização Internacional do Café para virar fotógrafo, foi ele que me substituiu como jovem economista na Organização. O Luciano Coutinho, que hoje é presidente do BNDES, nós fomos colegas na faculdade (...) Era um momento que se tinha uma oferta muito pequena de quadros no Brasil, uma demanda muito grande, daí a necessidade dessa preparação. Por exemplo, nós conhecemos o José Dirceu aqui em São Paulo, na época que eu era estudante. Nós fazíamos parte do mesmo grupo, a gente era militante nos movimentos de esquerda. E chegou um momento que foi necessário sair do Brasil ou entrar na clandestinidade. Foi um momento muito duro. Depois do AI-5, em dezembro de 1968, a situação ficou muito dura e muito tensa, a repressão foi muito dura no Brasil. Então, eu e a Lelinha, que éramos muito novinhos nessa época, ficamos fora do Brasil por muito tempo, muitos anos, porque a gente era considerado também subversivo, grandes subversivos (...). (Entrevista a Dráuzio Varela, 2016, 9'18")

O destino do exílio foi a França e o propósito de Salgado era cursar o doutorado em Economia na Escola Nacional de Estatística e Administração Econômica (ENSAE). Ir para a França contribuiu para que a Salgado desenvolvesse maior consciência política, histórica e econômica, desconstruindo os modelos utópicos e ideais de mundo construídos em sua infância. Segundo Sebastião Salgado, o doutorado escolhido era um dos cursos mais duros da área porque era necessário fazer a “aplicação de modelos matemáticos na economia e era necessário estudar muito”.

Conhecer a França representava algo fenomenal! A maioria dos franceses não sabe, mas os brasileiros adoram a França. Desde o fim do século XIX, todos os

nossos intelectuais a visitavam, e a primeira constituição brasileira se inspirou nos princípios republicanos franceses (...) A França, para nós, era uma certeza: a pátria dos direitos humanos e da democracia. Representava a terceira opção entre o comunismo e os Estados Unidos. Admirávamos os comunistas, que eram as principais bases da esquerda, mas tínhamos dúvidas sobre certo obscurantismo que ele manifestava. Já nossa confiança para com os americanos era nula: eles estavam na origem da repressão que nos oprimia. Nunca fizeram nenhuma aliança com qualquer coisa popular ou democrática. Continuavam contribuindo para manter no poder os mais poderosos e os detentores de armas. Para nós, a França era o país das ideias democráticas, mas também econômicas – ela contava, na época, com excelentes economistas. Oficialmente, eu chegava para ser aluno da ENSAE, a Escola Nacional de Estatística e Administração Econômica. (Salgado, 2014, p. 23 e 24)

Sebastião e Lélia chegaram à França e começaram a trabalhar na Cidade Universitária. E também estudavam: ele, o doutorado em economia e, ela, graduação em arquitetura. Com o passar do tempo, como admite o fotógrafo, a França “pouco a pouco, ela foi se tornando o nosso país. Como o Brasil.” (Salgado, 2014, p. 25). Com isso, estabeleceram uma rede de apoio e cooperação, não somente entre os brasileiros que lá estavam, mas também com organizações sociais da França.

Foi na França que descobrimos o significado da palavra solidariedade e, depois que a aprendemos, não a esquecemos nunca mais. Nós nos aproximamos dos brasileiros que chegavam completamente destroçados pela ditadura. Muitos tinham sido torturados. As organizações de esquerda conseguiam ajudar alguns a sair pela Argentina e pelo Uruguai, mas eles chegavam física e mentalmente arrasados. (Salgado, 2014, p. 25)

Entre as organizações francesas que compunham essa rede de solidariedade, estavam a Confederação Geral do Trabalho, o Partido Comunista, o Partido Socialista Unificado, outros movimentos de esquerda e cristãos, como o Comitê Católico contra a Fome e para o Desenvolvimento e o Comitê Intermovimentos de Refugiados.

Nós, que havíamos chegado sem conhecer ninguém, além de não estarmos isolados, vivíamos dentro de uma estreita rede de solidariedade, em que reinava um verdadeiro senso de compartilhamento e de ajuda mútua, tanto no plano material quanto no moral. (Salgado, 2014, p. 25)

A partir do momento em que chegou à França, o que se percebe nos relatos de Sebastião Salgado é a importância de uma rede de apoio estruturada que acolhia os imigrantes e exilados e os auxiliava em suas necessidades materiais e emocionais. Se pensarmos nos significados da palavra solidariedade, utilizada pelo fotógrafo de forma tão intensa, teremos indicativos de como essa palavra e suas reverberações são presentes no trabalho de Salgado ao longo de sua trajetória pessoal e profissional. Pensar na fotografia engajada de Sebastião Salgado (Cartier-Bresson, 2015, p. 106), é uma

possibilidade de enxergar a solidariedade na identificação em relação ao sofrimento e na responsabilidade com o outro.

No campo acadêmico, ainda de acordo com o fotógrafo, ele e Lélia participavam de grupos de formação marxista, o que teve, e tem, forte influência em seu trabalho, pois seu conhecimento econômico e social permitia – e permite ainda – construir uma perspectiva histórica das sociedades que passou a fotografar.

1.4- O encontro com a fotografia

O primeiro contato de Salgado com a fotografia foi quando Lélia, então estudante de arquitetura, adquiriu uma câmera fotográfica para trabalhos acadêmicos. Sobre o modelo escolhido, Salgado conta:

Ela escolheu uma Pentax Spotmatic II, com uma lente objetiva Takumar de 50 mm, f:1,4. Não sabíamos nada de fotografia, mas logo achamos aquilo fantástico. De volta a Menthonnex, fizemos nossas primeiras imagens; li as instruções e, três dias depois, voltamos a Genebra para comprar mais duas objetivas, uma de 24 mm e outra de 200 mm. Foi assim que a fotografia entrou em minha vida. Quando regressamos a Paris, montei um pequeno laboratório na Cité Universitaire. (Salgado, 2014, p. 29)

Em alguma medida, a fotografia, como possibilidade de experimentação, passou a fazer parte da vida de Sebastião Salgado mesmo antes dele se tornar fotógrafo profissional, por assim dizer. Ainda durante o período de estudos na ENSAE, ele começou a fotografar e a revelar os filmes que fotografava. Daí a começar a revelar filmes para os estudantes da cidade universitária, foi só um passo.

Depois de alguns meses, larguei o trabalho nos armazéns da cooperativa e passei a fazer revelações para os estudantes, o que me gerava certa renda. Logo consegui minha primeira reportagem, graças a Jorge Amado, que receberia um prêmio na Academia Francesa ao lado do escritor português Ferreira de Castro. Recebi mais algumas encomendas de pequenas reportagens. Pouco a pouco, comecei a acreditar que poderia tornar-me fotógrafo. Lélia e eu começamos então a sonhar em comprar uma Kombi Volkswagen, instalar nela um laboratório fotográfico e rodar pela África. Mas antes eu precisaria terminar o doutorado. (Salgado, 2014, p. 30)

Ali, já estavam plantados os sonhos de fotógrafo e estabelecido qual seria o primeiro projeto fotográfico a ser realizado como uma aventura: a África. Sebastião Salgado quase virou doutor em Economia. Quase porque finalizou a parte teórica do curso e começou a trabalhar, segundo ele, em um excelente cargo na Organização Internacional do Café. A ideia era escrever a tese sobre o trabalho da organização.

Ao terminar minha pós-graduação parisiense, em 1971, arranjei um cargo excelente em Londres, na Organização Internacional do Café, onde pretendia escrever minha tese de doutorado. Acabei nunca fazendo isso, apesar de ter tentado recuperar a razão, repetindo a mim mesmo: “Você precisa ser um economista sério, batalhou muito por isso, enquanto a fotografia...”. Tornei-me um funcionário internacional e, de repente, comecei a ter uma vida muito boa. Compramos um carro esportivo, um esplêndido Triumph, e alugamos um belo apartamento ao lado do Hyde Park. Enquanto isso, Lélia mantinha o quarto na Cité Universitaire, em Paris, onde continuava os estudos. Nós nos encontrávamos em Londres depois de minhas missões na África. Eu viajava muitíssimo. (Salgado, 2014, p. 30)

O trabalho de Sebastião Salgado na Organização Internacional do Café na África era realizar estudos para projetos de desenvolvimento econômico no continente. E era, em larga medida, para o senso comum, um trabalho de respeito, sério, para o qual Sebastião Salgado havia se preparado e, ainda jovem, já o executava de forma que esses requisitos fossem atendidos. Por outro lado, a fotografia não correspondia ao imaginário capitalista de trabalho sério que gerasse uma renda mensal abastada. Talvez por isso, ele próprio duvidasse da possibilidade de investir na carreira de fotógrafo e alcançar o mesmo sucesso que poderia ter como economista, afinal a fotografia poderia não ser vista como uma profissão séria ou respeitável e ainda rentável, do ponto de vista financeiro. Os projetos avaliados por Salgado eram financiados pelo Banco Mundial e pela Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura (FAO). Conhecer esse trabalho de Salgado na África, especialmente em Ruanda e Burundi nos traz pistas para compreender a relação afetiva que foi estabelecida com esse continente, posicionamento claramente assumido pelo fotógrafo: “Graças a meu trabalho de economista, descobri a África. Nesse continente, reencontrei meu paraíso” (Salgado, 2014, p. 31).

Realmente, o trabalho na Organização Internacional do Café teria se transformado em uma importante tese de doutorado. E teria sido esse o destino de Sebastião Salgado se a fotografia não tivesse entrado em sua vida de uma forma tangencial e ganhado força para permanecer e mudar o curso da história particular do fotógrafo-quase-economista ou do quase-ex-economista que queria virou fotógrafo.

A câmera passou, então, a fazer companhia para Sebastião Salgado durante suas viagens de trabalho como economista à África e, neste período, muitas dúvidas povoaram seu pensamento.

E eu levava comigo a máquina fotográfica. Eu já tinha descoberto a fotografia. Eu comecei fazer fotografia na França. Tive a oportunidade de ir para a Organização Internacional do Café. Aí, nesse momento, eu falei: agora eu vou ser economista. Vou ser economista, me preparei para isso. Tenho, realmente,

um bom posto de trabalho e comecei a fazer esse trabalho. Mas eu levava minha máquina fotográfica. E quando eu voltava para Londres, as fotografias me davam dez vezes mais prazer que os relatórios econômicos que eu tinha que fazer. Então, começou a fazer uma invasão na minha vida e eu e a Lélia começamos a discutir. (...) se eu abandonava ou não abandonava ou se eu ia para Washington porque eu tinha uma proposta do Banco Mundial, (...) até o momento que a gente decidiu abandonar, abandonar tudo. (Entrevista a Dráuzio Varela, 2016, 15'40")

E entre as conversas para abandonar a economia e abraçar a fotografia, ainda surgiu a possibilidade de ocupar um posto de trabalho como economista no Banco Mundial. Contrariando as opiniões de muitos economistas e de seus superiores na Organização Internacional do Café, Salgado abandonou uma carreira, que ele mesmo acreditava ser promissora, para entrar em uma área nova para ele, relativamente desconhecida, mas que lhe dava muito prazer. Foram muitas horas de conversa com Lélia, até Salgado tomar a decisão de abandonar a economia e se dedicar totalmente à fotografia. Isso significou voltar para Paris, abandonar a boa condição financeira conquistada e começar uma nova carreira. A fotografia, para muitos, inclusive os economistas com quem Sebastião Salgado trabalhava, não era uma área de trabalho considerada séria, sendo vista como lazer.

Eu vim falar com o Beltrão (Alexandre Beltrão, economista brasileiro que era presidente da Organização Internacional do Café) (...) e falei: oh, Beltrão, eu vou abandonar a Organização. E aí ele falou: é, Salgado, eu já sei, você tem uma proposta e vai embora para o Banco Mundial. Eu falei: não, vou ser fotógrafo. Aí ele olhou para mim e falou assim: olha, eu quero ser fotógrafo, minha mulher quer ser fotógrafa, minha filha quer ser fotógrafa. Você é um estúpido, largar um trabalho desse para ser fotógrafo. Mas eu abandonei, realmente abandonei e voltamos para Paris e eu comecei a fotografar (Entrevista a Dráuzio Varela, 2016, 15'40")

Assim, Sebastião Salgado deixou uma carreira em uma profissão socialmente reconhecida para se dedicar à fotografia. Para muitos, uma atitude irresponsável de um jovem sonhador e idealista. Para o fotógrafo, novas possibilidades de enxergar o mundo por meio de suas lentes.

1.5- A fotografia como profissão

Quando começou a carreira como fotógrafo profissional, Sebastião Salgado retomou toda a sua história de vida. Sua condição de imigrante, exilado e refugiado em solo europeu também trouxe marcas importantes para o trabalho do fotógrafo que estava se construindo ali. Como todo fotógrafo em início de carreira, Salgado conta que “quando

me decidi pela fotografia, experimentei de tudo: nu, esporte, retrato” (Salgado, 2014, p. 39).

E completa: “um dia, sem saber como ou porque, caí no social. Na verdade, era natural que isso acontecesse. Eu havia pertencido à juventude do início da grande industrialização brasileira, muito preocupada com as questões sociais” (Salgado, 2014, p. 39). Desapontado com o comunismo que conheceu na Rússia, “o sistema que para nós representava o romantismo era absolutamente desprovido de sensibilidade e simpatia” (Salgado, 2014, p. 40 e 41). Esse foi um choque de realidade, por isso voltaram para a França, para militar e fotografar com os imigrantes em território francês. Sobre os primeiros anos da fotografia de Sebastião Salgado, Pedro Vasquez afirma:

Decidido a tornar-se fotógrafo, ele retorna então à África, que conhecera bem como economista, para submeter-se ao pungente ato de contrição, denunciando os abusos e registrando os estertores do colonialismo. Os primeiros anos de fotografia foram marcados pela revolta e pelo engajamento político evidente, como se ele quisesse redimir-se de uma possível culpa inerente à natureza de seu trabalho na Organização Internacional do Café. A primeira reportagem foi sobre a seca no Sahel – região ao sul do Saara; a segunda sobre a fome na Etiópia, que vitimou mais de meio milhão de pessoas. Seguiram-se temas igualmente polêmicos e explosivos, como o Portugal pós-25 de abril; a ascensão do Frelimo ao poder em Moçambique; o julgamento de mercenário em Angola; o sequestro de Entebbe e atuação do IRA na Irlanda. (Vasquez, 1986, p. 65)

Não se pode pensar aqui somente que Sebastião Salgado trocou a economia pela fotografia para, de alguma forma, se redimir da culpa por ter criado uma visão exclusivamente econômica dos países da África. Nas leituras e análises desenvolvidas neste e para este trabalho de pesquisa, é possível traçar mais o perfil do jovem idealista, com fortes influências marxistas, que quisesse, naquele momento, denunciar ou mostrar para o mundo o que o capitalismo e os interesses políticos e econômicos causavam àqueles povos. Além disso, ao longo de sua trajetória de vida, embora Sebastião Salgado não se considere uma pessoa religiosa, a rede de apoio à qual estava inserido na França contava com instituições religiosas de apoio aos imigrantes e refugiados. E os primeiros trabalhos fotográficos na África foram também ao lado de organizações humanitárias ligadas à igreja católica ou por ela financiadas.

Sobre o caminho que o levou à fotografia social, Sebastião Salgado conta que:

Quando me perguntam como cheguei à fotografia social, respondo: foi como um prolongamento de meu engajamento político e de minhas origens. Vivíamos cercados por exilados que, como nós, haviam fugido das ditaduras da América do Sul, e também da Polônia, de Portugal, de Angola... Assim, foi

natural começar a fotografar os emigrados, os clandestinos. Primeiro na França, depois em diferentes países da Europa. Como já disse, meu amor pela África me levou a dedicar-lhe minha primeira grande reportagem; não foram suas paisagens ou seu folclore que decidi retratar, mas a fome que assolava os africanos. Por isso comecei a trabalhar ao lado do CCFD³ e da Cimade⁴. (Salgado, 2014, p. 41)

A escolha por fotografar a África ao lado de organizações religiosas e humanitárias possibilitou ao fotógrafo reunir um grande e importante registro imagético sobre o continente africano. Além de a África estar contemplada em um fotolivro exclusivo (*África*, editado pela Taschen em 2017), em outros trabalhos e projetos há vasto material sobre o continente como em *Sahel*, *Perfume de Sonho*, *O Fim da Pólio*, *Trabalhadores*, além de *Êxodos* e *Gênesis*, objetos de estudo desta pesquisa. “Eu poderia publicar um segundo volume, tamanho o número de imagens que disponho desse continente” (Salgado, 2014).

Mesmo não sendo muito religiosos, nossa sensibilidade nos aproximava, Lélia e eu, do cristianismo social. Publiquei minhas primeiras reportagens nas revistas *Christiane* e *La Vie*. Na época, a imprensa cristã era chamada de “pequena imprensa”, mas era maior que a “grande”. *La Vie* tinha uma tiragem de mais de 500 mil exemplares; *SOS*, a publicação mensal do Secours Catholique, para a qual trabalhei muito, tinha uma tiragem de mais de 1 milhão. Também trabalhei para a revista *Croissance des jeunes nations*, da Bayard Presse, e publiquei várias fotografias em revistas do grupo Fleurus. Todas essas publicações tinham tiragens enormes, pois havia uma França cristã militante. Aquele era meu mundo: os cristãos se engajavam ao lado dos exilados e dos países subdesenvolvidos. Ora, eu mesmo havia vindo de um país subdesenvolvido. Quando me tornei fotógrafo, procurei mostrar esse mundo explorado. Sua dignidade. Com o passar dos anos, trabalhei muitas vezes ao lado da Unicef, da organização Médicos Sem Fronteiras, da Cruz Vermelha, do UNHCR (Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados) etc. Desde então, mantenho-me ligado ao mundo humanitário. (Salgado, 2014, p. 41 e 42)

Graças à formação como economista marxista, Salgado considera que o período de estudos acadêmicos lhe trouxe para o trabalho de fotógrafo mais possibilidades de compreensão da realidade dos locais onde realizava suas reportagens e projetos.

Quando desembarcava pela primeira vez em um país, compreendida sua situação e sabia situar minha fotografia naquele contexto. Sempre fui capaz de colocar minhas imagens dentro de uma visão histórica e sociológica. O que os escritores relatam com suas penas, eu relatava com minhas câmeras. A fotografia é para mim uma escrita. É uma paixão, pois amo a luz, mas é também

³ Comitê Católico contra a Fome e pelo Desenvolvimento (CCFD) é uma organização não-governamental de ajuda humanitária francesa ligada à igreja católica.

⁴ Comitê de Movimentos para Evacuados (CIMADE) é uma associação francesa de solidariedade ativa com migrantes, refugiados e requerentes de asilo.

uma linguagem. Poderosíssima. Quando comecei não tinha limites. Queria andar por todos os lugares onde minha curiosidade me levasse, onde a beleza me comovesse. Mas também por todos os lugares onde houvesse injustiça social, para melhor descrevê-la. (Salgado, 2014, p. 43)

Além da forte formação acadêmica na área econômica, da vivência como exilado e da convivência com grupos religiosos cristãos e de ajuda humanitária, é preciso pensar no aspecto da formação técnica e profissional de Sebastião Salgado como fotógrafo que se deu sob influência europeia. Inicialmente auto-didata, passou depois por grandes agências fotográficas, o que também contribuiu com a construção de uma linguagem fotográfica bastante particular.

Na realidade, eu sou um brasileiro que aprendeu fotografia fora do Brasil, mas é claro que minha herança cultural brasileira fez com que minha fotografia tivesse um toque brasileiro muito forte, sem ter a técnica brasileira de fotografia que eu não aprendi no Brasil. Mas depois, quando eu pude voltar ao Brasil, eu trabalhei muito, muito, muito, no Brasil. (Revelando Sebastião Salgado, 2012, 38'28'')

Em sua carreira, Sebastião Salgado conciliava o trabalho nas agências de fotografia com a realização de seus projetos fotográficos de longa duração e que deram origem a muitos livros e exposições, no Brasil e no mundo. Mesmo não gostando de rotular sua fotografia em um gênero específico, o trabalho de Sebastião Salgado tem fortes laços com as linguagens do fotojornalismo⁵ e da fotografia documental⁶, embora não seja realizado com os prazos quase sempre curtos das pautas noticiosas para veículos de imprensa.

Para alguns, sou um fotojornalista. Não é verdade. Para outros, sou um militante. Tampouco. A única verdade é que a fotografia é minha vida. Todas as minhas fotos correspondem a momentos intensamente vividos por mim. Todas elas existem porque a vida, a minha vida, me levou até elas. Por dentro de mim havia uma raiva que me levou àquele lugar. Às vezes, fui guiado por uma ideologia, outras, simplesmente pela curiosidade ou pela vontade de estar em dado local. Minha fotografia não é nada objetiva. Como todos os fotógrafos, fotografo em função de mim mesmo, daquilo que passa pela cabeça, daquilo que estou vivendo e pensando. (Salgado, 2014, p. 47)

⁵ Jorge Pedro Sousa aponta que as fotografias jornalísticas como sendo aquelas que “possuem valor jornalístico e que são utilizadas para transmitir informação útil em conjunto com o texto que lhes está associado” (Souza, 2004, p. 11). Em nossa pesquisa, acreditamos que o valor informacional das fotografias não lhes é conferido pela presença ou associação a texto verbal, mas pelas possibilidades que a própria imagem carrega de informar por meio de seu discurso construído pelo fotógrafo.

⁶ Um dos conceitos possíveis nos aponta a fotografia documental como “um gênero da fotografia atrelado à noção do real, uma imagem que atua como registro de determinado evento, situação, local, indivíduo ou grupo. A estética documental parte da realidade para compor testemunhos sobre um tema social e histórico, descrever condições humanas ou territoriais e constituir uma imagem realista crítica”.

Embora Salgado recuse rotulações ao seu trabalho fotográfico ou ainda sua inscrição em algum gênero da fotografia, nesta pesquisa consideramos que a produção fotográfica de Salgado tem valor documental ao registrar, em todas as imagens invisíveis e operantes (Rouillé, 2009), ou seja, com valores subjetivos, as realidades vivenciadas por Salgado pelos lugares que passou ao longo de sua carreira. Observar essa produção fotográfica nos faz perceber que Salgado fez, e ainda faz, o percurso apresentado por Rouillé de substituir o uso somente prático do dispositivo pela “atenção consciente” na construção de suas imagens e narrativas.

Se retomarmos aqui a epígrafe deste capítulo, a fala de Salgado de que o fotógrafo fotografa com toda a sua vida, e associá-la ao trecho destacado acima em que as fotografias que faz correspondem a momentos vividos, podemos pensar que, ao considerar aspectos subjetivos na construção visual das imagens, as fotografias de Salgado estejam em consonância com aquilo que ele deseja destacar em sua biografia para compor um certo imaginário a seu respeito. Ao assumir que sua “fotografia não é nada objetiva”, Salgado assume também que a razão não é a força predominante em seus exercícios fotográficos e que sua fotografia é sua forma de ver, ler e apresentar o mundo.

Por outro lado, ao pensar nos diversos significados da palavra corresponder, podemos pensar, por exemplo, em similaridades entre a vida vivida e as imagens registradas, pois muitas vezes, Salgado assume diz que para realizar seus trabalhos sempre procura se integrar às comunidades fotografadas e, sendo semelhante a eles, possa realizar seu trabalho sem interferir na rotina a ser registrada. O trabalho de Sebastião Salgado como fotojornalista nas agências de fotografia e o fato de ter a imprensa, especialmente jornais e revistas impressas, como suportes e parceiros na publicação de seus projetos fotográficos tem influências até mesmo na forma que o fotógrafo trata suas viagens, que ele considera como reportagens realizadas nos diversos países pelos quais viaja em momentos distintos. Além disso, a publicação destes materiais imagéticos garante recursos financeiros para que os projetos tenham continuidade.

Todas as minhas fotos foram parar em periódicos: a imprensa é meu suporte fundamental, minha referência. Mas fotografar, para mim, vai muito além de publicar imagens. Num jornal, trabalha-se quatro, cinco dias, no máximo uma semana sobre algum assunto, principalmente nos dias de hoje. A meu ver, minhas imagens nunca estão prontas. O que me interessa é produzir relatos fotográficos decompostos em diferentes reportagens, distribuídas ao longo de vários anos. Trabalhar a fundo numa questão por cinco ou seis anos, e não borboletear de tema em tema, de um lugar a outro. A única maneira de contar uma história é voltar ao mesmo lugar repetidas vezes; é nessa dialética que se

evolui. É assim que atuo há mais de quarenta anos. Isso trouxe certa coerência a meu trabalho. Também devo essa coerência a meu equilíbrio emocional, ao fato de ter passado a vida toda ao lado da mulher que amo. Hoje, quando olho para trás, vejo uma harmonia entre o que sou, o que faço e de onde venho. Mas é claro que, na época, eu sabia apenas que estava vivendo intensamente. (Salgado, 2014, p. 47 e 48)

Desse excerto de fala de Sebastião Salgado, há um aspecto importante a se destacar e que auxilia na compreensão dos trabalhos que realiza. Ao dizer que suas imagens “nunca estão prontas”, Salgado retoma aspectos da dialética em seu fazer fotográfico. A proposta não é fazer uma discussão aprofundada acerca da evolução histórica desse conceito, mas compreender o movimento e a transformação no trabalho do fotógrafo. Konder (2012) aponta que na acepção moderna, dialética significa “o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação”. O que nos interessa aqui é refletir como a escolha por realizar projetos de longa duração se aproxima desse conceito de movimento e transformação, uma vez que as experiências vividas ao longo do tempo têm o poder, por assim dizer, de mudar uma pessoa e, conseqüentemente, a forma que vê o mundo a sua volta. Esse movimento pode, também, nos ajudar a compreender as diferenças narrativas e discursivas que Salgado nos apresenta nos fotolivros *Êxodos* e *Gênesis*, objetos desta pesquisa.

A carreira de Sebastião Salgado como fotógrafo profissional teve início em 1973, quando ele estava com 29 anos. Os primeiros trabalhos foram realizados em Paris, onde realizou as primeiras reportagens especialmente para revistas locais.

Eu ia nas redações das revistas. Eu tinha uma motinha, uma motoquinha. Eu chegava nas redações e perguntava o que eles precisavam. Eu era um jovem chegando com entusiasmo de fazer e eles me davam a pauta⁷, o que eles tinham durante a semana e o que eles precisavam. Então, tudo o que podia fazer no entorno, eu tentava. Nessa época, na França, por exemplo, tinha uma imigração muito forte dos países como Portugal, dos árabes. Tinha uma situação social muito difícil na periferia de Paris, tinha favelas (...) no entorno de Paris. Eu ia para lá e mandava ver. Eu também era um imigrante, eu estava totalmente integrado⁸. Fazia minhas fotografias, vinha e revelava, a Lélia me ajudava a copiar, a preparar. Então, dois dias depois eu estava na revista com as minhas

⁷ Agenda ou roteiro dos principais assuntos a serem tratados em uma edição de jornal ou revista, programa de rádio ou TV, etc. Súmula das matérias a serem feitas em uma determinada edição. A pauta não é normativa, não estipula uma linha de ação a ser obrigatoriamente seguida: é uma tentativa de orientar e dirigir metodicamente o trabalho do repórter, dentro dos parâmetros que podem ser previstos. (Barbosa e Rabaça, 2001, p. 556)

⁸ Nessa fala de Salgado, é pertinente observar que esse trecho foi retirado de uma entrevista gravada, o que permite algumas informalidades na fala. Ao dizer que estava integrado, podemos pensar que ele, como imigrante, conhecesse a realidade dos demais imigrantes que fotografava, sendo esse um aspecto que poderia facilitar a realização de seu trabalho.

fotografias e eles publicavam. Publicavam e me pagavam direitinho. (Entrevista a Dráuzio Varela, 2016, 22'05'')

A primeira inserção do trabalho de Sebastião Salgado nos grandes jornais franceses foi uma reportagem realizada em 1973, no Níger, quando houve uma grande seca naquele país. O trabalho foi feito em parceria com o também fotógrafo brasileiro Antônio Luiz Mendes Soares, que depois se especializou em direção de fotografia de cinema. Salgado conta, na entrevista a Dráuzio Varela, que, naquele momento, foi a primeira reportagem em preto e branco que fez, enquanto Antônio Luiz fez suas fotos em cor e, “foi ali, realmente, a minha primeira entrada na grande imprensa francesa foi com essas fotografias. Eu publiquei na grande imprensa francesa e comecei a aparecer um pouco como fotógrafo”. Já nesses primeiros trabalhos de maior alcance e circulação midiática, Sebastião Salgado já destaca a importância da parceria de Lélia Wanick Salgado, tanto na revelação dos filmes e ampliação das fotografias, quanto na edição do material que seria encaminhado às publicações.

Daí, para começar a trabalhar nas agências de fotógrafos foi uma questão de tempo, bem pouco tempo, na verdade. Teve uma passagem rápida, de um ano, pela Sygma⁹, entre 1974 e 1975. Ainda em 1975, Salgado passou a trabalhar no local que ele mesmo chama de “maior escola de fotojornalismo”: a agência Gamma¹⁰. Pelos relatos apresentados por Salgado, foi na Gamma que ele aperfeiçoou a capacidade de contar histórias por meio de suas fotografias.

Naquela época, fui admitido na maior escola de fotojornalismo, a agência Gamma, onde fiquei de 1975 a 1979, depois de ter passado um ano na Sygma. Na Gamma, reinava uma harmonia extraordinária. A maioria dos fotógrafos tinha chegado há pouco. Existia um grupo mais experiente, pessoas que não eram necessariamente mais velhas, mas que, ao contrário de mim, eram fotógrafos havia muito tempo (...). (Salgado, 2014, p. 43)

Entre as agências de fotografia existentes naqueles anos 1970, foi na Magnum que Sebastião Salgado trabalhou pelo maior período antes de fundar, juntamente com Lélia,

⁹ A Agência Sygma foi fundada nos anos 1960, em Paris, para “fazer um fotojornalismo francês à francesa, e que, em 1988, era a mais importante agência fotográfica do mercado mundial em volume de negócios.” (Sousa, 2000, p. 153)

¹⁰ A Agência Gamma funcionou de 1966 a 2009 e foi considerada um dos importantes nomes do fotojornalismo mundial, com a realização de coberturas importantes como Maio de 1968, na França, e outros conflitos relevantes na História.

a Amazonas Images. Ao sair da Gamma, 1979, ingressou na Magnum¹¹, que ainda existe e está em funcionamento, na qual ficou por 15 anos.

Minha grande escola de fotografia havia sido a Gamma, mas a Magnum me possibilitou uma fantástica oportunidade de desenvolvimento. Lélia, por sua vez, depois de um mestrado em urbanismo, expandiu a galeria Magnum organizando exposições e adquirindo uma bela experiência. (...). Fiquei quinze anos na Magnum. Foi um período enriquecedor, mas também muito competitivo. Conheci fotógrafos magníficos, como Erich Hartmann, Henri Cartier-Bresson, Eric Lessing e George Rodger, entre outros, que se tornaram grandes amigos. (Salgado, 2014, p. 59 e 60)

Um aspecto importante a se ressaltar sobre as agências fotográficas, especialmente sobre a Magnum, é que o surgimento dessa nova forma de trabalho para os fotógrafos que, graças às influências de seus fundadores, teve início – e a consequente consolidação – de uma tradição fotográfica, especialmente no fotojornalismo mundial. Em texto publicado no jornal Folha de São Paulo, em maio de 1998, a fotojornalista Adriana Zehbrauskas conta:

Ainda hoje, o equilíbrio entre jornalismo e arte define a Magnum. Cada fotógrafo deve se manter fiel ao princípio estabelecido pelos fundadores: respeito à individualidade e visão pessoal e interpretativa dos fatos. O que unifica o trabalho dos diferentes fotógrafos é a concepção de jornalismo e o olhar essencialmente humanista com que enxergam e apresentam o mundo. A Magnum foi criada com duas diferenças básicas em relação às outras agências: era uma cooperativa de fotógrafos acionários, cujos presidentes estimulavam, ao invés de imporem, as ideias dos fotógrafos. Os direitos autorais seriam propriedade dos fotógrafos e não das publicações em que seriam veiculadas as imagens. (Folha de São Paulo, 1 de março de 1998)

Foi no período que trabalhou na Magnum que Sebastião Salgado fez o registro fotográfico que o tornaria conhecido em todo o mundo. Graças ao seu contato já existente com o jornal New York Times, recebeu uma encomenda de uma reportagem sobre os cem primeiros dias de governo do então presidente dos Estados Unidos Ronald Reagan. Enquanto acompanhava as atividades da agenda de Reagan, ele foi atingido por tiros e Sebastião Salgado registrou todo o acontecimento.

Devo dizer que, de alguma forma, esse tiroteio foi muito interessante para mim e para a Magnum, que andava em dificuldades financeiras: todas as minhas fotos foram vendidas! Um pouco mais tarde, nesse mesmo dia, encontrei um fotógrafo que também havia presenciado o atentado a Bob Kennedy. Era assim que ele se apresentava – e inclusive fizera uma inscrição a respeito em seu cartão de visitas. Pressenti o perigo: eu fotografara a África por anos, trabalhara a fundo na América Latina, mas corria o risco de tornar-me o fotógrafo do atentado a Reagan. Assim, Lélia e eu decidimos nunca mais

¹¹ A Magnum, uma agência-cooperativa, foi criada em 1947 por um grupo de quatro fotógrafos, entre eles, Henri Cartier-Bresson que, com seu conceito de “instante decisivo”, influenciou gerações de repórteres fotográficos em todo o mundo.

deixar que aquelas imagens fossem publicadas. Mas preciso confessar: esse “furo” contribuiu muito para financiar minhas reportagens e meu trabalho pessoal à margem das encomendas, isto é, tudo o que realmente me apaixonava. (Salgado, 2014, p 61)

Ao decidir, ainda que com risco de prejuízo financeiro, que as fotografias que registraram o atentado sofrido por Ronald Reagan não seriam mais publicadas, Salgado aponta como gostaria de construir sua biografia e, de alguma forma, escolheu o que faria, e ainda faz, parte do imaginário popular que o cerca. Ao que tudo indica, não seria interessante limitar seu reconhecimento a um único episódio trágico, ainda que tragédias e violências estejam presentes em grande parte de seus trabalhos anteriores e posteriores a esse momento histórico. Essa escolha somente foi possível porque, naquele momento, Sebastião Salgado trabalhava para a Magnum, uma cooperativa que garantia os direitos autorais das imagens aos fotógrafos. Talvez, em outra empresa, essa escolha não teria sido possível.

Mesmo durante o período que trabalhou nas agências de fotografia, Sebastião Salgado realizava seus projetos autorais, de longa duração. Foi também nesse período de trabalho, que se consolidou como um fotógrafo do preto e branco. Durante muitos anos, afirma que fazia trabalhos em cor para sobreviver, mas que sempre levava uma câmera com filmes preto e branco para contar suas histórias. A escolha em trabalhar exclusivamente com o preto e branco foi decorrente de alguns fatores que contribuíram para a construção de uma linguagem fotográfica particular de Sebastião Salgado. Consideramos, neste trabalho, dois aspectos que nos parecem fundamentais para compreender a trajetória do fotógrafo: Salgado considera o preto e branco uma abstração porque nada no mundo é desprovido de cor, mas tanto para quem fotografa, quanto para quem observa fotografias, as cores podem chamar a atenção para si e não para o conjunto ou discurso da imagem. E o segundo ponto, mais técnico, é a possibilidade de manutenção da sequência da história contada. Com o filme preto e branco, a construção das folhas ou provas de contato¹² mantém todas as fotos registradas em sequência. Já com o filme colorido – diapositivo¹³ - utilizado à época para publicação em revistas por oferecer melhor qualidade de ampliação e reprodução, isso não era possível devido ao modo de

¹² Cópia fotográfica obtida a partir de contato direto do negativo como papel sensível, por meio do ampliador ou de uma copiadora apropriada, sem ampliação da imagem (neste caso, a cópia apresenta o mesmo tamanho do negativo). Por este processo, várias chapas são reproduzidas numa única folha de papel, que serve de prova para seleção das fotos a serem ampliadas. (Barbosa e Rabaça, 2001, p.182)

¹³ Imagem positiva, estática e translúcida, que pode ser projetada. Slide. (Barbosa e Rabaça, 2001, p.223)

revelação em slides. Isso significa que, apesar de ser um material tecnicamente adequado para garantir a qualidade de impressão das fotografias em revistas, especialmente as ilustradas, era um dispositivo que provocava impactos no processo editorial – escolha ou edição de fotografias – e, conseqüentemente na construção das narrativas visuais. Para Salgado, esse tipo de material, provocava uma quebra da linearidade de suas narrativas. Para além destas questões, defendemos que a escolha em se trabalhar com o preto e branco, mesmo quando passou a trabalhar com a tecnologia digital, Salgado reforçou uma escolha pessoal, que tem muito a ver com as influências fotográficas e artísticas em seu trabalho e com a possibilidade de se criar discursos diferentes a partir do uso do preto e branco em detrimento da cor.

Eu adorava a pintura, fotografava obras em preto e branco de Rembrandt. Comecei a ver que podia criar essas mesmas luzes e profundidades. O fotógrafo deve transmitir o que seu olho vê no momento de disparar, é preciso romper os limites da câmera. E ver o que os outros fazem não significa nada, cada um tem suas luzes interiores. A fotografia é feita com o passado de cada um, com sua ideologia. Eu trabalhei na Magnum com grandes fotógrafos, mas as afinidades eram mais pessoais do que técnicas. (Entrevista a Manuel Morales, Jornal El País, 2019)

Mesmo falando destas influências e incursões pela pintura, Salgado fala pouco da influência de outros fotógrafos em seu próprio trabalho, talvez por afirmar, repetidas vezes, que cada profissional fotografa com toda a sua vida e sua experiência pessoal. Ainda assim, no documentário *Revelando Sebastião Salgado* (2012), ele nos dá algumas pistas de algumas referências profissionais que constituiu ao longo dos anos e que podem ter trazido alguma influência na construção de sua linguagem fotográfica: Dmítri Baltermants, fotógrafo vanguardista russo, falecido em 2002; Martín Chambi: fotógrafo indígena peruano, falecido em 1973; Manuel Álvarez Bravo: fotógrafo mexicano falecido em 2002, aos 100 anos de idade; Tina Modotti: fotógrafa italiana da primeira metade do século XX, falecida em 1942, além de Henri Cartier-Bresson. Em alguma medida, podemos dizer que, para além de fotógrafos reconhecidos por seus trabalhos, Salgado volta aos pintores consagrados mundialmente e, não sabemos se intencionalmente ou não, provoca um diálogo intenso entre a pintura e a fotografia, especialmente ao se referir a determinados tipos de luz e enquadramentos.

Quando saiu da Magnum, Salgado já havia publicado vários livros, como *Outras Américas* (1986), *Sahel – o fim do caminho* (1986 e 1988) e *Trabalhadores* (1993). Nesse momento de sua carreira, ele se preparava para o início do projeto *Êxodos*, um dos objetos

de estudo deste trabalho, projeto também de longa duração, com contratos assinados com as revistas Paris Match, Life e Stern e com o jornal El País. Salgado conta que, para esse projeto, precisaria de uma equipe de trabalho, mas que a Magnum se recusara a montar essa estrutura. Diante da negativa da agência e munidos de experiência adquirida ao longo dos anos, Salgado e Lélia criaram, em 1994, a Amazonas Images.

No que se refere à comercialização das imagens, buscamos agentes em diferentes países do mundo. Vender nunca foi o nosso foco, mas sabíamos montar projetos que contavam histórias, sabíamos planejar e realizar reportagens. Lélia tinha experiência com exposições, desde a concepção até a cenografia; ela tinha produzido vários livros. Estávamos maduros e ela estava disposta a lançar e dirigir nossa própria estrutura. Foi assim que, em 1994, fundamos a Amazonas Images, no canal Saint-Martin, em Paris. Contratamos alguns funcionários e passamos a subcontratar alguns trabalhos em laboratórios externos. (Salgado, 2014, p. 62)

Quando Salgado diz, aqui, da experiência adquirida por Lélia para a realização de exposições e produção de livros, nos leva a apontar a importância de conceitos de curadoria e *design* de livros, que serão abordados adiante, no capítulo 3.



Figura 1: Capa do site da Amazonas Images. – reprodução feita pela autora.

E foi na Amazonas Images, sua nova e exclusiva agência, que Sebastião Salgado começou a trabalhar no projeto *Êxodos*, cujo objetivo era mostrar histórias de pessoas que deixam suas casas e países em função de fome, guerras e outras situações extremas e que,

ao sair de casa sem ter um lugar certo para morar, ficam expostas a condições humanamente degradantes. *Êxodos* não foi o primeiro trabalho de Salgado a abordar a pobreza e a miséria, não só em seus projetos, mas também nas reportagens que fez ao longo de sua trajetória profissional. Estar ligado ao mundo humanitário por meio das organizações de assistência, associado ao fato de ser um latino-americano, originário de um Brasil subdesenvolvido, fez com que seu trabalho seja rotulado como “estetização” da miséria e da pobreza, o que Salgado refuta com veemência, justificando que nasceu em um país subdesenvolvido. Em entrevista recente, em 2019, ao jornal *El País*, Salgado afirmou: “Foi dito que eu fazia estética da miséria. Ridículo! Fotografo meu mundo”. Ao rebater essa acusação, o que Salgado nos aponta talvez seja a possibilidade de reconhecer – e também registrar – em qualquer lugar do mundo as situações de miséria e sofrimento humano, conhecidas desde quando morava no Brasil e também dos primeiros anos de exílio na França. Embora o sofrimento e a miséria estejam muito presentes nos projetos de Sebastião Salgado, é importante dizer que há outras linhas de trabalho realizadas pelo fotógrafo e que são registros de outras situações opostas àquelas que fizeram com que ele fosse reconhecido em todo o mundo pela sua estética peculiar, por sua técnica apurada e realização de projetos de longa duração.

PROJETO	PERÍODO	LIVRO	EXPOSIÇÃO
AMÉRICA LATINA	1977/1984	OUTRAS AMÉRICAS (1986)	SIM
SAHEL	1984/1985	✓ SAHEL, L'HOMME EM DÉTRESSE (1986) ✓ SAHEL, EL FIN DEL CAMINO (1988) ✓ SAHEL, THE END OF THE ROAD (2004)	NÃO
TRABALHADORES	1986/1993	✓ TRABALHADORES (1997)	SIM
ÊXODOS	1994/1999	✓ ÊXODOS (2000) ✓ RETRATOS DAS CRIANÇAS DO ÊXODO (2000)	SIM
PÓLIO	2001/2002	✓ O FIM DA PÓLIO (2003)	SIM
CAFÉ	2002/2007	✓ PERFUME DE SONHO (2016)	NÃO
GÊNESIS	2004/2012	✓ GÊNESIS (2013)	SIM

SERRA PELADA	1986	✓ GOLD (2019)	SIM
AMAZÔNIA	2014/2020	✓ AMAZÔNIA (2021)	SIM

Tabela 1: Projetos fotográficos realizados por Sebastião Salgado. Fonte: www.amazonasimages.fr (tabela elaborada pela autora).

A partir de 1994, Sebastião Salgado realizou, até *Gênesis*, quatro projetos fotográficos, sendo três deles o que podemos chamar de projetos completos, finalizados com exposições e publicação de fotolivros: *Êxodos*, *Pólio*, *Café* e *Gênesis*. Sobre a opção de fotografar projetos por longos períodos, Salgado afirma que, para se compreender um país e sua realidade, é preciso voltar várias vezes, em momentos distintos para se acompanhar a história. E pode ser esse aspecto que, em seus últimos trabalhos, o diferencie dos fotojornalistas tradicionais, embora sua formação tenha tido, inicialmente, influência desse gênero fotográfico.

Em entrevista concedida ao jornal El País, quando questionado sobre a realização de projetos que são “maratonas”, de longa duração, Salgado diz que:

No caso de *Êxodos*, eu sou um imigrante, vivo em um país estrangeiro [França] e queria fazer um trabalho sobre as grandes migrações porque também era minha história. Vivi sete anos na estrada procurando essas pessoas e passei vários meses em nove grandes cidades nas quais os imigrantes chegavam. (Entrevista a Manuel Morales, Jornal El País, 2019)

Ao se assumir como imigrante, como um indivíduo que vive fora de seu território original, ao acompanhar pessoas que, em todo mundo, estão nessa mesma situação e também ao fotografar histórias em diversos países do mundo, Salgado nos remete ao pensamento de Deleuze e Guattari (1996), para quem o território é a dimensão subjetivante do agenciamento - na medida em que não há intimidade senão do lado de fora, vinculada a um exterior, oriunda de uma contemplação prévia a qualquer divisão de um sujeito e de um objeto. O problema prático essencial – deixar o território – deixa perguntas: que relação com o estranho, que proximidade do caos suporta o território? Qual é seu grau de fechamento ou, ao contrário, de permeabilidade (crivo) ao fora (linhas de fuga, pontas de desterritorialização)? Nem todos os territórios se equivalem, e sua relação com a desterritorialização, como vemos, não é de simples oposição. Estar em vários territórios pode criar novas subjetividades e relações com o outro e, conseqüentemente de discursividades acerca daquilo ou de quem é registrado pelo fotógrafo.

O posicionamento sobre o tempo de execução de cada trabalho é recorrente nas falas de Salgado que, em suas falas públicas, pelo menos nessas que foram consultadas para a construção deste primeiro capítulo, mantém uma coerência no que diz sobre suas escolhas, tanto pessoais, quanto profissionais.

Produzi algumas histórias fotográficas ao longo de minha vida, sobre nossa época e as transformações de nosso mundo. Sempre levei vários anos para concluí-las. Muitos dizem que os fotógrafos são caçadores de imagens. É verdade, somos os caçadores que passam muito tempo à espreita da caça, esperando que ela decida sair de seu esconderijo. Fotografar é a mesma coisa: é preciso ter paciência para esperar o que vai acontecer. Pois algo vai acontecer, necessariamente. Na maioria dos casos, não há como acelerar os fatos. É preciso descobrir o prazer da paciência. (Salgado, 2014, p. 10)

Embora os objetos de estudo desta pesquisa não estejam inseridos no campo do jornalismo/fotojornalismo e também o fato de Sebastião Salgado não classificar seu trabalho como fotojornalístico, há, nesta fala, um aspecto que, em alguma medida, ao ser considerado, tende a aproximá-lo da prática jornalística. Ao dizer que “algo vai acontecer, necessariamente, essa fala nos remete a retomar o conceito de acontecimento a partir do pensamento de Gilles Deleuze, que considera que o acontecimento, seja ele qual for, está inserido na categoria do discurso, ou seja, é aquilo que se diz e como se diz a respeito dele e, a partir daí, o sentido que se produz sobre um fato. Deleuze aponta que “o acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas.” Se o acontecimento está relacionado à linguagem, Salgado, ao exercitar a linguagem fotográfica, também capta em sua realidade, com suas lentes, aquilo que considera importante para transformar em acontecimento e em algo apreensível a partir do visível e, consequentemente faz aparecer um discurso visual que irá circular em seus livros e exposições e também nas publicações jornalísticas que são suas parceiras na realização dos projetos. Nesse ponto, se as fotografias de Sebastião Salgado circulam em revistas e jornais, cujo produto principal é a notícia, cabe também a observação dos critérios de noticiabilidade, ou de acordo com Rodrigues (1999), de notabilidade do acontecimento. Para o autor, devem ser considerados três registros, a saber: o registro do excesso, que é o mais comum por se tratar de uma irrupção exagerada no funcionamento normal, “uma emergência escandalosa de marcas excessivas do funcionamento normal dos corpos, tanto dos corpos individuais como dos corpos colectivos e institucionais; o registro da falha, que “procede por defeito, por insuficiência no funcionamento normal e regular dos corpos”; e o registro da inversão, que tem como exemplo a notícia do homem que morde o cão, sendo que a

ironia é a característica desse tipo de notícia. Rodrigues aponta ainda que o fato jornalístico tem uma natureza especial e se distingue entre os inúmeros acontecimentos e, como surge sem nexos aparente ou causa conhecida, é considerado notável e digno de ser registrado na memória.

É acontecimento tudo aquilo que irrompe na superfície lisa da história de entre uma multiplicidade aleatória de factos virtuais. Pela sua natureza, o acontecimento situa-se, portanto, algures na escala das probabilidades de ocorrência, sendo tanto mais imprevisível quanto menos provável for a sua realização. É por isso em função da maior ou menor previsibilidade que um facto adquire o estatuto de acontecimento pertinente do ponto de vista jornalístico: quanto menos previsível for, mais probabilidades tem de se tornar notícia e de integrar assim o discurso jornalístico. (RODRIGUES, 1999, p. 27)

O autor acrescenta ainda que as categorias de registro da notabilidade não esgotam a gama dos acontecimentos notáveis. Por isso, surge uma nova categoria de visibilidade: metaacontecimentos ou uma espécie de acontecimentos segundos, que existem em função da existência do discurso jornalístico, que, em seu bojo, traz o fotojornalismo, um dos gêneros do qual o trabalho de Salgado também se aproxima e dialoga.

Para realizar tais projetos, sempre houve necessidade de se passar longos períodos longe de casa, da família, dos filhos, o que teve impactos em sua vida pessoal, o que Salgado minimiza, e em alguma medida se contradiz, ao falar sobre o assunto e ressaltar a forma que a esposa Lélia o ajudava a lidar com essa questão.

Ela (Lélia) segurava. Era muito difícil a solidão dela, a minha solidão. De criar os filhos, porque nós temos dois filhos e a Lélia que criou, praticamente sozinha, nossos dois filhos. Olha, nós estamos juntos desde 1964. Já tem 50 anos que estamos juntos. Então, a gente construiu uma vida juntos. Na realidade, é difícil saber quem eu sou e quem a Lélia é. Nós fizemos tudo juntos, construímos. Tivemos momentos difíceis na vida (...) e é isso tudo que dá uma coerência de vida. Isso foi construído, foi feito. (Entrevista a Dráuzio Varela, 2016, 31'28'')

Nesses projetos de longa duração, até a realização de *Gênesis*, Sebastião Salgado fotografava, prioritariamente, a espécie humana. Todos os seus projetos até então tiveram como assunto principal o homem e suas relações e implicações sociais e econômicas, especialmente no que diz respeito a condições causadas pelo próprio homem como guerras e fome, e, algumas vezes, por questões ambientais ou climáticas, como grandes secas na África. E é nesse contexto que se encontra a realização do projeto *Êxodos* que, segundo Salgado, fez com que ele perdesse a fé na humanidade e adoecesse, a ponto de pensar em abandonar a fotografia, tamanho o desgosto e o sofrimento que sentia.

Para realizar *Êxodos*, Sebastião Salgado, em seis anos, visitou 40 países em todo o mundo. E já no prefácio da primeira edição do fotolivro *Êxodos*, de 2000, ele diz:

Este livro conta a história da humanidade em trânsito. É uma história perturbadora, pois poucas pessoas abandonam a terra natal por vontade própria. Em geral, elas se tornam migrantes, refugiadas ou exiladas constrangidas por forças que não têm como controlar, fugindo da pobreza, da repressão ou das guerras. Partem com os pertences que conseguem carregar, avançam como podem a bordo de frágeis embarcações, espremidas em trens e caminhões, a pé... Viajam sozinhas, com as famílias ou em grupos. Algumas sabem para onde estão indo, confiantes de que as espera uma vida melhor. Outras estão simplesmente em fuga, aliviadas por estarem vivas. Muitas não conseguirão chegar a lugar nenhum. (Salgado, 2016, p.7)

49

E foi, ao acompanhar esses movimentos migratórios forçados, que Sebastião Salgado viu, de muito perto, o sofrimento das pessoas e, porque não dizer, ódio, ganância e violência. No mesmo texto, Salgado continua:

A experiência operou uma profunda mudança em mim. Ao dar início a este projeto, eu estava habituado a trabalhar em condições difíceis. Pensava que minhas convicções políticas ofereciam respostas para um grande número de problemas. Acreditava sinceramente que a humanidade avançava num rumo positivo. Estava despreparado para o que veio a seguir. As coisas que aprendi acerca da natureza humana e do mundo em que vivemos deixara-me profundamente apreensivo quanto ao futuro. (Salgado, 2016, p.7)

E foi ao terminar esse projeto que Sebastião Salgado adoeceu e decidiu abandonar a fotografia. E no retorno à fazenda, suas origens, ao ver a terra destruída pelo desmatamento e pela criação de gado bovino, Lélia e Sebastião tiveram a ideia de realizar o reflorestamento de toda a propriedade e tentar trazer de volta o lugar que povoava o imaginário e as lembranças do fotógrafo. A região do Vale do Rio Doce, bacia hidrográfica na qual se localiza a cidade de Aimorés, terra natal de Salgado, era, originalmente, coberta por vegetação de Mata Atlântica. E, ao ver os primeiros resultados positivos do programa de reflorestamento, surgiram ideias para um novo projeto fotográfico.

“*Gênesis*” nasceu do projeto ambiental que concebi no Brasil ao lado de Lélia Deluiz Wanick Salgado, minha esposa, minha companheira (...). Esse projeto chamado Instituto Terra visa reflorestar a Mata Atlântica que começou a ser destruída com a chegada dos portugueses em 1500, e teve esse processo acelerado pela agricultura intensiva, pela urbanização e, finalmente, pela industrialização. Hoje, restam apenas 7% de sua área original. Demos início a uma reconstituição ecossistêmica da terra da minha infância. Uma terra que o desmatamento tornou feia e pobre, apesar de eu sempre ter tido a sensação de ter crescido no paraíso. (Salgado, 2014, p. 14)

Gênesis marca a entrada de Sebastião Salgado em um novo gênero da fotografia, que, até então, não havia feito: a fotografia de natureza, paisagens e animais. Não que o

ser humano tenha sido deixado de lado neste projeto, mas os aspectos humanos privilegiados são aqueles que mostram a natureza ainda intocada e como um grande conjunto que engloba todos os elementos, inclusive os humanos. No prefácio de *Gênesis*, Salgado conta:

Minha abordagem não foi a de um jornalista, cientista ou antropólogo. No *Gênesis*, persegui um sonho romântico, de encontrar – e partilhar – um mudo primitivo, mais invisível e inalcançável do que deveria ser. Meu objetivo não era o de ir aonde o homem nunca fora antes, embora a natureza selvagem seja geralmente encontrada em lugares bem inacessíveis. Eu apenas queria mostrar a natureza no seu auge, independentemente do lugar onde a encontrasse. (...) Meus projetos anteriores, *Trabalhadores*, *Êxodos* e muitos outros, consistiram em viagens pelas experiências e adversidades da humanidade. *Gênesis* seria minha homenagem à grandiosidade da natureza. (Salgado, 2013, p. 7)

Além da voz de fotógrafo, com a criação do Instituto Terra, na antiga fazenda da família de Sebastião Salgado, em Aimorés, Minas Gerais, e com a exposição e a publicação do fotolivro *Gênesis*, Salgado passa a ser ouvido também como a voz do ambientalista, aquele que está engajado em questões ambientais importantes para a preservação e o futuro da vida na Terra.

Acompanhar o percurso biográfico e de produção visual de Sebastião Salgado nos possibilita, em alguma medida, compreender como aspectos da vida pessoal estão ligados à forma que o fotógrafo lê o mundo e como os afetos interferem diretamente nas imagens produzidas e escolhidas para terem uma circulação ampla como nos livros e exposições. Se considerarmos o conjunto de fotografias de *Êxodos* e *Gênesis* e como essas imagens são possibilidade de releitura ou representação da realidade por Sebastião Salgado, podemos resgatar no pensamento de Spinoza como as coisas e suas imagens podem, de alguma maneira e de formas distintas, afetar as pessoas.

Esse capítulo traz aspectos biográficos de Sebastião Salgado, sem querer esgotá-los ou fazer mesmo uma biografia. Uma biografia completa seria uma nova tese e não caberia dentro dessa que agora apresento. E depois, porque todas as informações desse capítulo foram resgatadas e compiladas de materiais públicos, como livros, entrevistas e documentários sobre o fotógrafo e de momentos como lançamentos de livros e aberturas de exposições que pude acompanhar nesse período.

Conhecer aspectos biográficos de Sebastião Salgado e sua construção como ser humano – e particularmente como fotógrafo – é, em minha percepção como pesquisadora, fundamental para compreender os trabalhos que ele nos apresenta. É um movimento para

lançar luz sobre pontos dessa história de vida e nas formas como eles se relacionam e estão presentes em seu fazer fotográfico e editorial. Então, nesse capítulo há pontos da infância na fazenda e as atividades que Salgado acompanhou. Depois, a saída para estudar no Espírito Santo, o momento que conheceu Lélia, o envolvimento com os movimentos estudantis, o exílio na França e a descoberta da fotografia...

O que se pode perceber nesse capítulo é que a construção de vida do indivíduo está presente na construção profissional do fotógrafo, com resultados perceptíveis em suas fotografias e em suas narrativas visuais. E nessa construção dupla, há aspectos de um ethos que Salgado quer construir e projetar, sendo esse o primeiro imaginário que apresento nessa pesquisa. Ao longo dos anos, o que se nota é que essa construção é feita de forma coerente por Salgado, com afirmações e reafirmações de posicionamentos e condutas ao longo da vida. Pensar na existência desse imaginário construído não quer dizer que não existam polêmicas acerca de sua figura pública ou de seu trabalho, que não é unanimidade em todo mundo. Mas conhecer um pouco da história de vida do fotógrafo colabora em grande medida para fazer uma leitura mais criteriosa, por assim dizer, desse percurso profissional de quase meio século.

2- ÊXODOS E GÊNESIS: DUAS ÁFRICAS

“Eu soube no mesmo instante (...) que tinha diante de mim um verdadeiro autor, que encontrava no livro um meio privilegiado de expressão.”

Claude Nori

Antes de nos debruçarmos sobre os fotolivros *Êxodos* e *Gênesis* e das formas que as narrativas sobre o continente africano nos são apresentadas nas duas publicações, pensamos ser pertinente abordar a conceituação de fotolivro apresentada por Fernández (2011), por considerá-la um bom norteador para a leitura de obras visuais, como são os nossos objetos de estudo. Por estar radicado na França, muitos destes fotolivros são publicados por casas editoriais europeias que têm história e tradição na produção e publicação de materiais com grande potencial imagético, como é o caso da Taschen Editora, que publicou alguns dos fotolivros de Sebastião Salgado e é conhecida por publicar “livros de arte”.

2.1- A Editora Taschen

A Editora Taschen foi criada na Alemanha, nos anos 1980, com o objetivo de massificar o consumo de livros de arte no mundo. Segundo informações de uma matéria publicada na revista Forbes em outubro de 2018, na Espanha, cerca de 50% dos livros vendidos pela editora custam menos de U\$30, o que significa um montante de cerca de U\$10 milhões. A editora tem também como marca, a realização de projetos grandiosos. Nos anos 1990, começou a editar livros “premium”, com tiragens limitadas e autografados pelos artistas. O primeiro livro dessa série foi dedicado ao fotógrafo de moda Helmut Newton. Com cerca de 30 kg, o livro foi vendido a U\$ 20 mil. O sucesso da editora é creditado ao irreverente critério editorial de Benedikt Taschen, que nunca teve medo de apostar em temas originais em suas publicações. Em média, a editora edita e publica cerca de 50 livros por ano e conta com 300 funcionários. Além da editora, o grupo conta também com livrarias próprias em diversas cidades da Europa.

De toda a produção de Sebastião Salgado, a Editora Taschen publicou, até 2021, sete livros: *África* (2007), *Gênesis* (2013), as segundas edições de *Êxodos* (2016) e *Retratos das Crianças do Êxodo* (2016), *Gold* (2019) e *Amazônia* (2021). Além destes, o fotolivro *Perfume de Sonho* (2016) foi publicado pela Editora Paisagem, a representante oficial da Taschen no Brasil. No caso da publicação de *Gênesis*, foi feita a

edição *standart* do livro – um volume de 520 páginas, capa dura, formato 24,6 x 36 cm (fechado) e custo de R\$ 360,00, e também uma edição de colecionador – dois volumes, 704 páginas, capa dura, formato 46,8 x 70 cm (fechado), em caixa de madeira, 59 quilos, 500 unidades numeradas e assinadas por Sebastião Salgado e custo de R\$ 18 mil. As consultas dos valores de cada uma das edições foram feitas no site da editora em 19 de junho de 2019).



Figura 2: Edição especial do fotolivro *Gênesis*, publicada pela Editora Taschen.

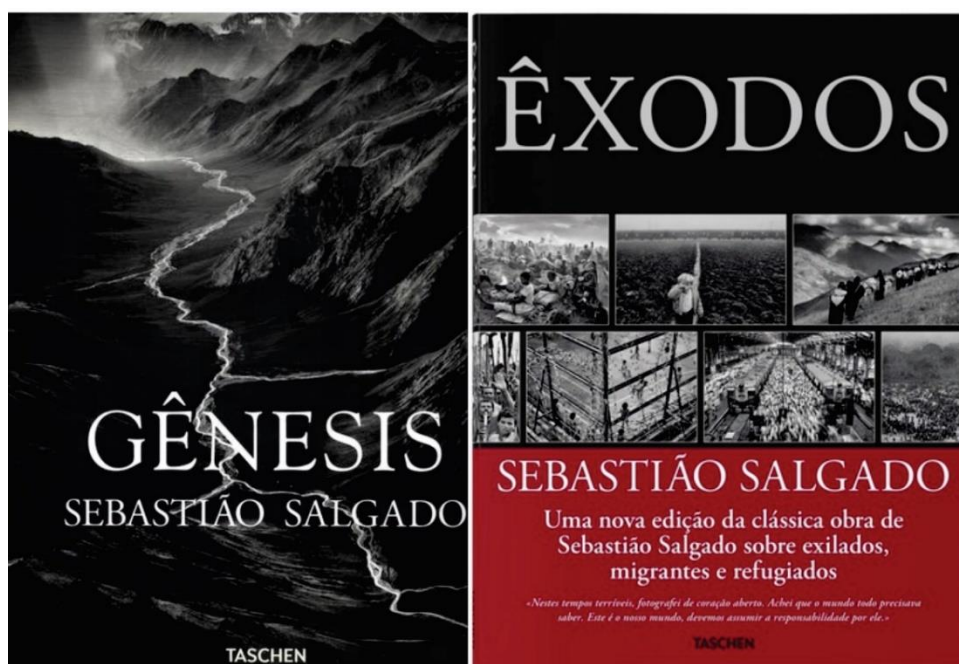


Figura 3: Capas das edições dos fotolivros *Gênesis* e *Êxodos*, publicadas pela Editora Taschen.

2.2- Fotolivros

A produção de Sebastião Salgado, em seus mais de 40 anos de atividade fotográfica, culmina com a publicação de fotolivros e a realização de exposições. Considerando a escassez de bibliografia geral sobre os chamados fotolivros ou livros fotográficos e a inexistência de uma história da fotografia que contemple essas publicações, apontadas por Fernández (2011), nossa proposta é apresentar propostas de leituras das narrativas visuais criadas por Sebastião Salgado em seus livros, uma vez que, ao realizar grandes projetos com longa duração, o fotógrafo pode ser considerado como muitos daqueles que preferem modelos como ensaios, séries ou livros, em que “os procedimentos nos quais o relato determina imagens organizadas com certos propósitos” (Fernández, 2011).

Livros nos quais um autor tenha organizado um conjunto de fotografias como uma continuidade de imagens, com o objetivo de produzir um trabalho visualmente legível. Devem ser textos em imagens capazes de conter as leituras abertas que caracterizam os textos em palavras. (FERNÁNDEZ, 2011, P. 14)

O autor aponta ainda outras características que os fotolivros apresentam. Além de fotografias de qualidade, tais publicações devem conter um projeto gráfico específico, que é o caso de *Êxodos* e *Gênesis*, e um discurso fotográfico que caracterize a obra. Como os fotolivros são publicações autorais, “a intervenção do fotógrafo na edição parece ser um requisito imprescindível, o que exclui necessariamente os livros publicados depois de seu falecimento” (Fernández, 2011). Nossa percepção sobre os fotolivros soma-se à fala de Salgado que, em entrevista coletiva concedida em Belo Horizonte em julho de 2014, quando do lançamento de *Gênesis*, relatou o processo de edição fotográfica e produção gráfica (projeto gráfico, edição e editoração) de seus livros, que é conduzido por ele e sua esposa, Lélia Wanick Salgado. Sobre seus livros, Sebastião Salgado diz:

É isso que é interessante nesses livros de fotografia, essas coisas, é o conjunto dessas coisas. Não é só a fotografia que é interessante. É a maneira de utilizar a fotografia, a edição dessas fotografias, a dedicação total em torno da fotografia para você poder criar, no fundo, uma linguagem informativa completa. (Revelando Sebastião Salgado, 2012, 48’37’)

No caso dos fotolivros que são os objetos de análise dessa pesquisa, ressaltamos que tanto *Êxodos*, quanto *Gênesis*, embora tenham um grande volume de textos escritos, apresentam as legendas das fotografias em um caderno à parte. Isso nos indica que seriam possíveis pelo menos duas leituras das narrativas presentes: uma somente das imagens

fotográficas e outra articulada com as informações textuais presentes nos cadernos. Dessa forma, consideramos que as fotografias são uma maneira de nos apresentar os acontecimentos que são episódios abertos e, sendo assim, trazem consigo abertura para sua recepção e compreensão.

2.3- Um roteiro de leitura dos fotolivros

Para a leitura e análise dos fotolivros *Êxodos* e *Gênesis*, bem como das narrativas sobre o continente africano presentes em ambos os livros, foi feito, inicialmente, o levantamento das informações básicas e editoriais relativas a cada uma das publicações. Esse levantamento tem como finalidades o registro de tais informações e também ter à mão estes dados técnicos¹⁴.

INFORMAÇÃO EDITORIAL	ÊXODOS	GÊNESIS
ANO DE PUBLICAÇÃO	2016 (2ª EDIÇÃO)	2013
EDITORIA	TASCHEN	TASCHEN
NÚMERO DE PÁGINAS	432	520
FORMATO (FECHADO)	25,5 X 33,5 CM	24,6 X 36 CM
PRESENÇA DE SOBRECAPA	SIM	SIM
QUANTIDADE DE FOTOS DO CONTINENTE AFRICANO	83	117
LIVRETO COM LEGENDAS	SIM (32 PÁGINAS)	SIM (36 PÁGINAS)
FORMATO LIVRETO	21,4 X 28,4 CM	21,4 X 32,4 CM

Tabela 2: Informações editoriais dos fotolivros *Êxodos* e *Gênesis* (elaborada pela autora)

Além dessas informações, foram criadas categorias de análise, nas quais foram classificadas as fotografias presentes nas publicações. A categorização tem como objetivo organizar e criar uma linha condutora da análise, uma vez que o recorte executado contempla 200 imagens em cerca de 194 páginas distribuídas nos dois livros. Foram elaboradas oito categorias (ver Tabela 3), com base em conceitos básicos da fotografia, a saber:

- 1- Retrato individual: pelo conceito básico da fotografia, retrato é a fotografia que privilegia o rosto da pessoa. É esse o conceito adotado neste trabalho para as análises das narrativas sobre o continente africano em cada um dos fotolivros.

¹⁴ Temos clareza de que estes dados não contemplam todos os elementos e paratextos presentes em um livro, mas consideramos que são suficientes para esse momento da análise. À medida que outras informações editoriais forem necessárias, serão apresentadas conceitualmente ao longo do trabalho.

- 2- Retrato duplo: são, aqui, as fotografias que contemplam dois indivíduos. Foi uma forma encontrada para diferenciar as fotos de pequenos grupos de pessoas daquelas que nos apresentam grupos maiores, uma vez que essa distinção se faz necessária para uma análise mais detalhada das imagens.
- 3- Grupos humanos: fotografias que contemplam, prioritariamente, grupos humanos com três ou mais indivíduos vivos em diversas situações.
- 4- Paisagem: categoria de fotografias que prioriza paisagens naturais de um determinado local.
- 5- O humano na paisagem: categoria que apresenta a integração de seres humanos, individual ou coletivamente, à paisagem natural.
- 6- Animais: uma das categorias da fotografia de natureza, que prioriza outros seres vivos, que não os humanos.
- 7- Animais na paisagem: categoria que mostra a integração dos animais às paisagens em que vivem.
- 8- A morte vista de perto: categoria que mostra, prioritariamente, cadáveres nas mais diversas situações.

CATEGORIA	ÊXODOS	GÊNESIS
1. RETRATO INDIVIDUAL	4	19
2. RETRATO DUPLO	13	8
3. GRUPOS HUMANOS	49	10
4. PAISAGEM	0	17
5. O HUMANO NA PAISAGEM	9	23
6. ANIMAIS	0	25
7. ANIMAIS NA PAISAGEM	0	14
8. A MORTE VISTA DE PERTO	8	0
TOTAL	83	117

Tabela 3: Categorias de análise das fotografias dos fotolivros *Êxodos* e *Gênesis* (elaborada pela autora)

A partir desta definição, as fotografias foram contadas, medidas e classificadas, como se pode ver nos Anexos 1 e 2.

Ao propor a categorização das imagens nesse ponto da pesquisa, o que pensamos está além de uma mera classificação visual das fotografias. O importante nesse momento

é compreender a composição estética e informativa do conjunto de imagens em cada uma das categorias para vislumbrar as possibilidades narrativas que elas carregam tanto isoladamente quanto no conjunto das narrativas maiores sobre o continente africano nos dois fotolivros.

2.4- Êxodos

Durante seis anos, em quarenta países, trabalhei em meio a esses fugitivos – nas estradas ou nos campos de refugiados, ou ainda nas favelas urbanas aonde eles frequentemente iam parar. Muitos atravessavam os piores momentos de suas vidas. Estavam assustados, mal alojados e humilhados. Mesmo assim, aceitavam ser fotografados porque, acredito, queriam que seu sofrimento fosse divulgado. Sempre que possível, eu lhes explicava que minha intenção era essa. Muitos não faziam mais do que postar-se diante de minha câmera e dirigir-se a ela como se fosse um microfone.

Sebastião Salgado, Êxodos

Embora os objetos desta pesquisa sejam fotolivros e haver um indicativo de que as imagens fotográficas são unidades discursivas autônomas, em ambas as publicações aqui estudadas, há um volume significativo de textos – prefácios, agradecimentos, apresentações de capítulos – escritos, majoritariamente, por Sebastião Salgado e Lélia Wanick Salgado. Assim como as imagens, os textos verbais contam com informações importantes e aspectos subjetivos que também nos orientam nas análises deste trabalho, como é o caso da epígrafe que abre essa seção.

Quando Salgado nos conta a relação que estabelece com os refugiados ou imigrantes, logo na abertura do fotolivro *Êxodos*, percebemos como sua história de vida se identifica com as pessoas fotografadas – na forma que ele relata em entrevistas, documentário e no livro autobiográfico, apresentada no primeiro capítulo deste trabalho – e como o fotógrafo relata que elas se comportam ao serem fotografadas. Essa fala é uma demonstração da forma que ele deseja que seu trabalho seja visto: mostrar, à sua maneira, a realidade daquelas pessoas e, em alguma medida, provocar afetos em quem vê essas fotografias. Ao agir assim, Salgado nos leva a refletir sobre o pensamento de Susan Sontag (2003), em *Diante da Dor dos Outros*, e a ética de Spinoza, que será discutida no

capítulo 4 deste trabalho. Sontag nos aponta a existência de certo *voyeurismo* por parte de leitores, que poderiam se sentir mais ou menos atraídos por alguma imagem fotográfica, seja em jornais diários ou, no caso desta pesquisa, nos fotolivros estudados. Para Sontag, as situações apresentadas despertam a atenção dos leitores para o sofrimento em fotografias que podem ser consideradas pornográficas, e sendo também repugnantes, têm capacidade de seduzir as pessoas, despertando nelas o desejo mórbido e atormentador de se sentirem atraídas pelas imagens de sofrimento humano, catástrofes ou tragédias naturais.

Para a realização de *Êxodos*, foi necessária a organização de uma logística e buscar formas de financiamento do trabalho. É Lélia quem conta, nos agradecimentos presentes na segunda edição do fotolivro que usamos como referência nesta pesquisa, como Sebastião Salgado obteve recursos financeiros para realizar *Êxodos* em seis anos:

Desde o início, procuramos as revistas que nos haviam apoiado quando da publicação de *Trabalho*¹⁵. Explicamos o novo projeto e obtivemos suporte financeiro de várias delas, bem como de algumas que não havíamos tido contato anteriormente. Todas elas assumiram o compromisso prévio de publicar as reportagens individuais que surgissem do trabalho que Sebastião viesse a desenvolver para o livro, proporcionando-nos, dessa maneira, parte dos recursos que necessitaríamos para financiar o projeto. Por outro lado, muitas dessas reportagens sublinhavam o fato de que o trabalho de Sebastião estava, em ampla medida, ligado a acontecimentos tópicos, e que ele estava destinado simultaneamente à publicação imediata e à inclusão posterior neste livro. (*Êxodos*, 2016, p. 16)

Lélia agradece nominalmente às revistas Rolling Stone (Estados Unidos), The New York Times Magazine (Estados Unidos), Paris Match (França), Stern (Alemanha), El País Semanal (Espanha), Folha de São Paulo (Brasil), Visão (Portugal), Nieuwe Revu (Holanda), Vrij Nederland (Holanda) e D-la Repubblica (Itália). Além dos veículos de comunicação, a Amazonas Images associou-se a agências jornalísticas e fotográficas para que fosse representada em diversas partes do mundo: Focus Presseagentur (Alemanha), ABC Press (Holanda), PPS (Japão), Network (Reino Unido), Contrasto (Itália), Scanpix (Noruega), Apeiron (Grécia) e Contact Press Images (França, Espanha e Estados Unidos). A editora ressalta também o apoio logístico oferecido pelas organizações humanitárias envolvidas com as diversas crises retratadas no fotolivro: Alto Comissariado das Nações Unidas para os refugiados (ACNUR), Organização Internacional para a Migração,

¹⁵ Fotolivro *Trabalhadores*, publicado, no Brasil, em 1997, pela Companhia das Letras

Médicins sans frontières, UNICEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância), Norwegian People's Aid, Christian Aid e Save the Children (Reino Unido).

De acordo com informações disponíveis no site da Amazonas Images, a proposta era registrar os grandes movimentos migratórios no mundo que levam as pessoas a buscarem outro país para viver.

Em décadas recentes, centenas de milhões de pessoas por todo o globo foram desalojadas de seus lares pela pobreza, por guerras e pela repressão. Alguns fogem para salvar a própria vida; outros arriscam sua vida para escapar da miséria. A maioria termina em campos de refugiados ou em favelas de cidades do Terceiro Mundo; alguns poucos têm sorte e encontram uma existência melhor em um país rico distante de sua terra natal. Todos, de maneiras diferentes, estão à mercê de forças políticas e econômicas além de seu controle. (...). O conjunto de fotografias do *Êxodos* captura momentos trágicos, dramáticos e heróicos de vidas individuais. No entanto, vistas em conjunto, também contam a história dos nossos tempos. (Fonte: Amazonas Images: www.amazonasimages.fr)

59

O resultado desses anos de trabalho em 40 países em todo o mundo foi a concepção e publicação, em 2000, de dois fotolivros: *Êxodos* e *Retrato de Crianças do Êxodo*, publicado por Amazonas Images e co-publicado no Brasil, USA, França, Portugal, Espanha, Itália e Alemanha. Além do projeto gráfico e editorial dos livros, Lélia Salgado fez a curadoria e a cenografia de uma grande exposição que acompanhou o lançamento dos livros nos diversos países e que foi mostrada em importantes museus do mundo. Ela, Lélia, curadora e editora, recebeu o “Prêmio Jabuti”¹⁶, em 2001, pela publicação de *Êxodos* pela editora Companhia das Letras, responsável pela primeira edição do fotolivro no Brasil.

2.4.1- A África presente em *Êxodos*

O continente africano é contemplado em um capítulo inteiro do fotolivro *Êxodos*, o capítulo 2, que é subdividido em sete partes: Sul do Sudão: o martírio de um povo (11 fotografias); Ruandeses buscam refúgio na Tanzânia (16 fotografias); Ruandeses refugiados na região de Goma, no Zaire (16 fotografias); Ruanda, uma nação dilacerada (4 fotografias); A situação desesperada dos ruandeses refugiados no Zaire (13 fotografias); Angola, uma aparência enganosa (6 fotografias); e A repatriação dos moçambicanos (17 fotografias). São, ao todo, 83 fotografias distribuídas em 94 páginas.

¹⁶ Considerado o mais importante concurso literário brasileiro, realizado pela Câmara Brasileira do Livro desde 1958. Contempla categorias como literatura, ensaio, tradução e livro (capa, ilustração e projeto gráfico).

Antes de prosseguir com a apresentação do continente africano no fotolivro *Êxodos*, é relevante registrar que historicamente a África é marcada por processos de colonizações por parte de países ocidentais, o que resultou em divisões territoriais que nem sempre contemplavam, por exemplo, questões relacionadas a tribos ou etnias, o que gerou, e ainda, gera, situações de conflitos e guerras civis.



Figura 4: Mapa político da África
(Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mapa_pol%C3%ADtico_da_%C3%81frica.svg)

Das 83 fotografias do continente africano presentes em *Êxodos*, e considerando a subdivisão deste capítulo em sete tópicos, há quatro tópicos que enfocam as crises que atingiram Ruanda e seu povo. Nesses quatro tópicos estão 49 fotografias, o correspondente a 59,03% do total de fotos. Pensando somente nos números de forma

absoluta, o destaque ao Ruanda pode ser justificado pela relação afetiva que Sebastião Salgado tem com aquele país e que foi construída ao longo dos anos da carreira do fotógrafo. Ruanda foi um dos primeiros países africanos visitados por Salgado quando começou seu trabalho como economista na Organização Internacional do Café e ele conta que fez grandes amizades lá. Muitos de seus amigos foram vítimas das guerras naquele país. Comparando as visitas que fez à África, especificamente ao Ruanda, ao longo dos anos, Salgado diz:

É curioso como algumas regiões do mundo marcam cada pessoa de um modo específico. Enquanto jovem economista, explorei muito Ruanda, à procura de terras incrivelmente férteis do Kiwu. Enquanto fotógrafo, voltei ao país para a série “Trabalhadores”. Em 1994, assisti à calamidade absoluta. Voltei em 1995 para acompanhar o retorno dos refugiados. Em meu projeto seguinte, “Gênesis”, quis fotografar os vulcões em erupção de Goma e os gorilas do Parque Nacional de Virunga. Fui, voltei, visitei Ruanda por razões e circunstâncias muito diferentes. Quantas vezes? Não sei exatamente. Mas sempre o mesmo lugar. Sem que eu percebesse, muitas de minhas histórias se passaram ali. (Salgado, 2014, p. 91)

As demais fotografias estão divididas em outros três tópicos que abordam o Sudão, Angola e Moçambique em 34 imagens. Mas essa identificação de locais e países somente é possível a partir de consulta ao encarte que contém as legendas e os comentários de Sebastião Salgado sobre cada uma das fotografias, uma vez que não há, no livro, legendas ou quaisquer outras informações textuais sobre as imagens ali publicadas e que permitiriam algum tipo de identificação. Mas, independentemente da presença de elementos textuais, é possível compreender a narrativa proposta.

Entre as imagens não há padrão rigoroso de dimensão das fotografias (FIG. 5). Há 21 imagens diagramadas em espaços maiores que a página do livro, ocupando, ora, página dupla, ora um espaço de página dupla dividido com outra fotografia menor, sempre diagramadas na horizontal (formato paisagem). O que há de comum entre as fotografias desse capítulo é o registro de situações de sofrimento provocado pela necessidade de migrar para, em muitas situações, salvar a própria vida e de suas famílias, e também aquele sofrimento provocado pelos conflitos armados, pela violência, pela dificuldade enfrentada nos deslocamentos e nos campos de refugiados, pela fome, sede e muitas doenças. É um sofrimento que atinge a todos, inclusive crianças e idosos. No Anexo 1, temos a tabela com o levantamento das fotografias presentes em *Êxodos*, com suas dimensões, localização, uma breve descrição e a classificação de acordo com as categorias propostas para a análise.



Figura 5: Reprodução de páginas do fotolivro *Êxodos*, com demonstrações do uso variado de dimensões e padrões de diagramação das páginas 176 e 177, 164 e 165 e 218 e 219 à esquerda e 162 e 163, 174 e 175 e 194 e 195 à direita (reprodução feita pela autora)

A partir daqui, será feita uma apresentação sintética das seções que compõem o capítulo 2 de *Êxodos*, com descrições e exemplos das fotografias presentes em cada uma destas seções identificadas. A proposta é analisar as narrativas apresentadas por Sebastião Salgado, considerando a divisão da totalidade das imagens nas categorias de análise já propostas. Ressaltamos que as informações presentes aqui constam do caderno de legendas, o que nos aponta, mais uma vez, a possibilidade de se construir mais de uma narrativa a partir das fotografias que compõem esse capítulo dedicado ao continente africano.

2.4.1.1- Sul do Sudão: o martírio de um povo

As fotos feitas por Salgado no sul do Sudão estão na primeira parte do capítulo, composta por 11 fotografias (páginas 155 a 167). O Sudão viveu em guerra civil no período de 1983 a 2005, quando o sul do Sudão apresentado pelo fotógrafo nesta parte do capítulo 2, se tornou um país independente, o Sudão do Sul. Durante o período de guerra civil, inclusive o período apresentado por Salgado em *Êxodos*, mais de dois milhões de sudaneses foram mortos e cerca de quatro milhões foram refugiados devido a doenças, fome e guerras causados pelo conflito.

Neste conjunto de fotografias, é possível perceber como o sofrimento atinge todas as pessoas retratadas, independentemente da idade. Embora, possa ser notada também uma certa inocência no olhar das crianças fotografadas, é o sofrimento que se destaca, seja no atendimento a doentes no hospital de campanha montado; na mãe que deu à luz e levou mais de um dia para ser admitida em um campo de refugiados, juntamente com seu bebê de apenas dois dias de vida (FIG. 5); seja na concentração de uma criança cuidando da outra, ou na visão geral de um campo de refugiados em Niochuche (FIG. 6).



Figura 6: Mãe sudanesa e seu bebê em campo de refugiados de Kakuma, no norte do Quênia (*Êxodos*, p. 159) – reprodução feita pela autora.

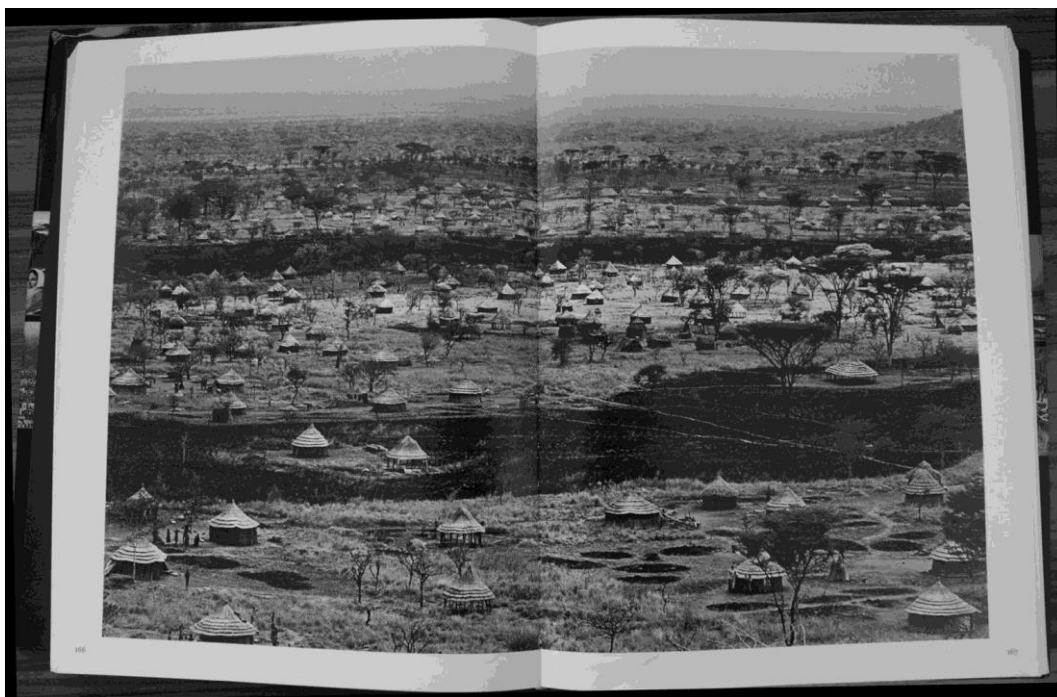


Figura 7: Campo de refugiados em Niocuche, no Sudão do Sul, controlado pelo Exército Sudanês de Libertação Popular (*Êxodos*, p. 166 e 167) – reprodução feita pela autora.

2.4.1.2- Ruandeses buscam refúgio na Tanzânia

A segunda parte do capítulo é composta por 16 fotografias e abre a extensa parte que Sebastião Salgado dedica ao Ruanda e seu povo, devastados por uma guerra civil que dizimou cerca de 14% de sua população, com a morte de cerca de um milhão de pessoas em um período de quatro meses. Nos anos 1990, a guerra entre as etnias Tutsi e Hutu causou perseguição e morte em Ruanda, o que levou centenas de milhares de ruandeses a sair do país em busca de refúgio em países vizinhos como o Zaire (atual República Democrática do Congo) e Tanzânia. É nessa parte do capítulo que aparecem as primeiras fotografias de cadáveres, talvez a expressão máxima de sofrimento em diversas situações, seja por assassinatos, seja por

doenças que frequentemente atingiam os campos de refugiados e provocavam morte em massa.



Figura 8: Corpos de homens assassinados na estrada que liga a fronteira com a Tanzânia à capital de Ruanda, Kigali (*Êxodos*, p. 170) – reprodução feita pela autora.



Figura 9: Corpos boiando no rio Akagera, na fronteira de Ruanda com a Tanzânia (*Êxodos*, p. 172) – reprodução feita pela autora.

Outra situação abordada nessa parte do capítulo é a dificuldade que os migrantes enfrentavam para conseguir água potável ou para se abrigarem da chuva e do vento nos campos de refugiados (FIG. 9). Não são somente adultos, mas também crianças e idosos

que enfrentam essas dificuldades e também outras, como o surgimento de doenças contagiosas.

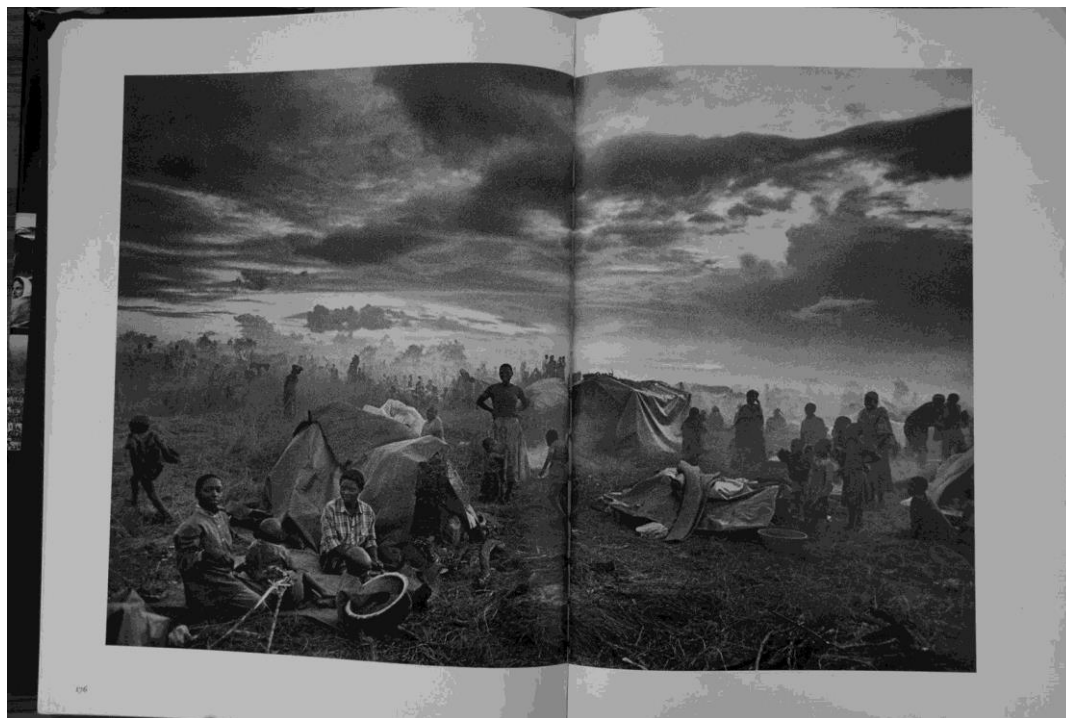


Figura 10: Vista panorâmica do campo de refugiados de Benako, na Tanzânia. (*Êxodos*, p. 176 e 177) – reprodução feita pela autora.

2.4.1.3- Ruandeses refugiados na região de Goma, no Zaire

Esta terceira parte do capítulo, também dedicada ao Ruanda, é composta por 16 fotografias e mostra os campos de refugiados utilizados pelos ruandeses no Zaire (atual República Democrática do Congo). Salgado fotografou o então Zaire entre 1971 e 1997. Nesta seção, as fotografias mostram os deslocamentos (FIG. 11) e também a morte bem presente (FIG. 12) e provocada por doenças contagiosas como cólera. Morreram tantas pessoas em um período curto que os corpos eram sepultados em valas coletivas, por tratores, para evitar, entre outras consequências, a contaminação de outras pessoas que estavam e chegavam ao local (FIG. 13). Toda a movimentação dos tratores era acompanhada por outras pessoas, o que pode ampliar a sensação de sofrimento captada pelo fotógrafo. Em outras imagens, as pessoas em deslocamentos passavam por corpos caídos na estrada, mas seguiam sua marcha.

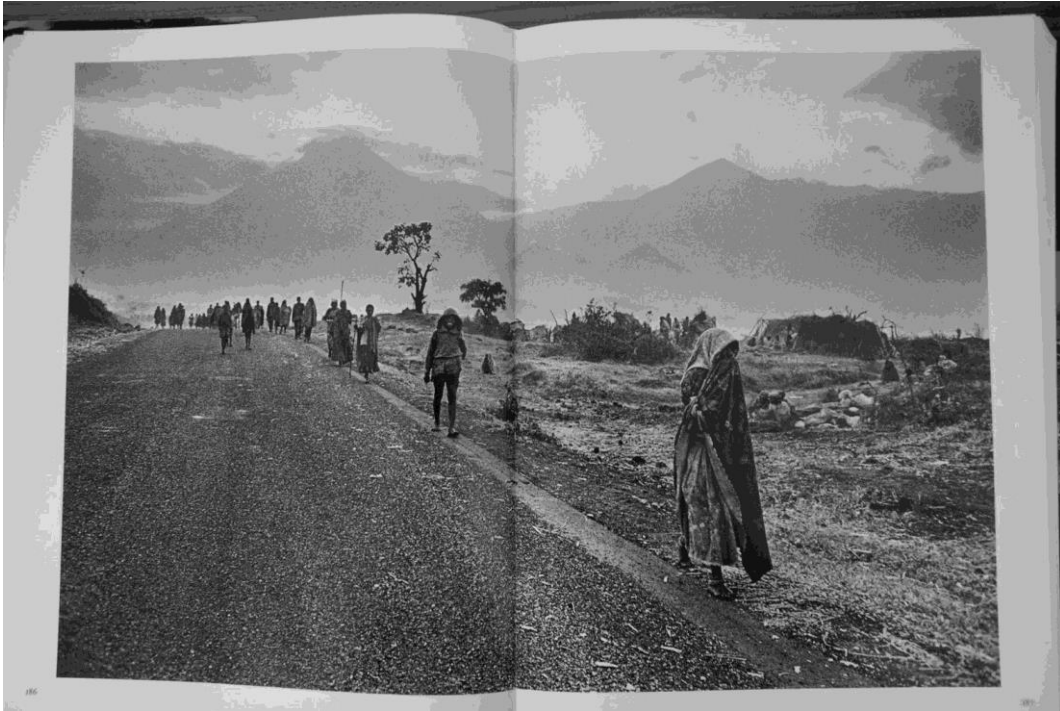


Figura 11: Pessoas caminhando em estrada entre os campos de refugiados de Kibumba e Munigi, no Zaire. (*Êxodos*, p. 186 e 187) – reprodução feita pela autora.

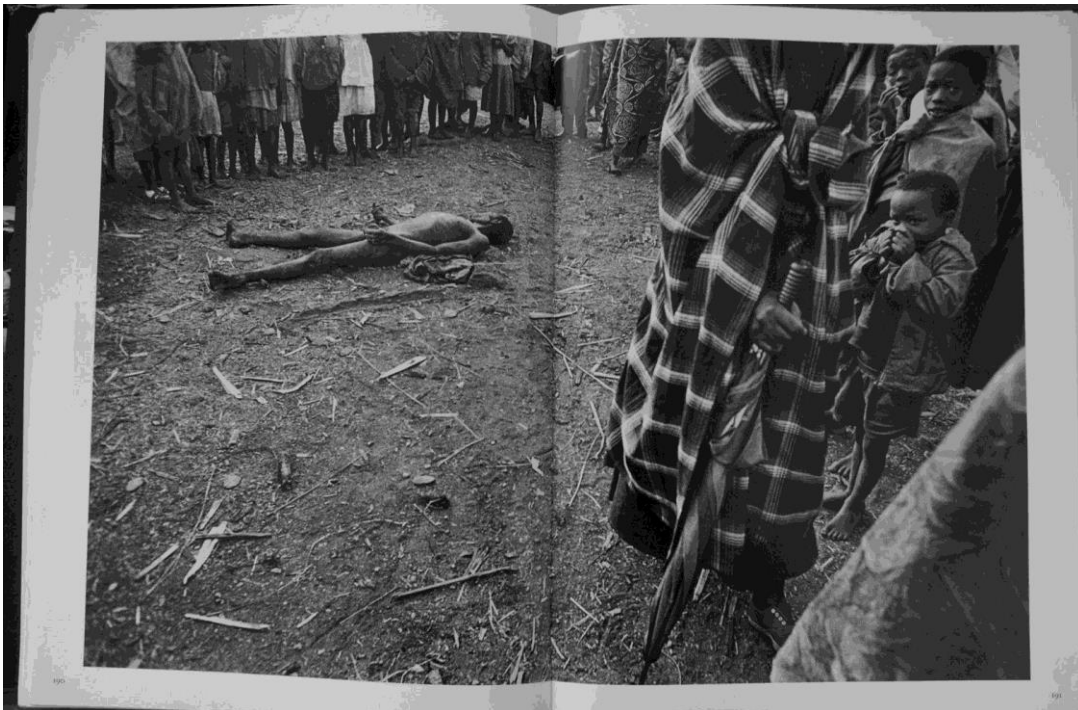


Figura 12: Pessoas caminhando em estrada no campo de refugiados de Kibumba observam corpo de homem morto (*Êxodos*, p. 190 e 191) – reprodução feita pela autora.

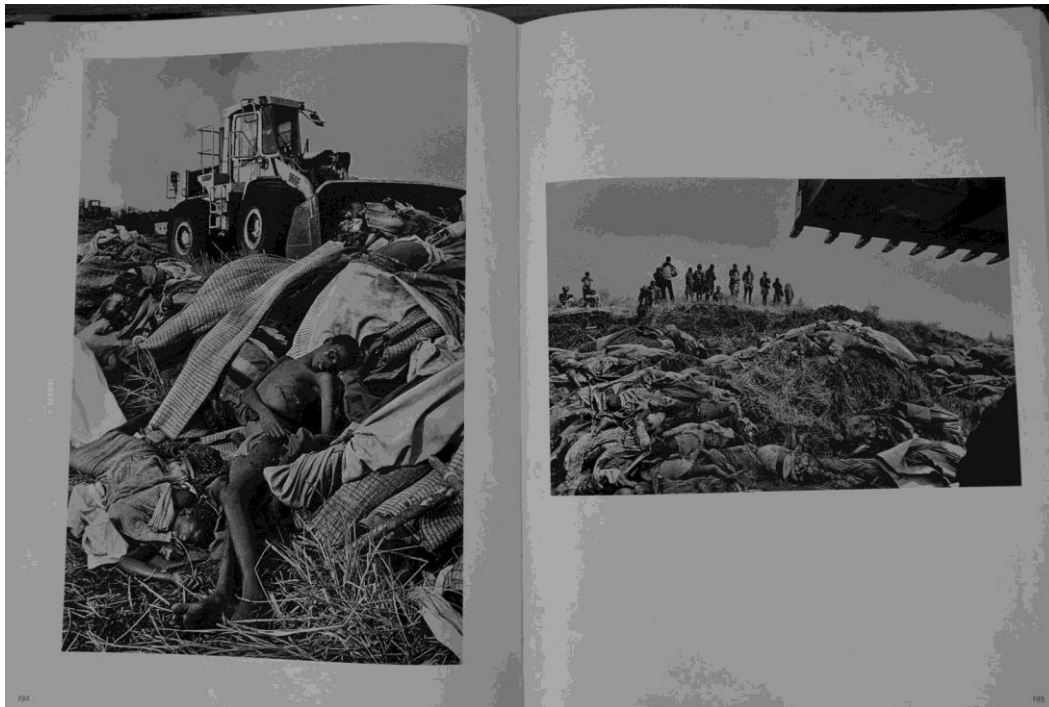


Figura 13: Tratores do exército francês enterram corpos das pessoas que morreram devido à cólera (*Êxodos*, p. 192 e 193) – reprodução feita pela autora.

2.4.1.4- Ruanda, uma nação dilacerada

As imagens feitas em Ruanda formam a menor seção dentro do capítulo 2. São apenas quatro fotografias, mas que mostram parte do sofrimento vivenciado pelos ruandeses naquele período. A foto que abre a seção mostra uma grande quantidade de pessoas da etnia Hutu em deslocamento para um campo de refugiados no Burundi, mas a fronteira com aquele país havia sido fechada. Muitos deles resolveram permanecer em um campo de refugiados improvisado para aguardar a definição de outro lugar que pudessem ir.

Das quatro fotografias que compõem essa seção, três mostram os deslocamentos em páginas duplas. A segunda fotografia dessa série (FIG. 14) mostra uma das dimensões do horror: dezenas de pessoas mortas onde antes fora uma escola. Os corpos ficaram insepultos porque os sobreviventes da chacina fugiram para a Tanzânia.

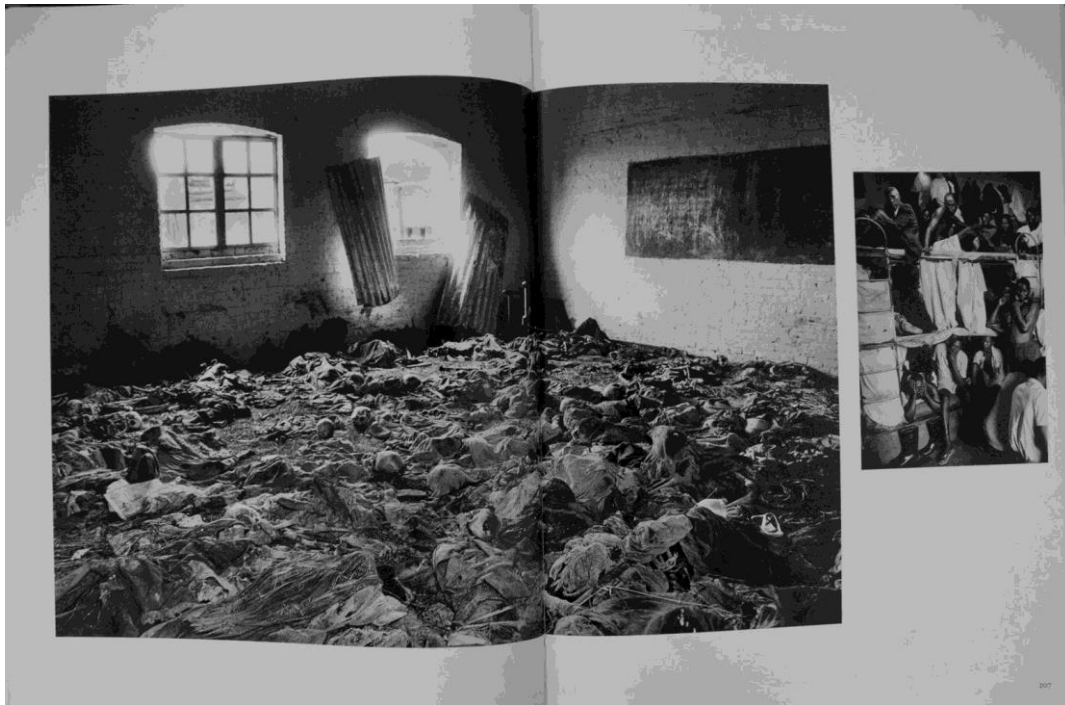


Figura 14: Na foto maior, cena do genocídio provocado contra a etnia Tutsi na sala de aula de uma antiga escola. (*Êxodos*, p. 206 e 207) – reprodução feita pela autora.

2.4.1.5- A situação desesperada dos ruandeses no Zaire

Na última seção dedicada a mostrar o sofrimento do povo ruandês há 13 fotografias que priorizam os grupos humanos. No Zaire, os refugiados ruandeses também passaram por situações de perseguição e insegurança, tendo que fugir de inimigos na guerra tribal. Na perseguição, muitas pessoas morreram e os sobreviventes carregaram cadáveres consigo (FIG.15). Além da morte, doenças, fome e sede também fizeram parte da rotina de fuga dos ruandeses. A migração¹⁷ como possibilidade de sobrevivência passa a ser o fim de linha para muitos ruandeses que morrem em suas travessias. Nessa seção, há duas fotografias em páginas duplas que mostram dezenas de crianças enfrentando dificuldades e sofrimentos comuns a todos os refugiados (FIG. 16).

¹⁷ De acordo com a publicação MIGRAÇÕES, REFÚGIO E APATRIDIA – GUIA PARA COMUNICADORES, editada pelo Alto Comissariado para Refugiados da Organização das Nações Unidas (ACNUR), a palavra “migrante” costuma ser utilizada para designar aquele que se desloca dentro de seu próprio país e também pode ser usada para falar dos deslocamentos internacionais. Alguns especialistas, inclusive, aconselham o uso do termo migrante quando se fala de migrações entre países, por ser abrangente e não simplista (Disponível em: https://www.acnur.org/portugues/wp-content/uploads/2019/05/Migracoes-FICAS-color_FINAL.pdf)

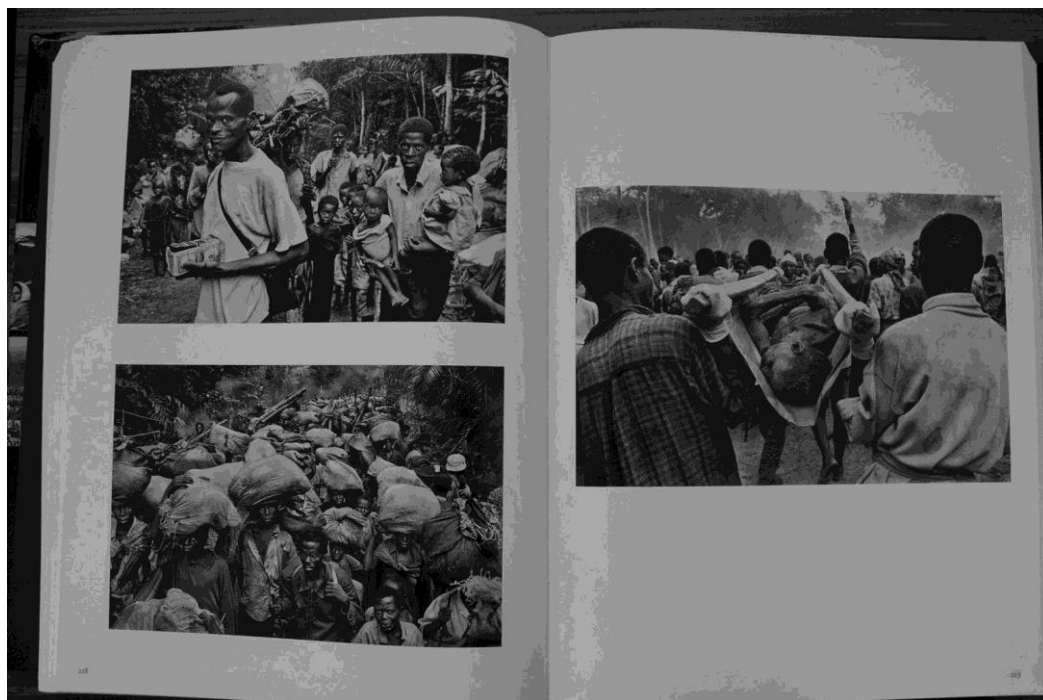


Figura 15: Refugiados caminham após serem expulsos de Kabila por rebeldes e carregam os corpos que não conseguiram sepultar (*Êxodos*, p. 218 e 219) – reprodução feita pela autora.

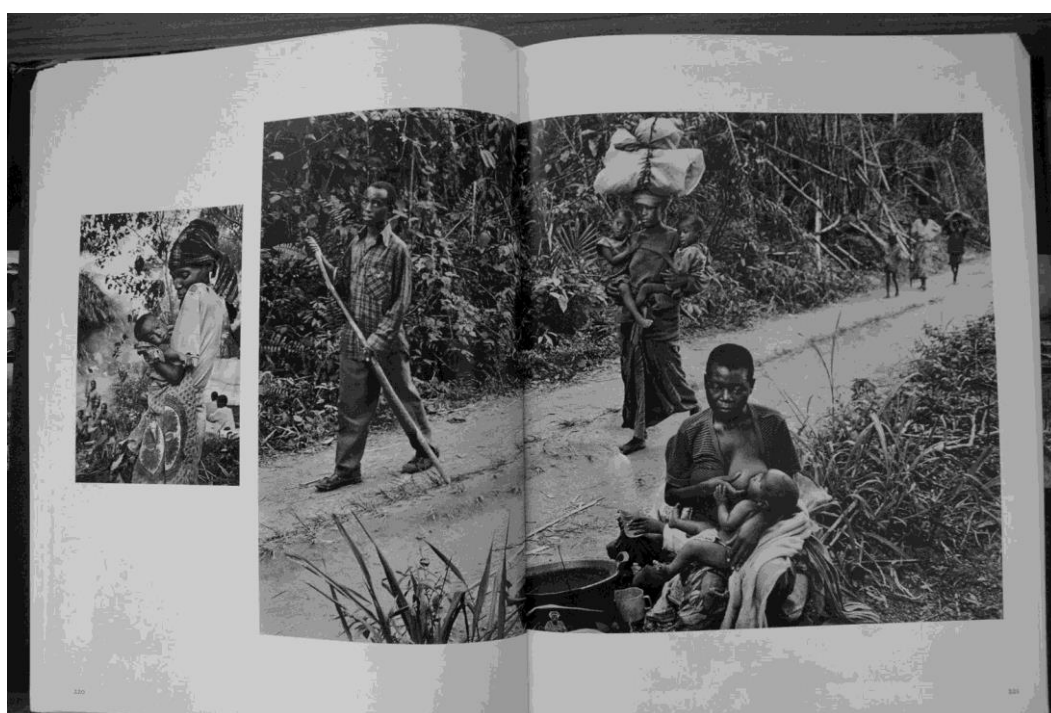


Figura 16: Refugiados chegam à aldeia de Kisesa, após uma noite de caminhada sob chuva (*Êxodos*, p. 220 e 221) – reprodução feita pela autora.

2.4.1.6- Angola, uma aparência enganosa

Uma pequena seção de seis fotografias mostra a situação dos refugiados internos—ou deslocados de guerra, uma vez que não saíram do país – em Angola. As fotografias apresentam outras faces do sofrimento imposto a estes grupos: crianças em locais

precários (FIG. 17) e mulheres e crianças com membros amputados. A maior parte dos ferimentos foi causada por minas terrestres, artefatos militares comumente encontrados em Angola àquela época (FIG. 18).

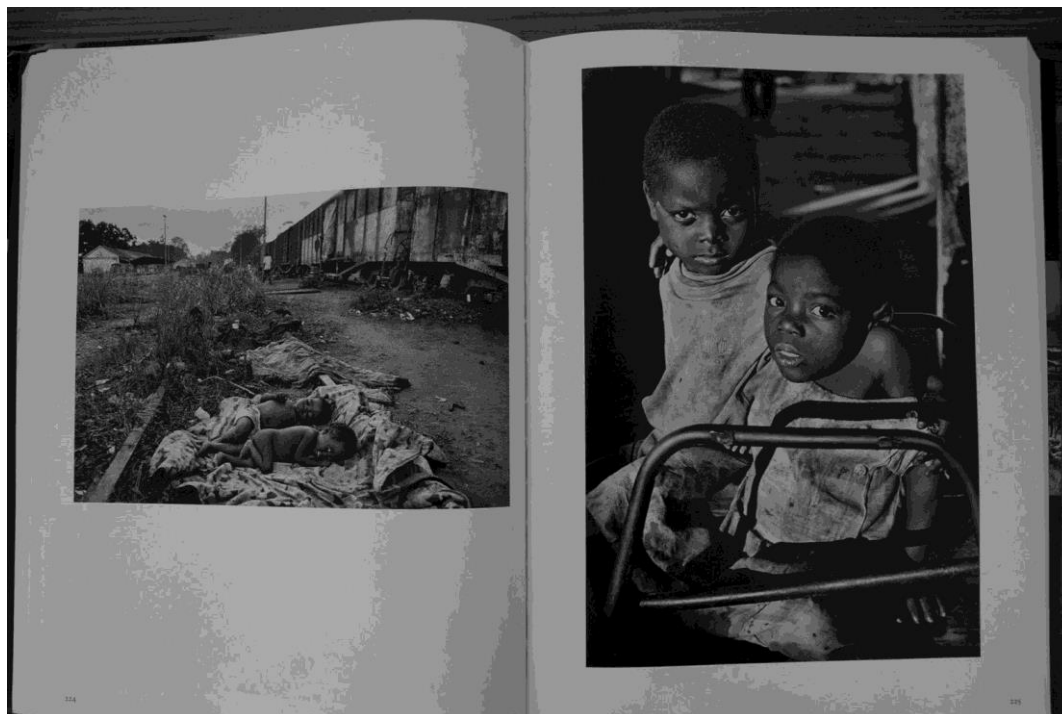


Figura 17: Crianças, assim como os adultos angolanos, sentem os reflexos dos conflitos internos no país. (*Êxodos*, p. 224 e 225) – reprodução feita pela autora.

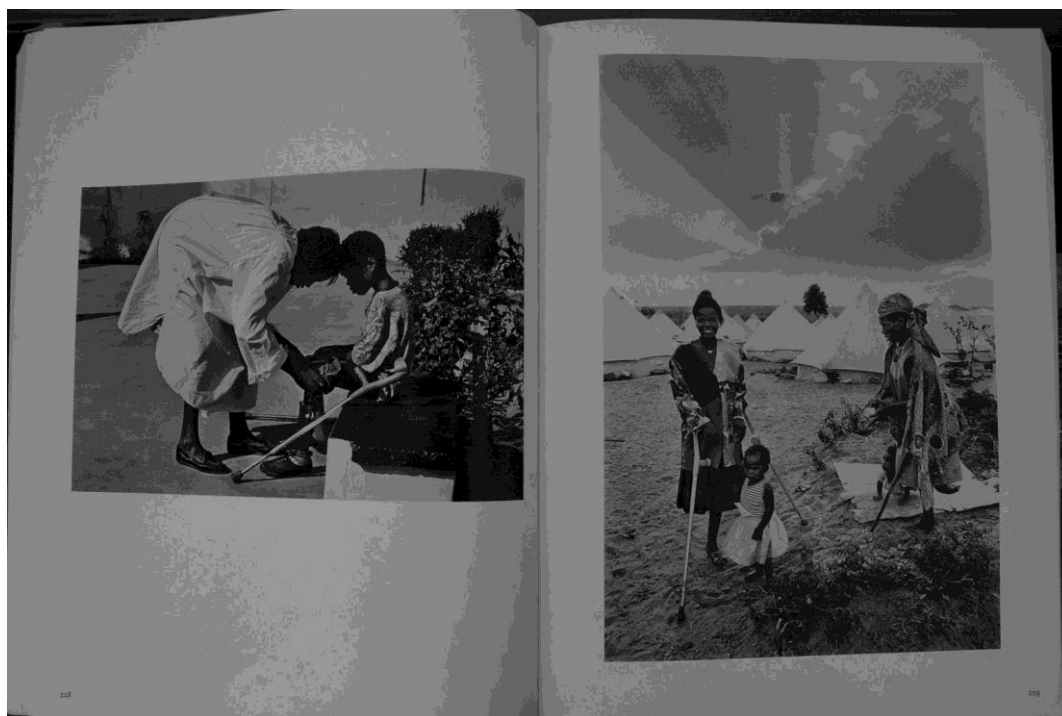


Figura 18: Crianças e adultos amputados em um hospital ortopédico e em um acampamento (*Êxodos*, p. 228 e 229) – reprodução feita pela autora.

2.4.1.7 A repatriação dos moçambicanos

A sétima e última parte do capítulo dedicado à África em *Êxodos* é composta por 17 fotografias, a maior das seções do capítulo. A volta para a pátria também tem suas dificuldades mesmo após o fim da guerra civil em Moçambique. Durante muitos anos, milhares de moçambicanos viveram exilados e refugiados em países como o Malawi e a Tanzânia. Muitos morreram durante o período de exílio, outros conseguiram voltar. Das 17 fotografias, apenas duas foram diagramadas em páginas duplas. As demais imagens estão em páginas simples e mostram uma certa alegria em voltar para casa, apesar de todas as dificuldades enfrentadas (FIG. 19).

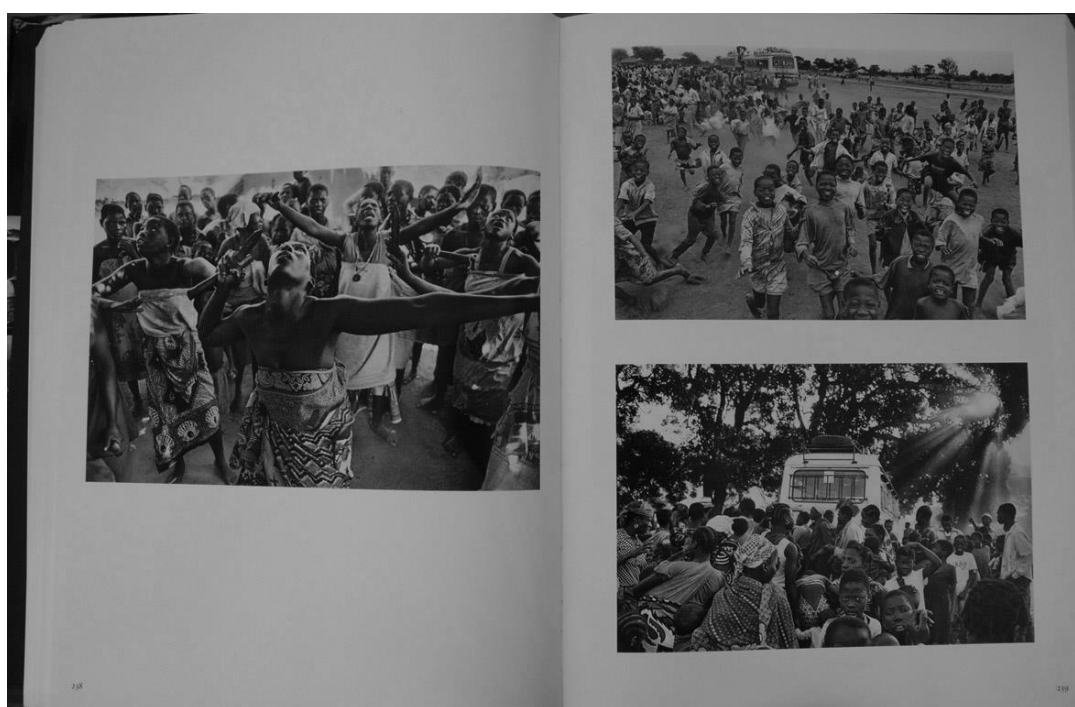


Figura 19: Moçambicanos preparam-se para voltar para casa após longo período de exílio (*Êxodos*, p. 238 e 239) – reprodução feita pela autora.

Embora a última parte do capítulo de *Êxodos* que nos apresenta a África não nos mostre o sofrimento, é este sentimento provocado por diversas causas que marca essas páginas e que também povoa nossos imaginários sobre o continente africano. Ao mesmo tempo em que vemos o sofrimento estampado nessas páginas, vemos também um outro sentimento que é despertado em situações como aquelas que nos são apresentadas, que é a solidariedade, tanto das pessoas retratadas quanto do fotógrafo que observa as cenas registradas.

2.5- *Gênesis*

Demos ao trabalho o nome do Gênesis porque imaginamos uma viagem no tempo, às erupções que moldaram a terra; à atmosfera e ao fogo que originaram a vida; às espécies mais antigas de animais que ainda resistem à domesticação; às tribos remotas cujo estilo de vida se mantém em grande parte inalterado; e às ancestrais formas de organização humana. Eu queria examinar como a humanidade e a natureza têm coexistido ao longo dos tempos naquilo que agora chamamos de equilíbrio ecológico.

Sebastião Salgado, Gênesis

Gênesis foi o primeiro projeto de Sebastião Salgado após a realização de *Êxodos*, finalizado em 1999 e apresentado ao mundo em 2000. O fotógrafo conta, logo no prefácio do fotolivro, como estava naquele momento de sua carreira e de sua vida.

No final da década de 1990, fiz uma longa série de reportagens sobre os movimentos, nunca antes vistos, de povos através do globo. Essa série envolveu o registro da migração maciça dos moradores de áreas rurais para as cidades em vários continentes. Levou-me a seguir refugiados pobres escapando de conflitos armados e desastres naturais e a acompanhar jovens com vontade de arriscar tudo na esperança de encontrar uma vida melhor numa terra remota. Testemunhei muito sofrimento e grande coragem, porém mais do que tudo que vi violência e brutalidade como nunca tinha imaginado. Quando o projeto terminou, a minha esperança no futuro da humanidade tinha se perdido. (Salgado, 2014, p. 5)

Um espaço de tempo de quatro anos marca a finalização de *Êxodos* e o início de *Gênesis*. Consideramos, nesta pesquisa, que aspectos subjetivos são determinantes na construção das narrativas presentes nos dois fotolivros, tendo influências significantes nas duas publicações. Por isso, essa fala de Salgado, que remete a *Êxodos*, está presente neste ponto. Neste intervalo de tempo, Salgado conta, em sua biografia e em palestras e entrevistas, que adoeceu em função de tudo o que presenciou e vivenciou. Em nossa opinião, é importante ressaltar esse aspecto porque nos parece que ele é fundamental para compreender diferenças existentes nas narrativas sobre o continente africano presentes nos dois fotolivros. Se, do ponto de vista dialético, estamos em permanente relação com o mundo e em constante mudança, o homem Sebastião Salgado que fotografou *Êxodos* não é o mesmo que fotografou *Gênesis*. As experiências pelas quais passou ao longo desse intervalo de tempo fizeram com que ele mudasse, assim como sua maneira de ver e se

relacionar com o mundo, ou pelo menos com o mundo visível que ele dá a ver em seus projetos de trabalho fotográfico. Dessa forma, teríamos, em princípio, pelo menos um motivo que justificasse a diferença entre as narrativas que transitariam entre o desespero e a esperança.

Naquele mesmo momento – a finalização do projeto *Êxodos* – os pais de Salgado entregaram para ele e Lélia a antiga fazenda da família – a Fazenda Bulcão – em Aimorés, Minas Gerais. Segundo relatos que o fotógrafo faz em diversas entrevistas, nos documentários sobre sua vida e em sua autobiografia, a fazenda estava destruída devido aos anos de criação extensiva de gado e ao desmatamento decorrente dessa atividade. Daí surgiu a ideia de reflorestar toda a área anteriormente coberta por vegetação de Mata Atlântica com espécies nativas desse ecossistema. Com o sucesso da empreitada, a fazenda foi transformada em um parque nacional e lá são realizadas diversas atividades de educação ambiental no hoje chamado Instituto Terra. Além disso, são produzidas dezenas de milhares de mudas de árvores que são utilizadas não somente na área do instituto, mas em outros programas de recuperação ambiental-.

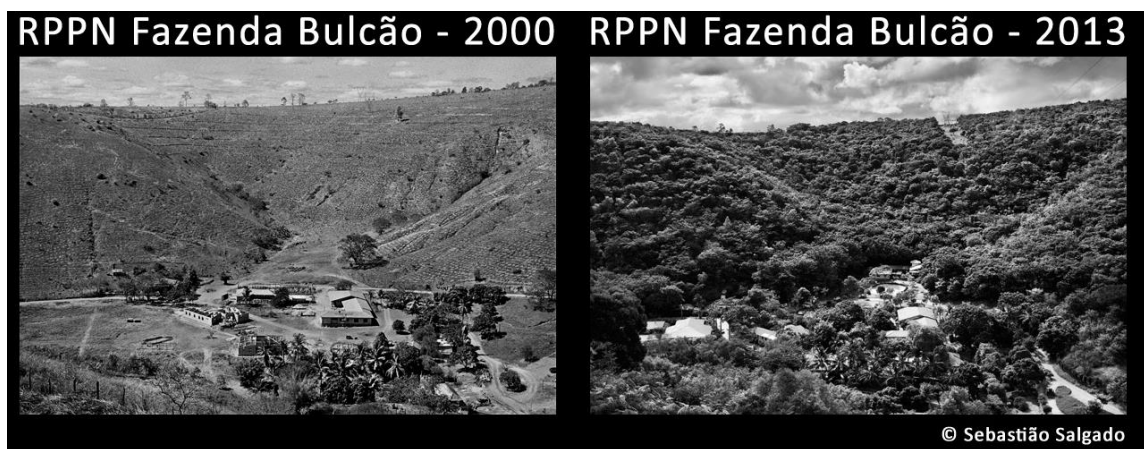


Figura 20: Fazenda Bulcão: em 1990 (à esquerda), antes do programa de reflorestamento e, em 2013 (à direita), quando centenas de milhares de mudas já haviam sido plantadas (Fonte: Instituto Terra – www.institutoterra.org)

E se Sebastião Salgado quis desistir – e recebeu até recomendações médicas para que abandonasse o trabalho – da fotografia ao final do projeto *Êxodos*, foi com o andamento das atividades na Fazenda Bulcão/Instituto Terra, que ele recobrou a vontade de fotografar. E é Lélia Salgado quem conta como nasceu a ideia de realizar o projeto *Gênesis* ao acompanharem a evolução dos programas de recuperação ambiental da fazenda da família: “À medida que observávamos esse renascimento com um misto de

admiração e deleite, surgiu-nos a ideia de um projeto de longo prazo: explorar a beleza na natureza de um lado ao outro do globo” (*Gênesis*, 2014, p. 9). Após pesquisas sobre as regiões consideradas intocadas, foram definidos 32 destinos que seriam visitados ao longo de oito anos. O que marcaria a diferença em relação aos demais projetos realizados por Salgado até então é que, pela primeira vez, seriam feitas fotografias de natureza – paisagens e animais. Outra marca importante é que, com o projeto em curso, Sebastião Salgado começou a usar máquinas fotográficas digitais. Mais uma vez, é Lélia que conta como foi feito o trabalho de retaguarda e suporte pela equipe da Amazonas Images para as viagens e, especialmente, durante o período de transição da tecnologia analógica para a digital.

Cada viagem implicou um complexo processo de acompanhamento. A princípio, Sebastião regressava com centenas de rolos de filmes que precisavam ser revelados; das provas de contato eram selecionadas imagens que iriam ser transformadas em impressões de trabalho; e a partir destas, escolhíamos as fotografias que iriam ser fornecidas, juntamente com um texto complementar, às revistas com quem tínhamos parceria. Depois de Sebastião ter começado a usar máquinas digitais, ele regressava a Paris com cartões de memória que transferíamos para provas de contato e fazíamos impressões de trabalho. Nesse sentido, nossa rotina mudou pouco, enquanto Sebastião pôde continuar a trabalhar da mesma maneira que antes. (*Gênesis*, 2014, p. 11)

Esse aspecto que diz respeito à transição e adoção da tecnologia digital por Sebastião Salgado em seu trabalho, já tardiamente se pensarmos o desenvolvimento da tecnologia digital e sua popularização no mercado de dispositivos e suprimentos fotográficos, significa, em nosso modo de pensar, que o fluxo de trabalho foi significativamente alterado, seja no que diz respeito à captação e registro de imagens, seja no processo de edição fotográfica com finalidade de produção de livros ou exposições. Quando, tanto Sebastião, quanto Lélia afirmam que ele “pode continuar a trabalhar da mesma maneira que antes”, entendemos que é uma tentativa de se manter inalterada uma forma de se construir discursos visuais, independentemente da tecnologia que se esteja utilizando. Seria, então, uma forma de preservar um imaginário existente acerca do trabalho do fotógrafo. Ao que tudo indica, a substituição da tecnologia analógica pela digital atenderia às mudanças impostas pelo mercado de produtos fotográficos, sob pena de, em algum momento, não existirem suprimentos necessários para a execução dos projetos realizados por Sebastião Salgado. Pensar também nessa questão mercadológica nos faz refletir sobre a migração tecnológica do analógico para o digital, bem como sobre todos seus ônus e bônus no que diz respeito à dificuldade de armazenamento dos arquivos

gerados ou o ganho considerável de qualidade gráfica alcançado, foi, em certa medida, a forma que Sebastião Salgado encontrou para se manter presente e atuante no mercado fotográfico, a despeito da tecnologia utilizada. Ao encontrar alternativas viáveis para continuar seu trabalho de edição sem a necessidade de fazê-lo no computador, Salgado aponta que continua construindo narrativas visuais que transmitem, sim, discursos fotográficos com claro posicionamento político, independente do objeto escolhido para seus projetos, sejam pessoas ou natureza, com adaptações, não no modo de olhar, mas nos processos que passou a utilizar para construir esses discursos, como abordaremos no capítulo 3.

Assim como em *Êxodos*, para a realização de *Gênesis* também houve parceria com revistas, o que garantia parte dos recursos para a realização das viagens. Entre as publicações parceiras, estavam Paris Match (França), Rolling Stone (Estados Unidos), La Vanguardia (Espanha), Visão (Portugal), The Guardian (Inglaterra) e La Repubblica (Itália). E também houve a assistência de diversas organizações como o Parque Nacional Galápagos, a Charles Darwin Foundation, a Fundación Vida Silvestre, Kluane National Park and Reserve, Fundação Nacional do Índio (Funai), UNICEF, UNEP, Conservation International, Wildlife Conservation Society of New York, Géo-Découvert, World Heritage Centre da Unesco e Tara Expéditions e o patrocínio da Companhia Vale, mineradora cuja história está relacionada ao Vale do Rio Doce, região onde se localiza a cidade de Aimorés, cidade natal de Salgado. A então Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) era uma empresa estatal, que foi privatizada em 1997.

No site da Amazonas Images, quando o projeto *Gênesis* ainda estava em curso, as informações publicadas diziam:

Este novo projeto é sobre o tema do nosso planeta, a natureza e a imensa beleza que ainda existe, ao lado das inúmeras destruições causadas pelas atividades humanas. Trata-se de tentar fazer um retrato, da beleza e a grandeza dos lugares ainda prístinos, as paisagens, a vida animal e as comunidades humanas que ainda continuam a viver segundo as antigas culturas e tradições. Trata-se de ver, de se maravilhar e de compreender a necessidade de preservar, enfim, inspirar ações no caminho da preservação. (Fonte: site Amazonas Images: www.amazonasimages.fr)

Ao final das viagens, foi publicado o livro em seis idiomas e foram realizadas exposições em diversos países como Inglaterra, França e Brasil.

2.5.1- A África presente em *Gênesis*

Em *Gênesis*, a África é contemplada no capítulo 3, que está subdividido, assim como em *Êxodos*, em seis partes: África, com seis fotografias; A etnia San, com 24 imagens; Os Dinca do Sudão do Sul, com 12 fotos; Os Himba, com 41 imagens; Uma viagem pelo Antigo Testamento, com 18 fotografias; e As tribos do vale inferior do Omo, Etiópia, com 17 imagens. São, ao todo, 117 fotografias distribuídas em 100 páginas. Do total de imagens, 35 (28%), presentes nas duas últimas seções, são destinadas aos povos primitivos que vivem na Etiópia, e 36 (30%) mostram os grandes animais africanos.

Em todas as seções do capítulo há o uso de páginas dobradas (FIG. 21) que são uma possibilidade de se utilizar um número maior de fotografias em cada uma das narrativas apresentadas e oferecer ao leitor outras possibilidades de leitura e fruição. Há muitas imagens em páginas duplas, mas há também fotos diagramadas em dimensões pequenas (ver Anexo 2).



Figura 21: Páginas 285/286 e 287/288 do fotolivro *Gênesis* que ilustram o uso das páginas duplas/dobradas – reprodução feita pela autora

Ainda que não haja uma padronização dos tamanhos das fotos nem um modelo de diagramação, as imagens do continente africano publicadas em *Gênesis* confirmam a proposta inicial apresentada por Salgado e trazem a relação equilibrada entre homem e natureza exuberante, além de registros da vida selvagem presente na África. Assim como na seção anterior, dedicada ao fotolivro *Êxodos*, aqui também será feita uma apresentação sintética das seções que compõem o capítulo 3 de *Gênesis*, com descrições breves e exemplos das fotografias presentes em cada uma destas seções identificadas.

2.5.1.1- África

Essa primeira parte que abre o capítulo é dedicada somente a paisagens do continente africano. É a menor das seções, com apenas seis fotografias. Destas, cinco fotografias foram diagramadas em páginas duplas. Inicialmente, a impressão que tivemos é que o uso de páginas duplas cumpriria a finalidade de se realçar a beleza e a exuberância dos aspectos naturais da região como forma de mostrar claramente o objetivo proposto para todo o projeto (FIG. 20)

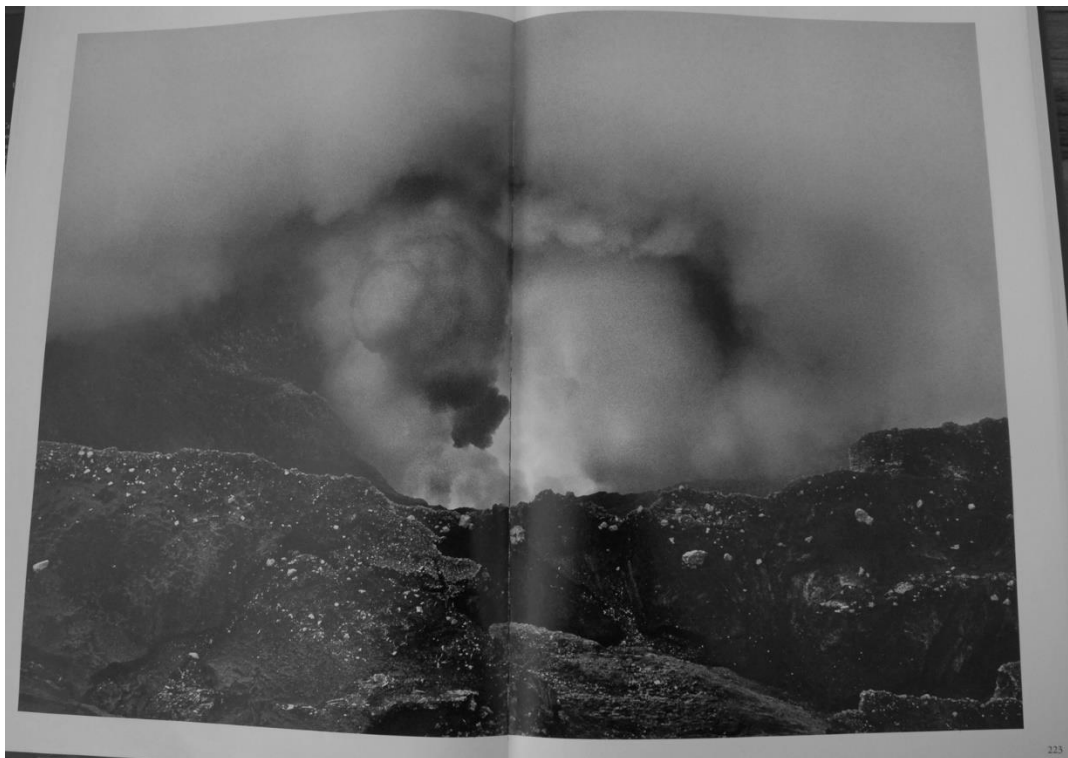


Figura 22: Vista da cratera do vulcão Nyiragongo, na República Democrática do Congo, em fotografia diagramada em página dupla (*Gênesis*, p. 222 e 223) – reprodução feita pela autora.

2.5.1.2- A etnia San

Essa seção é composta por 24 fotografias. Desse total, chama a atenção a grande presença de imagens de grupos humanos e retratos. Em todas as imagens nota-se a presença de elementos humanos nas paisagens naturais. É nessa série que aparece, pela primeira vez, o uso de folha dupla (FIG. 22), como uma página dobrada que, ao ser aberta, mostra a possibilidade de se construir uma narrativa utilizando um número maior de fotografias.

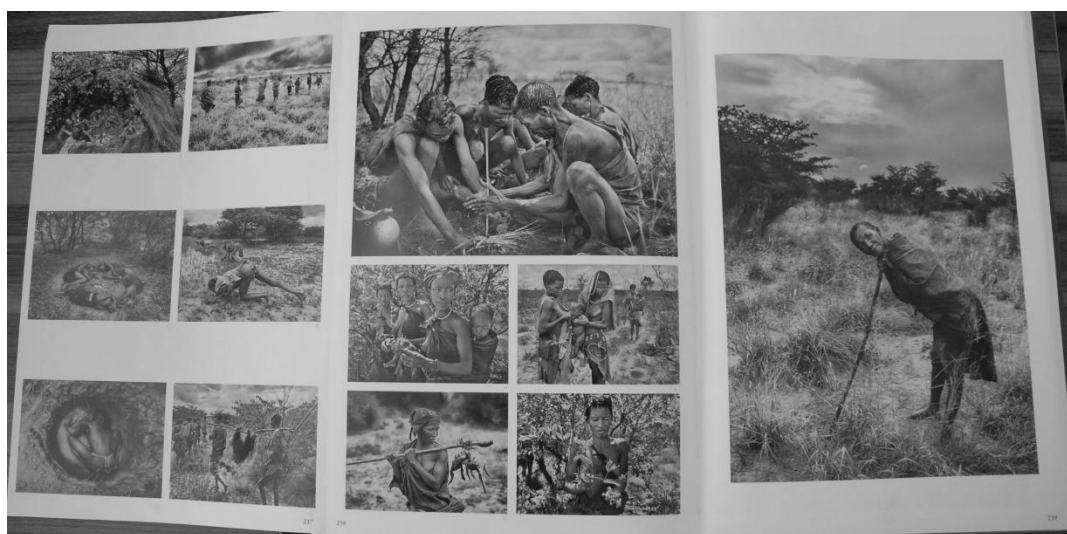


Figura 23: Uso de página dobrada (dupla) na seção destinada ao povo da Etnia San, com destaque para as imagens de grupos humanos integrados, em harmonia, à paisagem natural (*Gênesis*, p. 237, 238 e 239) – reprodução feita pela autora.

2.5.1.3- Os Dinca do Sudão do Sul

A terceira seção do capítulo é composta de 12 fotografias, sendo duas delas em páginas duplas. Nesta série, há predominância de retratos (categorias 1 e 2) e fotos de grupos humanos. Como o povo Dinca é criador de gado bovino, há muitas fotos que mostram o manejo e o acompanhamento dos animais para as pastagens e para os acampamentos. Apesar dessa particularidade do povo Dinca, essa seção se assemelha com os trabalhos anteriores realizados por Salgado, com predominância do humano (FIG. 23). Apesar de semblantes sérios, há expressões de uma certa serenidade em todas as pessoas fotografadas. Assim como na seção anterior, há uso de página dobrada.



Figura 24: Uso de página dobrada (dupla) na seção destinada ao povo Dinca, que cria gado no Sudão do Sul (*Gênesis*, p. 254, 255 e 256) – reprodução feita pela autora.

2.5.1.4- Os Himba

Nesta quarta seção, que é a mais extensa do capítulo, com 41 fotografias, Sebastião Salgado apresenta elementos que fazem a África ser reconhecida por suas paisagens e fauna exuberantes, apesar do título fazer referência ao grupo Himba, que vive na Namíbia.

Das fotografias que compõem a seção, 36 são registros dos grandes animais africanos como leões, leopardos, girafas, rinocerontes, entre outros (FIG. 23). Há apenas quatro registros de elementos humanos. Se na série anterior há predomínio do humano, nessa seção, há destaque para a natureza e a fauna. Do total das imagens, dez foram publicadas em páginas duplas, o que pode contribuir para aumentar a sensação de grandiosidade do que está sendo mostrado. Há, assim como nas seções anteriores, o uso de duas folhas dobradas, o que possibilita a publicação de um número maior de fotografias para compor a narrativa.



Figura 25: Páginas com fotografias de animais e natureza na seção destinada ao povo Himba (*Gênesis*, p. 270 e 271; p. 272 e 273 e p. 285 e 286) – reprodução feita pela autora.

2.5.1.5- Uma viagem pelo Antigo Testamento

A quinta seção do capítulo conta com 18 fotografias, sendo quatro delas em páginas duplas. É uma série com muitas imagens em poucas páginas, ou seja, fotografias menores, mas que priorizam a relação dos grupos humanos com a natureza e também a simplicidade dos povos que vivem na Etiópia há milhares de anos (FIG. 25). Assim como nas demais seções, há uso de páginas dobradas para aumentar a quantidade de fotografias na narrativa apresentada e também para que o leitor faça o movimento de abertura da página para ter acesso a essas imagens que ficam, em parte, escondidas dos olhos de quem lê.

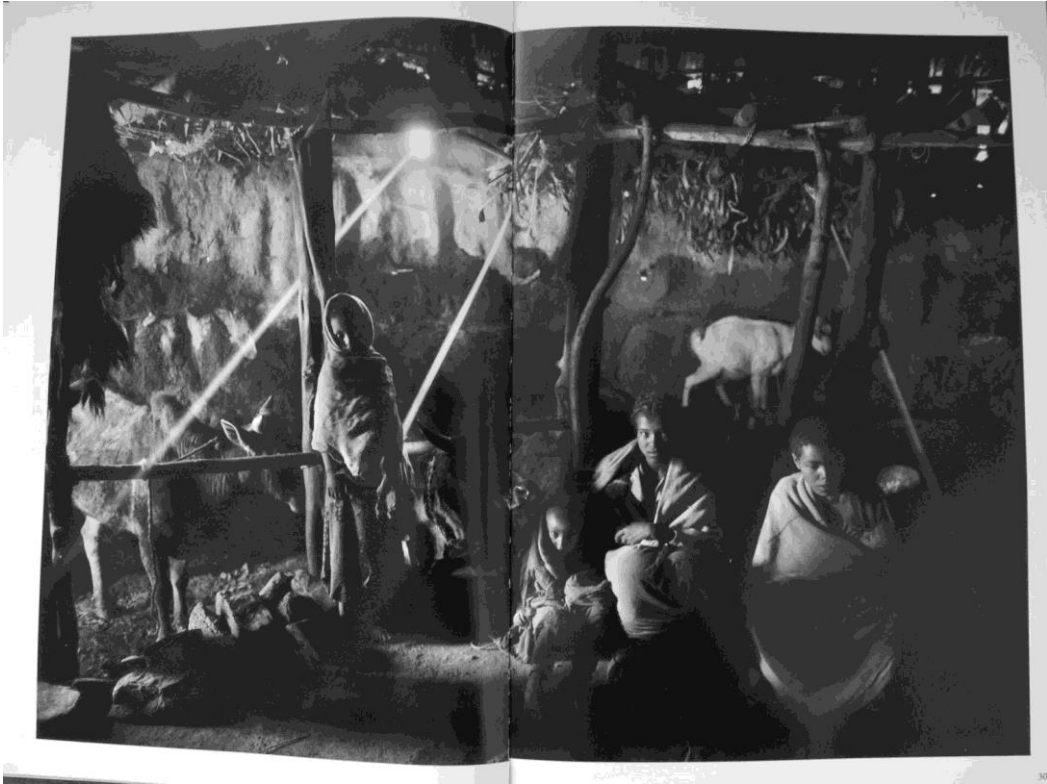


Figura 26: Imagem que apresenta a simplicidade dos povos que vivem na Etiópia (*Gênesis*, p. 306 e 307) – reprodução feita pela autora.

2.5.1.6- As tribos do vale inferior do Omo, Etiópia

A sexta e última seção do capítulo conta com 17 fotografias, sendo duas delas em páginas duplas. Assim como a seção anterior, as imagens contemplam elementos humanos integrados ao ambiente natural da Etiópia (FIG. 26). É também nessa série que está o maior número de retratos e registros de aspectos culturais de tribos da Etiópia.

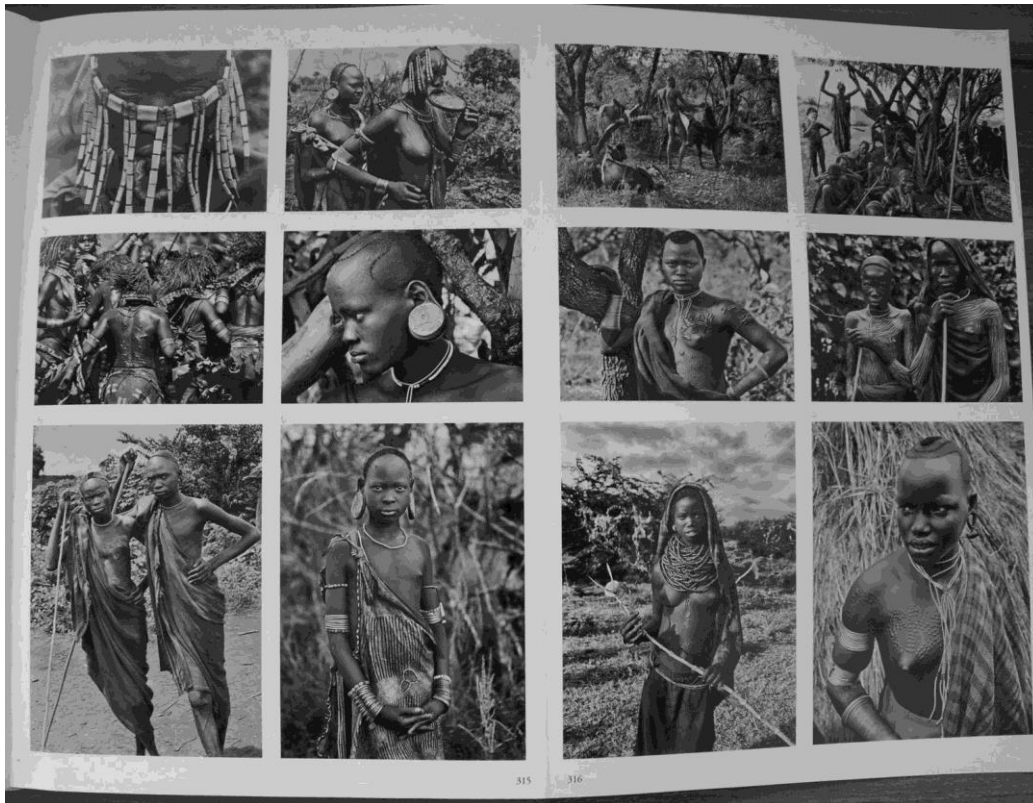


Figura 27: Registros das tribos do vale inferior do Omo, na Etiópia (*Gênesis*, p. 315 e 316) – reprodução feita pela autora.

Nesta primeira leitura das imagens do capítulo destinado à África em *Gênesis*, a percepção que temos é que as fotografias foram, de fato, escolhidas para realçar aquilo que Salgado viu de belo e grandioso no continente africano e quis nos apresentar nesse capítulo que conta com 117 fotografias.

2.6- As Áfricas construídas por Salgado em *Êxodos* e *Gênesis*

A partir daqui, com a descrição das seções de cada um dos fotolivros apresentadas, faremos uma análise que vai nos auxiliar a identificar quais são os imaginários sobre o continente africano que o trabalho de Sebastião Salgado convoca e que serão discutidos no capítulo 4. As linhas condutoras serão prioritariamente a forma que o fotógrafo “olha” o outro, o africano, em seu trabalho, e como ele, a partir desse olhar, constrói suas narrativas. Para conduzir essa análise, buscamos, primeiramente, os princípios contidos no conceito de alteridade: como o fotógrafo vê as pessoas e como ele se vê diante dessas pessoas. Se consideramos que o “eu” só existe em contato com o “outro”, o trabalho de Salgado, seja como registro, denúncia ou documento, somente se concretiza porque é construído, segundo o próprio fotógrafo, a partir das relações que estabelece com os indivíduos que fotografa. Retomando uma prática bressoniana,

Salgado afirma em diversas entrevistas que procura interagir com as comunidades, tornar-se “íntimo” das pessoas para que possa fotografá-las sem ser percebido e conseguir captar as cenas com certa naturalidade. Embora o fotógrafo faça essa afirmação, entendemos que essa seria uma naturalidade apenas até certo ponto, pois a presença de um estranho em uma comunidade indígena, por exemplo, não deixa de ser percebida por seus membros. Apesar disso, reconhecemos que é a interdependência entre o fotógrafo e seus fotografados que garante a existência e a realização dos projetos que realiza em diversas partes do mundo. Ou seja, um não existe sem a presença do outro. Nesse contato estabelecido é que as diferenças culturais e sociais são evidenciadas, bem como a capacidade de se colocar no lugar do outro, de apreender com o outro e todas as essas diferenças.

Há, nos dois fotolivros, no que diz respeito ao registro do outro – no presente caso, os povos africanos –, indícios, por parte de Sebastião Salgado, dos gestos encontrados na fotografia desde seus primórdios e apontados por Bartolomeu (2008):

“Há os que, para fins diversos, desejam mapear, conhecer ou travar contato com grupos cujo modo de vida contrasta com o do seu grupo de origem; há os que querem conceder visibilidade aos problemas daquele que estão em situação de desvantagem, acreditando que, assim, poderiam contribuir para promover mudanças.” (Bartolomeu, 2008, p. 34)

E quem seria o outro presente e fotografado por Sebastião Salgado em *Êxodos* e *Gênesis*? O olhar mediado pela câmera seria a representação das realidades do continente africano? Ou seria a leitura ou releitura que Sebastião Salgado faz da África? E porque o fotógrafo observa a África dessas duas formas distintas? O distanciamento temporal entre os dois projetos teria influência nessas construções fotográficas? O discurso fotográfico construído por Salgado privilegia qual aspecto do fotográfico? Essas questões servem, neste momento, para nos auxiliar a conduzir esta análise e iniciar o processo de caracterização e identificação das narrativas visuais presentes nas duas obras.

O pensamento de Bartolomeu (2008) nos auxilia, neste momento, a clarear algumas destas questões. Se a fotografia nasceu em um ambiente positivista e foi vista durante anos como a possibilidade de reprodução fiel ou literal da realidade, mediada pelo dispositivo câmera fotográfica e sua junção com a capacidade química de fixar a imagem obtida em papéis fotossensíveis, foi com essa função que ela alcançou importância, por exemplo, na imprensa ou na fotografia documental, como possibilidade de comprovação de um acontecimento ou como registro histórico.

“Num primeiro momento, a força da fotografia é quase que exclusivamente creditada aos poderes da câmera fotográfica de imitar a realidade à perfeição, descrevendo detalhadamente e fielmente a cena diante das lentes. E é com esse poder que ela vai ao mundo registrar, entre tudo mais, povos nativos de terras distantes e culturas exóticas, trabalhadores de muitos países, moradores de áreas pobres, criminosos, doentes mentais... A certa altura, é a figura do fotógrafo que emerge. Inicialmente, o que se reconhece é o mérito relativo ao saber-fazer do fotógrafo, para além do uso mais instrumental da fotografia: o seu domínio das artes de imprimir num papel banhado com sais de prata a projeção de luz que atravessa o furo da caixa preta, a sofisticação de sua composição. Depois, é a maneira de olhar que vai se distinguir. O olho do fotógrafo e o modo como ele irá dispor das coisas do mundo nos limites de um enquadramento. Enfim, diante da objetividade da câmera, reivindica-se o direito do fotógrafo a exprimir sua visão pessoal, o seu jeito de ver o mundo e o outro. E há ainda um terceiro momento em que a atenção se volta para aquele que quase sempre esteve colocado no lugar do que é visto. A pergunta que vem daí é: como se dá o aparecer desses sujeitos nas imagens que querem dizer do outro? Surgem então as práticas fotográficas que incorporam a preocupação de problematizar a representação de grupos minoritários ou marginalizados.” (Bartolomeu, 2008, p. 35)

Consideramos que a fotografia deixou o lugar de representação da realidade para assumir e exercer o papel e o exercício subjetivo de releituras das sociedades e das construções sociais das realidades a que somos apresentados por meio dos testemunhos e registros que os fotógrafos – fotojornalistas ou fotodocumentaristas – dão a ver a partir de seus trabalhos. E é a partir dessa subjetividade e da maneira de olhar que analisamos as narrativas fotográficas de Sebastião Salgado nos fotolivros *Êxodos* e *Gênesis*.

Sendo assim, compreendemos que, tanto *Êxodos*, quanto *Gênesis*, trazem em suas narrativas sobre o continente africano uma relação profunda de Salgado com esse lugar que, embora traga memórias e semelhanças com o Brasil – e ele fala reiteradamente sobre essa construção memorialística idealizada do continente – apresenta diferenças significativas em diversos aspectos sociais e políticos, como as guerras tribais, para ficarmos em apenas um exemplo.

Quando pensamos separadamente os conjuntos narrativos presentes em cada um dos fotolivros, sem buscar apontar semelhanças ou diferenças entre eles, a tarefa de compreender o olhar de Salgado sobre o outro em cada um dos momentos pode se tornar menos complexa, embora saibamos que as construções imagéticas que nos são apresentadas são moldadas ou definidas por diversos fatores, desde os climáticos até os sociais, que interferem na forma que elas se dão. Para além disso, há os aspectos relacionados exclusivamente ao fotógrafo e que também interferem nas formas que ele nos mostra “o outro” em suas narrativas.

Entendemos que, em *Êxodos*, as situações vivenciadas tanto pelos africanos em situação de sofrimento e morte, quanto por Salgado que registrou tudo aquilo, são

degradantes e minam a dignidade humana, independentemente de suas causas. Um resultado possível, entre tantos, é o registro do horror – “o outro” exposto ao horror da crueldade, do sofrimento, em situações de vulnerabilidade e fragilidade. Em nossa leitura do “outro” em *Êxodos* percebemos duas situações: uma na qual a morte aparece como o retrato de uma crueldade; e a outra em que, apesar da dor, ainda há vida. E, quando a vida permanece, há, nas imagens e nas narrativas de Salgado uma necessidade expressa de mostrar, de alguma maneira, o respeito, a solidariedade e a manutenção da dignidade daquelas pessoas. O “outro”, ainda que esteja em condições distantes daquelas que consideramos ideais, é humano, é o próximo a quem temos comiseração.

O “outro” em *Gênesis* é aquele que vive em harmonia com o espaço natural que o cerca, ao qual está integrado, apesar de desafios climáticos, com temperaturas extremas, por exemplo. Quando as situações são favoráveis – ou tenham as dificuldades naturais comuns a quem viveu no interior, em regiões rurais, como o próprio Salgado viveu e considera maravilhoso aquele mundo idealizado – retratar o “outro” traz possibilidades de registros mais amenos, nos quais a presença da dignidade e da alegria transparecem nas imagens registradas.

Ainda que percebamos essas diferenças nas possibilidades concretizadas ao mostrar o “outro” nas duas narrativas, haveria, da parte do fotógrafo, a mostra de que é parte dessa humanidade e, sendo assim, é solidário aos indivíduos por ele retratados e representados.

Nesse capítulo 2, foi feita a apresentação dos objetos de pesquisa, bem como uma breve descrição formal dos capítulos destinados ao continente africano tanto em *Êxodos*, quanto em *Gênesis*. Consideramos que mostrar esses fotolivros e suas características editoriais é importante para contextualizar o leitor e conduzir a análise formal e de como Salgado nos mostra o continente africano nos é apresentado nas duas obras. Entre o início da execução do projeto *Êxodos* (1994) e a publicação de *Gênesis* (2014) há um período de 20 anos e esse pode ser um prenúncio das diferenças discursivas entre as duas publicações. Nesta pesquisa, as edições analisadas foram publicadas pela Taschen, uma casa editorial alemã que se especializou em livros de arte ou de projetos editoriais arrojados. E é essa editora que vem publicado livros de Salgado e Lélia ao longo dos anos.

Para esse momento de análise, eu trouxe o conceito de fotolivro de Horácio Fernandez que, entre outras características, ressalta a participação do fotógrafo na elaboração e produção das publicações, que é o caso das ações de Salgado em suas

produções editoriais. O autor aponta ainda a qualidade das fotografias e o projeto gráfico específico que caracterize as publicações. E, pensando nesses projetos editoriais, comecei a comparar os dois volumes que, fisicamente, são bem parecidos nos elementos que são utilizados e apresentados: ambos os volumes têm grandes dimensões (aproximadamente 25 x 35 cm), têm sobrecapas, capa dura, grande número de páginas (432 e 520, respectivamente), livreto de legendas encartados e impressão em papel de boa qualidade. É também nesse capítulo que estão apresentadas as primeiras categorias de análise e agrupamento das fotografias do continente africano presentes nos dois fotolivros (83 em *Êxodos* e 117 em *Gênesis*).

Êxodos foi projetado para ser uma grande narrativa sobre os deslocamentos humanos ao redor do mundo, independentemente de suas causas. E *Êxodos* mostra as consequências dolorosas desses deslocamentos. É uma narrativa que carrega em si dor, sofrimento e morte em diversas gradações. Desse projeto, além do fotolivro *Êxodos*, nasceu uma outra publicação que é o *Retratos das Crianças do Êxodo*.

A África presente em *Êxodos* é o continente das tragédias – essa expressão está no título do capítulo 2 do fotolivro. As imagens foram registradas no Sudão do Sul, em Ruanda, na Tanzânia, no Zaire, em Angola e Moçambique, sendo que a maior parte delas mostram a situação dos ruandeses no período mais atroz da guerra entre zulus e tutsis que resultou na morte de centenas de milhares de pessoas. Esses países estão todos localizados na África Subsaariana, historicamente a região mais pobre (economicamente falando) do continente, onde as guerras e a fome expulsaram as pessoas de suas casas, de seus países. E ao acompanhar esses movimentos, Salgado esteve presente nessas histórias e as registrou. E quando finalizou *Êxodos*, o fotógrafo adoeceu e quis abandonar a fotografia. Mas com a possibilidade de realizar o projeto *Gênesis*, quis permanecer.

Depois de começar a recuperar, do ponto de vista ambiental, a fazenda da família, em Aimorés, Salgado deu início àquele que seria seu primeiro projeto em que o foco não estaria exclusivamente sobre as ações do ser humano. Fotografia de natureza – meio ambiente e homem – em preto e branco, sim, porque é uma das marcas registradas da linguagem fotográfica de Salgado. *Gênesis*, embora mostre muitos lugares do mundo em que a natureza estava ou está preservada, traz em si as tensões próprias do debate ambiental em todo o mundo.

A África que Salgado nos apresenta em *Gênesis* é bastante distinta daquela que está presente em *Êxodos*, a começar pelos países que visitou nesse projeto. Em *Gênesis*, o fotógrafo passou pela Argélia, República Democrática do Congo, Zâmbia, por Botsuana, Líbia, Namíbia, Sudão, Etiópia, Ruanda e Zimbábue.

Levando-se em conta o número de países da África – 54 – podemos dizer que, ao passar por 15 deles, o fotógrafo esteve em pouco mais de 25% das nações nos dois projetos. Desses 10 países que nos são apresentados em *Gênesis*, apenas Argélia e Líbia estão ao sul do continente, fora da África Subsaariana. Apenas pelo número de países visitados, temos clareza de que essas narrativas, além de subjetivas, não contemplam a “totalidade” do continente. A África que Salgado nos apresenta em *Gênesis* vem embalada em um outro discurso que mostra a riqueza natural do continente, com muitas imagens de paisagens, animais, e, sim, seres humanos em condições diferentes daquelas registradas em *Êxodos*. Há exuberância e vida. Apesar das diferenças entre as narrativas, há semelhanças nas formas de registra o outro, um posicionamento de quem é parte dessa humanidade, com solidariedade e alteridade.

3- AS PRESENÇAS TÉCNICAS EM ÊXODOS E GÊNESIS: FOTOGRAFIA E EDIÇÃO

“Aparelho fotográfico: brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias.

Fotografia: imagem tipo-folheto produzida e distribuída por aparelho.

Fotógrafo: pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico.”

Vilém Flusser

Neste capítulo, a proposta é identificar e discutir aspectos técnicos presentes em *Êxodos* e *Gênesis* em duas linhas bastante específicas, a saber, fotografia e edição, que são os pilares, por assim dizer, norteadores deste trabalho. Fotografia porque não nos parece possível falar de Sebastião Salgado sem abordar características que tornaram seus trabalhos conhecidos mundialmente e que são utilizadas de forma clara para que suas narrativas visuais tenham alcance e repercussão. Edição porque neste estudo, ao lado da técnica fotográfica, é instrumento ou ferramenta para que as narrativas sejam construídas e alcancem seus objetivos ou apresentem de forma satisfatória as intencionalidades do autor, seja fotógrafo ou escritor, em suas obras. E é, também, o fio condutor da linha de pesquisa que abriga esta pesquisa.

Para a realização desta etapa da análise, as imagens presentes nos dois fotolivros foram classificadas em quatro categorias fotográficas: cor, enquadramento, ponto de vista e luz. Todas elas, ao nosso olhar, são marcas significativas do trabalho de Salgado e foram identificadas nos dois fotolivros, considerando as especificidades de cada uma das narrativas. O preto e branco é escolha subjetiva e estética de Sebastião Salgado, sendo assim, todas as imagens de seres humanos e de natureza são registros em preto e branco. O enquadramento, na maioria das fotos privilegiou composições centralizadas e em outro grupo de imagens deixou clara a intenção de mostrar uma perspectiva mais ampla do assunto registrado. Já o ponto de vista deixou claro que a maioria das imagens foi capturada no que chamamos aqui de altura dos olhos, que mostra para um observador comum a forma, apesar do olhar diferenciado, que o fotógrafo viu a cena apresentada. A luz, característica igualmente marcante no trabalho de Salgado, também mostra as preferências do fotógrafo na construção luminosa de suas fotografias. Há, sim, a possibilidade de apontar outras categorias de análise em trabalhos tão extensos como os dois objetos desta pesquisa, mas aqui nos limitamos às quatro já elencadas por considerarmos que são suficientes para conduzir a análise aqui proposta.

Com a apresentação das técnicas fotográficas de Sebastião Salgado, especialmente nos fotolivros *Êxodos* e *Gênesis*, percebemos durante nossas leituras e análises dos objetos de pesquisa que, entre diversos aspectos do universo fotográfico, há duas características – utilização do preto e branco como linguagem fotográfica e construção da luz/iluminação – que são, em nossa percepção, fortes marcas do trabalho de Salgado e merecem, antes de prosseguirmos com as análises, um olhar mais cuidadoso e atento, já que essa identificação e esse reconhecimento são pontos diferenciais e de forte influência na construção das narrativas sobre o continente africano presentes nos dois fotolivros que são os objetos desta pesquisa.

Após as discussões sobre esses dois aspectos da técnica fotográfica, uma sessão aborda questões técnicas próprias da edição fotográfica e editorial utilizadas na construção dos dois objetos desta pesquisa.

3.1- O preto e branco como linguagem fotográfica

Mesmo no período em que trabalhou nas agências fotográficas Sygma, Gamma e Magnum e que realizava pautas sob encomenda, Sebastião Salgado não deixou de fotografar em preto e branco, que já se consolidava como uma característica de seu trabalho. Em trechos de várias entrevistas, ele ressaltou essa preferência e contou como fazia para conciliar os trabalhos que lhe garantiam recursos para sua sobrevivência e para a realização dos projetos individuais – em preto e branco – até 1994, quando fundou a Amazonas Images e passou a dedicar-se somente aos seus projetos autorais, exclusivamente realizados em preto e branco.

Até 1987, quando esteve em Moscou, na Rússia, para registrar o 70º aniversário da Revolução Russa (1917), Sebastião Salgado fotografou em cores. Essa pauta comemorativa foi a última colorida realizada e publicada pelo fotógrafo. Desde então, todos os seus trabalhos, inclusive para jornais e revistas, foram e são em preto e branco, uma característica que contribuiu para seu reconhecimento em diversas partes do mundo.

Ao pensar nessa escolha do preto e branco por parte de Sebastião Salgado, muitas questões podem ser suscitadas sobre como essa definição causaria algum impacto, tanto na produção das pautas e registro das imagens, quanto na recepção desses materiais, seja em revistas e jornais ou em fotolivros, como os aqui estudados, ou em exposições mundo afora. Embora façamos a seguir reflexões sobre fotografia em cor e em preto e branco,

entendemos nesta pesquisa, em que classificamos, de forma conceitual, o trabalho de Salgado como documental, ressaltamos que o uso do preto e branco faz parte de uma tradição da fotografia documental clássica, sendo essa, em nossa visão a principal justificativa para que Salgado adote, desde o início de sua carreira, esse elemento da linguagem fotográfica em seus trabalhos. Refletir sobre as possíveis diferenças existentes entre imagens fotográficas coloridas e em preto e branco pode nos levar por caminhos que nos indiquem as intenções de Sebastião Salgado ao realizar projetos fotográficos de longa duração exclusivamente em preto e branco e trabalhar exaustivamente para que a qualidade fotográfica e de apresentação de suas fotografias sejam consideradas um diferencial de sua qualidade como fotógrafo e editor – ou co-editor – de seus livros.

Basicamente, o ato fotográfico poderia ser o mesmo, tanto em imagens coloridas, quanto em imagens em preto e branco. O que mudava, durante o período em que somente se fotografava com filmes, era o tipo de película escolhida para a realização e registro das fotografias. Sendo assim, a escolha do preto e branco é uma definição de linguagem fotográfica, que é construída por aspectos técnicos e também, pelas escolhas subjetivas do fotógrafo. Salgado ressalta, em diversas ocasiões em que foi questionado sobre o uso exclusivo do preto e branco, que a cor pouco lhe interessa na fotografia (Salgado, 2013, p. 127), havendo outros pontos da técnica fotográfica e da construção das narrativas que considera mais importantes ao realizar seus projetos, como a continuidade e a sequência das histórias que conta. Do período que trabalhou nas agências, especificamente sobre o aspecto dos filmes, Salgado afirma:

No sistema analógico, eu trabalhava com diapositivos para as fotografias coloridas. Eles eram colocados sobre uma mesa luminosa para serem escolhidos. Mantínhamos apenas os bons. O problema é que, com isso, quebrávamos as sequências e isso me incomodava muito. Em preto e branco, por outro lado, quando trabalhávamos com filme, este era integralmente reproduzido sobre papel, a chamada folha de contato. As sequências ficavam completas, inclusive com as fotos ruins. A história conservava sua continuidade.” (Salgado, 2013, p. 127)

Além de ter feito a escolha pelo preto e branco nas pautas que cumpria nas agências fotográficas, seus projetos autorais sempre foram executados em preto e branco. Desde o seu primeiro projeto individual e de longa duração – *Outras Américas* – que foi também seu primeiro fotolivro, Sebastião Salgado deixou claro que essa seria a sua opção. Tanto que, passados 34 anos de sua última pauta realizada em cores, encontrar fotos coloridas realizadas por Salgado, nos mecanismos de busca disponíveis na internet,

não é tarefa fácil. Em nossa opinião, restringir a circulação desse material colorido, produzido em 1973 e que, é uma escolha do próprio fotógrafo, uma vez que um dos princípios das agências de fotografia como a Magnum, na qual Salgado ficou entre 1979 e 1994, era que cada fotógrafo era dono de seu trabalho, inclusive de seus negativos. Para esse ponto desta pesquisa, buscávamos imagens coloridas registradas por Sebastião Salgado para compreender como os percursos técnicos das fotografias em cores e em preto e branco poderiam interferir nas construções narrativas apresentadas pelo fotógrafo. E, nessa busca, as poucas fotografias coloridas encontradas são de um momento que Sebastião Salgado afirma ter feito a opção por retirá-las totalmente de circulação: o atentado sofrido pelo então presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, em 1981, quando o fotógrafo acompanhava as agendas presidenciais para uma matéria do *The New York Times* sobre os 100 primeiros dias de governo de Reagan. Esse registro, em alguma medida, contribuiu para que Salgado se tornasse mais conhecido e tivesse mais visibilidade pelo mundo. Entretanto, ainda que tenha optado por recolher esse material para não se tornar conhecido especialmente e apenas pelo registro desse acontecimento, foi ele que garantiu que o fotógrafo alcançasse tranquilidade financeira para realizar seus projetos autorais.

E se a cor não era o elemento mais importante de seu trabalho, havia ainda a quebra da continuidade das narrativas provocada pelo uso de filmes diapositivos, também conhecidos como *slides*. Os fotogramas eram revelados individualmente e as fotos que não eram escolhidas eram descartadas. Esse descarte das imagens dos diapositivos era outro incômodo apontado pelo fotógrafo pois uma de suas prioridades é a sensação de continuidade das narrativas. Salgado ainda afirma que a ausência de cores na fotografia permite que se dê mais atenção ao que se fotografa.

Com o preto e branco e todas as gamas de cinza, porém, posso me concentrar na densidade das pessoas, suas atitudes, seus olhares, sem que estes sejam parasitados pela cor. Sei muito bem que a realidade não é assim. Mas quando contemplamos uma imagem em preto e branco, ela penetra em nós, nós a digerimos e, inconscientemente, a colorimos. O preto e branco, essa abstração, é, portanto, assimilado por aquele que a contempla, que se apropria dele. Considero seu poder realmente fenomenal. Por isso, sem hesitação, foi em preto e branco que decidi homenagear a natureza. (...) Para mim, tudo isso passa pelo preto e branco. É meu gosto, minha escolha, mas também uma necessidade e às vezes uma dificuldade.” (Salgado, 2013, p. 128 e 129)

Registrada a escolha pessoal e estética de Salgado para trabalhar apenas com o preto e branco, seja com a tecnologia analógica, em filmes, ou na tecnologia digital que adotou em 2008, voltaremos às reflexões teóricas sobre as razões da escolha entre preto

e branco e colorido. Em artigo publicado no *site* da Revista Zum¹⁸, em 2016, Maurício Pulz defende que a diferença básica e inicial entre fotos preto e branco e fotos coloridas reside na matéria-prima que será inscrita no suporte filme e não no processo de trabalho do fotógrafo.

“Embora fotos coloridas e em preto e branco tenham aspectos distintos, o processo de trabalho é sempre o mesmo: nos dois casos uma cena real é registrada num suporte físico. Só que a diferença essencial no caso da fotografia, não reside no método, e sim na matéria-prima inscrita nesse suporte: a substância das imagens em preto e branco é a luz, enquanto a das coloridas é a cor.” (Pulz, 2016)

Considerando esse primeiro pressuposto e aplicando-o ao fazer fotográfico de Sebastião Salgado, destacaremos no próximo tópico como ele constrói a luz em suas imagens, mas já é possível associar essa luz, que é uma marca distintiva de seu trabalho à escolha de um dispositivo que, ao eliminar os destaques de uma cor ou outra, ressalta o aspecto de luz e sombra que é possível criar e valorizar na execução de uma fotografia. Ainda de acordo com Pulz, os regimes de luz e cor são distintos:

Luz e cor obedecem a lógicas muito diversas. A primeira se manifesta nas imagens por meio de uma escala linear que contrapõe valores antagônicos: claridade (presença da luz) e escuridão (ausência). Já a segunda se explicita num círculo de matizes diferentes, mas complementares. Assim, a luz é regida por uma dialética dos opostos, e a cor, por uma dialética dos distintos. (Pulz, 2016)

Voltando à comparação entre fotografias coloridas e em preto e branco capturadas por Salgado, o que se pretende aqui é compreender o gesto fotográfico e como ele se desdobra tecnicamente em seus percursos particulares, uma vez que os resultados são distintos, como nos aponta Pulz.

¹⁸ Revista de Fotografia, editada pelo Instituto Moreira Sales (IMS)



Figura 28: Registro do atentado sofrido pelo então presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, em Washington, em 31 de março de 1981. Foto feita por Sebastião Salgado, em cores para o jornal The New York Times – reprodução feita pela autora



Figura 29: Fotografia em preto e branco publicada em *Êxodos*, pag. 198: refugiados em busca de água, no Zaire (atual República Democrática do Congo), em 1994 – reprodução feita pela autora

Tecnicamente, observar fotografias registradas por Sebastião Salgado em preto e branco nos leva por caminhos que nos apontam características facilmente perceptíveis na construção de seus projetos e, consequentemente, das escolhas que fez e faz para a construção de suas narrativas. Para o que propomos aqui, sem a pretensão de esgotar todas as possibilidades de leituras e análises, é uma leitura de imagens capturadas em suportes distintos e com características também distintas.

Embora a maior parte dos trabalhos conhecidos de Sebastião Salgado seja, como já definimos anteriormente, de cunho e características fotodocumentais, há fortes traços do fotojornalismo, uma vez que, mesmo distante do factual, é um registro ou uma leitura de realidades escolhidas pelo fotógrafo para a construção de suas narrativas visuais, que não raro, foram publicadas em veículos de comunicação jornalística que patrocinavam a execução dos projetos do fotógrafo. Para além de seus projetos autorais, Salgado também cumpria pautas das agências nas quais trabalhou. A fotografia colorida aqui apresentada (FIG. 27) é resultado de uma dessas pautas, quando Salgado foi designado para a produção de material fotográfico para registrar os primeiros cem dias de governo do então presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, para o jornal *The New York Times*. Sendo assim, há poucas informações sobre filmes utilizados, por exemplo, para a realização dessa pauta. Mas algumas outras reflexões são possíveis a partir da observação e leitura dessa única imagem. A proposta inicial seria a realização de um trabalho documental para o registro do início do mandato de um presidente, o que começou a ser feito, mas durante a execução, houve um atentado contra ele. O trabalho passou de documental a factual ou, como se diz no fotojornalismo diário, *hard news*¹⁹. A sequência de fotos registradas por Sebastião Salgado naquele final de março de 1981 estamparia capas de jornais e revistas, veículos de comunicação informativos, em vários países.

Para além do percurso narrativo alterado e cumprido pelas fotografias daquele ataque, numa súbita mudança de categoria – sem deixar de ser informativa – as diferenças entre esse registro colorido e a foto em preto e branco dessa comparação (FIG. 28) não se esgotam na presença ou na ausência de cores, apesar deste aspecto ser considerado o de maior visibilidade aos olhos de leitores. Embora Pulz (2016) considere que fotografias em preto e branco tenham uma carga épica e dramática maior do que as coloridas, essa foto que reporta o atentado sofrido pelo então presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, com suas cores e sua carga de realidade, retrata um momento de tensão e toda a movimentação para o socorro do presidente ferido gravemente por tiros de arma de fogo. Entre as semelhanças, em nossa observação, merece destaque a presença de grandes grupos de pessoas em cada uma das fotografias – o que até a realização do projeto *Gênesis* foi uma marca registrada do trabalho de Sebastião Salgado. Independentemente

¹⁹ Expressão inglesa que designa o noticiário de fatos relevantes, densos e complexos (BARBOSA e RABAÇA, 2001, p. 360)

da situação vivenciada e representada em cada uma das imagens e da fala recorrente do fotógrafo sobre as quebras das sequências narrativas provocadas pelo uso de filmes coloridos diapositivos e sobre a necessidade de se manter a linearidade até de afetos e sentimentos relacionados ao momento fotografado, a impressão que temos nesse caso específico é que ambas as imagens trazem em si uma proximidade afetiva somada aos elementos constituintes delas e, retomando Spinoza (2013), afetariam, de alguma maneira, a vida e a ação do fotógrafo.

Passando adiante, para a revelação dos filmes, tanto os coloridos, quanto preto e branco – suportes utilizados por Salgado em 1981 e até em 2008 –, ambos são processos químicos, realizados a partir de emulsões – reveladores e fixadores, por exemplo – que dão a ver, trazem à luz, as imagens capturadas pelos fotógrafos. Embora os produtos utilizados nesses processos de revelação e ampliação sejam distintos, tais quais os suportes, as etapas são semelhantes e há, nesses procedimentos, a necessidade de uma câmara escura para que as imagens não se percam, ainda que acidentalmente, ao contato com a luz, por exemplo.

Passadas as etapas de revelação e ampliação, tem início o processo de edição do material fotográfico. Se pensarmos nas duas imagens em comparação nessa seção, além da distinção do suporte em que foram registradas, haveria, em nossa análise, outra diferença significativa no processo de edição e que pode ser considerado aqui: as fotos do atentado ao presidente Ronald Reagan (FIG. 27) foram disponibilizadas pela Agência Magnum, para a qual Sebastião Salgado trabalhava naquele momento, para os veículos informativos do mundo inteiro. Não se tem a informação de quantas fotos foram feitas e disponibilizadas. Mas, se houve alguma seleção, ela pode não ter sido feita por Salgado. O segundo momento da edição se deu quando cada veículo de comunicação escolheu, entre as imagens disponibilizadas pela Magnum, quais delas compraria para estampar suas páginas e informar seus leitores sobre aquele acontecimento. Já a fotografia em preto e branco (FIG. 28), que integra o projeto *Êxodos* e está no fotolivro de mesmo nome, de acordo com informações recolhidas sobre os processos de edição utilizados por Sebastião Salgado nos materiais pesquisados neste trabalho, foi editada por Salgado e sua equipe, nas diversas etapas citadas pelo fotógrafo, em momentos posteriores, ou seja, a edição realizada após um período mais longo de tempo, diferença considerável em relação à edição jornalística de um acontecimento factual.

Esses movimentos distintos em um processo que tem o mesmo nome – edição – podem ser confundidos em um primeiro momento, mas um olhar detido pode perceber que, embora tenham o mesmo nome, são processos que podem produzir narrativas visuais com resultados distintos, de acordo com a intenção do autor ou, no caso do jornalismo diário, de quem faz a seleção para publicação de informações nas páginas de jornais e revistas.

Retomando, a partir daqui as justificativas públicas apresentadas por Sebastião Salgado para o uso preferencial – e depois exclusivo – do preto e branco em seus trabalhos, há um ponto que nos instiga um aprofundamento que pode nos trazer indicações para uma leitura mais criteriosa do trabalho do fotógrafo e, consequentemente, dos fotolivros *Êxodos* e *Gênesis*, objetos de nosso maior interesse. Salgado sempre cita a continuidade e a sequência das histórias fotografadas. De acordo com o fotógrafo, essas características somente eram possíveis, durante o longo período em que trabalhou exclusivamente com o suporte filme fotográfico, com o uso dos filmes em preto e branco, que poderiam ser revelados sem perder nenhuma foto, mesmo aquelas que não tivessem qualidade suficiente para impressão ou outro uso. E que a manutenção dessas imagens proporcionava, por exemplo, as mesmas emoções do momento em que foram capturadas, emoções essas que eram transportadas temporalmente para o processo de edição. Se considerarmos aqui somente esse aspecto afetivo, já seria suficiente para justificar a escolha de Salgado, entretanto, há uma dúvida provocada, também, pela minha atividade como fotógrafa que, durante muito tempo, utilizei filmes coloridos negativos em meus trabalhos e entendo que esse suporte também permite uma leitura temporal e cronológica da narrativa visual registrada, uma vez que o filme colorido negativo é revelado em sua totalidade e todos os fotogramas são mantidos na fita revelada. Qual, então, seria o motivo que provocaria essa quebra nas narrativas? Em nossa leitura do que Salgado disse e diz publicamente sobre o uso de filmes coloridos diapositivos – ou *slides* – que poderia ser uma exigência técnica de revistas para garantir melhor qualidade de impressão das imagens em suas páginas, o que também nos soa como uma exigência legítima. Um leigo na área de técnica fotográfica pode aceitar bem a justificativa, mas o mesmo não poderia ser dito de outro leitor/ouvinte/espectador que tivesse ou tenha um pouco mais de informações sobre os dispositivos de registro de fotografias. Ao ouvir Salgado falar várias vezes sobre a fragmentação das narrativas provocada pelo uso de filmes coloridos, a impressão que temos é que é uma tentativa a

mais de justificar sua escolha pelo preto e branco de uma forma mais afetiva e não meramente técnica de um suporte amplamente utilizado por inúmeros fotógrafos. Não nos parece, dessa forma, ser essa a melhor justificativa para sua escolha estética, uma vez que a característica mais marcante de seu trabalho seja a ausência de cores, mesmo nas fotografias de natureza, como em *Gênesis*. Ou seja, há um imaginário construído, pelo próprio Salgado, sobre si mesmo de que seja um fotógrafo do preto e branco e que é o desejo que seja reconhecido assim, especialmente pelo caráter épico alcançado pelas fotografias em preto e branco.

É por essa razão que as fotos em branco e preto em geral parecem mais dramáticas e mais trágicas do que as fotos coloridas: é que as primeiras ressaltam os conflitos, as contradições. As imagens coloridas usualmente parecem mais amenas, mais contidas: elas substituem o tom épico das fotografias em preto e branco por um registro mais natural (...) Mas ao que tudo indica, o emprego do claro-escuro aparentemente aumenta nossa capacidade de expressar as paixões humanas. (Pulz, 2016)

Voltando à posição apresentada por Pulz sobre o uso de cores ou preto e branco como situações opostas de luz, sombra e matizes, torna-se necessário retomar alguns pontos do estudo da ótica para esclarecer as composições e decomposições da luz, o que dá origem às cores. Retomando um princípio básico da luz, Trigo aponta que

A luz que se pode ver é apenas uma pequena parte de um amplo espectro de uma mesma manifestação, o conjunto das radiações eletromagnéticas. A chamada região visível do espectro é a faixa que o olho humano está adaptado para detectar, da mesma forma que as emulsões fotográficas tradicionais também podem captar. (Trigo, 2005, p. 19)

Ainda de acordo com Trigo (2005), a luz branca, que constitui a região visível, pode ser decomposta em sete componentes: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta (Trigo, 2005, p. 22). A luz do sol, por exemplo, é de emissão contínua e pode ser decomposta em diversas cores componentes quando passa por um prisma.

Dessa forma, não há, em nosso entendimento, contraposições possíveis entre as matérias-primas das fotografias em cores ou preto e branco. Em ambas as possibilidades, a entrada da luz pelas objetivas é que permite o registro das imagens, seja nas películas ou nos sensores digitais das câmeras fotográficas e possibilita, para além da escolha técnica, a construção discursiva das narrativas visuais.

Ao usar o preto e branco em suas fotos, Salgado assume a abstração que é o que podemos chamar de ausência de cores e trabalha com as subdivisões de luz e sombra. Embora as cores sejam, sim, desdobramentos da luz, a escuridão – também fortemente

presente no trabalho de Salgado – ficaria, então, fora desse espectro. A polaridade, por exemplo, a partir do preto e do branco, faz com que expressemos nossa visão sobre o mundo e o homem. Para Pulz, as fotos em cores não apresentam a densidade tão característica do claro-escuro, pois ainda que possamos atribuir algum significado às cores, esses serão mais fluidos e difusos, com maior naturalidade das imagens em cores porque o mundo se apresenta assim, e não em preto e branco.

O círculo cromático está, portanto, vinculado à realidade concreta, visível, ao passo que a escala linear de cinzas só surge a partir de uma abstração – da subtração da primeira camada do real. Assim, enquanto as fotos coloridas tendem a mostrar o ser – a realidade tal como se mostra aos nossos olhos –, as fotos em preto e branco permitem a expressão de um dever-ser. (Pulz, 2016)

Escolher o preto e branco, no caso de Sebastião Salgado, está além de uma escolha estética. É uma opção de se neutralizar as diferenças físicas visuais das cores – lembrando que as cores possuem comprimentos de ondas visuais diferentes – para dirigir o olhar de quem observa as imagens, seja nos fotolivros ou nas exposições, para o registro subjetivo da realidade apresentada. No caso das fotos publicadas em *Êxodos*, o uso do preto e branco teria, dessa forma, a função intencional de ampliar a percepção de gravidade ou sofrimento das pessoas e situações registradas nas imagens selecionadas para compor as narrativas do livro. É esse o afeto notado, pelo menos da parte da autora, ao folhear as páginas de *Êxodos*, mesmo aquelas nas quais as imagens não representam de forma tão intensa o sofrimento, a dor ou a morte, mas são impregnadas de outros sentimentos igualmente intensos e provocam algum tipo de afeto que altera o comportamento de quem vê as fotografias cuidadosamente organizadas no livro ou primorosamente apresentadas nas exposições. São imagens que não têm a pretensa neutralidade e a objetividade das fotos coloridas (Pulz, 2016) e querem, sim, destacar a essência da realidade, pensada aqui como uma construção individual e subjetiva, (FIG. 29) que Salgado viu e quis, intencionalmente, dar a ver ao mundo. Ou pelo menos àquelas pessoas que vêem seus trabalhos.

Se as cores estão mais presentes no chamado mundo real, para Pulz, as fotografias em branco e preto, em que pese a leitura de realismo, estariam muito mais distantes da realidade do que as coloridas. Mas seria exatamente essa disparidade que contribuiria para que elas tenham um maior grau de aceitação ou sejam apreciadas como arte ou ainda como elementos que contribuem para a reconstrução da realidade a partir dos olhares diferenciados do fotógrafo.

Sendo assim, todos os trabalhos de Salgado, embora nós o consideremos como documentais, seriam dessa forma, pelo uso do preto e branco, um tanto distanciados da realidade mas com uma grande força para fazer com que chamem a atenção das pessoas e cativem seus sentimentos. Esse enquadramento se dá não somente pela apresentação das imagens em tons de cinza, uma abstração da realidade, mas também pela grandiosidade que os projetos realizados pelo fotógrafo alcançam, seja pela duração, pelo número de países visitados e pelo volume de fotografias registradas em cada viagem ou reportagem, como o próprio Salgado diz.



Figura 30: Fotografia em preto e branco publicada em *Êxodos*, pag. 182 e 183: campo de refugiados de Benako, na Tanzânia, 1994 – reprodução feita pela autora.

Em *Gênesis*, Salgado manteve a coerência de suas escolhas técnicas e estéticas, e embora tenha passado a usar câmeras digitais com o projeto em curso, o preto e branco não deixou de ser utilizado mesmo em fotos prioritariamente de paisagens naturais ou animais, como a imagem do elefante em movimento de ataque fotografado na Zâmbia (FIG. 30).



Figura 31: Fotografia em preto e branco publicada em *Gênesis*, 285: elefante africano em ataque, Zâmbia, 2010 – reprodução feita pela autora

No caso dos dois objetos desta pesquisa, podemos afirmar que cada um deles se encontra nos extremos citados por Pulz: em *Êxodos* encontramos registros de guerras civis, doenças, sofrimento e morte, o que facilmente pode nos levar a classificá-lo como registros da realidade que infundem medo e outros afetos e justificaria, assim, a escolha pelo preto e branco para sugerir essa abstração a quem observa as fotografias. Já em *Gênesis*, que estaria no lado oposto, com sua narrativa de “carta de amor ao Planeta Terra”, nas palavras de Salgado, e registros de relações harmoniosas entre seres humanos e ambientes, haveria registros de confiança e esperança, também em preto e branco, com elevado nível de abstração. Neste caso, o fotógrafo optou por manter uma linha de coerência com relação às escolhas estéticas que fez ao longo de sua carreira e realizou um projeto com doses de esperança e harmonia, com fotografias em preto e branco que trazem, sim, doses de abstração da realidade, mas fomentam afetos distintos daqueles mobilizados em *Êxodos*.

Ao que nos parece, essa não é a motivação principal que levou Salgado ao uso exclusivo do preto e branco em seus trabalhos, até mesmo porque, um trabalho, ou um conjunto de trabalhos caracterizados como documentais, a presença e o registro da realidade – positiva ou negativa – são marcas indelévels e não seriam descoladas entre si: a leitura da realidade pelo fotógrafo, bem como suas apresentações subjetivas nas fotografias registradas e apresentadas, seja em fotolivros ou em exposições, como foram os casos dos dois projetos aqui investigados, com suas imagens e narrativas grandiosas realçadas pelo uso do preto e branco como linguagem fotográfica adotada por Salgado.

As fotos em preto e branco desempenham nesses casos o papel de manifestos que condenam uma situação social inaceitável, a qual demanda a intervenção do espectador. No caso das imagens coloridas, a crítica do presente tende a resvalar para uma ironia – provavelmente a principal categoria estética da pós-modernidade – carregada de resignação em vez de revolta contra o real, elas em geral suscitam pena, indiferença ou aversão. (Pulz, 2016)

Considerando a história de vida de Sebastião Salgado, sua formação na área de economia e ainda ressaltando as consequências de sua atuação política enquanto viveu no Brasil, consideramos, até aqui, que o uso do preto e branco em suas fotografias e projetos supera questões técnicas ou narrativas, como as justificativas que ele frequentemente apresenta em suas falas públicas. O uso do preto e branco, em seu trabalho, encontra o caminho de uma fotografia documental, em que o registro subjetivo de realidades, feito com rigor técnico e estético característico do trabalho do fotógrafo, apresenta situações em que, idealmente, são necessárias ou desejáveis ações ou mobilizações de quem vê o trabalho para a solução dos problemas sociais registrados, seja o sofrimento humano causado pelas guerras civis, fome ou doenças e mortes, ou a necessidade de preservação ambiental do planeta Terra, que são os casos e situações escolhidos como temáticas e eixos condutores de *Êxodos* e *Gênesis*.

3.2- A luz como construção

O segundo aspecto técnico considerado relevante em nossa análise e com forte presença nos trabalhos de Sebastião Salgado é o uso da luz, bem como sua utilização como elemento estético e narrativo. Seja no registro de elementos humanos ou de paisagens naturais, o que percebemos é que a luz é um recurso explorado pelo fotógrafo para a construção das histórias que deseja apresentar (FIG. 31)

De forma até mais contundente que a defesa do uso do preto e branco, Salgado afirma, em diversas oportunidades, que a luz construída em seus projetos fotográficos é resultante, especialmente, de suas vivências na infância no Vale do Rio Doce, em Minas Gerais. O menino de pele e olhos claros ficava, geralmente, na sombra para se proteger do sol e aprendeu a ver a luz ao contrário, talvez daí surja a presença de contraluzes (ver Anexo 3) em seus trabalhos e de outras possibilidades de iluminação que exploram diversas nuances das luzes naturais.

A relação que Sebastião Salgado estabelece com a luz presente em seus trabalhos extrapola a questão técnica da entrada da luz nas objetivas, o tempo de exposição ou

abertura do diafragma da câmera. É uma relação afetiva que passa pelo lugar onde nasceu, os cuidados da família e até a presença do pai.

“Minha terra é muito bonita. Tem montanhas não tão altas, mas magníficas. Se um ser superior criou este mundo, foi ali que o terminou, pois ela é realmente linda, diferente de tudo o que vi em outras partes. É única. Foi onde aprendi a ver e a amar a luminosidade que me segue por toda a vida. Na estação das chuvas, quando tempestades fenomenais começam a se armar, o céu fica cheio de nuvens. Nasci com imagens de céus carregados atravessados por raios de luz. Essas luzes entraram em minhas imagens. De fato, vivi dentro delas antes de começar a produzi-las. Também cresci em meio à contraluz: quando era garoto, para proteger a pele clara, sempre me colocavam um chapéu na cabeça ou me instalavam embaixo de uma árvore. Na época não existia protetor solar. E eu sempre via meu pai vindo até mim sob o sol, na contraluz. Essa luz e esses espaços, portanto, pertencem à minha história.” (Salgado, 2014, p. 17 e 18)



Figura 32: Fotografias publicadas em *Êxodos* (p. 155) e *Gênesis* (p. 296 e 297), em que o uso da luz natural em ambientes fechados e abertos, respectivamente, traz efeitos narrativos para as imagens – reprodução feita pela autora.

Para além dos efeitos estéticos que o uso da luz provoca, e no caso dos trabalhos de Salgado, podemos inferir que, ao associar o peso dramático alcançado pelo uso do preto e branco e a escolha intencional de luzes e sombra em suas fotografias, o fotógrafo alça seus projetos a um patamar que transcende o mero registro de suas leituras das realidades que fotografa.

Do ponto de vista técnico, nos parece pertinente afirmar que Salgado faz uso de técnicas fotográficas relacionadas à leitura de luz de forma que consegue transpor para as imagens capturadas a luz que viu nas paisagens que fotografou. Nesse aspecto, é importante ressaltar a importância de se conhecer as técnicas fotográficas, especialmente no que diz respeito à leitura das condições de luz, seja em ambientes internos ou externos, e também o conhecimento das possibilidades oferecidas pelos equipamentos fotográficos para que a luz vista pelos olhos do fotógrafo seja reproduzida pelas câmeras. Dessa

forma, podemos inferir, ao observar o conjunto da obra de Sebastião Salgado e, especificamente, os dois fotolivros que são o objeto desta pesquisa, que o fotógrafo tem esses conhecimentos de leitura de luz e utilização das câmeras fotográficas para que as imagens registradas tenham fidelidade em relação à luz natural que foi experimentada durante o momento de captura das fotografias.

A construção de luz, produzida por Salgado, está além do conhecimento técnico que permite combinar de forma adequada a abertura e a velocidade do obturador, o que resulta na exposição do filme, película fotossensível, ou do sensor da câmera à luz. Nesse ponto, julgamos necessário apenas pontuar alguns aspectos técnicos fundamentais para o controle desses comandos pelo fotógrafo, bem como para sua utilização na produção imagética. Os efeitos dessas combinações são percebidos diretamente na imagem captada, sem a pretensão de se dizer que uma fotografia está exposta corretamente ou não, produzindo efeitos técnicos que podem, de acordo com a intenção do fotógrafo, funcionar também como elementos narrativos a serem considerados na construção de um fotolivre ou ainda de uma exposição, como é o caso de Sebastião Salgado, cujos projetos, em sua maioria, são apresentados às pessoas nesses dois formatos.

Do ponto de vista da técnica fotográfica, a exposição de uma fotografia diz respeito à luz que incide na superfície fotossensível da película (filme) ou dos sensores, nas câmeras digitais a partir de duas variáveis: tempo de exposição, determinado pela velocidade de abertura do obturador, e quantidade de luz, definida pela abertura do diafragma. Quanto menor a velocidade de abertura do obturador, maior o tempo de exposição e, quanto maior a abertura do diafragma, maior a quantidade de luz que passa por esse orifício. O uso dessas variáveis, bem como os efeitos resultantes desse uso, individualmente ou combinando as duas, oferece ao fotógrafo uma infinidade de possibilidades para o registro daquilo que é visto. Ou seja, o domínio técnico do uso da luz na fotografia, associado aos aspectos subjetivos utilizados para a leitura visual individual da realidade, é ferramenta para criação de possibilidades narrativas, assim como, no caso dos trabalhos de Sebastião Salgado, a escolha do preto e branco como linguagem visual.

Assim como mantém a coerência discursiva sobre seu trabalho e sobre o uso do preto e branco em seus trabalhos, Salgado segue uma linha igualmente coerente quando o assunto é o uso da luz, especialmente da luz natural, que, em nossa percepção, é

também elemento da linguagem fotográfica criada e reproduzida por Salgado ao longo dos anos. Em diversas entrevistas ou em outros momentos em que se manifesta sobre esse assunto, o fotógrafo afirma não saber trabalhar com luzes artificiais – os *flashes*. Em entrevista concedida ao jornal O Tempo, de Belo Horizonte, em junho de 2014, quando da abertura da exposição *Gênesis*, na cidade, Salgado contou um episódio do início de sua carreira que marca a opção por não usar luzes artificiais:

Mas um dos que mais me marcou foi quando eu comprei um flash para cobrir para a revista News Week a Revolução dos Cravos, em 1975. Eu nunca tinha usado flash e acertei somente 10% do que fotografei à noite, mas fiz aquela capa mesmo assim. Até hoje não sei usar flash, tomei ódio e descobri no balanço das luzes do P&B, que posso retratar os sentimentos que sempre quis sem flash. (Entrevista a Lucas Simões, Jornal O Tempo, 13/6/2014)

Ao fazer essa opção, Salgado define outros critérios técnicos para tratar as questões relacionadas com a luz em sua fotografia, como leituras e balanço de luzes, controle de exposição, tipos de filmes utilizados – no período em que trabalhou com esses dispositivos –, bem como densidades de tons de cinza, luzes refletidas, entre outros, como é possível perceber nos exemplos abaixo, em que a luz natural dos ambientes é utilizada como importante elemento narrativo das fotografias.



Figura 33: Fotografias publicadas em *Êxodos* (p. 182 e 183) e *Gênesis* (p. 234 e 235), em que o uso da luz natural em ambientes abertos prioriza o céu como elemento importante na construção da imagem – reprodução feita pela autora.

Observando as imagens das figuras 31 e 32, em que o sol e o céu são fontes de luz natural para iluminar as fotografias, e ainda refletindo sobre a opção que Salgado faz pelo não uso do *flash* em seus trabalhos, traçamos, a partir daqui uma leitura das imagens que retratam o continente africano nos fotolivros *Êxodos* e *Gênesis* a partir da diversidade de possibilidades de exploração e uso da luz no registro das imagens.

Para conduzir as análises sobre a luz nos capítulos dedicados aos registros do continente africano nos dois objetos de pesquisa deste trabalho, construímos uma relação de sete possibilidades de uso da luz encontradas de forma recorrente em ambos os livros: luz lateral, quando o foco de iluminação tem origem em uma das laterais da imagem; luz difusa, quando há uma certa harmonia na iluminação geral da cena, sem altos contrastes entre claro e escuro; contraluz, com a presença de silhuetas registradas ao sol; luz posterior, quando o foco da iluminação parte da posição de quem observa a imagem; luz frontal, com a fonte de iluminação à frente do leitor; sombras; e reflexos. Diante dessa gama de possibilidades registradas, considerando que estas fotografias são resultados de uma visão mediada pela câmera, fica exposto que, ao escolher cada uma dessas formas de uso da luz, Sebastião Salgado demonstra domínio da técnica fotográfica.

Ainda que Salgado afirme em entrevistas e em sua autobiografia que a luz presente em suas fotografias foi construída a partir da luz e das formas, especialmente os contraluzes que via no Vale do Rio Doce, em Minas Gerais, essa não é a forma de iluminação mais evidente no universo de imagens dedicadas ao continente africano nos fotolivros *Êxodos* (capítulo 2, com 83 fotografias) e *Gênesis* (capítulo 3, com 117 imagens). Nesse microuniverso imagético composto por 200 fotografias, apenas em três é registrado o “Contraluz” (FIG 33), sendo a categoria com menor número de imagens elencadas de acordo com os critérios que estabelecemos para essa análise. Esse pequeno número não poderia, em nossa leitura, minimizar a importância dessa forma de iluminação sempre destacada por Salgado, mas nos faz refletir sobre como usar recursos técnicos e discursivos, mesmo aqueles mais relevantes, para atender os objetivos de cada trabalho executado. No caso de *Êxodos* e de *Gênesis*, entendemos que o objetivo das narrativas é mostrar, em todas suas nuances e detalhes, as cenas retratadas e deixá-las bem expostas para que o leitor as veja, o que não aconteceria se houvesse um uso mais intenso de imagens em contraluz, em que a sombra se mostra de forma mais efetiva.

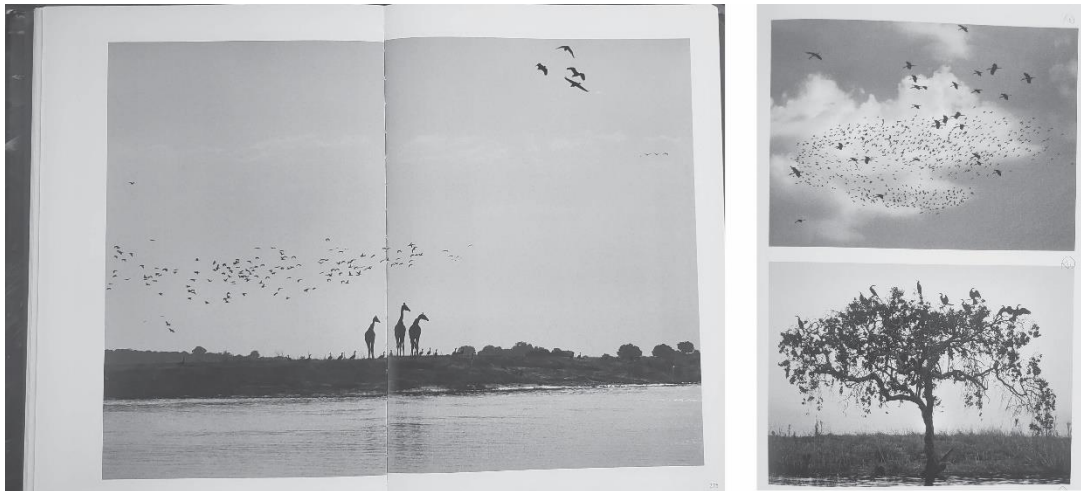


Figura 34: Fotografias em contra-luz publicadas em *Gênesis* (p. 275 e 275 e 288), uma luz característica do trabalho de Sebastião Salgado pouco presente nos capítulos dedicados à África – reprodução feita pela autora.

Na categoria que nomeamos como “Luz Difusa”, enquadra-se a maioria das fotografias que integram os dois capítulos dos dois fotolivros em estudo neste trabalho: 98 imagens em que a luz é utilizada de forma suave, sem as chamadas altas luzes ou grandes contrastes (FIG. 34). Essa informação foi construída apenas pela observação visual das fotografias, sem outros critérios técnicos, como a leitura dos histogramas²⁰ de cada uma delas. Nesse conjunto, o que notamos é a presença de uma luz mais suave, com uniformidade que não nos permite, por exemplo, apenas com a observação das imagens, definir, com algum rigor, por exemplo, os horários que as fotografias foram registradas.



Figura 35: Fotografias com luz difusa publicadas em *Gênesis* (p. 292 e 293) e em *Êxodos* (p. 174) e que formam maioria da luz utilizada nos dois capítulos em análise – reprodução feita pela autora.

²⁰ HISTOGRAMA: gráfico utilizado para exibir e tratar o brilho, o limite de variação tonal e o contraste de uma imagem digital (HEDGE COE, 2006, p. 404)

A categoria “Luz frontal” foi definida como a que a fonte de iluminação preponderante presente na fotografia pode ser notada pelo leitor/receptor como aquela que está à sua frente ao observar a imagem, considerando a posição em que, geralmente, os livros são colocados durante o ato da leitura. Nessa categoria (FIG. 35), estão 25 imagens presentes nos dois capítulos que, em nossa leitura, oferecem a luz como janelas de observação para o observador das paisagens e situações apresentadas nas imagens que compõem não apenas os capítulos referentes ao continente africano, mas o conjunto dos dois fotolivros que os abrigam.



Figura 36: Fotografias com luz frontal publicadas em *Gênesis* (p. 296 e 297) e em *Êxodos* (p. 216 e 217) – reprodução feita pela autora.

A categoria “Luz lateral” foi delimitada como aquela em que a presença da luminosidade nas 52 fotografias elencadas é claramente percebida por quem as observa pelas entradas laterais (direita ou esquerda das imagens). Esse é um uso clássico da luz na prática fotográfica e pode ser encontrado também nos trabalhos de Sebastião Salgado aqui estudados e que têm forte presença na construção das narrativas visuais sobre o continente, uma vez que é a categoria que conta com o segundo maior número de fotografias elencadas nos dois fotolivros (FIG. 36).

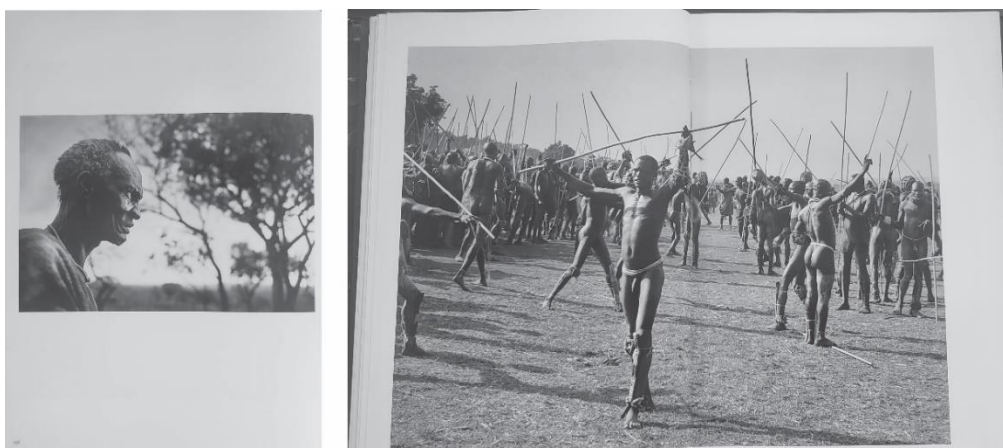


Figura 37: Fotografias com luz lateral publicadas em *Êxodos* (p. 158) e em *Gênesis* (p. 310 e 311) – reprodução feita pela autora.

Já na categoria “Luz posterior” (FIG. 37), classificamos as imagens que têm uma iluminação contrária à “Luz frontal”. Nesse recorte que conta com 15 fotografias distribuídas nos dois fotolivros, a percepção é da luminosidade que está atrás do leitor/observador e alcança toda a imagem, especialmente aquelas que retratam paisagens mais amplas, com maior número de planos registrados.



Figura 38: Fotografias com luz posterior publicadas em *Êxodos* (p. 230 e 231) e em *Gênesis* (p. 298 e 299) – reprodução feita pela autora.

As duas últimas categorias definidas para essa análise são “Sombras”, com quatro imagens nos dois fotolivros, e “Reflexos”, com três fotografias nos dois capítulos estudados nas duas publicações (FIG. 38). Diferentes das demais categorias, essas duas têm situação distinta de análise uma vez que as imagens que estão elencadas estão também classificadas nas demais categorias, mas apresentam características técnicas que, em nossa análise, justificam uma nova forma de avaliação, pois o uso de sombras e reflexos em fotografias, especialmente em preto e branco, também pode significar acréscimo de possibilidades narrativas a serem exploradas, como entendemos que foi feito com o uso dessas imagens nos fotolivros aqui investigados.



Figura 39: Fotografias com sombras e reflexos publicadas em *Êxodos* (p. 227) e em *Gênesis* (p. 282 e 283) – reprodução feita pela autora.

Além das categorias descritas e detalhadas acima, que priorizam os dois aspectos que consideramos mais relevantes nessa pesquisa – cor e luz – para a construção narrativa de Sebastião Salgado sobre e acerca do continente africano nos fotolivros *Êxodos* e *Gênesis*. Cor e luz são, em nossa análise, os elementos marcadamente mais técnicos da fotografia presentes no conjunto de imagens aqui apresentadas. Embora reconheçamos que há, de forma significativa, elementos subjetivos no uso desses critérios técnicos, as outras duas categorias de análises que acrescentamos à pesquisa, embora igualmente técnicas, nos remetem a uma perspectiva mais subjetiva do fotógrafo em relação àquilo que ele escolheu e à forma que nos apresenta, nas obras analisadas, os elementos humanos e naturais do continente africano. Ao pensar o enquadramento e o ponto de vista como categorias ou linhas de análise, entendemos que esse é o momento em que Sebastião Salgado pinça, com seu olhar e sua bagagem, o que vai nos apresentar – considerando o diferencial da África, com suas belezas, guerras, ancestralidades e histórias – em suas narrativas. E, além desse aspecto subjetivo, ainda pensamos em todo o processo de edição fotográfica – que será detalhado no próximo tópico – para escolher, entre milhares de imagens, as 83 do capítulo 2 de *Êxodos* e as 117 do capítulo 3 de *Gênesis*.

Para analisar o enquadramento das fotografias da África presentes nos dois livros, trabalhamos com quatro subcategorias: centralizado, lateral direito, lateral esquerdo e perspectiva. Mais uma vez, a definição dessa nomenclatura se deu com base em dois aspectos: um puramente observacional, como um espectador/leitor vê as imagens diagramadas e apresentadas nos dois fotolivros e o segundo, um pouco mais profissional,

ao considerar minha experiência como fotógrafa, que compreende um pouco, considerando também as subjetividades e escolhas pessoais, os posicionamentos possíveis para um fotógrafo captar as imagens que vê a partir do visor monocular do dispositivo fotográfico.

Passando à visualização das imagens a partir do ponto de vista, elencamos cinco possibilidades de leitura das fotografias: imagens registradas na altura dos olhos, considerando aqui que o fotógrafo pode movimentar o corpo para registrar o assunto na altura de seus olhos; fotografias aéreas; posicionamento lateral do fotógrafo em relação à cena registrada; e, em diálogo com a linguagem do cinema, arte-irmã da fotografia, duas possibilidades de leitura – plongée (de cima para baixo) e contra-plongée (de baixo para cima).

Enquadramento e ponto de vista, embora estejam nesse estudo como categorias distintas, ambas dizem respeito à forma que o fotógrafo se posiciona diante do que vai fotografar e à escolha que faz no que diz respeito à importância dos elementos presentes na cena fotografada.

Enquadramento centralizado e ponto de vista na altura dos olhos, em nossa análise, conferem mais realismo e reforçam o caráter documental dos trabalhos de Sebastião Salgado, que nos parece mostrar a realidade, ainda que seja a que ele vê e interpreta, da forma mais fidedigna possível para todos aqueles que vêm seus trabalhos, seja nos livros ou nas exposições resultantes dos longos períodos dedicados a cada um dos projetos que realiza.

3.3- A edição fotográfica

Considerando, aqui, o uso dos dispositivos fotográficos feito por Sebastião Salgado, a proposta é refletir sobre as diferenças perceptíveis – e apenas essas – existentes entre as tecnologias analógica e digital, assim como fizemos ao pensar a escolha entre cor e preto e branco, vamos falar das diferenças perceptíveis no processo de edição.

A partir das reflexões sobre o dispositivo propostas por Michael Foucault e compiladas por Gilles Deleuze, aqui nos propusemos a fazer uma investigação sobre os processos de edição fotográfica utilizados por Sebastião Salgado em dois momentos tecnológicos distintos de sua carreira: o uso de câmeras fotográficas digitais e analógicas, bem como a transição entre as duas tecnologias e a adaptação e a criação de técnicas e

fluxos de trabalho. Ao observar as falas de Salgado, especificamente ao relatar como foi feita a transição entre as chamadas fotografia analógica e digital e também como se dá seu processo de edição fotográfica, que se mantém parcialmente inalterado a despeito da mudança de tecnologia, como discutiremos à frente, surgem questionamentos e inquietações sobre a adoção de técnicas semelhantes de uma prática fotográfica que o próprio fotógrafo considera que tenha “mudado muito e mudado muito pouco” (Revelando Sebastião Salgado, 2012, 1h5’32’)

Diante disso, poderíamos considerar câmeras fotográficas analógicas e digitais como um mesmo dispositivo de produção e/ou construção de imagens e narrativas? Ainda que o funcionamento das câmeras SLR (*single-lens reflex*) e das DSLR (*digital single-lens reflex*) seja semelhante no que diz respeito à parte óptica, a captação e gravação da imagem fotografada é feita em um sensor elétrico que passa a captar pontos luminosos. Esses dois processos distintos podem dar origem a imagens ampliadas, e não mais reveladas, semelhantes, ou iguais para um observador não conhecedor destas diferenças tecnológicas e procedimentais. Mas, para o fotógrafo que conhece as técnicas e é capaz de diferenciar e, ao mesmo tempo, operar no universo das duas tecnologias, como se dá a aplicação das mesmas técnicas de edição nesses dois universos distintos?

Se pranchas de contato são obtidas a partir das tiras de filmes revelados e copiados no papel fotossensível, sem ampliação, poderíamos chamar de folha de contato o material que é obtido a partir da transposição de arquivos digitais para negativos? Essas pranchas de contato analógicas e digitais seriam o mesmo dispositivo de leitura e edição?

Nesse momento da investigação, foram selecionados dois materiais, em trechos específicos, nos quais é possível ler e ouvir o que o próprio Sebastião Salgado diz, publicamente, sobre sua transição da fotografia analógica para a fotografia digital e também sobre seu processo de edição: o documentário *Revelando Sebastião Salgado*, de Betse de Paula e Juliano Ribeiro Salgado, e o livro autobiográfico *Da minha terra à Terra*, publicado no Brasil em 2014, e que é a primeira biografia – ou autobiografia – de Sebastião Salgado. Embora a obra do fotógrafo seja amplamente conhecida no Brasil e em diversos lugares do mundo, até o lançamento da biografia pouco se sabia ou se conhecia sobre o fotógrafo e como sua história tem influência direta nos trabalhos que realiza, tanto nos aspectos técnicos, estéticos e até mesmo éticos. O fotógrafo escreve ainda sobre a transição da fotografia analógica para a digital, bem como sobre os processos de edição de imagens, pontos que interessam nesse movimento da pesquisa.

Em sua biografia, no capítulo 21, Salgado fala sobre a transição da fotografia analógica para a fotografia digital, num processo que ele chama de “minha revolução digital”. Partindo dessa afirmativa do fotógrafo, tomamos por revolução tudo aquilo que se transforma, ainda que este posicionamento seja distinto daquilo que Sebastião Salgado tenha afirmado ao adotar o uso da tecnologia digital na execução de seus projetos fotográficos. Neste breve capítulo de apenas cinco páginas, Sebastião Salgado consegue expor os motivos que o levaram pelo caminho da fotografia digital e quais as preocupações que, até então, tinha em relação ao registro digital de sua fotografia: os problemas que enfrentava com filmes, sejam as dificuldades do médio formato utilizado no projeto *Gênesis* ou a vistoria e conferência manuais de grande quantidade de material nos aeroportos; a poluição ambiental causada pelo grande volume de produtos químicos – reveladores e fixadores – despejado nas redes públicas de esgoto; e a insegurança quanto ao arquivamento dos arquivos digitais das fotografias. Optamos por abordar prioritariamente a transposição dos arquivos digitais para negativos, o que, em nossa opinião, impactaria mais fortemente nas reflexões sobre os processos de edição fotográfica. Em alguns momentos deste trabalho, esses pontos podem ser abordados, sim, uma vez que os posicionamentos favoráveis à preservação ambiental são recorrentes em falas públicas, como palestras e entrevistas, de Sebastião Salgado ao longo dos anos.

O documentário *Revelando Sebastião Salgado*, dirigido por Betse de Paula e Juliano Ribeiro Salgado, foi lançado no Brasil em 2013 e teve passagens por importantes festivais de cinema brasileiros, como o Festival de Gramado e o Festival de Brasília. Em formato de entrevista intimista, o documentário mostra, além da história de vida, a trajetória profissional de Sebastião Salgado. Essas duas vertentes se fundem ao longo do filme para mostrar o lado humano do fotógrafo. Assim como na autobiografia literária *Da minha terra à Terra*, em *Revelando Sebastião Salgado*, é o fotógrafo que fala para o cineasta e para a jornalista que o entrevista, apontando situações e momentos importantes – com indícios de que foram selecionados pelo próprio entrevistado – ao longo de sua vida.

Observar as duas peças narrativas – filme e livro – nos possibilita perceber uma certa coerência nas ideias e falas de Sebastião Salgado nos aspectos que nos interessam nesse trabalho: a produção de fotografias, sejam analógicas ou digitais, e os processos de edição fotográfica, independente da nomenclatura que dermos aos dispositivos e instrumentos tecnológicos e técnicos disponíveis.

No que diz respeito aos dispositivos fotográficos utilizados por Salgado, as reflexões têm como partida os conceitos e as dimensões de dispositivo elaboradas e discutidas por Deleuze (1990) a partir de reflexões propostas por Michael Foucault. Embora essa abordagem considere dispositivos concretos como construções ou projetos arquitetônicos, nesse trabalho fizemos a opção por adotar como dispositivo não somente os aparatos técnicos e tecnológicos utilizados por Sebastião Salgado em suas produções fotográficas, mas optamos por uma tentativa e uma possibilidade de compreender os dispositivos como sistemas ou processos dinâmicos cujo funcionamento somente é possível pela interação entre homem e máquina. A partir dessa relação entre sujeito e objeto são feitas leituras subjetivas das situações do mundo e construídas narrativas que são dadas a ver. Se para Deleuze, compreender um dispositivo passa por desmembrá-lo em diversos aspectos físicos e relacionais, seguiremos por essa diretriz para refletir sobre o uso de câmeras fotográficas analógicas e digitais e sobre os processos de edição do material produzido por esses dispositivos.

Somados aos conceitos de dispositivo de Foucault e Deleuze, seguimos nossas reflexões acrescentando o pensamento de Silva (2016), que, ao realizar pesquisas especificamente sobre a fotografia e suas implicações tecnológicas e técnicas, traz luzes sobre alguns conceitos que nos são úteis nesse momento.

“Técnica e tecnologia, apesar de serem indissociáveis apresentam uma hierarquia existencial que deve ser notada: a técnica origina a tecnologia, ao mesmo tempo que não existe uma tecnologia que não esteja a serviço de uma técnica” (Silva, 2016, p. 27)

Silva (2016) adota como conceito que “tecnologia é a conjunção do material e da teoria que foram originados por uma técnica, sendo que esta corresponde à expressão prática da necessidade e desejo que levam a uma ação”, sendo assim, no caso da fotografia, a tecnologia seria o conjunto existente e disponível de aparatos e o uso social que os envolve, enquanto a técnica seria o uso ou a operação que se faz desses dispositivos com uma finalidade discursiva ou em função de uma subjetividade do fotógrafo. Nesse caso, o domínio da técnica, embora aparentemente objetivo, estaria a serviço da subjetividade do fotógrafo.

No caso do trabalho de Sebastião Salgado, ressalta-se a existência e o uso de duas tecnologias (analógica e digital) e de uma técnica usada subjetivamente para a produção artística e discursiva. Em nossa análise, a fotografia está intimamente atrelada à tecnologia e ao desenvolvimento e aprimoramento de técnicas para o uso subjetivo e

criativo da tecnologia. Pensamos, assim, a fotografia como meio de expressão, independente das tecnologias contemporâneas, ou atuais, para usar o mesmo conceito de Foucault.

Sendo assim, nossa proposta é assumir o conceito de fotografia como tecnologia porque Sebastião Salgado, ao que nos parece, embora use a tecnologia digital, tenta manter alguns procedimentos (técnicas) para produzir suas fotografias e narrativas, inclusive ao transpor os arquivos gerados digitalmente para “negativos”, que seriam, então, marcas de uma fotografia analógica, marcada pela junção da física, ao obter imagens em dispositivos óticos, e da química, ao fixá-las em uma superfície física fotossensível, como o filme ou o papel fotográfico.

“É por tal razão que a observação da tecnologia da fotografia parece ser um caminho para favorecer essa dualidade de abordagem, uma vez que lida com o universo da prática propriamente dita: a lógica funcional dos objetos e processos desse modo de se compor imagens, por ser a concretização das motivações que envolvem o saber e fazer fotográficos, permite investigar as bases teórico-filosóficas das relações entre o sujeito e a realidade visível. Além do que, pode-se apontar a tecnologia como ponto de ancoramento dos debates sobre a contemporaneidade da prática, pois é ali que o universo digital age numa possível redefinição de paradigmas para o uso da fotografia” (Silva, 2016, p. 24)

Embora as tecnologias sejam distintas e em constante mudança com o passar do tempo, independente da opção de suporte físico que se faça para fotografar e registrar as imagens, no caso de Sebastião Salgado, nos parece que a forma de olhar o mundo por meio do visor das câmeras ainda é a primeira edição feita pelo fotógrafo, ao escolher entre o que está visível o quadro que fotografa. Embora consideremos relevantes as influências bressonianas, bem como dos demais fotógrafos fundadores da Agência Magnum, onde Sebastião Salgado trabalhou durante 15 anos (1979-1994), percebemos, ao observar o novo fluxo de trabalho do fotógrafo, a existência de novas etapas no processo de edição das fotografias digitais que, em alguma medida, podem trazer, sim, mudanças significativas na construção das narrativas de Sebastião Salgado.

O processo de captura de imagens e fixação desta no que chamamos de fotografia analógica se dá com a passagem da luz pelas lentes, pelo diafragma e pelo obturador e a gravação da imagem se dá em uma película recoberta de emulsão química (Villegas, 2009). E foi por este processo que uniu a física (óptica) e a química (fixação da imagem) que conhecemos a fotografia e o registro de imagens do mundo que nos cerca, incluindo-se aí as fotografias de Sebastião Salgado. Em seus 45 anos de profissão, Sebastião

Salgado fotografou por cerca de 35 anos utilizando as câmeras fotográficas de filme, ou seja, ao iniciar o Projeto *Gênesis*, em 2004, o dispositivo utilizado era analógico, embora com filmes de formato e sensibilidade diferentes, o médio formato de Iso²¹ 320 (Salgado, 2014, p. 115).

No que diz respeito aos aspectos óticos como a entrada de luz e suas variáveis como tempo de exposição pelo obturador e abertura de diafragma, há algumas mudanças registradas na passagem da tecnologia analógica para a tecnologia digital na fotografia. Para este trabalho assinalamos como relevante a mudança na forma de registro e armazenamento das imagens fotografadas. A imagem deixa de ser exposta em um suporte físico, o filme sensível à luz, e passou a ser registrada por um sensor elétrico e armazenada em um cartão de memória. Silva (2016) pontua bem a lógica do registro fotográfico:

A fotografia, como técnica de produção de imagens, desde seu início mantém a mesma cadeia de ação que estabelece seus procedimentos de uso. Essa cadeia de eventos mantém-se como aquilo que pode ser entendido como constituinte de qualquer sistema fotográfico de qualquer época e qualquer parte do mundo. Grosso modo, tal caráter universal, na sua concepção mais simples, consiste numa caixa com entrada de luz que pode ser controlada. (Silva, 2016, p. 35)

Embora a história das câmeras fotográficas digitais remonte aos anos 1970, a popularização comercial desses dispositivos se deu mais intensamente a partir dos anos 1990 (Silva, 2016, p. 125), inicialmente nos Estados Unidos e Europa e, depois, nos demais países. Foi preciso que se passassem mais de 15 anos, considerando o início da comercialização, em 1991, para que Sebastião Salgado começasse a utilizar esse dispositivo. Os primeiros testes com equipamentos de fotografia digital foram feitos por Sebastião Salgado em meados de 2008, quando o Projeto *Gênesis* já estava em curso (foi iniciado em 2004) e houve garantias de que havia progressos consistentes na tecnologia e que sustentariam a migração do analógico para o digital, apesar de problemas existentes no que dizia respeito à conservação e à manutenção dos arquivos digitais.

Para além das questões tecnológicas, Sebastião Salgado justifica a opção, ainda que tardia, pelo digital por outros dois motivos: a dificuldade de se passar pelos serviços de segurança nos aeroportos em todo o mundo, especialmente após os atentados ao World Trade Center, nos Estados Unidos, em 11 de setembro de 2001. Sobre a facilidade em

²¹ Sigla, em inglês, de International Standards Organization (ISO). Unidade de medida empregada para designar a sensibilidade de uma película fotográfica (Rabaça e Barbosa, 2001)

viajar sem correr o risco de danificar filmes pelos aparelhos de raio X nos aeroportos, o fotógrafo afirma em trecho do documentário Revelando Sebastião Salgado:

O digital para mim, mudou muita coisa e ao mesmo tempo mudou muito pouca coisa. Na realidade, muito mais fácil, para mim hoje, fotografar com o digital. Quando eu viajava com a câmera de filme, no início do Projeto Gênesis, eu levava na mão entre 28 e 30 kg porque eu tinha que levar 600 rolos de filme que era uma quantidade razoável de filme porque se eu fosse para um local e ficasse bastante tempo, eu tinha que ter filme. Então era uma briga em todas as viagens, primeiro com a segurança no aeroporto para não passar no RX. Olha, eu era a primeira pessoa a estar na fila para entrar no avião porque eles tinham que verificar meus filmes, e na verdade, eu era o último a entrar no avião. Até eu tirar as películas todas, verificar uma por uma na mão, era uma tensão permanente. Então, isso me facilitou muito a vida porque hoje, numa caixinha que pesa menos de um quilo, eu levo muito mais material que isso. Eu levo tudo na mão, como todo mundo. Eu passei a ser um cidadão normal outra vez. (Revelando Sebastião Salgado, 2012, 1h5'32'')

Ainda no mesmo documentário, um pouco mais a frente, justificando sua militância ambiental, assumida publicamente com a criação do Instituto Terra, em Aimorés, Minas Gerais, Salgado fala da preocupação com a grande quantidade de poluentes lançados nas redes públicas de coleta de esgoto e afirma:

Todo o processo do laboratório era um processo muito sujo, muito, profunda poluição. A quantidade de ácido que você tinha que usar para revelar os filmes, depois você tinha que jogar fixador, revelador, são ácidos, todos no esgoto, isso caía na rede pública, isso acaba poluindo as águas e infiltrando no solo. É muito sujo, isso para mim terminou. (Revelando Sebastião Salgado, 2012, 1h6'50'').

Para além das questões apresentadas publicamente por Sebastião Salgado, é importante ressaltar que, a despeito da mudança da tecnologia, o dispositivo “câmera fotográfica”, com o qual o fotógrafo estava e está habituado a trabalhar ao longo de mais de quarenta anos de profissão, não sofreu mudanças significativas em seu desenho externo ou *design*. Consideramos aqui como externo o que, visualmente, pode ser percebido pelos indivíduos que não estão familiarizados com os aparatos e dispositivos fotográficos. Sendo assim e ainda considerando o dispositivo como um aparato técnico operado por um sujeito e toda a sua experiência de vida, não haveria, pelo menos hipoteticamente, alterações físicas externas nas câmeras fotográficas digitais que as deixassem substancialmente diferentes das câmeras analógicas e que pudessem justificar ou não a opção por aderir à tecnologia digital.

Pensar câmeras fotográficas e todo o aparato utilizado e carregado por um fotógrafo profissional nos remete, em alguma medida, para o lado romantizado da

profissão. Muitas pessoas, ao verem alguém com equipamentos fotográficos profissionais, ou semiprofissionais, coletes, tripés, entre outros, ativam um imaginário de que o cidadão fotógrafo é aquele que tudo vê e apresenta as imagens capturadas para as demais pessoas ou ainda aquele que registra, com suas lentes, tudo o que acontece distante. Então, ao pensar a mudança tecnológica apresentada por Sebastião Salgado no que diz respeito ao transporte de cartões de memória no lugar dos rolos de filmes, significa pensar também que, para além das questões sobre a preservação da qualidade dos filmes antes de seu uso e todos os procedimentos de segurança a que era submetido nos aeroportos, por exemplo, haveria uma mudança no imaginário coletivo existente sobre a fotografia e seus processos de revelação e ampliação desses filmes e que estaria acoplado ao fotógrafo. Em certa medida, facilitar a vistoria dos novos suportes fotográficos (cartões de memória) provocaria um apagamento do perfil existente do fotógrafo para dar lugar a um novo fotógrafo mais tecnológico e ao mesmo tempo mais discreto, diferente do personagem existente no imaginário popular, como aquele observador do mundo, que carrega uma grande quantidade de equipamentos e mostra para as pessoas aquilo que, presencialmente, elas não conseguem visualizar com seus próprios olhos.

O trabalho fotográfico de Sebastião Salgado que apresenta situações de degradação humana ou de sofrimento das pessoas, mostra seu posicionamento político, por meio do qual o fotógrafo se identifica, tanto fora, quanto dentro da prática profissional. Ao assumir o discurso ecológico de defesa da preservação do planeta, marcado temporalmente pela criação do Instituto Terra e pelas concepção e execução do projeto *Gênesis*, Salgado também demarca um espaço de atuação política na área ambiental. Embora fotografando paisagens pela primeira vez, sua fotografia continua atuante para, por exemplo, fazer denúncias sociais sobre destruições ambientais e a necessidade de preservação do que ainda existe.

Mesmo com a diferença dos assuntos fotografados, mantém-se, em certa medida, o engajamento e a militância nos trabalhos. Se, ao fotografar pessoas, Salgado realiza um trabalho essencialmente político ao apresentar determinadas situações degradantes ao mundo, esse posicionamento crítico e político também é percebido ao retratar locais “preservados” do Planeta, por se tratar de denúncias de destruição ambiental, em diversos aspectos, e ressaltar a necessidade de preservação e de mudança de comportamento dos seres humanos em relação ao meio ambiente global.

Então, ao fazer essa reflexão sobre o trabalho social de Salgado, podemos inferir que o posicionamento político do fotógrafo inclui, também, as questões técnicas e tecnológicas inerentes à fotografia analógica ou à fotografia digital. Para além disso, o trabalho fotográfico de Sebastião Salgado seria, então, sua forma de expressão e de se relacionar com o mundo em que vive.

Dando sequência ao percurso da reflexão, tomaremos aqui, duas definições intimamente relacionadas à tecnologia analógica da fotografia: negativo e prova de contato. Ambos os conceitos têm relação com o filme, película fotossensível utilizada nas câmeras fotográficas para o registro da imagem por meio da luz.

Neste primeiro momento, vamos retomar os conceitos trazidos por Barbosa e Rabaça (2001) que podem contribuir com as reflexões propostas neste trabalho que têm como objeto a fotografia e sua prática. Para os autores, negativo é:

Imagem fotográfica própria para obtenção de cópias positivas, formada após a revelação, sobre um filme, chapa ou papel. Seus tons e cores não correspondem aos do assunto original. No negativo branco-e-preto, as zonas claras ou transparentes representam os tons escuros do assunto original e as zonas escuras ou opacas representam os tons claros. Já os negativos coloridos são complementares em cor e matiz às cores originais do assunto (p. ex.: azul ao amarelo, verde ao magenta, vermelho ao ciano), e podem produzir, além de cópias coloridas, cópias em branco-e-preto e transparências em cor. A aparência alaranjada, comum nos negativos coloridos, deve-se a uma máscara de balanceamento própria para garantir uma fidelidade básica de cor. (Barbosa e Rabaça, 2001, p. 506 e 507)

E prova de contato é:

Cópia fotográfica obtida a partir de contato direto do negativo como papel sensível, por meio do ampliador ou de uma copiadora apropriada, sem ampliação da imagem (neste caso, a cópia apresenta o mesmo tamanho do negativo). Por este processo, várias chapas são reproduzidas numa única folha de papel, que serve de prova para seleção das fotos a serem ampliadas. (Barbosa e Rabaça, 2001, p.182)

Diante dessas definições, seguimos adiante com as reflexões sobre os negativos e as pranchas de contato. Desde o início da fotografia, o desafio era registrar, em um suporte físico, as imagens capturadas pela câmera obscura. Podemos citar, somente a título de exemplo, vidro, metal, colódio úmido, entre outros, até chegar no que conhecemos como filme fotográfico e seus processos de revelação e fixação da imagem no papel. Foi um longo processo de evolução de técnicas e materiais, e também de redução de custos, que culminou com a popularização da fotografia, especialmente na segunda metade do século XX.

Portanto, as definições e conceitos de negativo e prova de contato foram, e ainda são, aplicadas a um dispositivo físico, a partir do qual as imagens fotográficas eram registradas e armazenadas para sua reprodução, teoricamente, infinita. Esses dispositivos ocupavam, então, os primeiros degraus, por assim dizer, de um processo de edição fotográfica, em que o fotógrafo, após o registro de suas imagens, fazia a seleção de imagens de acordo com a finalidade de cada trabalho executado.

E com Sebastião Salgado, esse processo, embora particular, não era diferente. Com cada etapa dos trabalhos de campo finalizada, procedia-se à revelação dos filmes, criando-se os negativos e, num segundo momento, faziam-se as chamadas pranchas de contato. E o processo de edição seguia a partir desses dois dispositivos cujas existências são interdependentes.

Com a gradual substituição da tecnologia analógica pela tecnologia digital na fotografia, surgiram, como em todo processo de mudança, questionamentos e questões em relação à novidade tecnológica. Embora houvessem as vantagens quando se falava, por exemplo, sobre facilidade e velocidade na transmissão de arquivos, havia pontos questionáveis como a saturação de cores, uma vez que o mecanismo de registro e armazenamento de arquivos seja elétrico. Além disso, já se sabia que as mídias digitais de armazenamento podem ter problemas e provocar perdas de trabalhos. Em nossa leitura, talvez seja esse último ponto que tenha adiado a decisão de Sebastião Salgado em aderir à tecnologia digital.

O problema era a conservação dos arquivos em discos rígidos. Ao longo de quase dois anos, lutamos como loucos, com Philippe e os impressores da agência, Valérie Hue e Olivier Jamin, e depois o laboratório Dupon. Finalmente conseguimos obter negativos preto e branco de 4x5 (polegadas) a partir dos arquivos digitais. Esses negativos são de excelente qualidade. Assim, continuamos a fazer cópias analógicas a partir de uma imagem digital. Conseguimos evitar, portanto, os problemas de conservação, que, até o momento, continua sendo uma questão crucial. (Salgado, 2014, p. 117 e 118)

A partir dessa ponderação que Salgado nos apresenta, compreendemos as preocupações com a conservação do material produzido ao mesmo tempo que novas questões se apresentam para nossa reflexão. A primeira delas diz respeito à origem do negativo como dispositivo. Se o negativo é o filme revelado por meio de processos químicos realizados ou provocados na ausência da luz, no interior dos laboratórios, poderíamos chamar de negativo o novo dispositivo gerado a partir de um arquivo digital? E conseqüentemente poderíamos chamar de prancha de contato o dispositivo gerado a partir desses negativos, assim chamados por Sebastião Salgado? Se pensarmos a história

e a evolução do suporte filme ou película fotográfica, o que temos nesse momento seria outro dispositivo, apenas por sua origem e não pela finalidade.

Se considerarmos a finalidade desses novos dispositivos, por exemplo, no processo de edição fotográfica realizado pelo fotógrafo, poderíamos tomar esses nomes emprestados, ainda que temporariamente, para compreender uma metodologia de trabalho que, aparentemente, pretende-se, da parte e intenção do fotógrafo, manter inalterada independente da migração tecnológica.

Poderíamos pensar, também, em um primeiro momento, que esse seria um movimento de apropriação tecnológica feito por Sebastião Salgado, ao utilizar conceitos atrelados inicialmente à fotografia analógica em sua prática fotográfica e editorial realizada a partir da tecnologia digital. O próprio fotógrafo ressalta, por exemplo, a melhor qualidade das impressões a partir do que ele chama de “negativo digital”. Sendo assim, são solucionadas algumas questões importantes como o armazenamento e preservação do material fotográfico e o alcance de uma alta qualidade gráfica para os livros e exposições realizadas. Por outro lado, poderia se pensar em quanto tempo mais Sebastião Salgado fotografaria se não fizesse essa migração tecnológica do analógico para o digital. Naquele momento, ainda não se sabia, como não sabemos ainda, por quanto tempo ainda existiriam filmes e outros insumos para Sebastião Salgado fotografar e revelar suas fotografias analógicas.

Ainda refletindo sobre os dispositivos como objetos operados por sujeitos e não somente como um aparato técnico isolado e considerando que Sebastião Salgado fez um processo de transição entre as duas tecnologias fotográficas disponíveis naquele momento – 2008 –, outro aspecto a ser considerado é o processo de edição que o fotógrafo apresenta.

A despeito da mudança de tecnologia para a produção de suas fotografias e realização de seus projetos, Sebastião Salgado afirma que, para ele, mudou muito e não mudou nada em sua fotografia. Quando ele diz que mudou muito, refere-se especialmente ao transporte de filmes fotográficos pelos aeroportos do mundo. Por ser um dispositivo sensível, os filmes sofriam alterações em cores e saturações ao passar pelos aparelhos de raio X. Diante disso, era feita a verificação manual da bagagem de mais de 600 rolos de filmes levados a cada viagem. E com os cartões de memória, ainda que sejam dispositivos eletromagnéticos, não há problemas com os dispositivos de verificação e segurança. Além disso, o peso desses cartões é significativamente menor que o dos filmes. Ao explicar o que mudou pouco, Salgado afirma:

“Eu não sei editar, isto é, fazer minha seleção de imagens numa tela de computador. Não consigo. Nunca trabalhei numa tela. A passagem para o digital não modificou minha maneira de trabalhar. A única diferença é que, em vez de carregar uma maleta de 28 quilos, transporto agora setecentos gramas em cartões de memória que não temem os raios X. Quando viajo, não levo nem computador nem disco rígido. Fotografia olhando apenas no visor, como fiz a vida inteira. Ao voltar para a Amazonas Images, imprimimos as folhas de contato na impressora jato de tinta e eu as analiso com uma lupa, como sempre fiz. A seguir, Adrien Bouillon faz cópias de leitura em 13 x 18 cm. Faço uma primeira seleção com Françoise Piffard e, sob a coordenação de Marcia Mariano, responsável pelo contato com os laboratórios, Valérie e Olivier fazem cópias em formato 24 x 30 cm. Não fiz nada além de mudar de suporte ao passar do filme para o digital. Minha linguagem continua a mesma. A grande diferença é a qualidade da impressão, mil vezes melhor.” (Salgado, 2014, p. 118)

A partir dessa fala surge nova questão: se as tecnologias são diferentes no que diz respeito à captação e armazenamento das imagens, as técnicas e procedimentos de edição fotográfica deveriam ser distintas ou podem ser as mesmas, apesar de algumas adaptações? Em princípio, a resposta poderia levar em consideração as particularidades de cada discurso, mas no caso de Sebastião Salgado, talvez isso não se aplique, uma vez que suas práticas de edição estejam voltadas para projetos de longa duração e não tenha a necessidade de transmissão rápida de arquivos fotográficos, como é o caso de jornais diários ou revistas. Ao que tudo indica, a substituição da tecnologia analógica pela digital atenderia às mudanças impostas pelo mercado de produtos fotográficos, sob pena de, em algum momento, não existirem suprimentos necessários – ou existiriam com um preço elevado que pudesse inviabilizar a realização da atividade fotográfica – para a execução dos projetos realizados por Sebastião Salgado, com a publicação de fotolivros e realização de exposições. Pensar também nessa questão mercadológica nos faz refletir que a migração tecnológica do analógico para o digital, com todos seus ônus e bônus no que diz respeito à dificuldade de armazenamento dos arquivos gerados ou o ganho considerável de qualidade gráfica alcançado, foi, em certa medida, a forma que Sebastião Salgado encontrou para se manter presente e atuante no mercado fotográfico, a despeito da tecnologia utilizada. Ao encontrar alternativas viáveis para continuar seu trabalho de edição sem a necessidade de fazê-lo no computador, Salgado aponta que continua construindo narrativas visuais que transmitem, sim, discursos fotográficos com claro posicionamento político, independente do objeto escolhido para seus projetos, sejam pessoas ou natureza, com adaptações, não no modo de olhar, mas nos processos que passou a utilizar para construir esses discursos.

Diante de todas as questões técnicas e tecnológicas apontadas por Salgado como decisivas em sua transição da fotografia analógica para a fotografia digital, há, em nossas observações feitas ao longo de todo o período de pesquisas sobre o fotógrafo e sua obra, especialmente sobre os dois fotolivros que são os objetos deste trabalho, outros aspectos que podem ter influenciado esse percurso e, sobretudo, todas as etapas de curadoria e edição dos livros e das exposições resultantes dos longos projetos aos quais Sebastião Salgado se dedica, sempre em companhia da esposa e *designer*, Lélia Wanick Salgado, a responsável por essas etapas de tais projetos.

O primeiro ponto observado nesse processo diz respeito ao conceito de autoria. Partindo da conceituação de autoria proposta por Barthes (2004)²², para quem a identidade de quem escreve pode ser apagada pela pluralidade dos nossos discursos, poderíamos pressupor que, ao propor discursos fotográficos, essa autoria também poderia se dissolver? Ao considerar as narrativas visuais – e ainda a fala de Salgado que corrobora essa premissa barthesiana de que o fotógrafo fotografa com toda a sua vida e não somente com sua câmera – deveríamos pensar em autoria única, exclusiva do fotógrafo? Entendemos aqui que Barthes fala do apagamento da autoria em textos literários. Entretanto, como Salgado fala, em diversos momentos, da polifonia presente em seus trabalhos e de todos os outros fotógrafos, acreditamos que esse deslocamento é pertinente para esse momento do trabalho, especialmente no que discutimos sobre essa polifonia associada ao uso da tecnologia digital da fotografia. Outro aspecto relevante é que Salgado adota o digital em meio à realização de um projeto – *Gênesis* – sem querer, aparentemente, abrir mão de um fluxo de trabalho existente exclusivamente, até então, para a fotografia analógica, para buscar compreender como esse processo foi aplicado ao novo fluxo de trabalho digital, como já apresentado anteriormente.

Se pensarmos em um dos conceitos aplicáveis ao digital de que estaria relacionado a uma certa desmaterialização daquilo que conhecemos, como fotografias, jornais ou revistas, antes impressos e hoje disponíveis em sites que podem ser acessados pelos *smartphones* ou, no caso das fotos, ficam armazenados em discos rígidos ou nos serviços de nuvens e não mais são impressas para compor os álbuns de família, por exemplo. Além dessa questão, outras nos são apresentadas e provocam inúmeras reflexões sobre os

²² “Quem fala assim? (...) Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é nesse neutro, nesse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.”

motivos que levam Sebastião Salgado a fazer, digamos assim, a logística reversa ao re-materializar seus arquivos gerados digitalmente para justificar seus processos editoriais e de edição.

Ao observar esse comportamento que estaria, em nosso entendimento, no contra-fluxo da desmaterialização e da velocidade cada vez mais crescente da produção, circulação e consumo de imagens fotográficas, para nos atermos ao assunto principal dessa pesquisa, podemos levantar algumas hipóteses e reflexões, e não respostas definitivas, sobre essa tentativa – e de certa maneira, uso – da materialização do digital realizada por Sebastião Salgado desde que começou a utilizar câmeras com tecnologia digital em substituição àquelas com tecnologia analógica.

Para além de questões comerciais ou mesmo mercadológicas, ou mesmo os aspectos de segurança nos aeroportos ou ainda os argumentos relacionados à diminuição da poluição ambiental, todos eles apresentados publicamente por Sebastião Salgado e que são, sim, justificativas para que ele aderisse à tecnologia digital, o que nos provoca inquietações são as diversas tentativas de dar continuidade – a ponto de Salgado dizer que nada mudou em seus processos de edição – a um fluxo de trabalho analógico – porque ele não sabe editar em telas de computadores e afirma que não olha as imagens que captura no visor traseiro da câmera e só faz isso quando descarrega as fotos nos computadores da Amazonas Images, em Paris. Entendemos que essa “re-materialização” pode estar relacionada também com outro ponto que pode ser caro a fotógrafos, em especial a fotodocumentaristas como Salgado, que é a garantia de armazenamento seguro dos arquivos das fotografias digitais. Ao longo da história da fotografia, se pensarmos o momento em que foi possível fixar as imagens óticas em um suporte – vidro, metal, películas fotossensíveis ou mesmo papéis fotográficos – a partir de produtos químicos, os reveladores e fixadores, temos ainda em nossos dias, arquivados em diversas instituições em todo o mundo, cópias das primeiras fotografias feitas em meados do século XIX e grandes acervos construídos ao longo de quase 200 anos. A partir do advento da fotografia digital, poderíamos dizer que a permanência desses registros deixaria de ser uma premissa, dando lugar à velocidade, transmissibilidade e, mais que nunca, à instantaneidade.

Outros aspectos podem, em nossas leituras e percepções – e ressalto aqui o caráter de observadora externa que exerço sobre o trabalho de Salgado, uma vez que toda essa pesquisa se norteia por depoimentos públicos, livros e documentários, sem uma única entrevista com o fotógrafo ou alguém de sua equipe na Amazonas Images – apontamos

alguns outros elementos que podem ter tido alguma influência nas decisões de Salgado no que diz respeito ao adiamento, enquanto pôde, do uso das tecnologias digitais e seus suportes.

Considerando o tipo ou gênero de trabalho escolhido pelo fotógrafo dentro do vasto universo da fotografia, ressaltamos aqui que os trabalhos solitários e de longa duração realizados por Salgado contribuíram para que ele construísse uma fotografia solitária, compatível com a fotografia analógica e sua circulação, por muitos anos, mais restrita do que a fotografia digital. Levantamos aqui que pode ter tido, por parte do fotógrafo, uma certa resistência à perda da autoria, que poderia ser provocada pela circulação intensa e indefinida de fotografias que, ao circularem dessa forma, poderiam perder o lastro com sua origem. Ao materializar os arquivos captados digitalmente, Salgado estaria se garantindo como o autor exclusivo de determinada fotografia. Como se, indiretamente, dissesse ao mundo inteiro: podem fazer o que quiserem com as imagens, podem usá-las como bem entenderem, mas eu, autor, mesmo que apagado pela polifonia do discurso visual que apresento, sou o dono do arquivo original e tenho como comprovar o que fiz ainda que as imagens sejam alteradas ou manipuladas.

Ainda no aspecto solitário dos trabalhos fotográficos de Salgado, entendemos que a fotografia digital pode ser entendida, subjetivamente, como uma criação coletiva, situação ou hipótese que talvez não estivesse embutida no trabalho de Sebastião Salgado, dadas as características já apontadas na execução de seus projetos. Ele afirma, em diversos momentos públicos, que, durante suas reportagens (como ele se refere às viagens que faz) não olha as imagens que registra no visor traseiro das câmeras e que somente sabe o que realmente fotografou quando chega de volta ao estúdio e baixa as fotos nos computadores. Essa seria, em nossa opinião, uma atitude “tradicional” do fotógrafo, que gostaria de manter sua exclusividade na autoria de seus trabalhos. Não olhar o que registra e não compartilhar essas imagens, como muitos de nós pode fazer, seria uma forma de não permitir que olhares externos ao trabalho interfiram nas imagens que registra ou gostaria de registrar.

Considerando, agora, o que o uso de tecnologias digitais na fotografia provoca na produção e no consumo de imagens, Fontcuberta (2016) nos aponta uma superabundância de imagens e mudança nas relações que os indivíduos estabelecem com essas imagens, em quantidades cada vez maiores. Essas alterações são provocadas por aquilo que Fontcuberta trata como uma digitalização do mundo – midiático, inclusive – que se dá, em larga medida com a popularização do acesso da população mundial aos *smartphones*

e, simultaneamente, à internet e às redes sociais nela embutidas. Para Fontcuberta, especialmente no caso da fotografia, há um antes e um depois provocado pelo impacto dessas tecnologias digitais. Hoje,

a urgência da imagem por existir prevalece sobre as qualidades da própria imagem. Essa pulsão garante uma massificação sem precedentes, uma poluição icônica que por um lado vem sendo implementada pelo desenvolvimento de novos dispositivos de captação visual e por outro lado, pela enorme proliferação de câmeras – seja como aparelhos autônomos ou incorporadas a telefones móveis, webcams e dispositivos de segurança (FONTCUBERTA, 2016)

Tudo isso nos faz imersos em um mundo saturado por imagens. E com a facilitação do acesso aos dispositivos geradores de imagens digitais, todas as pessoas podem passar a ser, simultaneamente, produtoras e consumidoras de imagens.

A imagem deixa de ser domínio de magos, artistas, especialistas ou profissionais a serviço de poderes centralizados. Hoje, todos nós produzimos imagens espontaneamente, como uma nova forma natural de relacionar-se com os demais, a pós-fotografia se erige numa nova linguagem universal. (FONTCUBERTA, 2016)

Esses dois pontos abordados por Fontcuberta talvez possam elucidar alguns pontos sobre o comportamento de Salgado: ele é um fotógrafo que realiza trabalhos e projetos com apurado rigor técnico e estético, como pode ser visto em todos os seus fotolivros. Nesse aspecto, o digital prima pelo registro e não pelas qualidades estéticas das imagens circulantes. Se considerarmos as práticas profissionais de fotojornalistas em trabalhos para jornais diários ou portais de notícias, esse valor do registro pode superar os aspectos técnicos das imagens fotográficas, mas o mesmo não pode ser dito acerca do trabalho minucioso de Sebastião Salgado que nos é apresentado em seus fotolivros e exposições. Outra característica do fotógrafo é a realização de trabalhos de longa duração, uma característica estética fundamental em nossa análise, que seria a antítese da pressa a que atende a fotografia digital, que conta com diversos recursos de conectividade e agilidade na transmissão dos arquivos para atender à demanda cada vez mais urgente de se consumir e publicar imagens.

Finalizada essa etapa de análises do fazer fotográfico de Sebastião Salgado, com suas características técnicas e formais da fotografia – e somadas as possibilidades que se abrem para a construção de narrativas quando pensamos a escolha técnica aliada às opções tecnológicas – poderíamos inferir que o trabalho documental, embora subjetivo do fotógrafo, talvez encontrasse na agilidade desmaterializada do digital uma barreira para sua execução. Ao decidir pelo uso do digital e acrescentar uma etapa de “re-

materialização” de duas imagens, o fotógrafo tenha conseguido o intuito, ainda que pretendo, de manter intacto o seu modo de produção e edição fotográficas, assim como o tempo de espera da fotografia e seus processos, com os quais está habituado a trabalhar.

3.4- A curadoria e a edição como aspectos constitutivos das narrativas de Sebastião Salgado

Consideramos, no trabalho de Sebastião Salgado, a edição fotográfica e a curadoria tão importantes quanto a técnica fotográfica, que acabamos de apresentar. Acreditamos que esses dois critérios são, juntamente com as fotografias capturadas pelo fotógrafo, elementos característicos e fundadores no que diz à apresentação e consumo social do trabalho de Salgado, seja por meio dos livros, nosso principal interesse nesta pesquisa, ou das exposições realizadas ao longo de todos esses anos, tornando seus trabalhos reconhecidos mundialmente.

Nesta sessão deste trabalho, apresentamos dois conceitos que consideramos fundamentais - edição e curadoria - para compreender as estruturas das narrativas visuais apresentadas, neste caso, não somente por Sebastião Salgado, mas também por Lélia Wanick Salgado, sua esposa e principal responsável por construir e apresentar os projetos editoriais e visuais dos fotolivros que dão a ver o trabalho fotográfico de Salgado. Embora compreendamos que este trabalho seja executado com intensa participação do fotógrafo, a intenção aqui é deixar claro que há, sim, uma divisão, técnica pelo menos, na concepção e realização dos livros, não somente de *Êxodos* e *Gênesis*, os objetos do presente estudo.

Antes de prosseguir com a análise, vamos apontar algumas semelhanças e diferenças perceptíveis entre os dois livros, retomando dados já apresentados anteriormente no capítulo 2, mas acrescentando aqui os aspectos relacionados ao objeto livro e não mais apenas sobre o conteúdo fotográfico dos dois fotolivros.

Antes de tratar especificamente dos conceitos de edição e curadoria consideramos importante tratar de um ponto importante e que, em larga medida, norteia a execução desta pesquisa, que é a apresentação final dos projetos autorais de Sebastião Salgado em livros. Desde a concepção e publicação de *Outras Américas*, o primeiro fotolivre de Salgado, editado por Lélia Wanick Salgado, em 1986, os trabalhos do fotógrafo são apresentados ao público em dois grandes formatos: os livros e as exposições. Quando, em 1986, quando Lélia conquistou o *Prix du Premier Livre Photo Paris Audiovisuel-Kodak/Path*, seu primeiro projeto gráfico e editorial e que permitiu a publicação de *Outras*

Américas, Claude Nori, editor responsável pela publicação, afirmou no texto de abertura da segunda edição brasileira de *Outras Américas*:

Eles então me mostraram a maquete de um livro feito de fotos tiradas em diferentes países latino-americanos, fotos muitíssimo bem copiadas por Jean-Yves Brégand, que era também o laboratorista de Jeanloup Sieff. Tinham-nas selecionado pacientemente, espalhando-as pelos cartorze metros do corredor do apartamento que ocupavam no boulevard Voltaire, em Paris. Eu soube no mesmo instante, como foi o caso com a maquete de *Voyage Mexicain* [Viagem Mexicana] de Bernard Plossu, de Kodachrome, de Luigi Ghirri ou de Télex Persan [Telex persa] de Gilles Peress, que tinha diante de mim um verdadeiro autor, que encontrava no livro um meio privilegiado de expressão. (SALGADO, 2015, P. 7)

128

Essa primeira impressão de Nori, forjada ainda lá nos anos 1980, quando Salgado ainda era um jovem fotógrafo, mas já com a clareza das escolhas estéticas e técnicas que fazia, e ainda as faz, não somente para a escolha de suas temáticas de trabalho a partir da concepção e execução de seus projetos, a forma que essa apresentação é feita ao público e que aqui nos interessa considerar e discutir tendo como ponto principal a construção do livro, não somente como objeto, mas como um formato capaz de delimitar as narrativas visuais de Salgado e apresentá-las e colocá-las em circulação para consumo, apreciação e produção de sentidos acerca das situações registradas pelo fotógrafo. Mais uma vez, deixamos claro que os estudos de recepção sobre essas narrativas não constam dos objetivos deste trabalho aqui apresentado, mas que podem ser considerados e realizados em outros momentos como continuidade desta pesquisa.

Retomando o livro como o espaço físico que permite a materialização das narrativas fotográficas de Sebastião Salgado desde a publicação de *Outras Américas* e percorrendo essa trajetória editorial construída desde então, o que podemos perceber e apontar é que desde o início há um cuidado na construção desses objetos não somente da parte de Salgado que, como já dissemos em outros momentos deste texto registra suas imagens fotográficas com rigor técnico e estético, independentemente da tecnologia utilizada, esse rigor também é notado em todo o processo que culmina com a produção e publicação desses livros. Importante ressaltar aqui que a edição²³/editoração²⁴ de *Êxodos* se deu em

²³ De acordo com Rabaça e Barbosa (2001), edição é o conjunto das atividades relativas à reprodução, publicação e distribuição de textos, peças musicais, desenhos etc., na forma de livros, jornais, revistas, catálogos, gravuras, cartazes, discos, fitas magnéticas, slides, filmes e outros veículos.

²⁴ Ainda de acordo com Rabaça e Barbosa (2001), editoração, de acordo com o conceito clássico apresentado por Antônio Houaiss, seria a “atividade organizada em forma de empresa para a publicação de livros”. Entretanto, com o surgimento de novos suportes, esse termo pode ser aplicado a esses novos suportes e comportaria as tarefas inerentes ao editor (busca e seleção de originais, contratação de direitos

um momento que Salgado utilizava somente a tecnologia analógica em suas fotografias e, em *Gênesis*, houve, de fato, uma utilização simultânea das duas tecnologias – analógica e digital. Isso é importante ao nosso olhar porque poderia-se dizer que a presença das duas tecnologias em *Gênesis* talvez pudesse acarretar diferenças significativas ou perceptíveis no resultado final desse processo. Mas, a despeito das particularidades de cada uma das tecnologias, o resultado final da impressão do livro, ao menos ao olhar de um leitor leigo, no que diz respeito às diferenças entre as tecnologias e às etapas de produção editorial das imagens fotográficas, não apresenta, em nossa opinião, comprometimentos do ponto de vista estético.

Os fotolivros *Êxodos* e *Gênesis*, sob o aspecto da apresentação material do livro como objeto, têm, em nossa leitura, mais semelhanças do que diferenças, de acordo com o que já apresentamos no capítulo 3. Ambos os livros, considerando as edições estudadas nesta pesquisa, foram publicados pela Editora Taschen, uma casa editorial que, desde sua criação, tem em seu catálogo diversos livros relacionados à arte e, considerando a fotografia também como expressão artística, abriga diversos livros de Sebastião Salgado e Lélia Wanick Salgado. Aqui, consideramos, sim, Lélia Wanick como co-autora dos livros de Salgado uma vez que ela é a responsável pelos processos de edição, curadoria e concepção dos projetos editoriais dos fotolivros. Essa diferenciação se faz necessária em nossa opinião porque, como já citado em outros momentos deste texto, o trabalho dela foi reconhecido em algumas ocasiões como a premiação que permitiu a publicação de *Outras Américas* e, em outro momento, com a premiação do Prêmio Jabuti, em 2001, pela produção editorial do fotolivre *Êxodos*.

Pensando então, nas semelhanças e diferenças entre as duas publicações, começamos com as semelhanças que nos permitem construir os eixos para a comparação entre as duas obras e que nos farão caminhar adiante na avaliação da construção das duas narrativas sobre o continente africano contidas nos dois livros. Ao pensar em narrativas contidas nos livros, é preciso refletir sobre o livro como objeto, com suas delimitações físicas e materiais, que podem ser, em alguma medida, limitadoras dessas narrativas fotográficas, ao pensarmos, aqui, a existência de capas e o limite de páginas que podem

autorais ou de tradução, estudo de layout, organização e adequação de originais, marcações, revisões, supervisão gráfica etc. Mais recentemente, na visão dos autores, esse processo compreenderia o conjunto de todas as atividades relacionadas com a publicação de livros, considerando as atribuições do editor, do gráfico, do distribuidor e do livreiro.

ser disponibilizadas para a impressão dessas narrativas em um suporte físico que, entre outros atributos, tem no caráter da portabilidade para leitura e apreciação de seus conteúdos um de seus atrativos.

Pensando nos fotolivros de forma geral, especialmente na produção livresca de Sebastião Salgado e Lélia Wanick Salgado, e chegando às duas obras sobre as quais nos debruçamos nesta pesquisa, tanto *Êxodos* quanto *Gênesis* são livros grandes, especialmente no que diz respeito às dimensões e ao peso das publicações. Retomamos aqui alguns dados já apresentados no capítulo 2, mas que nos serão úteis e interessantes nesse ponto de nossa análise. A edição de *Êxodos* utilizada em nossa análise tem 432 páginas e dimensões de 25,5 X 33,5 cm (fechado) e 4,5 cm de lombada, enquanto o volume de *Gênesis* tem 520 páginas, com medidas de 24,6 X 36 cm (fechado) e 4,2 cm de lombada. As dimensões e o peso são semelhantes para os dois volumes, cada um deles tem peso aproximado de 4 Kg. Mesmo com números absolutos que podem – e são – grandes, os objetos não perdem seu caráter de mobilidade, o que pode possibilitar o acesso – ou a apreciação e fruição do conjunto da obra – por um número maior de pessoas e, conseqüentemente, uma possibilidade de existência de mais sentidos produzidos acerca do continente africano a partir das imagens fotográficas que nos são apresentadas por Salgado.

Além das grandes dimensões dos livros, há outros aspectos que consideramos relevantes nos dois fotolivros: em ambos há a presença/utilização de sobre-capas cobrindo as capas das publicações (FIG. 39). Nesses objetos, se é que podemos chamá-los assim, há a presença de fotografias que estão presentes no interior dos livros. Em nossa leitura, as sobre-capas não estão presentes nos livros apenas com a função de proteção das capas, que são feitas de material resistente, com os títulos dos livros aplicados em baixo-relevo, no caso de *Êxodos*, e em gravação vermelha, no caso de *Gênesis*. Além dessa função, elas teriam, também, uma função complementar no que diz respeito à estética e à apresentação do livro aos leitores, tornando-os visualmente mais atrativos, com reproduções de imagens que fazem parte das narrativas contidas em suas páginas internas.

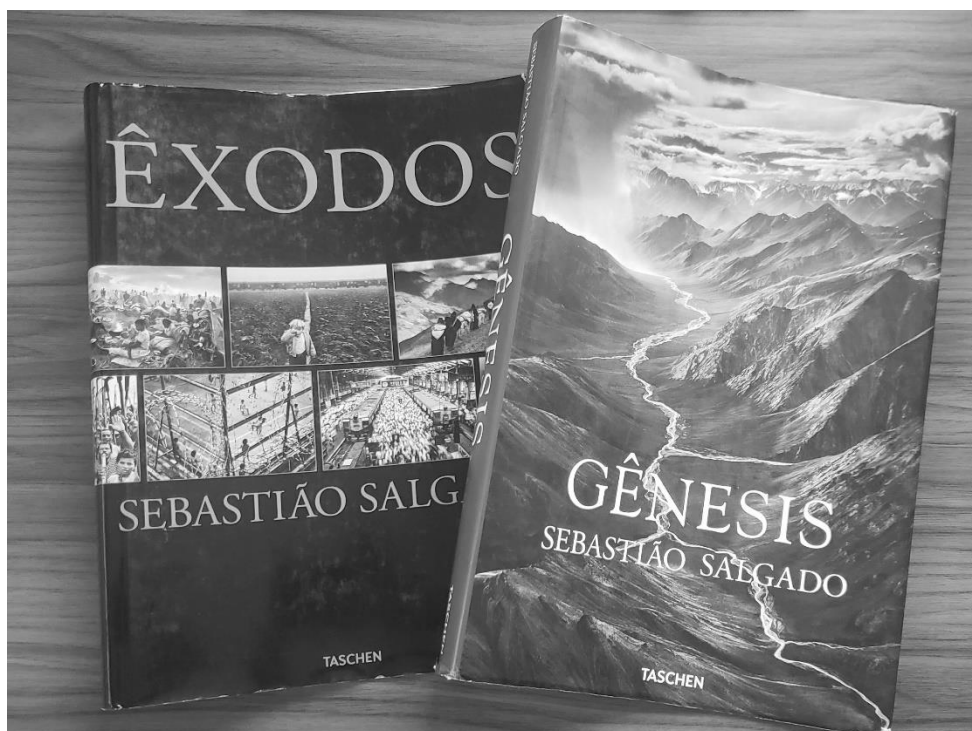


Figura 40: Sobre-capas utilizadas em *Êxodos* e *Gênesis* – reprodução feita pela autora

Outro aspecto semelhante nas duas publicações é a presença de livretos (FIG. 40) nos quais estão contidas as legendas, identificações e outras informações que os autores consideraram importantes para a leitura/entendimento das fotografias e suas possíveis narrativas pelos leitores. A única diferença entre os dois livretos é em relação ao número de páginas, o que tem relação direta com o número de páginas e de fotografias presentes em cada um dos fotolivros.



Figura 41: Livretos de legendas publicados em *Êxodos* e *Gênesis*– reprodução feita pela autora

A diferença entre o número de páginas de *Êxodos* e *Gênesis*, bem como dos livretos que contém as legendas com informações sobre as fotografias que integram cada um dos livros é um ponto que nos desperta interesse neste trabalho, não porque haveria a obrigatoriedade de limitação do número de páginas de cada uma das publicações, mas porque em nossa leitura, a transição que Salgado fez entre as tecnologias analógica e digital da fotografia possibilitou a produção de mais imagens porque deixou de contar com a limitação do número de disparos como havia nas películas. Ao efetuar a contagem do número de fotografias presentes nos dois livros, chegamos aos seguintes dados: 337 fotografias em *Êxodos* e 521 imagens fotográficas em *Gênesis*. Essa diferença, em nossa leitura, pode estar diretamente relacionada à maior disponibilidade de imagens produzidas ao longo da execução de *Gênesis*, que conta, diferentemente de *Êxodos*, com a utilização de páginas duplas – ou dobradas – (FIG. 41) não para publicar fotografias com dimensões maiores, mas com a intenção de apresentar uma quantidade maior de imagens em cada uma dessas páginas dobradas, sem se perder o rigor estético e os aspectos técnicos do projeto gráfico da publicação.

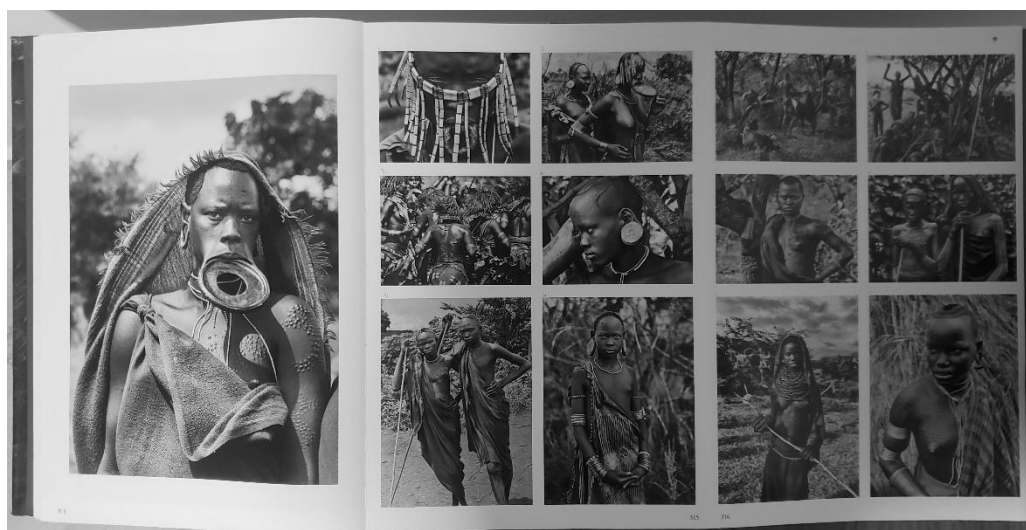


Figura 42: Páginas duplas utilizadas em *Gênesis* – páginas 314, 315 e 316 – reprodução feita pela autora

A partir daqui, considerando a possibilidade de maior disponibilidade de imagens fotográficas para a construção dos fotolivros, vamos retomar os conceitos de edição e curadoria aplicados aos trabalhos de Sebastião Salgado porque entendemos que o livro, como espaço físico – sim, espaço físico, porque a análise que empreendemos nesta pesquisa contempla a construção de narrativas em um objeto materializado que, ao mesmo tempo, delimita as narrativas e permite materializar as imagens fotográficas, independente da tecnologia utilizada para sua captação e registro. Esses dois aspectos, em nossa avaliação, estão relacionados de forma intrínseca, pois, dentro do espaço-livro, há as narrativas desejadas e dadas a ver pelo fotógrafo e também pelo produtor gráfico, curador e pelo editor. No caso dos fotolivros de Salgado, essas três tarefas ou etapas são idealizadas e realizadas por Lélia Wanick Salgado. Há, então, um conjunto de ações coordenadas que serão as responsáveis pela construção, visibilidade e visualidade das narrativas escolhidas para fazer parte do conjunto maior que se concretiza no fotolivre.

O primeiro conceito que abordaremos aqui é o da curadoria. Brandão (2020) aponta que o termo designa a atividade do curador e tem sua origem no latim, como a atividade de curar, cuidar, o ato do cuidado. O termo se desdobrou em sentidos mais específicos, até chegar, na contemporaneidade, nos campos das artes e da literatura.

A figura do curador é bastante presente no campo das artes plásticas e originalmente identificava o responsável por montar, preservar, catalogar e exibir coleções. No decorrer do século XX, ao curador vão se associando novas funções. As mudanças estão relacionadas com a grande ênfase que se passa a atribuir às condições do espaço expositivo. Não mais percebidas como objetos autônomos, autossuficientes, as obras de arte tornam-se indissociáveis do modo como entram em contato com o público. Idealizar e concretizar tal modo

é a nova tarefa do curado, a qual, portanto, passa a ser considerada não apenas executora e administrativa, mas também conceitual e criadora. (Brandão, 2020, p. 55)

Aqui, retomamos o pensamento de Fontcuberta (2016), sobre a existência de uma superabundância de imagens no mundo contemporâneo. Se há mesmo, no que estamos de acordo com o autor, um volume cada vez maior de imagens, isso pode ser percebido também no trabalho de Sebastião Salgado, que adotou a tecnologia digital em meio à execução de *Gênesis*, o que pode, em nossa percepção, ter aumentado o número de fotografias captadas em suas viagens. Diante desse número maior de imagens, disponíveis, mais que nunca a presença da figura do curador se faz necessária para construir as narrativas que o fotógrafo pretende dar a ver a seu público. Brandão (2020) aponta cinco aspectos pertinentes à curadoria que, conjuntamente, podem nos orientar, em alguma medida, nas leituras das narrativas visuais sobre o continente africano elaboradas e apresentadas por Sebastião Salgado e Lélia Wanick Salgado.

Para o autor, os dois primeiros aspectos estão relacionados e dizem respeito a dar condições de visibilidade às obras, que ressalta o trabalho de mediação realizado pelo editor, e a compreender, de forma ampla, a aceção de obra como o objeto não independente, mas sim como um objeto exposto, o que faz com que ganhe um caráter de acontecimento devido às suas características processuais, considerando “os efeitos de recepção desejados, os quais pressupõem certos modos de conceber o objeto” (Brandão, 2020).

Embora Brandão (2020) cite as discussões existentes no que diz respeito aos campos textuais e editoriais, com uma tentativa de separação clara entre as funções do autor e do editor, ao propormos esse deslizamento para a edição/editoração/curadoria de fotolivros específicos, como os objetos desta pesquisa, entendemos que, neste caso em estudo, as funções estão sobrepostas, como se todo o trabalho de realização daquilo que Salgado e Lélia entendem e nomeiam por projetos fotográficos estivesse organizado em camadas, em que as funções relacionadas à produção dos objetos livros – passando pela construção das ideias, registro fotográfico, edição fotográfica, curadoria e editoração/edição – são executadas por ambos os autores de forma concomitante.

(...) o terceiro aspecto definidor da curadoria é a necessidade de haver um arcabouço conceitual geral que organize tal evento, por mais heterogêneo e aberto à imprevisibilidade que ele seja. A própria relação entre o que é previsível e o que não tem como ser previsto é um foco essencial para o trabalho do curador. Nesse trabalho estabelece-se a concepção da obra. O termo concepção possui uma complexidade bastante oportuna aqui, pois ele abrange a tarefa de lidar com os conceitos – a dimensão teórica e de idealização

– e o desafio de executar tais conceitos – a dimensão prática, concreta, de realização das ideias.

Pensar a curadoria como um processo de organização – de imagens, objetos, informações, textos –, indissociável de um depurado e meticuloso trabalho de concepção, está na base do quarto aspecto: o curador compreendido com um narrador, agente que propõe relações, desenha linhas, mais ou menos flexíveis, que conectam os diversos elementos que integram a obra como evento. Na qualidade de narrador, o curador propõe e experimenta arranjos, avalia seus efeitos potenciais, com o objetivo de decidir quais chegarão ao público; oferece marcos, referências, pontos de continuidade e de descontinuidade para a recepção dos elementos da obra.

Além de ser, em si mesma, uma atividade de mediação, a curadoria abarca outras instâncias de mediação, às quais explicita. Assim, um quinto aspecto relevante é o que define a curadoria como atividade coletiva, colaborativa, de autoria múltipla. A obra como evento pressupõe vários agentes, sendo que o público receptor é um dos principais, já que se entende a obra como a experiência da obra. O curador – ou uma equipe de curadores, trabalhando conjugadamente – é o agente que reúne esses diversos agentes, que define a rede que os interliga. Mas o papel do curador não se restringe ao de gestor, alguém que coordena funções já conhecidas, pois no trabalho de gestão, de coordenação, pode haver abertura para funções novas. Assim, o curador pode desempenhar papel propositivo, incitador, provocador criativo. (Brandão, 2020, p.56 e 57)

Nossa percepção é amparada pelas falas de Salgado, nos momentos em que apresenta seus livros como narrativas visuais. Sendo narrativas, as figuras do curador e do editor atuam de forma conjunta nessa construção que, nem sempre privilegia uma linearidade temporal – o que nos impede, por exemplo, de fazer diferenciações sobre a tecnologia fotográfica utilizada em cada um dos momentos apresentados nas publicações. O que notamos aqui é que as ideias e sentidos propostos para as narrativas visuais de Salgado se sobrepõem a questões temporais e técnicas para dar lugar a uma construção que privilegia as questões estéticas e contextuais do registro fotodocumental.

Diante disso, prosseguir com as reflexões sobre as formas distinta que a África nos é apresentada em *Êxodos* e *Gênesis*, bem como sobre os processos que antecedem a esse momento de visibilidade midiática – sim, porque livros são suportes midiáticos, bem como os eventos organizados para seus lançamentos e apresentação desses materiais ao público – torna-se necessário buscar caminhos que nos apontem formas de correlação entre esses momentos e o resultado dos trabalhos e ações realizados neles.

Recuperamos aqui um ponto abordado por Sebastião Salgado em suas falas sobre a quantidade de filmes, ainda em sua fase analógica, que carregava consigo em suas viagens – cerca de 600 rolos. Como nesta pesquisa não entrevistamos o fotógrafo, os cálculos que faremos aqui são apenas suposições para chegarmos a uma estimativa quanto aos quantitativos de fotografias registradas durante cada um dos projetos e compará-los com o número de imagens presentes ou visíveis para os leitores nos fotolivros ou nas

exposições. Se eram 600 rolos de filmes transportados a cada viagem e uma média de 24 exposições por filme, teríamos o número absoluto de 14.400 imagens. Se pensarmos ainda que Salgado tenha feito apenas uma viagem por ano, a cada um dos seis anos de duração de *Êxodos*, teríamos cerca de 86 mil fotogramas registrados, um número tão grandioso quanto às dimensões alcançadas pelas exposições e pelos livros do fotógrafo. No livro, são 337 fotografias, enquanto na exposição itinerante foram 300 imagens.

Em *Gênesis*, temos a soma de dois períodos: um de 2004 a 2008, quando Salgado usou películas para seus registros, e outro de 2009 a 2012, período em que passou a usar a tecnologia digital. Fazendo a mesma estimativa de fotogramas que fizemos para *Êxodos*, seriam, então, 72 mil fotografias em filmes. Somadas a esse número, teríamos as imagens fotográficas registradas em cartões de memória, em quantitativos que não nos é possível especular neste momento porque não temos informações sobre os tipos e as capacidades dos cartões de memória utilizados por Salgado. Ainda assim, podemos supor que o número de imagens seja maior porque essa é uma das possibilidades que o digital nos apresenta. No livro, são 521 imagens, enquanto na exposição foram apresentadas 245 fotografias.

Diante dessa soma, pensar o processo de edição fotográfica que Sebastião Salgado relata desde a captura das imagens, passando pela revelação dos filmes, impressão das folhas de contato e pelas muitas ampliações em diversas dimensões, até chegar à impressão definitiva dos fotolivros e do material das exposições, é um longo processo que conta, além do próprio fotógrafo, com a participação da equipe de técnicos do estúdio e de Lélia Wanick Salgado, que coordena todo esse trabalho, desde a concepção até a finalização. Se o trabalho do curador envolve ações que demonstram conhecimento do conjunto de toda a obra, bem como sua contextualização e organização do trabalho como pontua Brandão (2020), é nesse bojo que se encontra o fazer profissional de Lélia Wanick Salgado, que acompanha todas as etapas, inclusive as viagens, desde a concepção até a finalização do trabalho de Sebastião Salgado.

Aqui, retomamos também uma das características do fotolivro preconizada por Fernández (2011), que é a participação efetiva do fotógrafo-autor nas etapas de produção editorial de tais materiais. Salgado afirma que edita seu material fotográfico para que ele seja inserido nos projetos editoriais dos fotolivros em conjunto com Lélia e a equipe da agência. Isso nos aponta que, como estudiosos dos processos de edição, existe uma construção coletiva da obra livresca de Salgado, com a participação de diversos atores – artistas e técnicos – que têm atuação efetiva nesse fluxo composto por várias etapas. É

Sebastião Salgado quem produz as fotografias, mas a construção de suas narrativas não se dá apenas por suas mãos e cliques.

Somada à etapa de curadoria que acabamos de citar, acreditamos que a tarefa de editar o material fotográfico desencadeia um outro fluxo que leva à publicização das narrativas visuais construídas a partir das fotografias de Sebastião Salgado. Muniz Jr. (2020) nos aponta uma relação de três significados ou sentidos da expressão edição que nos serão úteis neste momento de análise:

Remetida ao universo dos livros, a palavra “edição” (...) tem pelo menos três acepções correntes na língua portuguesa. Na primeira, o termo refere-se ao objeto publicado e vem frequentemente qualificado: primeira edição, edição comentada, edição princeps etc. Na segunda, o termo é tomado como sinônimo de “publicação”, ou seja, o ato de tornar público, e também designa, metonimicamente, o mercado ou o campo da publicação (“a edição de livros no Brasil”), ou seja, a prática publicadora tomada de modo coletivo e institucionalizado. Por fim, a palavra designa o processo de editar – que também é uma prática, mas de outra natureza que a da publicação. (Muniz Jr, 2020, p. 68 e 69)

O autor diz ainda que ao fazer essa diferenciação entre as acepções da palavra editar e de suas práticas, ele quer chegar a um ponto de discussão que pretende colocar a edição em um lugar que precede a publicação propriamente dita. É nesse lugar, muitas vezes escondido ou desconhecido, que pensamos estar o trabalho de Lélia Wanick Salgado. Assim como Muniz Jr., o que pretendemos aqui, ainda que nossos objetos de pesquisa não sejam livros literários, é apresentar a importância da curadora e editora na publicização do trabalho de Sebastião Salgado. Soma-se a esse pensamento, uma necessidade de reflexão sobre a condição do feminino nos processos editoriais, especialmente, e este é nosso caso, de livros de arte ou fotolivros. Não se trata aqui de pensar apenas o olhar feminino de Lélia sobre a construção das narrativas do fotógrafo, mas refletir – e deixar registrado – sobre o que ela, curadora e editora, tem competência técnica e profissional e talento necessários para conceber e organizar todas as etapas necessárias para que a produção imagética e visual de Salgado tenha o alcance e a visibilidade capazes de despertar afetos e possibilitar mobilizações em torno das questões humanitárias e ambientais que nos são apresentadas em seus fotolivros ao longo de sua trajetória profissional.

Com essa reflexão, encerramos esse capítulo dedicado às questões técnicas – fotográficas, curatoriais e editoriais – que são visíveis nos projetos visuais de Sebastião Salgado e que nos dão o embasamento para compreender o uso desses recursos na construção dos discursos – de Salgado e Lélia – sobre o continente africano, como vamos realizar no próximo capítulo.

Nesse capítulo, que é o penúltimo e traz elementos de técnica fotográfica, de critérios de curadoria e edição e de tecnologia fotográfica – o analógico e o digital no trabalho de Sebastião Salgado. *Êxodos* foi totalmente registrado em filmes, *Gênesis* tem registros em película e em cartões de memória.

Começando pela técnica fotográfica, como Salgado é conhecido como o fotógrafo do preto e branco, essa modalidade é uma das partes que compõem a linguagem fotográfica de Sebastião Salgado. Os argumentos que o fotógrafo apresenta publicamente para justificar sua escolha pelo preto e branco passam pela abstração que a ausência de cores possibilita e pela manutenção da continuidade das narrativas que foram fotografadas com películas preto e branco. Para além desses motivos, entendemos que o uso do preto e branco é uma tradição da fotografia documental clássica, sendo esse um dos motivos que justificam essa escolha. Entendemos que essa pode ser, também, uma escolha subjetiva e que, de fato, pode ter contribuído para que ele seja reconhecido internacionalmente e que foi mantida mesmo a partir do momento que Salgado adotou o digital como tecnologia de trabalho em meio à realização de *Gênesis*.

Outro ponto constituinte da linguagem fotográfica de Sebastião Salgado é a luz. Ele sempre apresenta memórias sobre sua terra natal e, especialmente, sobre a luz natural existente naquele pedaço de Minas Gerais. Conta também histórias de sua relação com essa luz e sobre como ela se tornou parte de sua linguagem, a ponto de não utilizar os flashes em suas fotografias. Ao usar apenas a luz natural em suas fotografias, Salgado faz explorações e experimentos que, além de demonstrarem domínio da técnica fotográfica, trazem efeitos discursivos em suas narrativas.

Neste capítulo apresentamos também a edição fotográfica, ponto em que fizemos algumas reflexões sobre o uso do analógico e do digital no trabalho de Salgado, sobre a transição que ele fez e ainda o passo a passo da edição fotográfica e dos benefícios que ele afirma ter tido a partir do momento que passou a usar essa tecnologia. Mesmo que afirme que transforme os arquivos digitais em “negativos digitais”, entendemos que esse movimento de Salgado aponta algumas possibilidades de respostas para garantir a permanência dos acervos, a manutenção de fluxos de trabalho e também para conseguir se manter ativo no mercado fotográfico, uma vez que as películas poderiam se tornar escassas, terem seu custo aumentado o que poderia, em alguma medida, inviabilizar a realização dos projetos fotográficos.

Esse capítulo se encerra com uma breve observação de como as práticas de curadoria e edição estão entre os elementos fundadores do trabalho de concepção e produção editorial dos fotolivros de Sebastião Salgado. Nessas etapas, consideramos a participação de Lélia mais intensa e efetiva. O rigor técnico e estético dos fotolivros é destaque da produção editorial livresca de Salgado desde a publicação de *Outras Américas*, na Europa e nos Estados Unidos, em 1986. O projeto editorial do fotolivre que marca a entrada de Salgado e Lélia no mercado editorial mundial foi premiado na Europa e o projeto editorial de Êxodos recebeu premiação no Prêmio Jabuti, no Brasil, em 2001. No caso dos livros de Salgado, edição e curadoria caminham juntos porque trata-se de seleção, mediação e planejamento para dar visibilidade às narrativas contidas nesses objetos físicos que são os fotolivros.

4- IMAGINÁRIOS DISCURSIVOS PRESENTES EM ÊXODOS E GÊNESIS

“Logo, os imaginários são engendrados pelos discursos que circulam nos grupos sociais, se organizando em sistemas de pensamento coerentes, criadores de valores, desempenhando o papel de justificação da ação social e se depositando na memória coletiva.”

Patrick Charaudeau

140

Neste capítulo, que encerra as análises formais e discursivas desta pesquisa, a proposta é retomar os conceitos de imaginário, tal como proposto por Duran ((2014) e imaginário sociodiscursivo, cunhado por Charaudeau (2017), para propor uma trajetória que nos permita compreender as formas que o trabalho de Sebastião Salgado, especificamente sobre o continente africano nos fotolivros *Êxodos* e *Gênesis*, podem contribuir para a construção/desconstrução ou consolidação de nossos imaginários sobre aquele continente. Consideramos, neste ponto da pesquisa, alguns aspectos que podem ser relevantes para as formas que nós, brasileiros, conhecemos ou vivenciamos sobre a África, e como Sebastião Salgado, brasileiro como nós – embora radicado na França desde os anos 1970 – vivencia essa experiência que nos é apresentada em seus fotolivros e exposições.

Esse ponto nos é relevante uma vez que, historicamente e sociologicamente, Brasil e África são países que apresentam profundas relações, que deixaram marcas significativas no processo de construção da identidade brasileira, uma vez que o período de escravidão no Brasil, cujo contingente de escravizados foi majoritariamente composto por africanos e seus descendentes, durou cerca de 350 anos. Ainda para esta reflexão, apresentamos alguns trabalhos de fotógrafos africanos, bem como suas formas subjetiva e técnica, de nos apresentar suas visões acerca do continente em que nasceram e vivem.

4.1- Um breve olhar sobre a África

O continente africano é considerado arqueologicamente como o berço do mundo, com milhares de anos de história, contados desde antes da Pré-História.

A formação geológica da superfície africana remonta provavelmente ao período situado entre 3,6 bilhões e 300 milhões de anos, quando se consolidaram e se formaram a cordilheira do Cabo Fold Belt, na África do Sul, e os Montes Atlas, no Marrocos, na extremidade norte do continente. (Macedo, 2018, p. 11)

Tão importante quanto as questões geomorfológicas do continente, são os aspectos relacionados à atividade dos ancestrais dos seres humanos registrados no continente africano, num processo chamado de hominização²⁵ e de evolução da espécie humana. Não se pretende, aqui, esgotar todos os aspectos históricos relacionados diretamente à África, mas ressaltar a importância que o continente teve, e ainda tem, ao se pensar pontos cruciais sobre a humanidade e sua jornada no planeta, bem como de suas atividades sociais e culturais, determinadas por, entre outros fatores, questões climáticas que definiram, por exemplo, a formação do Deserto do Saara há mais de 14 mil anos e de outras paisagens hoje existentes em toda a extensão do continente (Macedo, 2018).

Olhar e tentar compreender o continente africano e todas as suas diversidades apenas com a nossa forma de olhar da terceira década do século XXI e a partir dos discursos que nos são apresentados e colocados em circulação com intenções e interesses geopolíticos ou econômicos pode nos levar a fazer uma leitura com percepções parciais acerca das diversas realidades existentes.

O continente africano é constituído por 54 países e sete territórios independentes, totalizando uma área superior a 30 milhões de quilômetros quadrados. Nesse território, segundo dados da Organização das Nações Unidas (ONU), vivem cerca de 1,3 bilhão de habitantes, o que equivale a 17% da população mundial, com projeções de alto crescimento nos próximos 30 anos e a manutenção de uma população majoritariamente jovem no continente.

Mais da metade do crescimento da população global entre agora e 2050 deve ocorrer na África. A África tem a maior taxa de crescimento populacional entre as principais áreas. A população da África Subsaariana está projetada para dobrar até 2050. Prevê-se um rápido aumento populacional na África, mesmo que haja uma redução substancial dos níveis de fertilidade em um futuro próximo. Apesar da incerteza em torno das tendências futuras da fertilidade na África, o grande número de jovens atualmente no continente, que chegarão à idade adulta nos próximos anos e terão seus próprios filhos, garante que a região terá um papel central na formação do tamanho e distribuição da população mundial nas próximas décadas. (ONU, 2021, <https://www.un.org/en/global-issues/population>)

²⁵ De acordo com Macedo (2018), por hominização, denomina-se o longo processo de transformação que levou ao aparecimento dos seres humanos. Seu estudo é realizado por paleontólogos, que são especialistas na pesquisa e análise de vestígios fossilizados, por especialistas em biologia molecular, geneticistas, arqueólogos, entre outros profissionais.

Embora a população do continente seja proporcionalmente grande, se comparada à população mundial, a densidade demográfica geral é baixa, cerca de 36,4 habitantes/km², o que sinaliza também a diferença entre as grandes cidades africanas, mais populosas, e outras menos povoadas e desenvolvidas.

Sob o aspecto político, segundo dados da ONU, no final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, quase a totalidade dos países africanos estava sujeita ao domínio ou administração colonial, que deixaram de existir a partir da segunda metade do século XX, relativamente recente se pensarmos em toda a história da África, muitas vezes considerada como berço da humanidade. Além disso, há históricos de disputas tribais como a ocorrida em Ruanda, nos anos 1990, entre os povos Tutsi e Hutus, e que resultou em conflitos que levaram o país a uma guerra interna, com mortes de centenas de milhares de civis em um curto período.

Outro ponto que consideramos relevante quando pensamos no continente africano e nas particularidades existentes em todo seu território é a diversidade da fauna e da flora locais. Passando pelas regiões desérticas, pelas savanas e até florestas tropicais, encontramos animais de grande porte, como elefantes, rinocerontes, hipopótamos e girafas, bem como os felinos, os grandes primatas e uma infinidade de outras espécies, de mamíferos a aves sempre em grandes bandos ou quantidades.

Consideramos importante para compreender a diversidade existente no continente africano, embora não tenhamos a pretensão de esgotar aqui todas as características que contribuem para essa diversidade, são as questões humanitárias utilizadas pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) para avaliar e classificar os 189 países-membros da ONU no chamado Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). Além das variações climáticas, geográficas e econômicas, os 54 países africanos apresentam diferentes níveis de desenvolvimento humano, o que faz com que apresentem uma classificação igualmente diversa no IDH mais recente elaborado pela ONU, como apresentado no Anexo 5. Por essa classificação, quanto mais próximo de um estiver o índice da nação, melhores são as condições (educação, renda e saúde) da população. Para a ONU, a divisão é feita em IDH muito alto, alto, médio e baixo e há nações africanas em todas as faixas de classificação, sendo que a grande maioria delas está na faixa de IDH baixo, com índices que variam entre 0,546 (Mauritânia) e 0,394 (Níger). A única nação que não consta na listagem da ONU

é a Somália, que enfrenta problemas políticos e religiosos que interferem intensamente nas condições de vida de sua população. Em contrapartida, as Ilhas Maurício estão na outra extremidade da classificação, com IDH 0,804 (muito alto). Há ainda oito nações com IDH alto, variando de 0,796 (Ilhas Seychelles) e 0,703 (Gabão); e outros 13 países com IDH médio, entre 0,686 (Marrocos) e 0,554 (Comores). Do total das nações africanas, 48 estão na região que conhecemos como África Subsaariana, na parte sul do continente, abaixo do Deserto do Saara, também conhecida como Terra dos Negros (Silva, 2013) coincidentemente a região onde estão os países mais pobres da região. O Saara é o segundo maior deserto do mundo, com cerca de 9 milhões de quilômetros quadrados de extensão, ou cerca de 30% do território do continente africano.

Todas essas diferenças geográficas e econômicas, objetivamente apontadas por dados estatísticos, contribuem para que pensemos no continente africano não como uma grande unidade, mas como Áfricas, como nos aponta Alberto da Costa e Silva,

A África é um continente enorme, com uma grande diversidade geográfica. Nela há de tudo: altas montanhas – algumas como o Kilimanjaro, com os picos permanentemente cobertos de neve; grandes desertos, como o Saara; florestas que parecem sem fim, como a do Congo; grandes extensões de matas baixas e de estepes (nome que se dá a áreas cobertas por capim e outras plantas rasteiras); e zonas que estão sempre alagadas. Cerca de metade do continente é formada, porém, por savanas, uma paisagem na qual o relvado é interrompido por árvores baixas afastadas umas das outras. Numa região faz frio na maior parte do ano. Noutra, predomina o calor úmido. E noutras, ainda, o calor seco ou a absoluta falta de umidade característica do deserto. Nas regiões costeiras do norte do continente e na parte meridional da África do Sul, o clima é temperado, com as quatro estações bem definidas, como na Europa. (Silva, 2013, p. 11 e 12)

Além de todas as diferenças já citadas acima, há, no continente africano, aspectos distintos no que diz respeito à cultura de cada povo ou de cada região, como a existência de tribos nômades ou de grandes centros urbanos como as cidades do Cairo, capital do Egito, de Lagos, ex-capital da Nigéria, da Cidade do Cabo e Johannesburgo, na África do Sul.

A África é riquíssima de línguas e culturas. Falam-se no continente mais de mil idiomas. Mas de dois mil, segundo alguns estudiosos. Algumas dessas línguas, como o hauçá e o suaíli, são faladas por dezenas de milhões de pessoas e numa área geográfica bem extensa. Outras, por uns poucos milhares. Numa área onde predomina determinado idioma, pode haver pequenos bolsões de outro. Ou de outros. Muitas vezes, dois grupos vizinhos de expressam em línguas inteiramente diferentes. E podem ter valores e maneiras de viver também distintos. Ou, ao mesmo tempo, semelhantes e diferentes. Ou até conflitantes. (...) Não só as culturas diferem de povo para povo, como se foram modificando ao longo dos séculos. Há, contudo, certos traços comuns a todas elas, de modo que se pode falar de uma cultura africana, como nos referimos a uma cultura europeia, ainda que sejam distintos os modos de vida em Portugal e na Finlândia. (Silva, 2013, p. 16 e 17)

A despeito de todas as variações que sabemos existir em todo o continente africano, há, historicamente, dois aspectos que nos são apresentados com maior frequência e regularidade em situações igualmente distintas: o continente que nos é apresentado em romances e filmes ou outras criações ficcionais e a África que nos é mostrada cotidianamente em matérias jornalísticas ou outros produtos informativos. No primeiro caso, a África é um continente cheio de magia, cores e aventuras nas savanas ou na florestas e, no segundo, um lugar marcado por secas, fome, guerras, doenças e governos ditatoriais que trazem mais sofrimento às populações. Ainda que saibamos que essas situações possam coexistir no continente, entendemos, que, em grande medida, os discursos criados e relacionados a essas duas formas de enxergá-lo têm importância e uma grande carga semântica em nossas formas de ver a África, o que em nossa percepção pode ter alguma influência, também, nos trabalhos de Sebastião Salgado que são os objetos de nossa pesquisa. Silva (2013) reitera que essas imagens são, ambas, verdadeiras, uma vez que o continente é extenso e tem, de fato, grandes problemas como terras pouco férteis, chuvas escassas, fome e doenças graves. Muitas vezes, esses problemas reais são agravados por conduções políticas ou governos totalitários e violentos.

Para além dessas questões, o imaginário brasileiro sobre a África é alimentado por outros elementos e fatos históricos situados entre os séculos XVI e XVIII, período de mais de 350 anos que durou a escravidão no Brasil, com pessoas escravizadas vindas principalmente da África Centro-Occidental e da África Occidental. Silva (2013) identifica os povos que foram trazidos para o Brasil durante esse período:

A migração forçada mais numerosa e mais estendida no tempo – cobrindo três séculos – teve por origem os Congos e Angola. Dessa ampla região, vieram para o Brasil congos, ambundos, angicos, iacas, libolos, imbangalas, lubas, lundas, luchazes, luluas, holos, quissamas, ovimbundos, ganguelas, loales, lózis e membros de muitos outros povos a que chamamos bantos. Cada um deles fala uma língua distinta e tem costumes diferentes dos demais. Mas são considerados bantos porque os idiomas que falam pertencem à mesma família linguística, a banta. (Silva, 2013, p. 154)

Essa diversidade de povos e culturas teve influência significativa na formação da identidade e costumes do povo brasileiro. Sobre essas influências, Silva (2013) aponta ainda que diferenciar, hoje, quais são aquelas puramente africanas é uma tarefa complexa, uma vez que a presença desses povos está fortemente mesclada ao modo de ser dos brasileiros em diversas áreas da vida cotidiana, como alimentação e atividades econômicas.

O que é certo é que os nossos antepassados africanos trouxeram para o Brasil os conhecimentos e as técnicas que desenvolveram ao longo dos séculos. Como já vimos, a casa popular do interior do Brasil ainda hoje é feita por um processo de construção africano. (...)

Os africanos sabiam como trabalhar os solos dos trópicos e introduziram no Brasil um bom número de vegetais, como, por exemplo, o dendê, a malagueta, o quiabo, o maxixe, o jiló, os inhames, várias espécies de bananas, diversos tipos de abóboras e de feijões, o tamarindo e a melancia. Difundiram, ademais, nas terras brasileiras, o cultivo do arroz e o seu uso como prato diário. A eles se deve também o uso do leite de coco nas comidas. A sua contribuição para a culinária brasileira foi importantíssima, a tal ponto que muitos dos pratos que temos como caracteristicamente nossos são de origem africana: o vatapá, o caruru, o mungunzá, o abará, o acarajé, o efó e muito mais. (Silva, 2013, p. 155)

A construção de casas, as formas de criação do gado – e a consequente ocupação do interior do Brasil e a expansão territorial do país – o manejo com metais como o ferro e a instalação das primeiras indústrias, ainda que rudimentares, de preparo de metais, e o avanço da mineração de ouro, com bateamento do rios e escavação de galerias subterrâneas são marcas importantes da presença dos africanos no Brasil no período colonial e, após o término da escravidão, em 1888, até os nossos dias, essa presença é percebida, ainda hoje, por todos os brasileiros em aspectos da cultura como os ditos populares, histórias e canções, brincadeiras infantis e festas e danças populares (Silva, 2013).

Além dos aspectos já citados, há ainda as influências das religiões de matriz africana e o que conhecemos do sincretismo religioso tão presente em nossa cultura e outras presenças marcantes como no idioma que falamos, seja na comunicação oral e até mesmo nas construções gramaticais da Língua Portuguesa (Silva, 2013). E essas influências se dão não somente em nossas relações culturais, mas também nas relações de sangue e construção familiares, já que grande parte dos brasileiros tem pelo menos um antepassado africano em sua árvore genealógica.

Esse conjunto de fatores, ainda hoje, é determinante na forma como nós olhamos para o continente africano e, conseqüentemente, como olhamos internamente para nossas questões e condições sociais e culturais.

4.2- Os elementos discursivos presentes nas construções narrativas sobre o continente africano em *Êxodos* e *Gênesis*

Para esse momento da pesquisa, elencamos quatro categorias de análise – Solidariedade, O Belo Dialético, Afeto e Acontecimento – que podem, em nossa leitura, abrigar as fotografias capturadas por Sebastião Salgado no continente africano que estão presentes nos capítulos dois (2) e três (3), respectivamente, dos fotolivros *Êxodos* e *Gênesis*, e classificadas e registradas no Anexo 4.

Essas categorias foram propostas a partir de nossa leitura das imagens presentes nos dois fotolivros e que apresentam, apesar do lapso espaço-temporal que separa os momentos de concepção dos projetos *Êxodos* e *Gênesis*, bem como sua produção e realização, características comuns e coerência visual no trabalho final apresentado pelo fotógrafo, como já foi apresentado no capítulo anterior, quando apontamos as características técnicas presentes nas fotografias que compõem os objetos de estudo desta pesquisa.

Tão importante quando a técnica utilizada por Salgado na construção de seus discursos sobre as Áfricas presentes no continente africano, são a visão de mundo e a bagagem que o fotógrafo carrega consigo e que são perceptíveis em sua construção fotográfica. Não se trata aqui de apontar respostas definitivas sobre os discursos que Salgado cria com suas narrativas visuais, uma vez que, ainda que saibamos que sempre há intenções em todos os discursos circulantes, sejam verbais ou imagéticos, a construção dessas narrativas depende também das visões de mundo e bagagens que cada um dos leitores ou espectadores dessas obras traz consigo e que têm influência direta na compreensão e interpretação dessas mensagens que nos são dadas a ver.

A partir disso, pensamos que as categorias discursivas apontadas para as análises nessa seção, embora sejam atribuídas às imagens presentes nos capítulos que nos apresentam o continente africano, elas dizem respeito a dois movimentos discursivos: o momento da produção e apresentação das narrativas visuais, no caso desta pesquisa, e o momento de sua recepção pelos indivíduos que têm a oportunidade do acesso a elas.

Diferentemente do capítulo 3, em que destacamos duas das quatro categorias técnicas – o preto e branco e a construção da luz – que consideramos fundadoras do trabalho de Salgado, neste capítulo vamos abordar as quatro categorias discursivas numa

espécie de diálogo entre elas pois consideramos que esse conjunto analítico nos é de grande valia para compreender as construções narrativas sobre o continente africano elaboradas e apresentadas por Sebastião Salgado em *Êxodos* e *Gênesis*.

A primeira categoria é a solidariedade. Pensar esse conceito apenas a partir do significado denotativo presente nos dicionários, a palavra está associada ações e atitudes de cooperação, ajuda, amparo ou apoio, especialmente no que diz respeito ao sofrimento ou dificuldades de outras pessoas ou ainda ao compartilhamento de responsabilidades ou de compromissos. Ampliando os sentidos da palavra nos significados conotativos que construímos em relação a nós mesmos e aos outros, solidariedade é um sentimento que, segundo o próprio Sebastião Salgado, sempre esteve presente em sua vida, como já abordamos no capítulo 1 desta pesquisa ao apresentarmos dados biográficos do fotógrafo. Solidariedade seria, dentro desse contexto, o cuidado com que o próprio Salgado e as pessoas que fotografa demonstram em relação a seus semelhantes e ao meio ambiente ou ao espaço em que vivem.

Essa qualidade – ser solidário e se sentir parte de um todo natural ou humano – está presente em 129 das 200 fotografias que fazem parte do corpus desta pesquisa. As demais, em sua maioria, são imagens que nos trazem representações de aspectos naturais – paisagens e animais apenas – e que nos despertam outros afetos, sem nos eximir da condição de fazer e ser parte do grande conjunto que é a natureza, bem como as relações que estabelecemos com esses sistemas e ecossistemas.

Solidariedade, no caso das fotografias de Sebastião Salgado – especificamente daquelas presentes nos fotolivros *Êxodos* e *Gênesis*, em nossa leitura, nos conduz por dois caminhos, entre os diversos percursos possíveis: o da solidariedade expressa e demonstrada entre os indivíduos retratados nas fotografias em que o aspecto humano é ressaltado e a solidariedade demonstrada pelo fotógrafo em relação ao que é registrado em suas imagens, sejam aspectos e elementos humanos ou naturais.

Embora este não seja um trabalho que envolva estudos de recepção, como já dissemos anteriormente, entendemos que esse é um ponto relevante porque o fato de se perceber solidariedade nas fotografias e suas narrativas vai ao encontro das trajetórias individual e profissional de Sebastião Salgado que nos parecem ser intrinsecamente ligadas, harmônicas e coerentes. O fotógrafo sempre ressaltou a presença da

solidariedade na sua vida pessoal e na realização de seus primeiros trabalhos, no início de sua carreira como fotógrafo e, mais tardiamente, na realização de projetos em parceria com instituições humanitárias como a Cruz Vermelha Internacional e os Médicos sem Fronteiras. Somadas a esse período, no qual Salgado já estava morando na França, há suas vivências na fazenda da família em Minas Gerais, a influência do pensamento socialista em sua formação como economista e ainda a participação em movimentos sociais e religiosos de auxílio ao próximo que pavimentaram o caminho para a construção de narrativas visuais que apresentem a solidariedade com um valor fundamental em sua construção, como podemos ver nas figuras 42, 43, 44 e 45.



Figura 43: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 180 – reprodução feita pela autora.

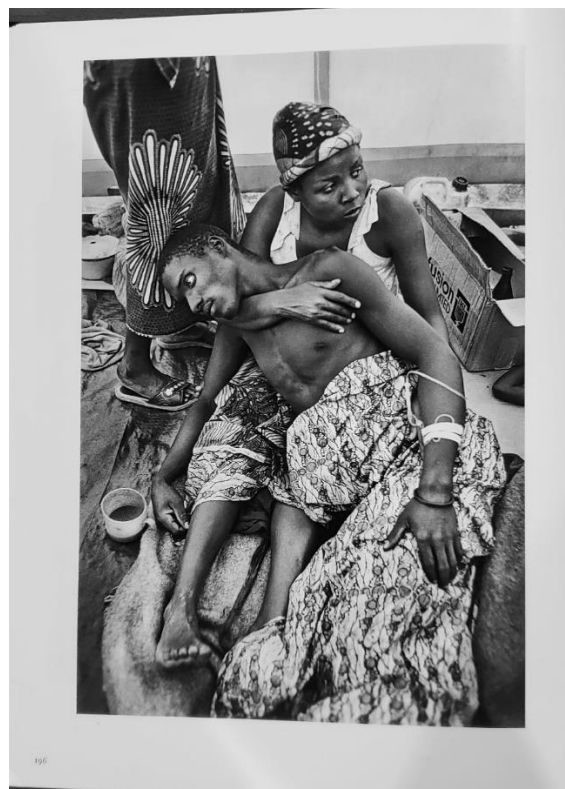


Figura 44: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 196 – reprodução feita pela autora.

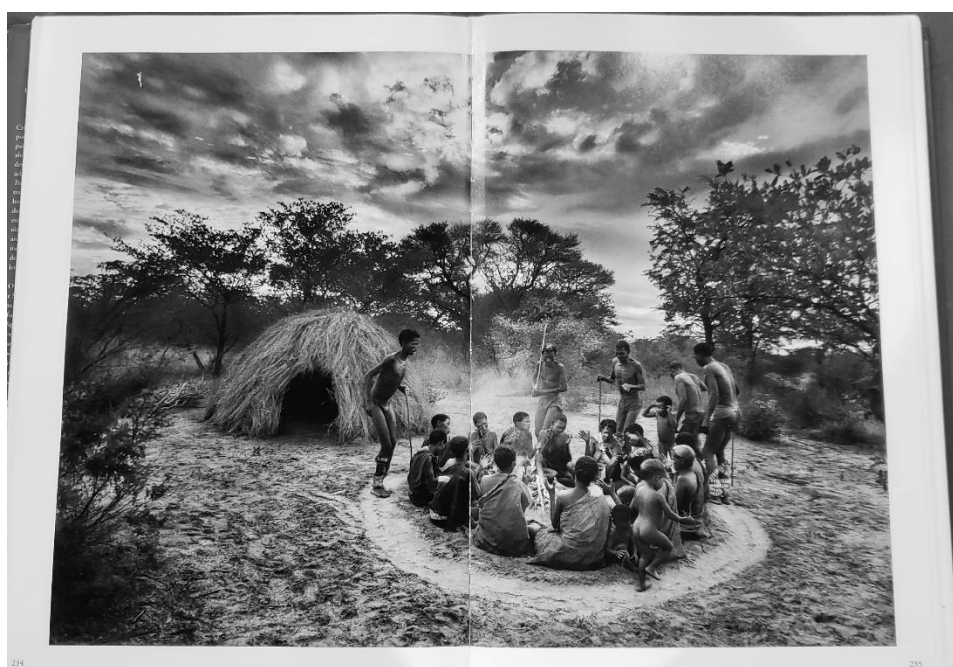


Figura 45: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 234 e 235 – reprodução feita pela autora.

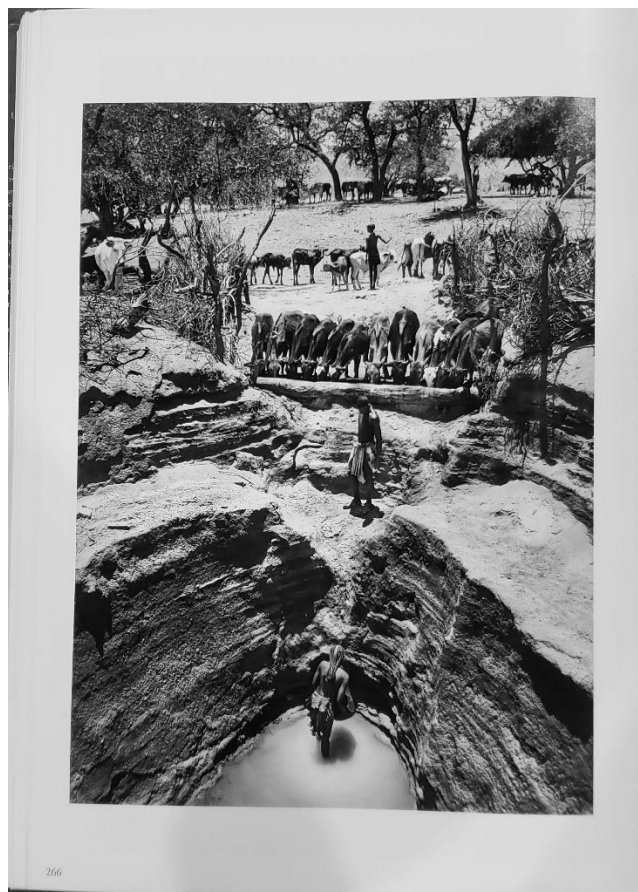


Figura 46: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 266 – reprodução feita pela autora.

A segunda categoria de análise com as quais trabalhamos aqui é o Belo Dialético, que diz respeito basicamente a duas características no trabalho de Sebastião Salgado: a preocupação e o rigor estético, que nos provocam reflexões importantes sobre qual estatuto da fotografia podemos aplicar aos trabalhos do fotógrafo; e a relação dinâmica que Salgado mantêm com os reais que fotografa e nos apresenta. Ainda para orientar nossas leituras e releituras, retomamos o significado que Konder (2012) nos aponta para dialética, na acepção mais moderna, como o modo que utilizamos para pensar e compreender as contradições da realidade, bem como seu processo permanente de transformação.

Nessa categoria, elencamos as fotografias em três classificações, de acordo com as características mais relevantes em cada uma delas: Humanidade (FIG. 46 e FIG. 49), quando as imagens têm a predominância da presença humana; Natureza (FIG. 47 e FIG. 48), quando os elementos naturais não humanos estão em destaque; e Natureza/Humanidade (FIG. 50), quando nos são mostradas a relação e a interdependência entre o humano e o natural. Ressaltamos aqui que as três classificações

estão presentes tanto em *Êxodos*, quanto em *Gênesis*, embora numericamente as relações sejam diferenciadas, reforçando, em nossa leitura, as propostas distintas de cada uma das obras, ou projetos, como são tratados por Salgado e Lélia: em *Êxodos*, há 82 fotografias que ressaltam o belo e a relação entre seres humanos (humanidade) e apenas uma que o faz no que diz respeito à natureza (natureza); em *Gênesis*, são 59 fotografias que mostram essa relação com o humano (humanidade), outras 58 que ressaltam aspectos naturais (natureza) e quatro que nos apontam a relação entre os dois aspectos.

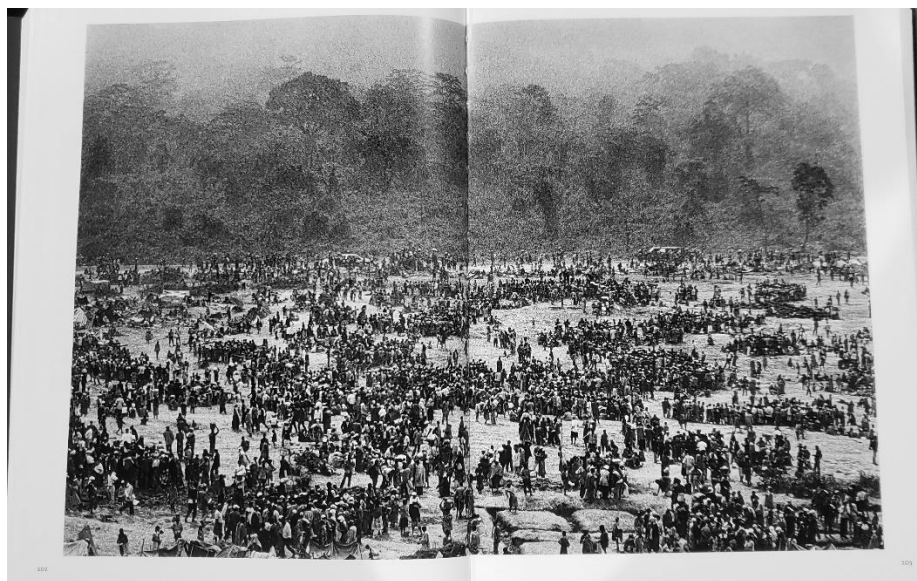
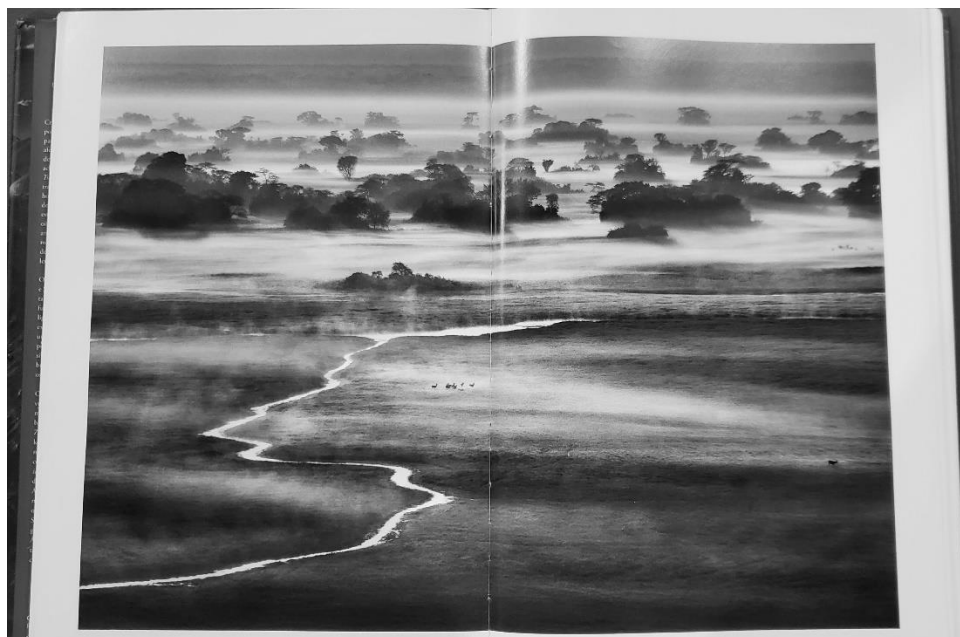


Figura 47: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 202 e 203 – reprodução feita pela autora. (HUMANIDADE)



Figura 48: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 246 e 247 – reprodução feita pela autora. (NATUREZA)



152

Figura 49: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 228 e 229 – reprodução feita pela autora. (NATUREZA)



Figura 50 Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 312 e 313 – reprodução feita pela autora. (HUMANIDADE)



Figura 51: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 296 e 297 – reprodução feita pela autora. (HUMANIDADE/NATUREZA)

Embora tenhamos feito a separação entre humanidade e natureza nesse momento da análise, entendemos que a arte fotográfica de Salgado, em toda a sua obra, incluindo *Êxodos* e *Gênesis*, somente pode existir e ser compreendida em sua totalidade se considerarmos o percurso histórico da humanidade, com os aspectos naturais e humanos ou sociais, que possibilitam o surgimento da arte, bem como a capacidade de apreciação daquilo que, socialmente ou, na linha desta pesquisa, imaginariamente determinado como belo. Sendo assim, em nosso entendimento, não haveria antagonismo entre as classificações. Nossa intenção ao apresentá-las foi, tão somente, apontar caminhos para compreender como essas diferenças aparentes na abordagem nos conduzem a mais possibilidades de produção de sentidos que podem ser despertados na observação dessas fotografias e das narrativas engendradas a partir delas.

Aqui, nossa busca também por um percurso estético do belo, mesmo em meio ao sofrimento e a dor, como mostrado na África mostrada em *Êxodos*, ou ao observar a exuberância de uma África natural presente em *Gênesis*, vai ao encontro do rigor técnico e estético encontrado no fazer fotográfico de Sebastião Salgado, como já mostramos detalhadamente no capítulo 1 e que se apresenta no conjunto de toda a sua obra. Todo o rigor técnico e estético notado em seu processo criativo, antes percebido nos trabalhos fotográficos que anteriormente à realização de *Gênesis* privilegiaram aspectos humanos,

pode ser notado nessa obra, a mais recente até a definição do recorte de objeto desta pesquisa. Podemos assim dizer que até mesmo em *Gênesis*, um trabalho que privilegia os aspectos naturais do planeta, bem como nos demais projetos de Salgado, temos exemplificações daquilo que Marx (2017) nos aponta como a necessidade de integração do humano e do natural na produção de sentidos acerca de uma obra de arte. Essa relação tem uma significação humana e, portanto, social, de interdependência com a natureza.

No que diz respeito ao Afeto, a terceira categoria de análise que adotamos nesta seção da pesquisa, pensamos que somente o ato de observar fotografias e as narrativas visuais produzidas por Sebastião Salgado, sem levar em conta o trabalho analítico da pesquisa científica, por si só traz à luz uma série de afetos como preconizado por Spinoza (2013), na vida ou na ação de cada indivíduo que tem a oportunidade de ver esses trabalhos, seja em fotolivros, como os objetos desta pesquisa, seja em exposições que compõem a apresentação final dos projetos fotográficos.

Spinoza, que é o autor que nos conduz nessa discussão, compreende por afeto “as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.” (Spinoza, 2013, p. 98). Para Spinoza, há três afetos primários: alegria, que “é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior”; tristeza, que “é a passagem do homem de uma perfeição maior para uma menor”; e desejo, que “é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada, em virtude de uma dada afecção qualquer de si próprio, a agir de alguma maneira”. Desses três afetos, decorrem os demais conceituados pelo filósofo.

A partir dessa conceituação de afeto e das três definições primordiais que o autor nos traz, passamos à reflexão de como esses princípios poderiam se articular ao fazer fotográfico de Salgado e em que medida estariam presentes nas narrativas visuais em foco como elementos discursivos capazes de gerar potenciais sentidos especialmente por estarem delimitadas no objeto fotolivre. Em nossa análise, criamos, a partir dos conceitos de Spinoza, duas classificações de afetos – contemplação e integração – pensando primordialmente na relação estabelecida entre o fotógrafo e as pessoas e situações registradas e apresentadas por ele nas narrativas sobre o continente africano em *Êxodos* e *Gênesis*.

Seguindo, então, a linha desses dois afetos decorrentes daqueles considerados iniciais por Spinoza, fizemos a classificação das fotografias do continente africano presentes nos dois fotolivros e encontramos, em *Êxodos*, 67 imagens no afeto Integração e as outras 16 no afeto Contemplação. Em *Gênesis*, são 78 imagens em Contemplação e 39 fotografias em Integração.

Em *Êxodos*, Salgado observa o que fotografa com um olhar humanitário e de quem sente tristeza com o que vê (FIG. 51 e FIG. 52). E esse sentimento, em nossa leitura, vale tanto para as imagens que classificamos como afeto de integração, quanto para aquelas que estão na classificação de contemplação. Ele se integra às cenas, majoritariamente de dor e sofrimento, com um olhar solidário, de quem sabe o quanto pode e consegue fazer para mostrar aquelas situações ao mundo, apesar de toda a dor que o próprio Salgado afirma ter sentido durante e ao final do projeto *Êxodos*. Como já dissemos no capítulo 1, o fotógrafo quase desistiu da fotografia naquele momento e ao propormos a reflexão sobre esse aspecto da narrativa, entendemos que Sebastião Salgado, ao mesmo tempo em que olha externamente aquela situação, com seu olhar estrangeiro, possa se sentir parte daqueles momentos. No caso das cenas de morte, dor e sofrimento tão presentes nesse fotolivre, os afetos de integração e contemplação associam-se ao afeto da tristeza e materializam-se em sentimento de impotência frente àqueles momentos e descrença.



Figura 52: Fotografia presente no fotolivre *Êxodos*, p. 170 – reprodução feita pela autora. (CONTEMPLAÇÃO)



Figura 53: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 218 – reprodução feita pela autora. (INTEGRAÇÃO)

Quando fizemos a classificação das imagens presentes em *Gênesis*, retomamos as falas de Sebastião Salgado sobre uma característica de seu trabalho que seria a integração que procura proporcionar e sentir ao chegar a qualquer grupo humano que fotografa. Em nossa percepção, na narrativa sobre o continente africano contida em *Gênesis* essa integração se mostra de forma incisiva e contundente, não somente por ser essa a categoria de afeto que apresenta maior número de fotografias abarcadas, mas pelas características discursivas presentes nas imagens. Outro ponto observado, já na classificação contemplação, é a sinalização da importância do discurso ambiental de Salgado e notado em suas falas sobre seu renascimento na fotografia a partir de *Gênesis* e sobre a importância e a necessidade de se preservar algo que está, ainda, intocado.

Em *Gênesis*, o fotógrafo demonstra um encantamento com o que fotografa (FIG.53 e FIG. 54). Associamos esses afetos de contemplação e integração com a alegria que Spinoza define. Com o aumento da potência do agir, Salgado movimenta-se por meio de suas narrativas com um apelo para que outras pessoas se juntem a ele e ajam para preservar o que há intocado no planeta e para recuperar aquilo que fora destruído.

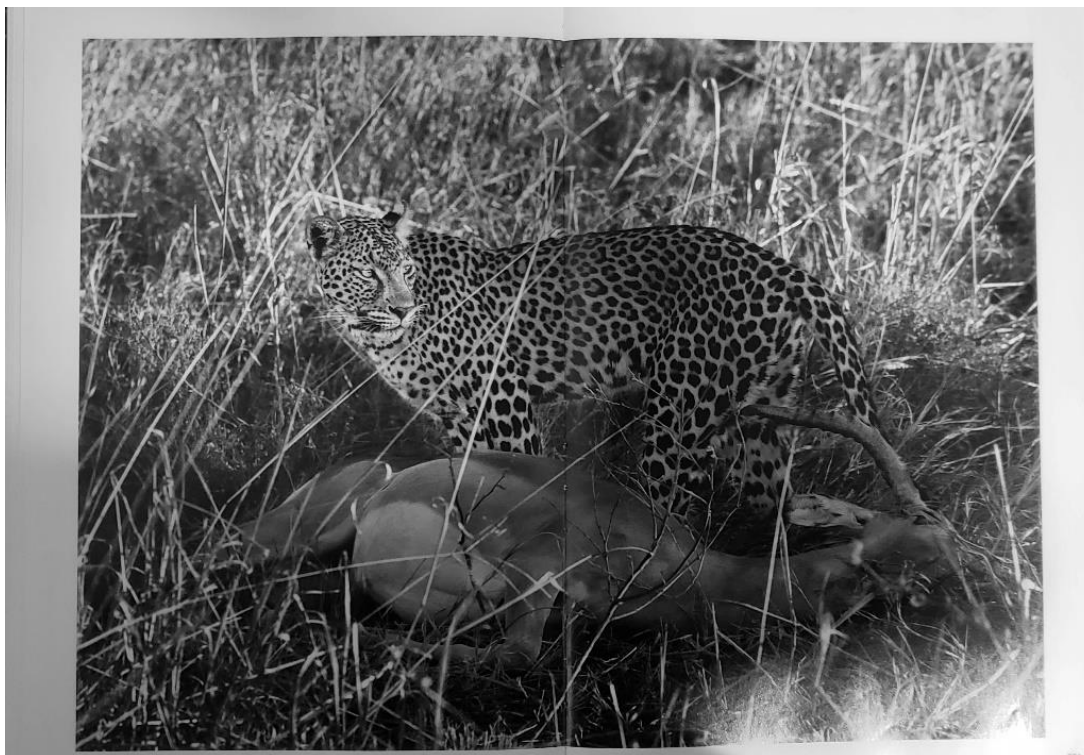


Figura 54: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 272 e 273 – reprodução feita pela autora.
(CONTEMPLAÇÃO)



Figura 55: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 239 – reprodução feita pela autora. (INTEGRAÇÃO)

Embora a classificação e a leitura aqui apresentadas possam parecer contraditórias se pensarmos em afetos iguais que podem causar efeitos distintos em cada uma das narrativas sobre o continente africano e presentes em cada um dos fotolivros, entendemos que há alguns aspectos a serem considerados sobre cada um dos projetos. Há semelhanças entre eles, como o tempo de duração e execução das fotografias e produção de livros e exposições e os critérios técnicos e estéticos elencados para a construção narrativa desses materiais. Entretanto, compreendemos que, ao afirmar que o fotógrafo fotografa com toda a sua vida, o próprio Salgado nos oferece os subsídios para compreender as diferenças: o momento de realização de cada um dos projetos e a condição subjetiva encontrada e conduzida pelo fotógrafo durante a concretização dos projetos. Ver a morte de perto e todo o tipo de sofrimento gera emoções diferentes daquelas que surgem ao ver a natureza, por exemplo, se regenerando após uma

destruição. E são essas emoções distintas – dor, sofrimento, alegria, consternação – que acompanharam Salgado na produção de cada um desses trabalhos.

Por fim, chegamos à última classificação que consideramos necessária para finalizar esse momento da análise. Acrescentamos, como categoria discursiva, o acontecimento, presentes de duas formas que apontamos durante a leitura das narrativas sobre o continente africano. Neste momento, conduziremos nossa leitura a partir do pensamento de Deleuze e Guattari (1996), já apresentado mais detalhadamente no capítulo 1, que consideram o acontecimento, seja ele qual for, inserido na categoria do discurso, ou seja, é aquilo que se diz e como se diz a respeito dele e, a partir daí o sentido que se produz sobre um fato. Deleuze e Guattari apontam que “o acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas.” Em nosso caso, nesta pesquisa, a linguagem utilizada por Sebastião Salgado é a fotografia e todos os desdobramentos e possibilidades narrativas que esse uso propicia. Entendemos que o uso da linguagem, e em especial da linguagem fotográfica, permite, de certa forma, a materialização do mundo que vemos e/ou vivenciamos, a partir da nossa experiência subjetiva, construímos nossos novos discursos com entrecruzamentos e sobreposições de outros acontecimentos ou de seus recortes e recriações. Ainda de acordo com Deleuze e Guattari (2010) o acontecimento pressupõe um devir, um movimento permanente, que é percebido intensamente em *Êxodos* e *Gênesis*, seja na movimentação de grupos humanos – acompanhando acontecimentos – ou nas grandes migrações na natureza, em *Gênesis* – no tempo de espera de algum acontecimento – no continente africano em guerra, em *Êxodos*.

Ao propor a classificação das 200 fotografias que fazem parte do corpus desta pesquisa na categoria discursiva Acontecimento, pensamos no conceito que Deleuze e Guattari nos trazem e na forma como Sebastião Salgado se posiciona – e que é dito por ele sobre o tempo de espera na fotografia, sobre a necessidade de se saber aguardar o momento certo de disparar a câmera porque sempre se sabe que algo vai acontecer – diante das cenas que registra em seus projetos. Dessa forma, apontamos duas classificações que, em nossa análise, traduzem os principais comportamentos do fotógrafo ao nos apresentar as narrativas sobre a África em *Êxodos* e *Gênesis*: Movimento e Relacional, que em ambos os fotolivros se apresentam de forma harmônica e têm relação tanto com os deslocamentos humanos, quanto com a observação da fauna e flora do continente.

Em *Gênesis*, do total de 117 fotografias, 47 estão classificadas como Movimento e as outras 70 imagens como Relacional, como podemos ver nas figuras 55 e 56, que exemplificam essa seção.



Figura 56: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 240 e 241 – reprodução feita pela autora. (RELACIONAL)

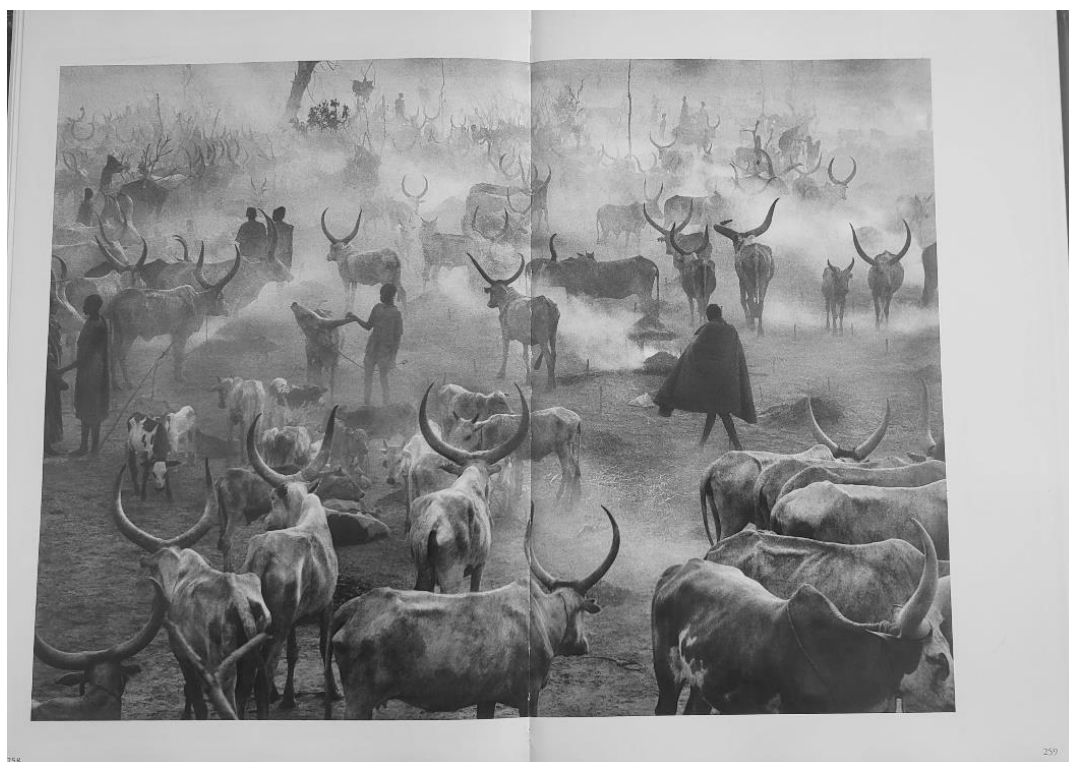


Figura 57: Fotografia presente no fotolivro *Gênesis*, p. 258 e 259 – reprodução feita pela autora. (MOVIMENTO)

Em *Êxodos*, do total de 83 imagens fotográficas, 54 delas estão classificadas como Movimento, enquanto as outras 29 estão na classe Relacional, como mostram as figuras 57 e 58, apresentadas aqui como exemplos.

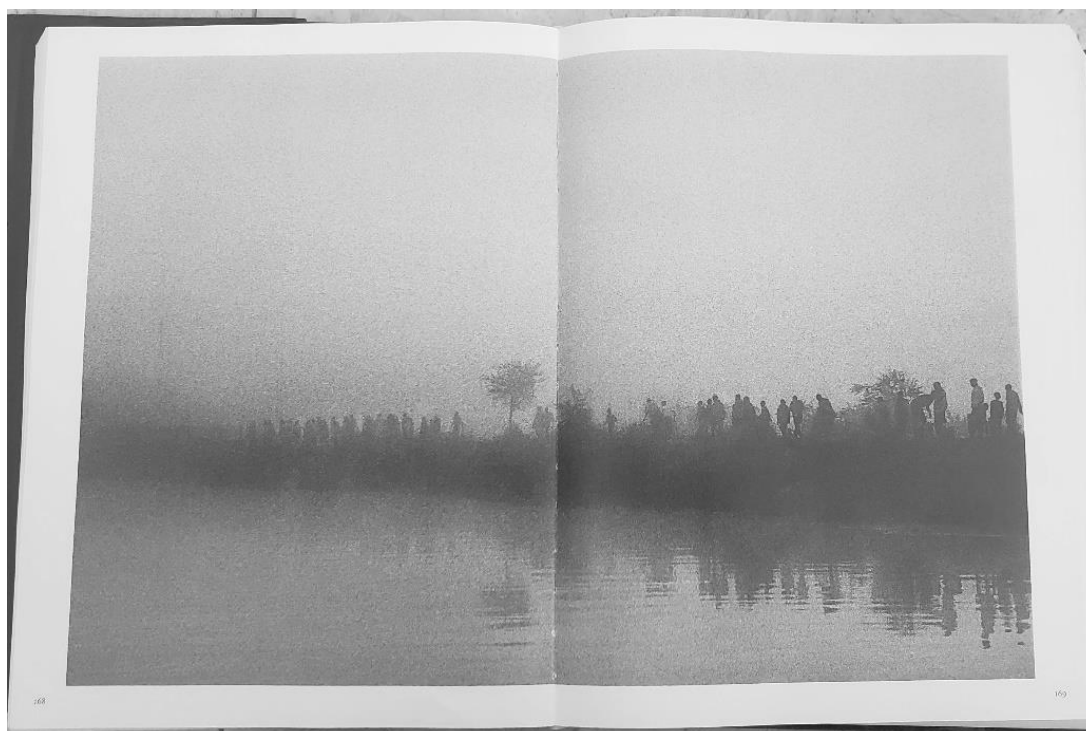


Figura 58: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 168 e 169 – reprodução feita pela autora. (MOVIMENTO)



Figura 59: Fotografia presente no fotolivro *Êxodos*, p. 238 – reprodução feita pela autora. (RELACIONAL)

Finalizando essa seção, pensamos que, ao propor as categorias discursivas Solidariedade, O Belo Dialético, Acontecimento e Afeto, reforçamos que, em nosso entendimento, as três primeiras têm relação mais intensa com o fazer fotográfico de Sebastião Salgado e, conseqüentemente, mais internas às imagens fotográficas, enquanto a última, o Afeto, tem, além dos sentimentos despertados no próprio fotógrafo ao produzi-las e captura-las, a relação direta com os sentimentos revelados no momento em que os leitores – no caso dos livros – e os espectadores – no caso das exposições – têm contato com tais produções.

4.3- A África sob o olhar de Sebastião Salgado

Finalizada a fase de classificação e análise das imagens presentes em *Êxodos* e *Gênesis*, passamos agora à etapa de compreensão de como essas categorias apresentadas até aqui atuam, não somente na construção das narrativas que nos foram dadas a ver nos dois fotolivros, mas em que medida colaboram para a criação e a consolidação dos imaginários que temos sobre o continente africano. A nossa ideia, a partir daqui, não é buscar nessas narrativas motivos para engrossar o coro de críticas que o trabalho de Sebastião Salgado ou apresentar análises que possam contribuir para julgamentos polarizados quanto ao trabalho apresentado ao longo dos anos, como afirma Wagner Souza e Silva (2018), reconhecendo a importância do trabalho autoral de Salgado, bem como o rigor técnico e estético adotado pelo fotógrafo na execução de seus projetos fotográficos.

Tais apuros técnico e estético, se por um lado eram eficientes no controle da dramatização e composição de suas belas imagens, por outro, renderam a ele também críticas, justamente no que se refere a este inevitável efeito de se estetizar a miséria e a dor humana, constringendo a dimensão moral da sensibilidade. Em outras palavras, as imagens de Salgado sempre obrigavam à inevitável reflexão: como se pode achar bela a imagem da desgraça alheia? (Silva, 2018)

Nesse ponto, em que consideramos, como já o fizemos ao longo de toda esta pesquisa, o cuidado técnico e estético com que Salgado realiza seus projetos, precisamos deixar claro que nesta pesquisa, assim como Galard (2012) e Martins (2017) que dedicaram tempo à leitura das imagens de *Êxodos*, acreditamos haver diferenças entre o rigor técnico e a estetização do sofrimento, por exemplo, em *Êxodos*. Entendemos que a busca do belo, na obra de Salgado, estende-se à totalidade dos acontecimentos que ele registra em seus projetos realizados ao redor do mundo, e está, em nossa leitura associado, de forma intrínseca, à dignidade do que é fotografado, sejam seres humanos ou mesmo paisagens naturais, com ou sem a presença da atividade humana. Sobre *Êxodos*, Galard afirma:

Numerosos espectadores expressaram o mal-estar que suscitam, que deveriam suscitar tais imagens em que a beleza, diz-se, combina demais com a dor. Salgado une a força do testemunho rigoroso àquela, aparentemente, dos melhores sentimentos (de indignação, de denúncia, de engajamento). Acrescenta a isso seu talento de artista hábil em criar efeitos extraordinários. (Galard, 2012, p. 17)

Os efeitos que Salgado alcança com sua técnica fotográfica e sua história de vida não causam, em nossa percepção e análise, um abuso estético, com uma possibilidade de

desrespeito aos indivíduos e às situações que fotografa e nos dá a ver em seus fotolivros e exposições. Se não há abuso estético, como reitera Galard (2012), não é possível afirmar que esses mesmos trabalhos seriam uma certa ficcionalização da realidade por parte de Salgado porque a linha documental que orienta seu fazer fotográfico não conta com recursos de um mundo de imaginação. O que se apresenta nos trabalhos do fotógrafo são narrativas documentais, com forte caráter artístico e uma carga subjetiva que as envolve, bem como as interpretações de realidades particulares de Salgado.

Em *Êxodos*, assim como nos demais trabalhos de Sebastião Salgado realizados até a concepção de *Gênesis*, o fotógrafo priorizou fotografias apenas da espécie humana, seja em situações de sofrimento, de trabalho ou em outras condições. Dessa forma, o “outro” presente nesta narrativa sobre indivíduos no/do continente africano são os grupos de pessoas que, em sua maioria, estavam em fuga: da guerra, da fome, das doenças, ou seja, o sofrimento daqueles que, ao fugir da morte em sua terra natal, poderia – e muitas vezes isso ocorreu nas imagens fotográficas – encontrar a morte no caminho. As fotografias foram feitas nas estradas, nos campos de refugiados. São registros e leituras individuais de situações de sofrimento e dor, que foram publicados, também, pelos jornais e revistas parceiros do fotógrafo. Ao olhar o “outro” em *Êxodos*, Salgado coloca-se no lugar de quem pode denunciar as condições adversas em que vivem aqueles que saem de seus países para fugir de guerras ou outras situações para salvar suas vidas e de suas famílias em outros países. Aqueles que buscam refúgio e, até chegar ao lugar que acreditam ser a solução para os problemas que enfrentam, passam por outros tipos de adversidades e sofrimento.

As fotos do continente africano presentes em *Êxodos* podem ser comparadas àquelas citadas por Sontag (2003) como aquelas “fotos avulsas retiradas de um envelope que chegou no correio daquela manhã. Elas mostram corpos lacerados de adultos e crianças. Mostram como a guerra despovoava, despedaça, separa, arrasa o mundo construído”. Sontag prossegue ao afirmar o que essas fotos querem dizer para cada um que as vê:

Olhem, dizem as fotos, é assim. É isto o que a guerra faz, e mais isso, também isso a guerra faz. A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra devasta. (Sontag, 2003, p. 13)

Para retomar um conceito barthesiano, as fotos presentes em *Êxodos* poderiam ser classificadas como aquelas que Roland Barthes chamaria de “fotos-choque”²⁶, ainda que com dimensões reduzidas em relação ao artigo publicado nos anos 1950.

O “outro” do fotolivro *Êxodos* é aquele que sofre pelas consequências da guerra civil, pelas brigas tribais, por ser expulso de seu país de origem para tentar sobreviver, se salvar e proteger sua família ou conseguir viver em condições mais dignas. É o “outro” que já faz parte e habita um dos imaginários coletivos sobre o continente africano: o do sofrimento, da miséria, da dor, da pobreza. A narrativa sobre o continente africano construída e apresentada por Sebastião Salgado em *Êxodos* pouco se difere ou se distancia daquelas que vemos, ouvimos ou assistimos nos veículos de comunicação tradicionais. Embora esteja constituída na mídia livro, publicado por uma editora conhecida por editar livros de arte, com um discurso de popularização da arte, cujos livros têm, entre outras características, projetos editoriais arrojados e impressão em alta qualidade, muitas das fotografias que compõem essa narrativa foram publicadas em jornais e revistas que se associaram a Sebastião Salgado durante a realização do projeto. Ou seja, antes de serem incorporadas à narrativa construída no fotolivro, algumas dessas fotografias circularam em veículos de comunicação diários, o que, poderia trazer a elas um caráter de notícia factual, conceito caro ao jornalismo, antes mesmo de se apresentar como um registro documental. Dado esse caráter de notícia que pode ser associado ao trabalho de Sebastião Salgado, que considera suas viagens como reportagens, entendemos que as imagens fotográficas jornalísticas, independente do suporte em que são veiculadas, fazem parte do universo imagético a que estamos sujeitos e mergulhados, como Sontag (2003) diz:

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou um provérbio. Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente. (Sontag, 2003, p. 23)

Compreendemos que, aqui, Sontag poderia estar se referindo às fotografias publicadas em jornais, na construção de notícias diárias, por assim dizer, sobre guerras, mas essa reflexão pode ser trazida para o trabalho de Salgado em *Êxodos* por se tratar de

²⁶ BARTHES, Roland. Mitologias. 2007.

registro jornalístico/documental de guerras travadas no continente africano, bem como suas consequências. Na mesma obra, Sontag (2003) faz uma crítica mais contundente ao trabalho de Sebastião Salgado, especialmente sobre os resultados visuais que ele nos apresenta em *Êxodos*:

Um fotógrafo especializado na desgraça mundial (o que inclui os efeitos da guerra, mas não se restringe a isso), Sebastião Salgado, tornou-se o alvo principal da nova campanha contra a inautenticidade do velo. Em especial com o projeto de sete anos intitulado Migrações: humanidade em transição, Salgado se viu sob um ataque cerrado, acusado de produzir fotos grandes, espetaculares e lindamente compostas, chamadas de “cinemáticas”... (Sontag, 2003, p. 67)

Já em *Gênesis*, há mostras de que Salgado quer conhecer aqueles que vivem, sim, de forma diferente daquela que ele mesmo e milhares de outras pessoas também. Ao buscar aqueles lugares que trata como prístinos ou intocados. É um projeto no qual o “outro” que Sebastião Salgado busca é aquele que é o exótico, tanto nas diferenças corporais humanas, quanto nas paisagens retratadas. Silva (2018) afirma que *Gênesis* é a marca de uma virada afetiva na trajetória de Salgado

Já em seu projeto mais recente, *Gênesis*, voltado para a documentação de ambientes do planeta que ainda não teriam sido “tocados” pelas mãos do progresso, ao amparar-se em belas imagens de belos motivos, e com isso favorecer a fruição estética de seu público sem conflitos morais, Salgado estrutura um repertório imagético potencialmente capaz de despertar afetos mais positivos, em contraposição a uma afetividade preponderantemente negativa que envolvia suas imagens das mazelas humanas. Tal guinada, portanto, dá ao conjunto da obra deste fotógrafo uma polarização afetiva, que oscila entre aqueles suscitados a partir das inseguranças em torno de conflitos sociais e aqueles oriundos da vida que é celebrada a partir da natureza retratada em *Gênesis* (Silva, 2018)

O universo mágico e quase intocado em todos os continentes do mundo, inclusive do continente africano, com grandes mamíferos, paisagens espetaculares, marca, para Silva (2018) uma nova fase do trabalho de Salgado, diferente do que ele havia feito até então.

Mas deve-se observar que, ainda que *Gênesis* evidencie uma roupagem fotográfica mais positiva, a sua circunscrição pelo afeto da esperança não o torna disruptivo em relação às imagens anteriores, que se ancoram, pode-se dizer, em temáticas negativas. (Silva, 2018)

Gênesis pode ser, sim, o marco de virada na produção fotográfica de Salgado que, neste ano de 2021, nos dá a ver outra narrativa visual com forte apelo ambiental e conservacionista: a Amazônia brasileira, com sua fauna e aqueles que o fotógrafo trata como os verdadeiros guardiões da floresta, que são as tribos indígenas, bem como a importância daquele ecossistema para a manutenção ambiental e climática do planeta.

Entendemos que, ao fotografar a humanidade ou os aspectos ambientais do planeta, Salgado o faz com os mesmos critérios técnicos e cuidados nas relações que garantem dignidade e respeito a si mesmo e ao que fotografa.

Neste capítulo, foram apresentados aspectos discursivos das fotografias de Salgado na construção visual do continente africano nos dois fotolivros. Foi feita também uma breve contextualização da história da África, um continente com grande diversidade linguística, cultural, geográfica e social. E, junto disso, uma relação histórica com o Brasil que vem desde o século XVI. Acreditamos que aspectos culturais da África no Brasil são parte da justificativa afetiva que Salgado apresenta publicamente quando fala da África.

Considerando esses aspectos do continente e as informações biográficas que estão no capítulo 1, eu trouxe para esse capítulo 4 os elementos discursivos que, juntamente com a parte técnica, compõem as narrativas de Sebastião Salgado sobre o continente africano nesses dois fotolivros. Quando pensamos em discursos circulantes e suas intencionalidades, sabemos que a produção de sentidos se dá no momento da produção da narrativa e no momento da recepção dessas histórias contadas por meio das imagens. Então, nesse ponto da análise, foram relacionadas quatro categorias discursivas que foram encontradas nas fotografias dos dois capítulos sobre a África. Ao observar as 200 imagens do continente nos dois fotolivros, elas foram classificadas nas categorias Solidariedade, Belo Dialético, Movimento e Afeto. Ao longo da análise, essas categorias foram mantidas em diálogo porque elas funcionam em um movimento relacional na construção das narrativas. Com essas análises finalizadas, foi um passo importante para compreender como Salgado vê as Áfricas e traz seus acontecimentos, com sua leitura subjetiva, em narrativas construídas com rigor técnico e estético, mas com interpretações e apresentações particulares e, em alguma medida, afetivas.

A PAIXÃO PELA FOTOGRAFIA NÃO DIMINUIU... E AINDA TENHO ASSUNTO PARA MUITAS PESQUISAS

Até aqui, a condução de toda a pesquisa sobre os fotolivros *Êxodos* e *Gênesis* foi feita com um olhar de jornalista, aquele que observa os fatos e acontecimentos de um ponto de vista externo às cenas. Minha experiência profissional moldou, em diversos aspectos, minha forma de ver o mundo e reportar acontecimentos pinçados da gama de fatos que ocorrem diariamente. Muitos deles não viraram notícias, outros alcançaram repercussão e provocaram impactos na sociedade. Talvez essa experiência justifique uma certa impessoalidade, que pode ser, sim, questionada, em diversos pontos dessa tese. Alguém pode perguntar onde está a voz de uma pesquisadora que pretende alcançar o título de doutora ao tornar pública essa pesquisa. E para responder essa pergunta, aqui estou, para apresentar, em primeira pessoa e com valores subjetivos que permeiam um trabalho realizado ao longo de anos e está sujeito, sim, às variações causadas pelo movimento da vida, as impressões e achados sobre esses objetos instigantes, cujo autor é, ao mesmo tempo, reconhecido e aclamado e alvo de opiniões e críticas controversas em relação a seu trabalho.

Ao olhar a trajetória profissional de Sebastião Salgado, bem como sua intensa produção fotográfica, reconheço que há muitos pontos a serem observados e tentei fazer esse percurso de maneira a tentar compreender como a história de vida do fotógrafo tem influência decisiva no seu modo de fotografar e contar histórias sobre o que viu, e continua vendo, e vivencia ainda ao completar 77 anos, de forma combativa e com rigor técnico e nos apresentar, nesse 2021, o fotolivro *Amazônia*, resultado de oito anos de trabalho na parte brasileira da floresta amazônica, sua fauna e seus guardiões, as tribos indígenas.

Dono de uma técnica fotográfica peculiar e esmerada, Salgado fez escolhas estéticas e pessoais ao longo de sua carreira: o uso do preto e branco em seus projetos, o posicionamento crítico e solidário frente às situações de dor, sofrimento e morte, o uso diferenciado da luz natural, a recusa ao uso dos flashes e, mais recentemente, após a criação do Instituto Terra, em Aimorés, MG, se transformou numa voz em defesa do meio ambiente.

Penso, ao finalizar este trabalho, que minha visão jornalista atenta aos contraditórios dos fatos e acontecimentos tenha contribuído para que escolhesse Sebastião Salgado e seus fotolivros como objeto de pesquisa neste doutorado. Saber que, a despeito do trabalho que executa ao longo de quase 50 anos, Salgado não é unanimidade era o desafio para a pesquisa que aqui entrego. Ao longo dos anos, pelo menos desde 2003, quando Susan Sontag lançou o livro *Diante da Dor dos Outros*, que tem, entre outras abordagens, uma crítica nominal ao Projeto *Êxodos*, Salgado tem lidado com críticas ao seu trabalho e feito uma defesa incisiva da postura que adota em seus trabalhos, especialmente aqueles que nos apresentam o continente africano e que foram escolhidos como meus objetos de pesquisa.

A África está presente na maioria dos trabalhos de Sebastião Salgado. Dos oito projetos fotográficos que realizou, em seis ele passa pela África. Somente em *Outras Américas* e em *Amazônia* não há registros desse continente. E ainda há *África*, lançado em 2007, com um apanhado de imagens feitas por Salgado ao longo de mais de quarenta anos de viagens ao continente. Nesse ponto, fica explícita a relação do fotógrafo com aquelas terras, desde que escolheu fotografá-la ao lado de organizações humanitárias.

Embora afirme ter afetos e laços com o continente africano, não somente pelo que representa para a cultura brasileira, Salgado mantém o olhar estrangeiro sobre aqueles países. E digo isso porque, embora seja brasileiro, o fotógrafo se formou profissionalmente na Europa, onde vive desde o final dos anos 1960, cujos países foram responsáveis pelos processos de colonização de nações africanas. Sua formação como fotógrafo pouco ou nada tem de proximidade com aquela dos fotógrafos brasileiros, embora sua formação e educação tenham raízes brasileiras e ele carregue consigo influências dos movimentos socialistas dos quais participou na juventude.

Quando escolhi *Êxodos* e *Gênesis* para estudar as narrativas sobre o continente africano contidas nesses fotolivros, o fiz especialmente pelo apelo afetivo que Salgado demonstrava pela África. Brasileira como ele, decidi investigar essas histórias que Salgado nos conta com tantas particularidades.

Ao traçar o perfil biográfico de Salgado, que é o primeiro capítulo deste trabalho, percebi que ele é coerente no que diz respeito ao que afirma em suas aparições públicas, sejam elas entrevistas ou depoimentos em documentários e filmes. Acompanhei alguns

desses momentos ao longo de mais de 20 anos, entrevistas para lançamento de *Êxodos* e *Gênesis*, leitura de outras entrevistas e outros materiais... ouvi-lo falar nem sempre nos traz surpresas, tamanho é o cuidado com que ele escolhe o que vai dizer. Sebastião Salgado é zeloso com sua imagem pública, mas me parece que discurso e prática andam juntos em sua vida profissional e pessoal e transparecem em seus trabalhos fotográficos. Caminhando um pouco mais nesse percurso, há outro ponto que, em meu entendimento, contribui muito para que Salgado fotografe como o faz. Mesmo que eu defenda aqui o caráter documental de seu trabalho, com leituras subjetivas das realidades que ele nos apresenta em construções visuais bem elaboradas tanto do ponto de vista fotográfico, quanto do editorial, o fotógrafo, antes de se dedicar a seus projetos autorais, passou por diversas agências de fotografia, ou melhor, de fotojornalismo e realizou trabalhos de registro de acontecimentos factuais que estamparam páginas de jornais ou de revistas. E quando faço esse comentário, o faço também com a leitura da jornalista, somada ao olhar da pesquisadora.

Os discursos que circulam nos veículos de comunicação são contribuintes para a formação de nossos imaginários sobre diversos assuntos. E não são discursos neutros. Eles trazem em seus bojos ou arcabouços as intenções e as subjetividades de quem os enuncia. Os profissionais que trabalham para esses veículos de imprensa ou para as agências de fotografia ou de notícia são treinados para apurar e reportar o acontecimento midiático-jornalístico. E, de certa forma, penso que até mesmo Sebastião Salgado não tenha escapado dessa construção e desse aprendizado que é, digamos, universal, mas mantém particularidades de acordo com as linhas editoriais das publicações. Lembrando um dos trechos que li sobre história da África, o autor fala que existem duas Áfricas: uma presente nos jornais e outra dos filmes e livros. E considero isso importante agora porque é um entendimento necessário para compreender os trabalhos de Sebastião Salgado quando pensamos a construção dos imaginários possíveis acerca da África.

Além de ter sido treinado para contar histórias visuais para jornais e revistas, há outro elemento na trajetória do fotógrafo, a partir do momento que ele passa a se dedicar aos seus projetos autorais de longa duração, incluindo-se aí *Êxodos* e *Gênesis*. Muitos dos parceiros e financiadores desses projetos são ou foram jornais e revistas de diversos países que garantiam recursos ao fotógrafo ao publicar imagens dos projetos em curso. Mas para que essas imagens estivessem nessas páginas, ocupando espaço de um discurso

informacional, elas precisavam atender aos requisitos e exigências que são próprios das notícias, com critérios de noticiabilidade, por exemplo.

Se um dos principais suportes do trabalho do fotógrafo é a imprensa (jornais e revistas internacionais), que é uma das fontes de financiamento dos seus projetos, ao publicar tais imagens, Sebastião Salgado contribui para a circulação massiva dessas fotografias e faz com que as pessoas reforcem o que pensam ou conhecem sobre a África. E isso vale para ambos os fotolivros que estudamos aqui. Tanto durante a realização de *Êxodos*, quanto de *Gênesis*, as imagens produzidas antes dos lançamentos dos livros e das exposições foram vistas por pessoas ao redor do mundo. E entendo também que, quando essas imagens que já circularam em mídias informativas são transportadas para um outro suporte delimitador, fisicamente, das narrativas – o livro ou fotolivreto, no caso deste trabalho –, elas não perdem o caráter informativo, mas a esse é acrescentado o valor documental, que é a forma que categorizei o trabalho de Sebastião Salgado nesta pesquisa.

Quando propus a comparação entre as narrativas visuais de Salgado sobre a África com os trabalhos de Akintunde Akinleye e do Clube do Banguê-Banguê, fotógrafos africanos, diferentemente de Salgado, minha principal hipótese é que haveria diferenças discursivas significativas, o que não ocorreu. Acredito que a forma que todos eles retratam os acontecimentos do continente é, sim, moldada pela experiência e prática profissional no campo informativo, independente até de suas formações acadêmicas semelhantes, como é o caso de Akinleye e Salgado. Acredito que as histórias de vida são fatores que têm influência na construção individual das narrativas e provocam diferenças entre essas que apresentei neste trabalho, seja nos enquadramentos, na luz e na relação estabelecida com os fotografados e nos resultados que essas ações provocam na construção final das narrativas.

Sobre a forma que Salgado nos apresenta a África em *Êxodos* e *Gênesis*, embora eu reconheça – e admire – que seu trabalho ao longo de quase 50 anos de atividade é resultado de uma história de vida inteira de preocupação com as diferenças existentes no mundo e que mantenha uma linha coerente ao longo dos anos, pouco difere do que vemos, imagetivamente falando, em outros produtos midiáticos.

Em *Êxodos*, o fotógrafo nos traz a África subsaariana que, historicamente e de acordo com os dados do IDH apresentados pela ONU, é a região mais pobre do

continente. Entre os países, está Ruanda, com o qual Salgado afirma ter estabelecido laços devido às amizades que fez por lá. Tanto que a maior parte das imagens que estão no fotolivro são desse país que registrou, nos anos 1990, uma intensa guerra civil que resultou em mortes, dor e sofrimento. E é nesse ponto que noto uma diferença no olhar do fotógrafo: mesmo com tanta desolação e com tantos afetos que diminuiriam sua potência de ação, ele mantém o respeito ao ser humano, a solidariedade, a comiseração. Ainda com esse diferencial na forma de olhar o outro, essa ainda é a África dos produtos noticiosos.

Já em *Gênesis*, Salgado não traz, em sua narrativa, imagens de Ruanda... a proposta do projeto era outra, entendo. E ao buscar lugares preservados ou mesmo intocados e inexplorados, o fotógrafo cria uma narrativa que veio ao encontro de sua nova voz ambientalista. E que deu espaço para mostrar um continente vivo, com natureza exuberante e que merece atenção, cuidado para se manter como a África dos romances e filmes, o lugar dos sonhos, das aventuras. Assim como em *Êxodos*, mantém o mesmo respeito com o que fotografa e expressa aqui o afeto que potencializa a ação de preservar ou de mobilizar os outros para essa preservação.

Dito isso, podemos dizer que as narrativas construídas por Sebastião Salgado sobre o continente africano presentes em *Êxodos* e *Gênesis* acabam por consolidar os imaginários discursivos circulantes sobre a África: um de fome, miséria e morte e outro de exuberância da fauna e da flora locais. A diferença principal que vejo é a construção dessas narrativas em um outro suporte: os fotolivros. Se comparados a jornais e revistas, esses objetos têm circulação e alcance menores, é verdade, ainda assim, os vejo, assim como os discursos midiáticos massivos, como contribuintes para a formação e consolidação dos imaginários que construímos socialmente sobre a África.

Minha escolha nesta pesquisa foi buscar o equilíbrio ao avaliar o trabalho de Sebastião Salgado, especialmente em *Êxodos* e *Gênesis*. Busquei construir uma análise cuidadosa e crítica, sem desconsiderar o valor do trabalho realizado pelo fotógrafo. De fato, reconheço as críticas que são dirigidas a esses projetos, especialmente quando da apresentação de *Êxodos*, mas entendo também que, tanto do ponto de vista técnico, quanto do estético, não seria possível ao fotógrafo se tornar unanimidade entre todas as pessoas. A despeito de todas as críticas, penso que o processo fotográfico é uma construção contínua e, sendo assim, pode haver mudanças nas formas de produção, abordagem e

apresentação de uma mesma temática por um mesmo profissional, à medida em que o tempo passa.

O trabalho de Salgado, realizado com intenso rigor técnico e estético, do ponto de vista dos afetos, pode funcionar como uma crítica social, ao mesmo tempo em que pode mobilizar os indivíduos a alguma ação ou ainda apresentar as situações retratadas garantindo respeito e dignidade às pessoas fotografadas. Essa ação do fotógrafo, por si só, já seria uma resposta às críticas de estetização do sofrimento e da dor que ele recebe, garantindo humanidade a seus fotografados. Se pensarmos aqui na estetização como uma medida da espetacularização daquilo que é apresentado, essa característica não está, em nossa análise, presente no trabalho de Salgado.

Quando penso, agora, depois de tantas leituras e análises de objetos de pesquisa tão ricos em elementos fotográficos, editoriais e discursivos, observo que há, além do que fiz aqui, uma infinidade de possibilidades para outras pesquisas que podem ser realizadas a partir de agora. Desde a fotografia de Sebastião Salgado e suas técnicas, passando pela construção de narrativas e pelos processos curatoriais e editoriais concebidos e executados por Lélia Wanick Salgado, o trabalho que nos é dado a ver por eles é uma fonte quase que inesgotável de objetos e olhares de pesquisa, especialmente pelo resultado social que estes trabalhos alcançam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, teses, dissertações e artigos

BARBOSA, Gustavo e RABAÇA, Carlos Alberto. **Dicionário de Comunicação**. 2 ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução: José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 2007.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 11-43 p.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. **De dentro da favela: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena** (manuscrito). Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 287 f. 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Ver é um todo – Entrevistas e conversas 1951-1998**. Tradução: Julia da Rosa Simões. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CHARAUDEAU, Patrick. **Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor**. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. Entrepalavras, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan/jun. 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996. p. 28-57.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento do Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. 3. Ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **¿Que és un dispositivo?** In: DELEUZE, Gilles. Michael Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990. 155-161 p.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução: Renée Eve Levié. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros latino-americanos**. Tradução: Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

Fontcuberta, Joan. **La furia de las imágenes**. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, 2016. E-book. ISBN: 9788416734320

GALARD, Jean. **Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético**. Tradução: Iraci Poleti. São Paulo: Editora FAP-Unifesp, 2012.

HEDGECOE, John. **O novo manual de fotografia: guia completo para todos os formatos**. Tradução: Assef Nagib Kfoury e Alexandre Roberto de Carvalho. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Braziliense, 2012.

MACEDO, José Rivair. **História da África**. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2018.

MARINOVICH, Greg. SILVA, João. **O Clube do Banguê-Banguê**. Tradução: Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2017.

MARX, Karl. Manuscritos econômico-filosóficos e Grundrisse. IN: DUARTE, Rodrigo (org). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2017. 227-239 p.

MUNTEAL, Oswaldo. GRANDI, Larissa. **A imprensa na história do Brasil: fotorjornalismo no século XX**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Desiderata. 2005.

NAVES, Rodrigo. ... E Deus criou Sebastião Salgado. **Revista Zum - Revista de Fotografia**. São Paulo, n. 8 p. 182. 2015.

OLIVEIRA, Eliziane Cristina da Silva de. **Representação do sofrimento em capas de jornais brasileiros: coberturas fotográficas dos terremotos no Haiti e no Japão**. Dissertação de Mestrado. 226 f. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

PIRES, Francisco Quinteiro. Um homem de contradições. **Revista Zum - Revista de Fotografia**. São Paulo, n. 8 p. 174-181. 2015.

PULS, Maurício. **Cor ou preto e branco? Razões de uma escolha**. Disponível em <https://revistazum.com.br/radar/cor-ou-pb/> - publicação em 11 de março de 2016. Acesso em 20 de setembro de 2019.

RIBEIRO, Ana Elisa. CABRAL, Cleber Araújo (ORG). **Tarefas da Edição: pequena midiapédia**. Belo Horizonte: LED – Cefet MG, Impressões de Minas, 2020.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **O acontecimento**. IN: TRAQUINA, Nelson (org). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. 2 ed. Lisboa: Veja, 1999. 27-33 p.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução: Constancia Egredas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALGADO, Sebastião. FRANCO, Isabelle. **Da minha terra à terra**. Tradução: Júlia da Rosa Simões. 1 ed. São Paulo: Paralela, 2014.

SALGADO, Sebastião. **Êxodos**. 2 ed. Taschen, 2016.

SALGADO, Sebastião. **Gênesis**. Taschen, 2013

SILVA, Alberto da Costa e. **A África explicada aos meus filhos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

SILVA, Wagner Souza e. **A polarização afetiva da obra fotográfica de Sebastião Salgado**. <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-2004-1.pdf>, acessado em 12 de maio de 2020, às 22h40.

SILVA, Wagner Souza e. **Foto 0|Foto 1**. São Paulo: Fapesp, Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SPINOZA, Benedictus. **Ética/Spinoza**. Tradução: Tomaz Tadeu. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013. 238 p.

TRIGO, Thales. **Equipamento fotográfico: teoria e prática**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

VASQUEZ, Pedro. **Fotografia: reflexos e reflexões**. São Paulo, Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

VILELA, Bruno (org). **Mundo, imagem, mundo: caderno de reflexões críticas sobre a fotografia**. Tradução: Geraldo Cáffaro, Pedro Corgozinho, Pedro Vieira e Sílvia P. Barbosa. Belo Horizonte: Editora Malagueta Produções, 2018

Filmes, documentários e entrevistas

O SAL da terra. Direção: Win Wenders e Juliano Salgado. Brasil, França, Itália. 1 filme (110 min). Cor. 2014.

REVELANDO Sebastião Salgado. Direção: Betse de Paula. Rio de Janeiro: Aurora Cinematográfica. 1 filme (75 min). Cor. 2012.

SALGADO, Sebastião. **O Drama Silencioso da Fotografia**. (Palestra concedida ao TED – Ideas Worth Spreading). Los Angeles, EUA, fevereiro/2013 (16’50’’). Disponível em: https://www.ted.com/talks/sebastiao_salgado_the_silent_drama_of_photography?language=pt-br

SALGADO, Sebastião. Dráuzio Entrevista Sebastião Salgado. (Entrevista concedida a Dráuzio Varela). Brasil. Publicado em março/2016 (1h04’33’’). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4l3bZVZSZPI>

SALGADO, Sebastião. Entrevista concedida ao Canal No Olhar. Brasil. Publicado em 30 de maio de 2015 (10’53’’). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zFAdY3octU>

SALGADO, Sebastião. Entrevista concedida a Manuel Morales. Jornal El Pais. Brasil. Publicado em 24 de junho de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/20/eps/1558350781_612997.html

SALGADO, Sebastião. Entrevista concedida a Lucas Simões. Jornal O Tempo. Brasil. Publicado em 13 de junho de 2014. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/olhos-que-refletem-uma-alma-1.864066>

Sites

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO BRASIL – ANO 6 – 1941/1945. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1941_1945.pdf, acessado em 13 de junho de 2019.

SEBASTIÃO Salgado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25668/sebastiao-salgado>>. Acessado em: 11 http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm, acessado em 17 de junho de 2019, às 18h22.

<https://www.papodecinema.com.br/filmes/revelando-sebastiao-salgado>, acessado em 2 de agosto de 2018, às 22h59

<http://www.amazonasimages.com>, acessado em 12 de junho de 2019.

<https://www.taschen.com/pages/en/search/sebastiao+salgado>, acessado em 19 de junho de 2019, às 15h06

https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/15/cultura/1497515001_383889.html, acessado em 30 de junho de 2019.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs01039806.htm>, acessado em 6 de setembro de 2019

<https://br.blastingnews.com/cultura/2016/02/o-atentado-que-mudou-a-vida-profissional-de-sebastiao-salgado-00776045.html>, acessado em 1 de junho de 2020.

<https://www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/premiacao/?ano=2001>,
acessado em 21 de março de 2021.

<https://brasilecola.uol.com.br/geografia/africa-continente.htm>, acessado em 22 de abril de 2021.

<https://www.un.org/en/global-issues/population>, acessado em 29 de abril de 2021

<https://data.worldbank.org/indicator/SP.POP.TOTL>, acessado em 11 de setembro de 2021, às 16h15.

https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14342/fotografia-documental?gclid=CjwKCAiAl-6PBhBCEiwAc2GOVDnpFR-aUMhnenjoI78V1JPwHj1HalpO9ZpkXapZUGZma4pNwBh9oBoCSVIQAvD_BwE,
acessado em 19 de junho de 2019

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14342/fotografia-documental#:~:text=Fotografia%20documental%20%C3%A9%20um%20g%C3%AAnero,%2C%20local%2C%20indiv%C3%ADduo%20ou%20grupo>, acessado em 8 de fevereiro de 2022.

ANEXO 1

Relação de fotografias presentes em Êxodos e Gênesis

Em Êxodos

NÚMERO	PÁGINA	DIMENSAO	DESCRIÇÃO	CATEGORIA
1	155	21,5X14,3 CM	GRUPO DE CRIANÇAS EM UMA JANELA EM CONTRA-LUZ	3
2	156	8,9X13,4 CM	DUAS MULHERES EM UM QUARTO COM JANELA ILUMINADA	2
3	156/157	35,7X24,4 CM	DOIS GRUPOS DE CRIANÇAS DENTRO E FORA DE UM CÔMODO, COM UMA JANELA POR ONDE ENTRAM FEIXES DE LUZ	3
4	158	21,5X14,3 CM	HOMEM À ESQUERDA DA FOTO, COM UMA ÁRVORE AO FUNDO	1
5	159	21,5X14,3 CM	MULHER SENTADA NO CHÃO, SOBRE UM TAPETE, COM UM BEBÊ AO COLO	2
6	160/161	36X24,3 CM	HOMEM BUSCA ÁGUA E OUTROS QUATRO (SILHOUETAS) OBSERVAM	3
7	161	8,9x13,4 CM	PESSOAS EM ATENDIMENTO EM UMA ENFERMARIA	3
8	162	21,5X14,3 CM	DOIS MENINOS	2
9	163	21,5X14,3 CM	MENINOS EM CIMA DE UMA ÁRVORE	3
10	164/165	44,3X29,4 CM	PESSOAS SOB UMA ÁRVORE	3
11	166/167	44,3X29,4 CM	PANORÂMICA DE UMA ALDEIA	5
12	168/169	44,3X29,4 CM	PESSOAS ÀS MARGENS DE UM LAGO/RIO	5
13	170	21,5X14,3 CM	PESSOAS MORTAS EM UM CARRO NA ESTRADA	8
14	171	21,5X14,3 CM	PESSOAS CAMINHANDO EM UMA ESTRADA	5
15	172	21,5X14,3 CM	PESSOAS MORTAS EM UM RIO	8
16	173	21,5X14,3 CM	PESSOAS EM UM RIO	3
17	174	18,6X27,8 CM	PESSOAS BUSCAM ÁGUA EM UM RIO	3
18	175	21,5X14,3 CM	GRUPO DE CRIANÇAS EM UM MONTE DE TERRA	3
19	176/177	40X36,9 CM	GRUPO DE PESSOAS EM UM ACAMPAMENTO	3
20	178	21,5X14,3 CM	HOMEM COSTURA EM UM ACAMPAMENTO, OBSERVADO PELO GRUPO DE PESSOAS	3
21	179	21,5X14,3 CM	GRUPO DE PESSOAS AO LADO DE UM AVIÃO	3
22	180 - 1	19,3x12,9 CM	GRUPO DE PESSOAS NA ESTRADA	3
23	180 - 2	19,3x12,9 CM	GRUPO DE PESSOAS SOB CHUVA EM UM ACAMPAMENTO	3
24	181	21,5X14,3 CM	GRUPOS DE CRIANÇAS EM UM ACAMPAMENTO	3

25	182	8,9X13,4 CM	MULHER EM UM ACAMPAMENTO	1
26	182/183	35,7X24,4 CM	GRUPO DE PESSOAS EM UM ACAMPAMENTO	3
27	184/185	43,7X29,9 CM	PANORÂMICA DE UM ACAMPAMENTO	5
28	186/187	43,7X29,9 CM	PESSOAS CAMINHANDO EM UMA ESTRADA, AO LADO DE UM ACAMPAMENTO	5
29	188	21,5X14,3 CM	PESSOAS BUSCANDO ÁGUA E ALIMENTOS	3
30	189	21,5X14,3 CM	PESSOAS CAMINHANDO EM UMA ESTRADA, AO LADO DE CADÁVERES	8
31	190/191	43,7X29,5 CM	GRUPO DE PESSOAS EM VOLTA DE UM CADÁVER	8
32	192	18,6X27,8 CM	TRATOR RECOLHENDO CADÁVERES	8
33	193	21,5X14,3 CM	GRUPO DE PESSOAS OBSERVANDO TRATOR RECOLHER CADÁVERES	8
34	194	8,9X13,4 CM	DOIS MENINOS BRINCANDO EM UM QUARTO	2
35	194/195	35,7X24,4 CM	TRÊS MENINOS SOB COBERTAS	3
36	196	18,6X27,8 CM	MULHER SENTADA NO CHÃO, SEGURA UM HOMEM DOENTE	2
37	197	21,5X14,3 CM	MULHER CUIDANDO DE UM GRUPO DE CRIANÇAS EM UMA SALA	3
38	198 - 1	19,3x12,9 CM	GRUPO DE PESSOAS ASSENTADAS NO CHÃO	3
39	198 - 2	19,3x12,9 CM	GRUPO DE PESSOAS CAMINHANDO	3
40	199	18,6X27,8 CM	GRUPO DE PESSOAS COM ÁRVORES AO FUNDI	5
41	200	21,5X14,3 CM	MULHER E HOMEM RECOLHENDO LENHA	2
42	201	21,5X14,3 CM	PANORÂMICA DE UM ACAMPAMENTO	5
43	202/203	43,2X29,5 CM	GRANDE GRUPO DE PESSOAS EM UMA BAIXADA	3
44	204/205	43,2X29,5 CM	GRANDE GRUPO DE PESSOAS CAMINHANDO EM MEIO A UMA MATA	3
45	206/207	35,5X24,3 CM	GRANDE QUANTIDADE DE CADÁVERES EM UMA ESCOLA	8
46	207	8,9X13,4 CM	GRUPO DE PESSOAS EM UM ALOJAMENTO	3
47	208/209	43,2X29,5 CM	GRANDE GRUPO DE PESSOAS EM UM ACAMPAMENTO EM UM VALE	3
48	210	21,5X14,3 CM	HOMEM AMPARA UMA MULHER AO LADO DE DUAS CRIANÇAS	3
49	211	18,6X27,8 CM	GRUPO DE PESSOAS AO LADO DE UMA FERROVIA	3
50	212	21,5X14,3 CM	GRUPO DE MULHERES CAMINHANDO	3
51	213	21,5X14,3 CM	GRUPO DE PESSOAS COM UM BEBÊ	3
52	214	18,6X27,8 CM	MENINO APAIADO EM "CAJADOS", COM PESSOAS AO FUNDO (GRUPO DESFOCADO)	1

53	215	21,5X14,3 CM	HOMEM DEITADO NO CHÃO (MATO), OBSERVADO POR DUAS CRIANÇAS	3
54	216/217	43,5X29,4 CM	GRUPO DE PESSOAS ASSENTADAS EM UMA FERROVIA, SOB UM BAMBUZAL	3
55	218 - 1	19,3x12,9 CM	GRUPO DE PESSOAS CAMINHANDO	3
56	218 - 2	19,3x12,9 CM	GRUPO DE PESSOAS CAMINHANDO	3
57	219	21,5X14,3 CM	GRUPO DE PESSOAS CARREGANDO CADÁVERES	8
58	220	8,9X13,4 CM	MULHER COM BEBÊ NO COLO	2
59	220/221	35,6X24,3 CM	MULHER AMAMENTANDO BEBÊ E GRUPO DE PESSOAS CAMINHANDO	3
60	222/223	43,4x29,4 CM	GRANDE GRUPO DE PESSOAS EM UM RIO (BUSCANDO ÁGUA, TOMANDO BANHO)	3
61	224	21,5X14,3 CM	DOIS MENINOS DEITADOS EM UMA FERROVIA	2
62	225	18,6X27,8 CM	DOIS MENINOS ASSENTADOS	2
63	226	21,5X14,3 CM	MULHERES LEVAM ÁGUA EM VASILHAS NA CABEÇA PARA UM ACAMPAMENTOS	3
64	227	21,5X14,3 CM	MENINA NA CADEIRA DE RODAS OBSERVADA POR UMA MULHER	2
65	228	21,5X14,3 CM	MULHER AMPARA MENINO COM PRÓTESES NAS PERNAS	2
66	229	18,6X27,8 CM	MULHERES COM PERNAS AMPUTADAS E DOIS BEBÊS, COM UM ACAMPAMENTO AO FUNDO	5
67	230	8,9X13,4 CM	GRANDE GRUPO DE PESSOAS ASSENTADAS NO CHÃO	3
68	230/231	35,3X24,3 CM	FAMÍLIA CAMINHANDO	5
69	232	18,6X27,8 CM	TRÊS PESSOAS: UMA CRIANÇA E DOIS JOVENS EM UM QUARTO COM FEIXES DE LUZ ENTRANDO PELO TELHADO	3
70	233	21,5X14,3 CM	GRUPO DE CINCO PESSOAS EM UM CÔMODO	3
71	234	21,5X14,3 CM	MULHER COM BEBÊ NO COLO	2
72	235	21,5X14,3 CM	MULHER SENTADA COM MALAS OBSERVADA POR UM GRUPO AO FUNDO	3
73	236	21,5X14,3 CM	GRANDE GRUPO DE PESSOAS DESEMBARCANDO EM UMA PRAIA	3
74	237	21,5X14,3 CM	GRUPO DE MULHERES COM CRIANÇAS EM UM BARCO	3
75	238	21,5X14,3 CM	GRUPO DE MULHERES EM UMA CERIMÔNIA RELIGIOSA	3
76	239 - 1	19,3x12,9 CM	GRUPO DE CRIANÇAS CORRENDO	3
77	239 - 2	19,3x12,9 CM	GRUPO DE PESSOAS AO LADO DE UM CARRO COM LUZ DO SOL LATERAL	3
78	240	21,5X14,3 CM	GRUPO DE PESSOAS EM UM CAMINHÃO	3

79	241	21,5X14,3 CM	GRUPO DE PESSOAS EM UM CAMINHÃO	3
80	242/243	43,6X29,4 CM	MULHER CARREGANDO ESTEIRAS SOBRE A CABEÇA	1
81	244	21,5X14,3 CM	PESSOAS BUSCANDO ÁGUA NO RIO	3
82	245	21,5X14,3 CM	MULHER TRABALHANDO COM BEBÊ NAS COSTAS	2
83	246/247	39,4X26,9 CM	PESSOAS CAMINHANDO NA ESTRADA, COM ÁRVORES AO FUNDO	3

Em Gênesis

NÚMERO	PÁGINA	DIMENSAO	DESCRIÇÃO	CATEGORIA
1	221	20,2X27,6 CM	PINTURAS RUPESTRES NO DESERTO DO SAARA	4
2	222/223	42,8X31,3 CM	CRATERA DE UM VULCÃO	4
3	224/225	42,8X31,3 CM	VULCÃO EM ERUPÇÃO	4
4	226/227	42,8X31,3 CM	LAGO EM CRATERA DE UM VULCÃO	4
5	228/229	42,8X31,3 CM	ANIMAIS EM UMA PLANÍCIE	7
6	230/231	42,8X31,3 CM	HOMEM COM AVE NAS MÃOS	5
7	232/233	42,8X31,3 CM	MULHER COM CAPIM NAS MÃOS	5
8	234/235	42,8X31,3 CM	GRUPO PERTO DE UMA CABANA COM PAISAGEM AO FUNDO	5
9	236	20,3X27,6 CM	HOMEM CAÇANDO	5
10	237 - 1	10,5X7,6 CM	GRUPO DESCANSANDO SOB UMA ÁRVORE	5
11	237 - 2	10,5X7,6 CM	GRUPO CAMINHANDO NO CAMPO	5
12	237 - 3	10,5X7,6 CM	GRUPO DE CRIANÇAS DESCANSANDO	5
13	237 - 4	10,5X7,6 CM	GRUPO DE HOMENS CAÇANDO	5
14	237 - 5	10,5X7,6 CM	HOMEM CAÇANDO	1
15	237 - 6	10,5X7,6 CM	GRUPO DE HOMENS CAÇANDO	5
16	238 - 1	21X15,3 CM	GRUPO DE HOMENS CAÇANDO	3
17	238 - 2	10,2X7,4 CM	GRUPO DE MULHERES E CRIANÇAS CAÇANDO	3
18	238 - 3	10,2X7,4 CM	GRUPO DE MULHERES COM BEBÊS CAÇANDO	3
19	238 - 4	10,2X7,4 CM	MULHER CAÇANDO LAGARTO	1
20	238 - 5	10,2X7,4 CM	MULHER CAÇANDO LAGARTAS	1
21	239	20,2X27,6 CM	HOMEM NO CAMPO	1
22	240/241	42,8X31,3 CM	PAISAGEM MONTANHAS E RIOS	4
23	242/243	42,8X31,3 CM	DUNAS	4
24	244/245	42,8X31,3 CM	HOMEM OBSERVANDO AS DUNAS	5
25	246	20,3X27,6 CM	DUNAS	4
26	247	20,3X27,6 CM	VISTA AÉREA DE PARQUE	4

27	248/249	42,8X31,3 CM	BABUÍNO NO DESERTO DO NAMIBE	7
28	250/251	42,8X31,3 CM	DUNAS NO DESERTO DO NAMÍBIA	4
29	252/253	42,8X31,3 CM	DESERTO DO NAMIBE	4
30	254	20,2X27,6 CM	HOMEM SENTADO EM UMA CADEIRA	1
31	255 - 1	21,1X15,3 CM	GRUPO DE PESSOAS ASSENTADAS NO CHÃO	3
32	255 - 2	10,2X14 CM	DUAS JOVENS ABRAÇADAS	2
33	255 - 3	10,2X7,4 CM	GRUPO DE MENINOS CHEGANDO DA PESCA	3
34	255 - 4	10,2X7,4 CM	MENINO NA PESCA	1
35	256 - 1	21,1X15,3 CM	HOMEM CONDUZINDO GADO NO CAMPO	5
36	256 - 2	10,2X7,4 CM	CASAL CONDUZINDO GADO	5
37	256 - 3	10,2X7,4 CM	JOVEM CONDUZINDO GADO	5
38	256 - 4	10,2X14 CM	HOMEM EM CLOSE	1
39	257	20,2X27,6 CM	MULHER NO CAMPO EM CLOSE	1
40	258/259	40,4X29,6 CM	HOMENS CONDUZINDO GADO NO CAMPO	5
41	260/261	40,4X29,6 CM	HOMENS CONDUZINDO GADO NO CAMPO	5
42	262/263	42,8X31,3 CM	JOVENS FAZENDO MANEJO DO GADO	5
43	264/265	42,8X31,3 CM	FAMILIA NO CAMPO DE GADO	5
44	266	20,2X27,6 CM	HOMENS RECOLHENDO ÁGUA COM ANIMAIS	5
45	267	20,2X27,6 CM	MULHER ASSENTADA NO CHÃO NO CAMPO DE GADO	1
46	268/269	42,8X31,3 CM	FOTO AÉREA REBANHO DE GADO	6
47	270/271	42,8X31,3 CM	ELEFANTE NO CAMPO	6
48	272/273	42,8X31,3 CM	LEOPARDO COM PRESA	6
49	274/275	42,8X31,3 CM	GIRAFAS ÀS MARGENS DE UM LAGO	7
50	276/277	42,8X31,3 CM	GRUPO DE ANIMAIS EM UM LAGO	7
51	279	20,2X27,6 CM	GRUPO DE ANIMAIS EM UM RIO	7
52	280/281	42,8X31,3 CM	GRUPO DE ZEBRAS NO CAMPO	7
53	282/283	42,8X31,3 CM	ONÇA BEBENDO ÁGUA EM UM LAGO	7
54	284	20,2X27,6 CM	BABUÍNO NO CAMPO	6
55	285 - 1	10,2X14 CM	HIPOPÓTAMO COM FILHOTE	6
56	285 - 2	10,2X7,4 CM	CERVO DEITADO EM UM GRAMADO	6
57	285 - 3	10,2X7,4 CM	ELEFANTE CORRENDO NO CAMPO	6
58	285 - 4	10,2X7,4 CM	BABUÍNO	6
59	285 - 5	10,2X7,4 CM	GORILA	6

60	285 - 6	10,2X7,4 CM	GIRAFA COMENDO	6
61	285 - 7	10,2X7,4 CM	ELEFANTE COMENDO	6
62	286 - 1	21,1X15,3 CM	MANADA DE BÚFALOS CORRENDO NA ÁGUA	7
63	286 - 2	10,2X7,4 CM	GRUPO DE HIPOPÓTAMOS NA ÁGUA	7
64	286 - 3	10,2X7,4 CM	HIPOPÓTAMO NA ÁGUA	6
65	286 - 4	10,2X7,4 CM	VISTA DE UM RIO COM UMA FLORESTA AO FUNDO	4
66	286 - 5	10,2X7,4 CM	GRUPO DE ZEBRAS PASTANDO	6
67	287 - 1	21,1X15,3 CM	GRUPO DE ANTÍLOPES NO LAGO	7
68	287 - 2	10,2X7,4 CM	LEOPARDO DEITADO À ESPREITA	6
69	287 - 3	10,2X7,4 CM	LEOA COM FILHOTE	6
70	287 - 4	10,2X7,4 CM	ANTÍLOPE CORRENDO	6
71	287 - 5	10,2X7,4 CM	BABUÍNO	6
72	288 - 1	10,2X7,4 CM	GRUPO DE PÁSSAROS VOANDO	6
73	288 - 2	10,2X7,4 CM	GRUPO DE PÁSSAROS SOBRE UMA ÁRVORE	6
74	288 - 3	10,2X7,4 CM	GRUPO DE ZEBRAS BEBENDO ÁGUA	7
75	288 - 4	10,2X7,4 CM	LEOPARDO NO CAMPO	6
76	288 - 5	10,2X14 CM	ANTÍLOPE	6
77	288 - 6	10,2X7,4 CM	GRUPO DE GIRAFAS COM ÁRVORES AO FUNDO	7
78	288 - 7	10,2X7,4 CM	FILHOTE DE CERVO	6
79	289	20,2X27,6 CM	GORILA DAS MONTANHAS COM FILHOTE	6
80	290/291	42,8X31,3 CM	MANADA DE ELEFANTES	6
81	292/293	42,8X31,3 CM	DOIS LEÕES DEITADOS	6
82	294/295	42,8X31,3 CM	PAISAGEM COM MONTANHAS E ÁRVORES	4
83	296/297	42,8X31,3 CM	HOMEM E CRIANÇA SENETADOS NO ALTO DE UMA MONTANHA COM VALE AO FUNDO	5
84	298/299	42,8X31,3 CM	PESSOAS EM UMA CASA DE PEDRAS	5
85	300	20,2X27,6 CM	VISTA AÉREA DE UM VALE	4
86	301 - 1	21,1X15,3 CM	VISTA DE UM RIO COM MONTANHAS AO FUNDO	4
87	301 - 2	10,2X7,4 CM	VISTA DE UM VALE	4
88	301 - 3	10,2X7,4 CM	GRUPO DE PESSOAS EM UM VALE	5
89	301 - 4	10,2X7,4 CM	GRUPO DE ANIMAIS EM UM VALE	7
90	301 - 5	10,2X7,4 CM	HOMEM COM RÊS	5
91	302 - 1	10,2X7,4 CM	HOMENS NO MANEJO DO GADO	5
92	302 - 2	10,2X7,4 CM	CASAL COM CRIANÇA EM UM ABRIGO	3

93	302 - 3	10,2X7,4 CM	MULHER COM CRIANÇA EM UM ABRIGO	2
94	302 - 4	10,2X7,4 CM	MULHER TORRANDO CAFÉ	1
95	302 - 5	10,2X14 CM	DUAS MULHERES ASSENTADAS	2
96	302 - 6	10,2X7,4 CM	VISTA COM PLANTAS E MONTANHAS	4
97	302 - 7	10,2X7,4 CM	HOMEM LENDO	1
98	303	20,2X27,6 CM	PAISAGEM COM MONTANHAS E NUUVENS	4
99	304/305	42,8X31,3 CM	GRUPO DE AVES SOBREVOANDO UM VALE	7
100	306/307	42,8X31,3 CM	GRUPO DE PESSOAS EM UM ABRIGO	3
101	309	20,2X27,6 CM	PESSOA COM PINTURAS TRIBAIS	1
102	310/311	40,5X29,9 CM	GRUPO DE HOMENS COM LANÇAS	3
103	312/313	42,8X31,3 CM	DUAS JOVENS MULHERES DE TRIBOS QUENIANAS	2
104	314	20,2X27,6 CM	HOMEM DE UMA TRIBO QUENIANA	1
105	315 - 1	10,4X7,6 CM	HOMEM DE UMA TRIBO ETÍOPE	1
106	315 - 2	10,4X7,6 CM	MULHERES DE UMA TRIBO ETÍOPE	2
107	315 - 3	10,4X7,6 CM	GRUPO DE UMA TRIBO ETÍOPE	3
108	315 - 4	10,4X7,6 CM	MULHER DE UMA TRIBO ETÍOPE	1
109	315 - 5	10,4X14,3 CM	JOVENS DE UMA TRIBO ETÍOPE	2
110	315 - 6	10,4X14,3 CM	MENINO DE UMA TRIBO ETÍOPE	1
111	316 - 1	10,4X7,6 CM	HOMEM DE UMA TRIBO ETÍOPE CUIDANDO DO GADO	5
112	316 - 2	10,4X7,6 CM	GRUPO DE UMA TRIBO ETÍOPE	3
113	316 - 3	10,4X7,6 CM	HOMEM DE UMA TRIBO ETÍOPE	1
114	316 - 4	10,4X7,6 CM	JOVENS DE UMA TRIBO ETÍOPE	2
115	316 - 5	10,4X14,3 CM	JOVEM DE UMA TRIBO ETÍOPE	1
116	316 - 6	10,4X14,3 CM	JOVEM DE UMA TRIBO ETÍOPE	1
117	317	20,2X27,6 CM	JOVENS DE UMA TRIBO ETÍOPE	2

ANEXO 2

Categorias fotográficas presentes em Êxodos e Gênesis

CATEGORIA	ÊXODOS	GÊNESIS
1. RETRATO INDIVIDUAL	4	19
2. RETRATO DUPLO	13	8
3. GRUPOS HUMANOS	49	10
4. PAISAGEM	0	17
5. O HUMANO NA PAISAGEM	9	23
6. ANIMAIS	0	25
7. ANIMAIS NA PAISAGEM	0	14
8. A MORTE VISTA DE PERTO	8	0
TOTAL	83	117

ANEXO 3

A técnica fotográfica em Êxodos e Gênesis

EM ÊXODOS

CATEGORIA	1 COR	2 ENQUADRAMENTO	3 PONTO DE VISTA	4 LUZ
FOTO/PÁGINA				
155	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADO	ALTURA DOS OLHOS	CONTRA-LUZ
156 -1	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADO	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
156/157	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
158	PRETO E BRANCO	LATERAL ESQUERDO	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
159	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADO	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ LATERAL
160/161	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADO	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ LATERAL
161-2	PRETO E BRANCO	EM PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
162	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
163	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE BAIXO PARA CIMA	LUZ FRONTAL
164/165	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	VISTA DE BAIXO	LUZ SUPERIOR SOMBRAS
166/167	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
168/169	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
170	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
171	PRETO E BRANCO	EM PERPSECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
172	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
173	PRETO E BRANCO	EM PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
174	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
175	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE BAIXO PARA CIMA	LUZ DIFUSA
176/177	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
178	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
179	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
180 – 1 ALTO	PRETO E BRANCO	EM PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
180 – 2 BAIXO	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
181	PRETO E BRANCO	EM PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL

182 – 1	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
182/183	PRETO E BRANCO	EM PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
184/185	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
186/187	PRETO E BRANCO	EM PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
188	PRETO E BRANCO	LATERAL DIREIRA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
189	PRETO E BRANCO	EM PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
190/191	PRETO E BRANCO	LATERAL ESQUERDA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
192	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
193	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
194 – 1	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
194/195	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ POSTERIOR
196	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
197	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ FRONTAL
198-1 (ALTO)	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
198-2 (BAIXO)	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
199	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
200	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
201	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
202/203	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
204/205	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	LATERAL DIREITA	LUZ DIFUSA
206/207	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
207	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
208/209	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
210	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
211	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
212	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
213	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
214	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
215	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ LATERAL

216/217	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
218-1 (ALTO)	PRETO E BRANCO	LATERAL DIREITA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
218-2 (BAIXO)	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
219	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
220	PRETO E BRANCO	LATERAL DIREITA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
220/221	PRETO E BRANCO	LATERAL DIREITA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
222/223	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
224	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
225	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
226	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
227	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL SOMBRAS
228	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
229	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
230	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
230/231	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR
232	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
233	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
234	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
235	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
236	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
237	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
238	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
239-1 (ALTO)	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
239-2 (BAIXO)	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
240	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ LATERAL
241	PRETO E BRANCO	LATERAL ESQUERDA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
242/243	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ LATERAL
244	PRETO E BRANCO	LATERAL ESQUERDA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
245	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA

246	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
-----	----------------	--------------	------------------	-------------

EM GÊNESIS

CATEGORIA	1 COR	2 ENQUADRAMENTO	3 PONTO DE VISTA	4 LUZ
FOTO/PÁGINA				
221	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	AÉREA	LUZ DIFUSA
222/223	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
224/225	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
226/227	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
228/229	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
230/231	PRETO E BRANCO	LATERAL ESQUERDO	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
232/233	PRETO E BRANCO	LATERAL DIREITA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
234/235	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
236	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
237-1	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
237-2	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
237-3	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
237-4	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
237-5	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
237-6	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
238-1	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ LATERAL
238-2	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
238-3	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
238-4	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
238-5	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR
239	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
240/241	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA/ SOMBRA
242/243	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
244/245	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA/ LATERAL ESQUERDA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
246	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL

247	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	AÉREA	LUZ LATERAL
248/249	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA/ LATERAL ESQUERDA	DE BAIXO PARA CIMA	LUZ DIFUSA
250/251	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
252/253	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	VISTA DE CIMA	LUZ SUPERIOR
254	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
255-1	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
255-2	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
255-3	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
255-4	PRETO E BRANCO	LATERAL DIREITA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
256-1	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
256-2	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR
256-3	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
256-4	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
257	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
258/259	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
260/261	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
262/263	PRETO E BRANCO	LATERAL ESQUERDA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
264/265	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
266	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ FRONTAL
267	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
268/269	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
270/271	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
272/273	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
274/275	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	CONTRA-LUZ
276/277	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	AÉREA	LUZ DIFUSA/ SOMBRA
278	PÁGINA EM BRANCO			
279	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
280/281	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ LATERAL
282/283	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR/

				REFLEXO
284	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
285-1	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL/ REFLEXO
285-2	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
285-3	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
285-4	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
285-5	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
285-6	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
285-7	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
286-1	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	AÉREA	LUZ DIFUSA
286-2	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	AÉREA	LUZ DIFUSA
286-3	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	AÉRA	LUZ DIFUSA
286-4	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ FRONTAL
286-5	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR
287-1	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	AÉREA	LUZ POSTERIOR
287-2	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR
287-3	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
287-4	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
287-5	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR
288-1	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	VISTA DE BAIXO	CONTRA-LUZ
288-2	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	CONTRA-LUZ
288-3	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA/ RELEXO
288-4	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
288-5	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR
288-6	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
288-7	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR
289	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
290/291	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
292/293	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
294/295	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL

296/297	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
298/299	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE BAIXO PARA CIMA	LUZ POSTERIOR
300	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
301-1	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
301-2	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ FRONTAL
301-3	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
301-4	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ LATERAL
301-5	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
302-1	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
302-2	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR
302-3	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
302-4	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR
302-5	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
302-6	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
302-7	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
303	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
304/305	PRETO E BRANCO	PERSPECTIVA	DE CIMA PARA BAIXO	LUZ DIFUSA
306/307	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ FRONTAL
308	PÁGINA EM BRANCO			
309	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR
310/311	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
312/313	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
314	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
315-1	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
315-2	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
315-3	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ POSTERIOR
315-4	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
315-5	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
315-6	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA

316-1	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
316-2	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	DE BAIXO PARA CIMA	LUZ FRONTAL
316-3	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
316-4	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA
316-5	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
316-6	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ LATERAL
317	PRETO E BRANCO	CENTRALIZADA	ALTURA DOS OLHOS	LUZ DIFUSA

ANEXO 4

As categorias discursivas presentes nas narrativas de Êxodos e Gênesis

EM ÊXODOS

CATEGORIA	1 SOLIDARIEDADE	2 O BELO DIALÉTICO	3 AFETO	4 ACONTECIMENTO
FOTO/PÁGINA				
155	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
156 -1	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
156/157	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
158	AUSENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
159	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
160/161	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
161-2	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
162	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
163	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
164/165	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
166/167	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
168/169	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
170	AUSENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
171	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
172	AUSENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
173	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
174	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
175	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
176/177	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
178	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
179	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
180 – 1 ALTO	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
180 – 2 BAIXO	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
181	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
182 – 1	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
182/183	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
184/185	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
186/187	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
188	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
189	AUSENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
190/191	AUSENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
192	AUSENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
193	AUSENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
194 – 1	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
194/195	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
196	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
197	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
198-1 (ALTO)	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
198-2 (BAIXO)	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
199	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
200	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
201	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
202/203	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
204/205	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
206/207	AUSENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
207	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL

208/209	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
210	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
211	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
212	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
213	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
214	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
215	AUSENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
216/217	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
218-1 (ALTO)	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
218-2 (BAIXO)	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
219	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
220	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
220/221	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
222/223	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
224	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
225	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
226	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
227	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
228	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
229	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
230	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
230/231	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
232	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
233	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
234	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
235	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
236	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
237	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
238	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
239-1 (ALTO)	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
239-2 (BAIXO)	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
240	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
241	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
242/243	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
244	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
245	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
246/247	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL

EM GÊNESIS

CATEGORIA	1 SOLIDARIEDADE	2 O BELO DIALÉTICO	3 AFETO	4 ACONTECIMENTO
FOTO/PÁGINA	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
221	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
222/223	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
224/225	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
226/227	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
228/229	PRESENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
230/231	AUSENTE	NATUREZA	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
232/233	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
234/235	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
236	AUSENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
237-1	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
237-2	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
237-3	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
237-4	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO

237-5	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
237-6	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
238-1	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
238-2	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
238-3	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
238-4	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
238-5	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
239	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
240/241	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
242/243	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
244/245	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
246	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
247	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
248/249	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
250/251	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
252/253	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
254	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
255-1	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
255-2	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
255-3	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
255-4	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
256-1	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
256-2	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
256-3	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
256-4	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
257	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
258/259	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
260/261	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
262/263	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
264/265	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
266	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
267	AUSENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
268/269	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
270/271	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
272/273	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
274/275	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
276/277	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
278				
279	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
280/281	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
282/283	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
284	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
285-1	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
285-2	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
285-3	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
285-4	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
285-5	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
285-6	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
285-7	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
286-1	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
286-2	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
286-3	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
286-4	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
286-5	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
287-1	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
287-2	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
287-3	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
287-4	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO

287-5	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
288-1	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
288-2	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
288-3	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
288-4	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
288-5	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
288-6	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
288-7	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
289	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
290/291	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
292/293	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
294/295	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
296/297	PRESENTE	NATUREZA/ HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
298/299	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
300	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
301-1	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
301-2	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
301-3	PRESENTE	NATUREZA/ HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
301-4	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
301-5	AUSENTE	NATUREZA/ HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
302-1	PRESENTE	NATUREZA/ HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
302-2	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
302-3	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
302-4	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
302-5	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
302-6	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
302-7	AUSENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
303	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
304/305	AUSENTE	NATUREZA	CONTEMPLAÇÃO	MOVIMENTO
306/307	PRESENTE	HUMANIDADE	CONTEMPLAÇÃO	RELACIONAL
308				
309	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
310/311	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	MOVIMENTO
312/313	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
314	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
315-1	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
315-2	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
315-3	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
315-4	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
315-5	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
315-6	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
316-1	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
316-2	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
316-3	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
316-4	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
316-5	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
316-6	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL
317	PRESENTE	HUMANIDADE	INTEGRAÇÃO	RELACIONAL

ANEXO 5

Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) 2020

Muito alto desenvolvimento humano		
1	Noruega	0.957
2	Suíça	0.955
2	Irlanda	0.955
4	Hong Kong (China)	0.949
4	Islândia	0.949
6	Alemanha	0.947
7	Suécia	0.945
8	Austrália	0.944
8	Holanda	0.944
10	Dinamarca	0.94
11	Singapura	0.938
11	Finlândia	0.938
13	Reino Unido	0.932
14	Nova Zelândia	0.931
14	Bélgica	0.931
16	Canadá	0.929
17	Estados Unidos	0.926
18	Áustria	0.922
19	Liechtenstein	0.919
19	Japão	0.919
19	Israel	0.919
22	Eslovênia	0.917
23	Luxemburgo	0.916
23	Coreia do Sul	0.916
25	Espanha	0.904
26	França	0.901
27	República Tcheca	0.9
28	Malta	0.895
29	Itália	0.892
29	Estônia	0.892
31	Emirados Árabes Unidos	0.89
32	Grécia	0.888
33	Chipre	0.887
34	Lituânia	0.882
35	Polônia	0.88
36	Andorra	0.868
37	Letônia	0.866
38	Portugal	0.864
39	Eslováquia	0.86
40	Arábia Saudita	0.854
40	Hungria	0.854
42	Bahrein	0.852
43	Chile	0.851
43	Croácia	0.851
45	Catar	0.848
46	Argentina	0.845
47	Brunei Darussalam	0.838

48	Montenegro	0.829
49	Romênia	0.828
50	Palau	0.826
51	Cazaquistão	0.825
52	Rússia	0.824
53	Belarus	0.823
54	Turquia	0.82
55	Uruguai	0.817
56	Bulgária	0.816
57	Panamá	0.815
58	Barbados	0.814
58	Bahamas	0.814
60	Omã	0.813
61	Geórgia	0.812
62	Malásia	0.81
62	Costa Rica	0.81
64	Kuwait	0.806
64	Sérvia	0.806
66	Ilhas Maurício	0.804
Alto desenvolvimento humano		
67	Seychelles	0.796
67	Trinidad e Tobago	0.796
69	Albânia	0.795
70	Irã	0.783
70	Cuba	0.783
72	Sri Lanka	0.782
73	Bósnia-Herzegovina	0.78
74	São Cristóvão e Nevis	0.779
74	México	0.779
74	Granada	0.779
74	Ucrânia	0.779
78	Antígua e Barbuda	0.778
79	Tailândia	0.777
79	Peru	0.777
81	Armênia	0.776
82	Macedônia do Norte	0.774
83	Colômbia	0.767
84	Brasil	0.765
85	China	0.761
86	Equador	0.759
86	Santa Lúcia	0.759
88	Azerbaijão	0.756
88	República Dominicana	0.756
90	Moldávia	0.75
91	Argélia	0.748
92	Líbano	0.744
93	Fiji	0.743
94	Dominica	0.742

95	Tunísia	0.74
95	Maldivas	0.74
97	São Vicente e Granadinas	0.738
97	Suriname	0.738
99	Mongólia	0.737
100	Botsuana	0.735
101	Jamaica	0.734
102	Jordânia	0.729
103	Paraguai	0.728
104	Tonga	0.725
105	Libia	0.724
106	Uzbequistão	0.72
107	Filipinas	0.718
107	Indonésia	0.718
107	Bolívia	0.718
110	Belize	0.716
111	Turcomenistão	0.715
111	Samoa	0.715
113	Venezuela	0.711
114	África do Sul	0.709
115	Palestina	0.708
116	Egito	0.707
117	Ilhas Marshall	0.704
117	Vietnã	0.704
119	Gabão	0.703
Médio desenvolvimento humano		
120	Quirguistão	0.697
121	Marrocos	0.686
122	Guiana	0.682
123	Iraque	0.674
124	El Salvador	0.673
125	Tajiquistão	0.668
126	Cabo Verde	0.665
127	Guatemala	0.663
128	Nicarágua	0.66
129	Butão	0.654
130	Namíbia	0.646
131	Índia	0.645
132	Honduras	0.634
133	Bangladesh	0.632
134	Quiribati	0.63
135	São Tomé e Príncipe	0.625
136	Micronésia	0.62
137	Laos	0.613
138	Suazilândia	0.611
138	Gana	0.611
140	Vanuatu	0.609
141	Timor Leste	0.606

142	Nepal	0.602
143	Quênia	0.601
144	Cambodja	0.594
145	Guiné Equatorial	0.592
146	Zâmbia	0.584
147	Myanmar	0.583
148	Angola	0.581
150	Zimbábue	0.571
151	Ilhas Salomão	0.567
151	Síria	0.567
153	Camarões	0.563
154	Paquistão	0.557
155	Papua-Nova Guiné	0.555
156	Comores	0.554
Baixo desenvolvimento humano		
157	Mauritânia	0.546
158	Benin	0.545
159	Uganda	0.544
160	Ruanda	0.543
161	Nigéria	0.539
162	Costa do Marfim	0.538
163	Tanzânia	0.529
164	Madagascar	0.528
165	Lesoto	0.527
166	Djibouti	0.524
167	Togo	0.515
168	Senegal	0.512
169	Afeganistão	0.511
170	Sudão	0.51
170	Haiti	0.51
172	Gâmbia	0.496
173	Etiópia	0.485
174	Malawi	0.483
175	Congo	0.48
175	Libéria	0.48
175	Guiné Bissau	0.48
178	Guiné	0.477
179	Iêmen	0.47
179	República Democrática do Congo	0.459
180	Eritreia	0.459
181	Moçambique	0.456
182	Serra Leoa	0.452
182	Burkina Faso	0.452
184	Mali	0.434
185	Burundi	0.433
185	Sudão do Sul	0.433
187	Chade	0.398
188	República Centro-Africana	0.397
189	Níger	0.394

Fonte: Relatório de Desenvolvimento Humano 2020 - Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD)