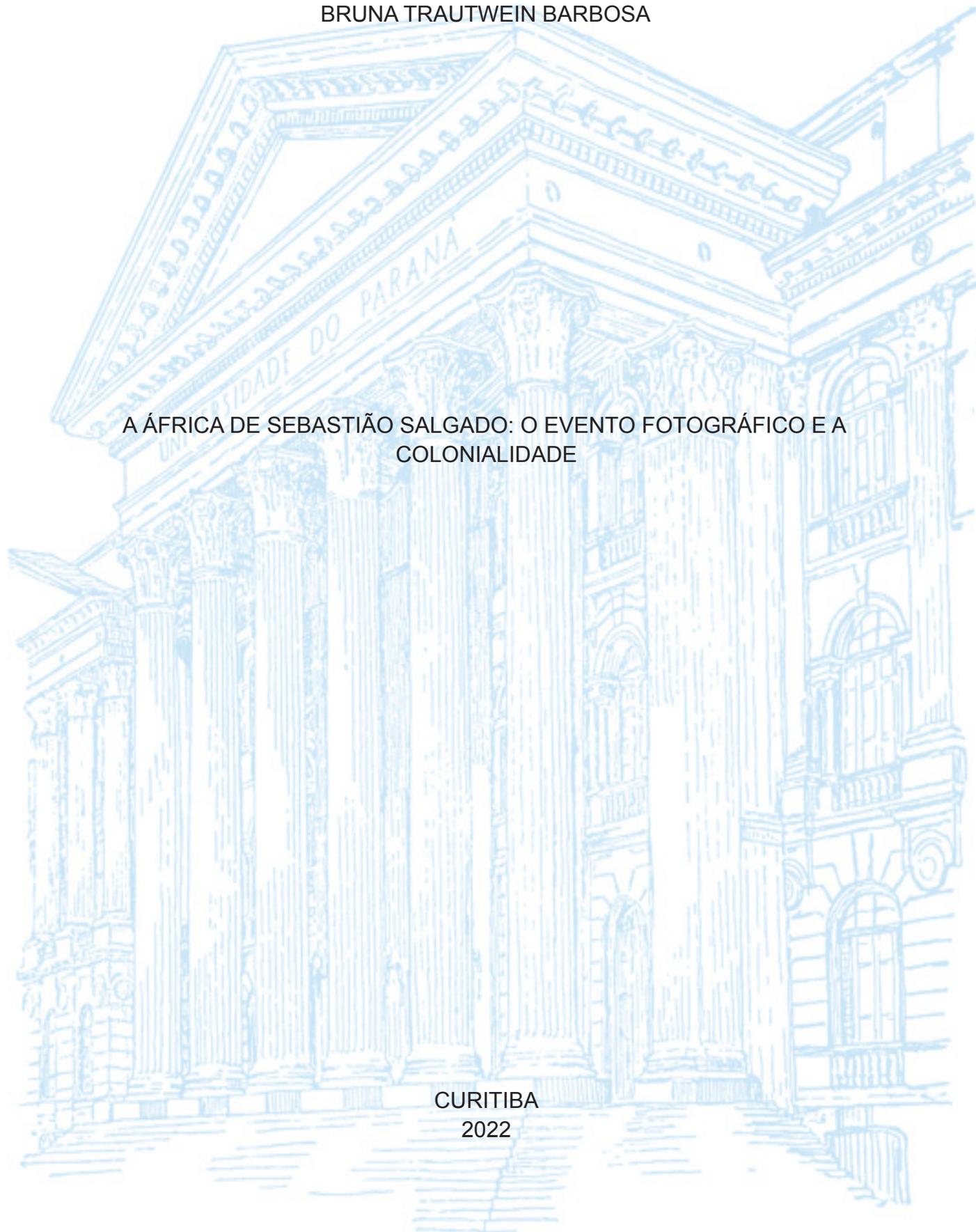


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRUNA TRAUTWEIN BARBOSA

A ÁFRICA DE SEBASTIÃO SALGADO: O EVENTO FOTOGRÁFICO E A  
COLONIALIDADE

CURITIBA  
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRUNA TRAUTWEIN BARBOSA

A ÁFRICA DE SEBASTIÃO SALGADO: O EVENTO FOTOGRÁFICO E A  
COLONIALIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em História.

Orientador: Prof. Hector Guerra Hernandez.

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Barbosa, Bruna Trautwein

A África de Sebastião Salgado: o evento fotográfico e a  
colonialidade / Bruna Trautwein Barbosa. – Curitiba, 2022.  
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná,  
Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
História.

Orientador: Prof. Dr. Hector Rolando Guerra Hernandez.

1. Fotografia. 2. Fotojornalismo. 3. África. 4. Salgado,  
Sebastião, 1944-. I. Guerra Hernandez, Hector Rolando.  
II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação  
em História. III. Título.

Bibliotecária: Romilda Aparecida dos Santos CRB-9/1214



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -  
40001016009P0

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **BRUNA TRAUTWEIN BARBOSA** intitulada: **A África de Sebastião Salgado: o evento fotográfico e a colonialidade**, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 18 de Agosto de 2022.

Assinatura Eletrônica

19/08/2022 13:35:44.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

19/08/2022 10:54:58.0

ANA MARIA MAUAD DE SOUSA ANDRADE ESSUS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

Assinatura Eletrônica

19/08/2022 15:43:40.0

VINICIUS NICASTRO HONESKO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Mafalda, minha companheira por quase 10 anos. Obrigada por tudo. Aos meus pais, que mesmo não entendendo o que eu estudo, não concordando com minha forma de pensar, estão lá, sempre me apoiando. Às minhas amigas e amigos, que mesmo longe das mesas de bar estiveram lá para uma conversa boa e um ombro amigo, em especial, agradeço à Pricyla que sempre arruma um tempinho pra ler meus textos, opinar e discutir qualquer teoria absurda que aparece pela frente, além de ouvir meus desabafos, minha vida não teria sido a mesma se a gente não tivesse se esbarrado nesse caminho, obrigada por tudo. Ao meu orientador, professor Hector, pela orientação e pelo empréstimo do livro. Às professoras Rosane e Ana Mauad, pelas críticas e sugestões na banca de qualificação e por estarem aqui novamente. Ao professor Vinícius, por aceitar o convite de participar desta banca e me aturar mais um tiquinho por aqui. Às minhas primas, pela ajuda e pelos bons momentos, especialmente à Andrea e Lara. À cidade de Santos e aos reencontros desse retorno, extremamente importantes nessa jornada. À Dora, que chegou no meio do caos e deu uma melhorada em tudo. Muito Obrigada!

## RESUMO

A dissertação analisa os diferentes usos da fotografia, especificamente do fotojornalismo. A partir da análise da mudança da forma de tornar pública essas imagens - do jornal para museus, livros e galerias - exploramos como essa nova forma de consumo afeta a construção de imaginários sobre quem está sendo fotografado. Como estudo de caso, escolhemos o livro *África* de Sebastião Salgado, uma reunião de seus trabalhos no continente ao longo de 30 anos. Ou seja, retratos de diversos momentos históricos e marcantes de diversos países que compõem o continente, mas que são conformados como uma singularidade. Através de estudos de autores como Ariella Azoulay, Walter Mignolo, Lourenço Cardoso, Mbembe, procuramos perceber como a forma de mostrar uma imagem é tão importante quanto a imagem em si. Legendas, sequenciamento, temas, todos esses pontos são importantes para definir como a história por trás da imagem está sendo contada ou até que história não está lá, limitando a compreensão ou reforçando estereótipos.

**Palavras-chave:** *Sebastião Salgado. Fotografia. África. Fotojornalismo. Colonialidade.*

## ABSTRACT

The dissertation analyzes the different uses of photography, specifically photojournalism. Starting with the analysis of the change in the way these images are made public - from the newspaper to museums, books and galleries - we explore how this new form of consumption affects the construction of imaginaries about who is being photographed. As a case study, we chose the book *Africa* by Sebastião Salgado, a collection of his works on the continent over 30 years. A reunion of portraits of different historical and remarkable moments of different countries that make up the continent, but which are conformed as a singularity. Through studies by authors such as Ariella Azoulay, Walter D. Mignolo, Lourenço Cardoso, Mbembe, we seek to understand how the way of showing an image is as important as the image itself. Captions, sequencing, themes, all these points are important to define how the story behind the image is being told or even what story is not there, limiting understanding or reinforcing stereotypes.

**Keywords:** Sebastião Salgado. Photography. Africa. Photojournalism. Coloniality.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	9
<b>Capítulo 1 - Mudanças no campo cultural: fotografia e difusão</b> .....	11
1.1 Fotojornalismo dos jornais para a parede dos museus: processos e questões.....	13
1.2 - Sebastião Salgado e a circulação de suas fotografias.....	19
1.3 Espaços de circulação.....	25
1.3.1 Problemas e ambiguidades .....	29
1.3.2 Descolonização dos Museus e de práticas expositivas.....	31
<b>Capítulo 2 - A África de Sebastião Salgado</b> .....	36
2.1 A fotografia na África.....	38
2.2 "Eu fotografo meu mundo".....	41
2.3 O livro <i>África</i> .....	45
2.3.1 - Curadoria das imagens: o papel de Lélia Salgado.....	47
2.3.2 - Mía Couto e a narrativa local.....	50
2.3.3 Legendas e taxonomias.....	55
2.4 Negociação e relação.....	64
2.4.1 - A simplificação - por que funciona.....	68
<b>Capítulo 3 - Sebastião Salgado</b> .....	72
3.1 - O Fotógrafo como especialista .....	77
3.2.1 - A difícil arte de se relacionar.....	81
3.3 - Colonialidade: a captura do imaginário.....	87
3.3.1- Outras formas de contar História .....	90
<b>Conclusão - Como olhamos e pensamos o passado com fotografias</b> .....	93
<b>Bibliografia</b> .....	95

## Introdução

Nascido em 1944 na cidade de Aimorés no estado de Minas Gerais, Sebastião Salgado é um renomado e reconhecido fotógrafo da atualidade. Sua trajetória vem desde quando graduou-se em economia da Universidade Federal do Espírito Santo e obteve mestrado na área em 1968 na USP e doutorado na Université de Paris em 1971. No mesmo ano começou a trabalhar na Organização Internacional do Café em Londres. O então economista fez muitas viagens a trabalho para a África acompanhado de sua máquina fotográfica. O interesse pela fotografia fez com que largasse seu emprego, retornasse a Paris e se dedicasse ao fotojornalismo. Em 1974, começou a fotografar para a Sygma, depois trabalhou na Gamma até que em 1979 passou a ser membro da Magnum, uma das principais cooperativas de fotógrafos do mundo, com escritórios em Nova York, Tóquio, Londres e Paris. Ao longo de 30 anos, Salgado registrou a fome na Etiópia, a independência de Moçambique e Angola, campos de refugiados e o genocídio de Ruanda, paisagens no Congo, entre outros temas. Nos anos 90 deixou a Magnum para abrir a sua própria empresa dedicada somente ao seu trabalho. Em 2006, o fotógrafo lançou o livro *África* que reúne fotos de seus trabalhos no continente desde os anos 1970, organizadas por regiões e com textos do escritor moçambicano Mia Couto.

A presente dissertação propõe uma reflexão sobre o livro fotojornalístico e a construção de um retrato sobre o continente a partir da publicação do livro de Sebastião Salgado. Quando eu estava escrevendo o projeto desta pesquisa eu me vi elaborando diversas questões, pensando diversas abordagens para um livro de fotografias. Decidi conversar com as pessoas à minha volta sobre as impressões que elas tinham sobre o trabalho dele. Ouvi diversas respostas, desde que era absurdo até um "mas ele ajuda, pelo menos ele faz alguma coisa, olha o quanto se sabe dos eventos porque ele fotografou". Podemos dizer que ambas as respostas estão certas: de fato tomamos conhecimento de muita coisa porque há fotografias, mas como essa informação chega a nós? Que repertório sobre o mundo formamos com a forma de Salgado mostrá-las?

O livro é composto por fotografias de Salgado tiradas ao longo de 30 anos no continente africano com pautas que vão desde as lutas de independência até vacinação. Conforme eu investigada um ponto passou a chamar minha atenção: essas imagens não estão somente nesse livro, elas estão sendo comercializadas, compondo acervos de museus, expostas em galerias e instituições culturais. Dessa questão nasceu o primeiro capítulo que se

divide em dois momentos: a investigação sobre o momento em que o fotojornalismo deixa de ser apenas uma imagem em jornais e revistas e passa a ser uma arte autoral nas paredes dos museus. Para a primeira parte, focamos na história de uma das maiores agências de fotojornalismo: a Magnum e analisamos como ela foi precursora desse movimento baseada em uma ideia de humanismo como base para justificativa dessa nova forma de atuação. Em seguida analisamos o porque o museu abre suas portas para essas fotografias e as problemáticas envolvidas nessa relação. A escolha pelo foco nessa instituição, sendo que há outros espaços que estabelecem uma nova relação com a fotografia, é pelo caráter humanista e não comercial que define o que é um museu e o que não é.

No capítulo 2 adentramos ao livro *Africa* de Sebastião Salgado. Através de um apanhado histórico sobre a construção de um imaginário sobre o continente, analisamos as problemáticas da abordagem do fotógrafo. Entre os pontos explorados, podemos destacar o estudo de como as fotografias foram escolhidas para compor o livro, como se deu o seu sequenciamento, a escolha de Mia Couto para escrever os textos ao longo do livro, a forma de legendar, como temas sensíveis aparecem no livro. A intenção foi dissecar o livro de forma a perceber como as imagens estão formando um retrato sobre o continente e como o livro, esse formato específico de publicizar imagens é estruturado.

Por fim, no terceiro capítulo trazemos à luz o fotógrafo. Duas questões guiaram esse capítulo: como Salgado e o seu trabalho são vistos pelos outros e como ele próprio analisa sua atuação, suas imagens e os usos dessas fotografias. Através do estudo de Ariella Azoulay sobre o fotógrafo como especialista e o problema desse tipo de construção, aprofundamos a discussão examinando os termos mais utilizados por Salgado para se colocar como um narrador em primeira pessoa das imagens e não um terceiro que observa a realidade de outras pessoas, com especificidades, historicidades e significações que lhe são próprios.

Procuramos esse tipo de divisão de capítulos para trazer três assuntos interligados: quem produz as imagens, as fotografias e a vida pública das imagens. Outro ponto que também é abordado ao longo dos três capítulos e é central nesse trabalho é quanto o lugar das pessoas retratadas. Onde elas entram nessa rede de circulação de fotografias? Essa questão está presente a todo instante ao longo dos capítulos e tem como base os estudos decoloniais e o pensamento feminista negro. Enquanto uma pessoa que também fotografa, esse trabalho mexeu muito com a minha forma de pensar e na forma como eu atuo no mundo. Espero que toque quem lê de alguma forma também e que colabore nos debates e estudos sobre história e fotografia. Boa leitura.

## Capítulo 1 - Mudanças no campo cultural: fotografia e difusão

Na atualidade, a circulação de imagens opera em um fluxo intenso. Seja nas ruas, em casa, no trabalho ou no lazer, produzimos, postamos e compartilhamos imagens em escala industrial. Mesmo assim, como veremos melhor, há certos tipos de imagens sobre lugares e pessoas que são mais comuns de serem vistos, de ocuparem diferentes espaços. Por isso, vale nos questionarmos dentro dessa superprodução como e quais imagens são dadas a ver e quais não são. Neste primeiro capítulo, portanto, buscamos demonstrar como há uma problemática sobre a posse e a difusão de imagens e imaginários de populações de diferentes lugares do mundo. Além disso, procuramos pensar os agentes que se colocam como interlocutores entre populações e constroem narrativas sobre elas, como é o caso dos fotógrafos, mas também de museus, galerias e livros. Esse aspecto é importante de ser analisado pois o fotógrafo ou o editor ou o curador não escapam do uso de seus repertórios para conformarem o como irão mostrar. Ou seja, as narrativas que são criadas sobre aqueles que estão representados não dizem somente sobre a imagem ou objeto em si, mas também sobre uma memória do lugar de mundo que esses agentes que criam tais narrativas pertencem, pois eles estão apoiados por um conjunto de posições de sua experiência, memória e socialização.

Aqui neste trabalho, analisaremos o papel da fotografia, especificamente de uma fotografia jornalística documental. Devemos questionar, primeiramente, o papel de "dar a ver"<sup>1</sup> ou "dar visibilidade" atribuído ao fotógrafo nessa função. Há envolvido nesse processo uma escolha, tanto de uma pauta, como de uma fotografia que será posta em circulação para ser consumida por muitos olhares. Às vezes, ao serem expostas em museus, livros e mesmo jornais, algumas imagens são consideradas duras, violentas ou não representativas do evento tratado. Sendo assim, vale pensar: o simples argumento de "dar a ver" é o suficiente para colocar qualquer imagem no mundo? Quais os limites desse argumento? O que falta? Quando tratamos de fotografias de pessoas em vulnerabilidade social, como realmente se pode construir um apoio da maneira mais transparente possível e que essas populações precisam e demandam? Esses não são questionamentos simples de serem respondidos, mas neste trabalho pretendemos abordar essa argumentação baseada no "dar a ver" como finalidade para a difusão de imagens e narrativas. Cristina Twomey, por exemplo, trabalhou sobre o uso

---

<sup>1</sup> "Dar a ver" é um argumento frequente no fotojornalismo e na fotografia documental para justificar a difusão de imagens uma vez que está trazendo à tona realidades que normalmente não são visitadas e conhecidas por uma parcela da população que consome essas imagens.

da fotografia humanitária no século XIX e início do XX pelos impérios para denunciar problemas das colônias sem nunca se colocar como causadores destes. O termo humanitário, afirma Twomey, justificou a presença e intervenção em diversas regiões do globo. Um exemplo trazido pela autora é a denúncia da fome na Índia pelo próprio Império britânico, cuja ação colonial potencializou a escassez de alimentos (TWOMEY in FEHRENBACH; RODOGNO, 2015). Como a ação colonial precisava ser justificada, a miséria de consequência virou, através dessa narrativa, uma das causas para ocupação do território. A forma como olhamos e percebemos o mundo à nossa volta influencia na forma como agimos sobre seus fenômenos. A fotografia pode colaborar tanto na construção de uma identificação e empatia, como de uma diferença que justifica violências.

Judith Butler, em seu livro *Quadros de Guerra*, traz uma reflexão advinda das obras *Vida Precária* e *Relatar a si mesmo*, sobre o reconhecimento público. Ou seja, para a autora numa relação de visibilidade, quando encontramos o outro e pensando que apenas existimos quando somos vistos por alguém, há duas formas éticas de se dar esse reconhecimento: uma relacionada a uma ética de responsabilidade, quando reconhecemos pessoas como pares e semelhantes, portanto tendemos a protegê-las; e uma ética da violência, quando um conjunto de justificativas legitimam a violência sobre aqueles que não são considerados pares. Quando estamos numa cena de reconhecimento, para Butler, produzimos narrativas sobre nós mesmos para criar um diálogo e sermos reconhecidos dentro de uma ética de responsabilidade. Nessa narrativa, articulamos temporalidades construídas historicamente que ajudam no reconhecimento. De acordo com Grada Kilomba, psicanalista que estuda o racismo cotidiano, existem três aspectos principais que estruturam uma diferença entre pessoas na sociedade contemporânea: o primeiro é a sua construção, a diferença é tomada a partir do que foge a normativa de poder que é o sujeito branco; o segundo é a hierarquização de valores, que associam certos preceitos não só a sujeitos mas a grupos inteiros, por exemplo, a construção da ideia de negro como um sujeito difícil e problemático; em terceiro, esses processos já citados acompanhados pelo poder histórico, político, social e econômico, ou seja, o racismo pode ser visto na diferença de partilha, de representação política, de acesso a recursos como mídia, educação, habitação, saúde (KILOMBA, 2019, p. 75-76). A autora, desta forma, conduz um questionamento sobre como e quem tem sua vida retratada em espaços de poder. Kilomba mantém seu estudo mais voltado para produções acadêmicas, sua experiência individual e de outras mulheres negras entrevistadas pela pesquisadora. Já Judith Butler segue também debatendo a construção de uma diferença entre aqueles que não são considerados pares através de fotografias e espaços de visibilidade:

Quando fotografar esses atos de tortura se torna um tema de debate público, a cena da fotografia é ampliada. A cena passa a ser não apenas a localização espacial e o cenário social da própria prisão, mas a esfera social na qual a fotografia é mostrada, vista, censurada, publicada, discutida e debatida como um todo. *Podemos então afirmar que a cena da fotografia mudou no decorrer do tempo [...] Observemos algumas coisas sobre essa cena ampliada, na qual a prova visual e a interpretação discursiva atuam uma contra a outra. Havia "notícias" porque havia fotos, as fotos reivindicavam um estatuto de representação e viajaram para além do local onde foram originalmente tiradas, o local mostrado nas próprias fotos. Por um lado são referenciais; por outro, mudam de significado dependendo do contexto em que são mostradas e do propósito com a qual são invocadas.* (BUTLER, 2009, p. 122; grifo nosso)

Se o modo de ver e de significar mudam de acordo com a forma e local de exposição, da narrativa associada e também com o tempo decorrido do acontecimento, é importante retomarmos quando a fotografia que documenta eventos ao redor do globo muda de lugar, sai dos jornais e ocupa livros, museus e galerias.

### **1.1 Fotojornalismo dos jornais para a parede dos museus: processos e questões**

Mariana Dias Antônio escreve em sua dissertação sobre a conexão das imagens com textos em meios de comunicação e difere o uso de imagens entre aquelas ilustrativas e o fotojornalismo em si, aquele cujo a mensagem é a fotografia e possui um caráter informativo (ANTONIO, 2017, p. 25). Sendo assim, há uma responsabilidade sobre o que é informado, Cartier-Bresson, importante e reconhecido fotojornalista, fala sobre um cuidado na difusão dessas imagens em veículos de comunicação:

A câmera permite fazer uma espécie de crônica visual [do presente]. Nós repórteres fotográficos somos pessoas que fornecem informações para um mundo apressado, oprimido por preocupações, propenso à cacofonia, cheio de seres que precisam da companhia das imagens. O atalho do pensamento que é a linguagem fotográfica tem um grande poder, mas nós realizamos um julgamento sobre o que vemos e isso implica uma grande responsabilidade. Entre o público e nós, há a imprensa, que é o meio de distribuição de nosso pensamento; nós somos os artesãos que entregamos às revistas ilustradas sua matéria-prima (CARTIER-BRESSON apud MONTEIRO, 1981, p. 386).

Tal responsabilidade gerou um conflito entre o que o fotógrafo entende sobre o que produz e o uso de suas fotos em jornais e revistas. Cartier-Bresson, juntamente com George Rodger e Robert Capa, fundou, ainda como cooperativa nos anos 1940, a Magnum, uma das mais importantes agências de fotografia e fotojornalismo. O interesse em abrir um lugar exclusivamente dedicado ao fotojornalismo e à fotografia documental aparece no site da

empresa, onde se destacam dois movimentos objetivados pelos fotógrafos: o apoio mútuo de classe; e direitos autorais mantidos com os produtores da imagem e não os jornais. O que isso mudava na circulação das imagens é que as fotografias vendidas pelo fotógrafo a um jornal poderiam ser vendidas a outros veículos de imprensa em outros países através da agência. Esse movimento deu maior liberdade de produção aos fotógrafos, pois abriu uma porta para que pudessem trabalhar em projetos sem uma designação, ou seja, uma liberdade maior na escolha de pauta. A Magnum, como uma das pioneiras, acabou sendo grande influenciadora dos rumos que a fotografia tomaria ao longo dos anos 1950, 1960 e 1970:

A Magnum produziu e vendeu um grande número de fotos de todo o mundo, e também vendeu ideias sobre o que essas fotos poderiam fazer. Entre o final dos anos 1940 e os anos 1960, a agência trouxe a estética e o modo de produção da fotografia jornalística para novos mercados. Muitas de suas fotografias, das clássicas às agora esquecidas, foram produzidas como promoção de ajuda humanitária ou para campanhas de viagens, relações públicas corporativas e como publicidade. [...] A Magnum abriu suas portas em um momento em que a escala e a interconexão do mundo cativaram tanto os produtores quanto os consumidores da cultura popular: de guerreiros da Guerra Fria investidos na ascensão do século americano, a pacifistas comprometidos em ver um corpo internacional governar “One World” na era atômica. Essas visões concorrentes do pós-guerra ocuparam as histórias intelectuais do século XX. No entanto, tais ideias sobre o globo não podem ser entendidas sem considerar o trabalho da fotografia - e especificamente, o trabalho produzido pelos fotógrafos cosmopolitas e peripatéticos da Magnum moldando a consciência global por uma década inteira [...] (BAIR, 2020, p. 4 -5)

A agência precisou de um tempo para conseguir se organizar, afinal, o ritmo de trabalho e necessidades de clientes e fotógrafos passaram a operar em uma outra lógica. Havia uma grande quantidade de negativos que deveria ser administrada, a administração da própria agência, edição de imagens, venda de fotografias - a lógica profissional começava a mudar e a Magnum passou os primeiros anos tentando lidar com essa situação. Os anos 1950 foram particularmente conturbados para a agência, dois de seus fundadores morreram: Robert Capa, em 1954, e David Seymour, em 1956. Quem liderou e manteve a continuidade da Magnum foi John Morris. antigo editor da revista *Life* que em 1953 assumiu o cargo de editor executivo na agência.

Neste ponto, dois aspectos interligados merecem ser destacados: os rumos da Magnum e o crescimento de uma vertente fotográfica humanista, e ambos podem ser compreendidos através da figura de John Morris. Enquanto editor da revista *Ladies' Home Journal*, Moris, em conjunto com Robert Capa, que conheceu enquanto trabalhava na revista *Life*, desenvolveu um projeto intitulado *People are People the world over* (Pessoas são pessoas no mundo todo) no qual, a partir de maio de 1948, passou a publicar séries de fotografias de famílias de diversos lugares do mundo. Para esse projeto, outros seis fotógrafos

da Magnum, ainda no início das atividades, foram contratados para desenvolver a série de reportagens. Famílias do Egito, Paquistão, países africanos, França, Alemanha entre outros, passaram a compor as publicações que foram organizadas por tema e não região: como comem, como se locomovem, como trabalham a terra. Durante praticamente um ano, até abril de 1949, a revista trouxe mensalmente imagens dessas famílias. De acordo com Erika Zerwes:

No conjunto, as imagens das reportagens se unem em uma grande narrativa, quase como uma fotonovela. Já as legendas e os textos de autoria de John Morris, com a exceção deste pequeno encerramento, são sempre descritivos e diretos. Por exemplo, na reportagem sobre o trabalho na agricultura são levantadas as maiores dificuldades de cada lugar, como a seca no México, o calor no Paquistão, as pragas no algodão do Egito e a geada na Eslováquia. Em seguida, o texto informa que o pai da família do Japão se levanta às 5hs, o norte-americano as 6hs e o italiano trabalha muitas vezes até as 22hs (*Ladies' Home Journal*, v. LXV, n. 7, 1948). Assim como no texto que acompanhou a primeira reportagem, sobre a cozinha, em todas elas existe um tom de comparação com a vida e os costumes dos EUA: a família norte-americana se apresentava como medida ou parâmetro, ao mesmo tempo em que é ressaltada sua condição privilegiada frente à pobreza da Ásia e África, e, em especial, dos efeitos da Segunda Guerra Mundial, ainda fortemente sentidos na Europa. [...] Por outro lado, a mensagem que a reportagem declarou querer passar para os seus leitores, de fraternidade e união, estava em perfeita sintonia com a cultura política do pós-guerra que estava sendo trabalhada pelos EUA, voltada para um ideário político não apenas de reconstrução, mas também de reconciliação de certos países e povos que faria um papel importante durante a Guerra Fria e os processos de neocolonialismo [...] Fotograficamente, como se verá, esta cultura política se assentaria na centralidade da família burguesa e na noção de fotografia como uma linguagem universal. Sendo assim, *People are people the world over* estaria localizada em um momento inicial da vertente fotográfica do humanismo, que viveu seu auge durante a década de 1950 e 1960. (ZERWES, 2018, p. 155)

Também em 1948, o fotógrafo de guerra Edward Steichen assumiu o cargo de diretor de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA. No mesmo ano, uma vitrine fotográfica em comemoração ao aniversário da ONU foi montada usando imagens do projeto de Morris na *Ladies' Home Journal*. Em 1955, com apoio do agora editor da Magnum, outra grande exposição fotográfica intitulada *Family of Man* foi montada no museu utilizando diversas imagens das reportagens. De acordo com Zerwes, tanto a narrativa quanto as temáticas da exposição têm correspondência com a série *People are people the world over* (ZERWES, 2018, p. 156). De acordo com Nadya Bair:

Concomitantemente com o trabalho de Steichen, a Magnum estava intensificando seus esforços de promoção. A agência precisava demonstrar à comunidade fotográfica que a Magnum manteria seu papel de liderança no fornecimento de imagens, apesar da perda de seu fundador empresarial Robert Capa. Em exposições e artigos promocionais colocados na imprensa do setor, a Magnum adaptou a retórica do humanismo, sugerindo que os fundadores da agência eram movidos pelo espírito compassivo e universal de *The Family of Man*. John Morris explicou que os “repórteres-fotógrafos” da Magnum têm um “ponto de vista peculiarmente humano”, que satisfaz editores e leitores que desejavam “entender seu mundo confuso em termos de pessoas em vez de propaganda ou estatísticas”. - Morris

constantemente usava essa formulação para sugerir que os ensaios fotográficos de Magnum ofereciam um corretivo para a manipulação da mídia pelo fascismo nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial (BAIR, 2020, p. 213)<sup>2</sup>

A Magnum, desde sua fundação, esteve ligada a uma fotografia com temáticas universais humanistas (ZERWES, 2016, p. 316). No pós-guerra, a reconstrução de países usou como base esses valores. Instituições como ONU, Unesco, OMS e Unicef foram criadas nesse período, assim como a Declaração Universal dos Direitos Humanos. De acordo com Martina Caruso, a exposição *The Family of Man* buscava trazer uma ideia de irmandade entre os homens em um período de dúvidas existenciais e medo. A perda da crença em um futuro possível gerada pela guerra acabou sendo preenchida pela utopia estadunidense de que a família (dentro do seu molde cristão) e a democracia eram um denominador comum entre todos (CARUSO, 2016, p. 121-122). A exposição também recebeu críticas, como sobre a criação de um falso parâmetro de igualdade entre os homens, com critérios *zoológicos*<sup>3</sup> carregados de moralismo e sentimentalismo (BARTHES, 1952, p. 162) e por reprimir narrativas que tratam de imperialismo, nacionalismo, colonialismo a fim de promover uma versão heróica dos eventos (CARUSO, 2016, p. 122). Marie de Thézy se dedicou ao tema, como discorre Erika Zerwes:

A francesa Marie de Thézy, em uma monografia sobre o Grupo dos XV francês, tratou, também em 1983, sobre a internacionalização dessa fotografia, que trazia em si os ideais do discurso de De Gaulle ao final da guerra. Segundo ela, “essa necessidade calorosa de reencontrar o homem em sua *dignidade* profunda é um fenômeno internacional” (1983, p. 43, grifo nosso). Já em 1992, como chefe de conservação da Biblioteca da Cidade de Paris, ela publicou, em uma das primeiras tentativas de historicizar como um todo a fotografia humanista em sua manifestação francesa, o livro *La photographie humaniste: 1930-1960, histoire d'un mouvement en France*. Ela abre o livro com uma nota ao leitor, uma espécie de

---

<sup>2</sup> Tradução nossa: Concurrently with Steichen's work, Magnum was stepping up its own promotional efforts. The agency needed to demonstrate to the photographic community that Magnum would maintain its leading role in picture supply despite the loss of its entrepreneurial founder Robert Capa. In exhibitions and promotional articles placed in the industry press, Magnum adapted the rhetoric of humanism, suggesting that the agency's founders were driven by the compassionate and universal spirit of *The Family of Man*. John Morris explained that Magnum's "reporter-photographers" have a "peculiarly human point of view," which satisfied editors and readers who wished to "understand their confusing world in terms of people rather than propaganda or statistics."107 Morris often used such formulations to suggest that Magnum's photo essays offered a corrective to fascism's manipulation of the media in the years leading up to World War II.

<sup>3</sup> "Assim, o que, a princípio, poderia passar por uma expressão de ordem zoológica, mantendo simplesmente a semelhança de comportamento, a unidade de uma espécie, é aqui amplamente moralizado, sentimentalizado. Aqui somos imediatamente remetidos a esse mito ambíguo da "comunidade" humana, cujo alibi alimenta toda uma parte do nosso humanismo." Tradução nossa: "Ainsi, ce qui, au départ, pouvait passer pour une expression d'ordre zoologique, retenant simplement de la similitude des comportements, l'unité d'une espèce, est ici largement moralisé, sentimentalisé. Nous voici tout de suite renvoyés à ce mythe ambigu de la « communauté » humaine, dont l'alibi alimente toute une partie de notre humanisme." (BARTHES, 1952, p. 162)

esclarecimento sobre a noção de humanismo utilizada na obra. Segundo ela, haveria duas concepções diferentes, uma referente a uma tradição greco-latina e cristã, bastante ampla, em que o homem é a medida de todas as coisas, e uma segunda concepção, mais restrita às imagens, que dizia respeito à fotografia que “tem por assunto o ser humano, e a marca que ele deixa na natureza e sobre as coisas”, bem como que chamaria atenção “para a pessoa, a todos os seres que, ao redor do mundo, possuem em comum este bem inestimável, a natureza humana [...]” (1992, p. 14).

Essa internacionalização do termo também foi acompanhada pela ampliação dos meios de divulgação dessas imagens. Nos anos que se seguiram, outras exposições foram organizadas, inclusive de fotógrafos da Magnum, tais como *Chim's Children*, exibida no Instituto de Arte de Chicago em 1956 e *War Photographs - Robert Capa*, organizada de forma póstuma por seu irmão Cornell Capa em 1961. A exposição circulou nos EUA e foi um sucesso de público. Esse movimento veio acompanhado do declínio das mídias escritas com a popularização dos aparelhos de televisão e diversas revistas fecharam as portas a partir de 1956: *Collier's* (1956); *Pictures Post* (1957); *Saturday Evening Post* (1969) ; *Look* (1971); *Life* (1972) (BAIR, 2020, p. 213). Por mais que ainda houvesse revistas para publicar, os fotojornalistas tiveram que buscar novos meios de se manter em circulação. As estratégias envolveram tanto exposições, como livros e venda de fotografias para coleções. Essa mudança gerou uma alteração no campo fotográfico que se tornou evidente nos anos 1970:

Por volta dos anos 1970, na França e no mundo ocidental, produziu-se uma forte mudança de tendência. Criaram-se numerosos festivais, revistas, galerias; publicaram-se obras; abriram-se escolas especializadas e departamentos universitários; realizaram-se estudos e pesquisas, históricos e teóricos; constituíram-se coleções privadas e públicas; obras ingressaram em museus, e houve uso crescente de procedimentos fotográficos pelos artistas, nascendo, assim, um mercado. Em resumo, a prática e as produções fotográficas migraram do restrito território do útil para o da cultura e da arte. (ROUILLÉ, 2009, p. 15)

E a imagem fotojornalística se tornou um produto cultural:

Dos anos 70 à virada do milênio, do analógico ao digital, da hegemonia absoluta do fotojornalismo e da documentação à quase onipresença da fotografia no campo da arte contemporânea, a fotografia invade a cena cultural. Vimos a fotografia entrar nos museus e galerias pela porta da frente e se transformar em bem cultural de consumo de massa em grandes festivais, cujo maior exemplo ainda é o MoIs de la Photo, de Paris, referência em todo o mundo, inclusive entre nós. (GURAN apud ROUILLÉ, 2009, p. 10)

Esse movimento vem acompanhado da reflexão já introduzida aqui e realizada por Judith Butler sobre o local de divulgação, o contexto e o propósito como componentes para a significação de uma imagem. Essa questão pode ser percebida pela mudança de estatuto

dessas imagens, sobre isso, sobre essa mudança ocorrida entre os anos 1970 e 1980, o historiador Charles Monteiro escreve :

Ocorre uma mudança no estatuto das imagens fotojornalísticas a partir de sua publicação em livro, exibição em museus, festivais, feiras de fotografia e galerias de arte. De testemunho de um contexto histórico elas passaram a ser objeto de deleite visual, abrem-se outras possibilidades de interpretação das imagens para além de sua vinculação com o acontecimento. Elas passam também a ser avaliadas pelo domínio técnico (luz, enquadramento, abertura, tons, cor etc.) e pelo olhar singular do fotógrafo sobre o assunto abordado [...] (MONTEIRO, 2016, p. 83)

O autor também coloca como essa aproximação do fotojornalismo com o campo da arte acabou por afirmar uma linguagem pessoal para o fotógrafo, permitindo uma maior exploração da sua criatividade e estética das imagens. Tal fato também está colocado no site da Magnum:

Assim, enquanto os fotógrafos estavam tendo sucesso publicando fotografias em revistas, como as fotografias de Susan Meiselas da revolução sandinista na Nicarágua, ou as fotografias de Gilles Peress na Irlanda do Norte e a revolta no Irã, muitos fotógrafos da Magnum estavam cada vez mais voltando para livros e exposições para se expressar. A "Nicarágua" de Meiselas, o "Telex: Irã" de Peress, o "L'Homme en Detresse" de Salgado foram tentativas de dar uma explicação sofisticada e visionária dos eventos mundiais. Quando os fotógrafos da Magnum começaram a experimentar o texto e o design de livros e exposições, sua linguagem fotográfica começou a evoluir também. Para muitos, o testemunho direto em que os fundadores da Magnum acreditavam não era mais suficiente em um mundo saturado pela mídia, onde a fotografia era cada vez mais usada para ilustrar os pontos de vista de editores e diretores de arte, políticos e estrelas de cinema, às custas dos fotógrafos<sup>4</sup>.

Desta forma, vemos que houve uma busca por uma forma pessoal de narrar os eventos. Um aspecto que se desenvolveu a partir desse momento foi a exploração estética dessas imagens. Diferente de um banco de imagens, onde as imagens estão organizadas por tema, ou de uma matéria de jornal, onde muitas vezes apenas ilustra sobre o ocorrido sendo a escrita sobre o fato o mais importante, nessa nova forma de fazer fotojornalismo a imagem surge ligada ao autor e tem o estilo pessoal como característico na forma de narrar os eventos.

---

<sup>4</sup> Tradução livre: So while photographers were having success publishing photographs in magazines, such as Susan Meiselas's photographs of the Sandinista revolution in Nicaragua, or Gilles Peress's photographs of Northern Ireland and the upheaval in Iran, many Magnum photographers were increasingly turning to books and exhibitions to express themselves. Meiselas's "Nicaragua", Peress's "Telex: Iran", Salgado's "L'Homme en Detresse" were attempts to give a more sophisticated and visionary explication of world events. As Magnum's photographers began to experiment with text and with book and exhibition design, their photographic language began to evolve as well. For many the direct testimony that Magnum's founders believed in no longer was sufficient in a media-saturated world where photography was increasingly used to illustrate the points of view of editors and art directors, of politicians and movie stars, at the expense of the photographers. Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/>> Acesso em 09/08/2020

Essa questão levantou debates sobre voyeurismo, espetáculo do sofrimento e a passividade das audiências ocidentais. Por mais que se argumentasse que o caráter humanista das imagens, que buscam uma natureza humana comum mesmo na adversidade era o que fazia essas imagens serem expostas, a estética das imagens, sua beleza, passou a ser questionada. Sanna Nissinen aborda no artigo "Dilemmas of ethical practice in the production of contemporary humanitarian photography" sobre as imagens da fome na Etiópia durante os anos 1980. O debate trouxe questões sobre o direito das pessoas fotografadas - pensando o consentimento, o direito de escolha e o protesto do uso e difusão do retrato da situação de vulnerabilidade em que se encontravam fisicamente e emocionalmente. Também se pautou as obrigações dos fotógrafos e daqueles que compravam as imagens e os graus de dano ou benefício gerados pelas fotografias. Muitas ONGs foram acusadas de capitalizar o sofrimento, além de reproduzir estereótipos racistas sobre a África. Em 1989, *The General Assembly of Europe NGOs adotou o Code of Conduct on Images Related to the Third World*. Em 2006, o Código foi revisado e renomeado para *Code of Conduct on Images and Messages* (NISSINEN in FEHRENBACH; RODOGNO, 2015).

Esse debate ainda está presente nos dias atuais com novos desdobramentos. Sebastião Salgado é um dos nomes que costumam ser destacados quando essa pauta é levantada.

## **1.2 - Sebastião Salgado e a circulação de suas fotografias**

A popularização e a beleza de imagens de pessoas em situação de vulnerabilidade em diferentes meios gerou novas questões. Sebastião Salgado, fotógrafo da Magnum de 1979 até o início dos anos 1990, é um personagem inserido nessas discussões e divide opiniões. Em 2006, David Campbell defendeu no artigo "Salgado and the Sahel - Documentary Photography and imaging of Famine" a forma como as fotos são tiradas e a estética característica de Sebastião Salgado (fotos em preto e branco, forte contraste entre luz e sombra). Para o autor, as imagens nos trazem a complexidade humana, as pessoas fotografadas geralmente estão no meio de uma ação se mostrando, então, como agentes dentro da sua realidade - o que faz o espectador perceber que ainda há esperança, um traço de humanidade que está ausente em outras fotos com a mesma temática. A própria aproximação de Salgado, que ficou 15 meses desenvolvendo o projeto na Etiópia em parceria com Médicos sem Fronteiras, é usada para justificar sua atuação, o autor destaca uma fala do fotógrafo que exprime sua proximidade com seu objeto "Eu não tiro foto das pessoas, elas me dão" (CAMPBELL, 2006, s/p). Campbell chega a fazer um paralelo entre as fotos de Salgado

e o realismo mágico latino americano, chamando atenção para uma "perspectiva sulista" e a influência da cultura brasileira "com sua violência cotidiana e a morte presente no seu imaginário" (IDEM, 2006, s/p).

Porém, há opiniões contrárias, em setembro de 1991, a jornalista Ingrid Sischy escreveu um artigo para o jornal *New Yorker* intitulado "Good Intentions". Na época havia dois projetos de Salgado expostos nos EUA - "An Uncertain Grace" - uma retrospectiva de suas viagens levada ao país pelo Museu de Arte Moderna de São Francisco e "Kuwait Epilogue" no Internacional Center of Photography (I.C.P.) em Nova York, centrado no trabalho dos bombeiros nas zonas de exploração de petróleo do Kuwait. A crítica do artigo permeia diversos pontos da atuação do fotógrafo, como por exemplo, seu status. Salgado se reconhece como fotojornalista, mas na entrada da exposição é reconhecido como artista, o que a autora considera controverso exatamente pelo caráter documental do seu trabalho. Há diversos pontos que parecem incomodar a jornalista, um deles é a forma como as pautas abordadas por Salgado acabam associadas a sua figura mais do que os fatos históricos que permeiam as realidades retratadas. Sischy diz: "Quando os admiradores de Salgado querem mostrar que ele entende o que é estar fora das esferas de poder, eles abordam o fato que ele morou no Brasil antes de se mudar para Paris. Mas desde quando ser brasileiro qualifica alguém como voz da África...?" (SISCHY, 1991, p. 95)

O sociólogo José de Souza Martins em seu livro *Sociologia da Fotografia e da Imagem*, mais especificamente no capítulo "Impressões de visita a uma exposição de Sebastião Salgado" traz reflexões geradas pelas fotografias da exposição *Êxodos* de Salgado em espaços culturais e mostra que essa é uma questão que permanece. Martins visitou a exposição no Sesc Pompeia em São Paulo em abril de 2000. O autor começa sua reflexão nos falando do deslumbramento reflexivo provocado pelas imagens que representavam um panorama da condição humana naquele fim de milênio e coloca:

*Êxodos* não era uma exposição sobre miséria, sobre os efeitos da globalização, sobre as consequências do tão mencionado e tão pouco explicado neoliberalismo. Afinal, quem sabe o que é isso? A exposição de Salgado era na verdade um panorama sobre a beleza da condição humana nas situações de adversidade extrema: um terremoto, a desorganização social, as migrações, a miséria, a intolerância política, as guerras étnicas, a ambição, a alienação e o desespero como se expressam como sede de capitalismo, o capitalismo como refúgio. A fotografia de Salgado transforma o enorme sofrimento, que essas condições causam, num belíssimo manifesto visual sobre a esperança. (MARTINS, 2019, p. 97-98)

O autor segue argumentando que o fotógrafo recusa a ideia de que suas fotos servem para o deleite visual e que as fotografias são uma denúncia também ao esteticismo gratuito. O que o leva a questionar o didatismo demagógico de uma "antiestética". Ao longo da argumentação vemos que as contradições e os limites estão o tempo todo sendo tensionados, o lugar que as imagens ocupam também leva a isso. José Martins segue o capítulo, tratando sobre o tensionamento entre os extremos de um "esteticismo vaidoso" e fotografias que fogem de uma elaboração estética que, para o autor, por mais que abordem o tema, dificilmente se inscrevem no rol dos elementos da práxis transformadora (MARTINS, 2019, p. 100). O sociólogo acredita que Salgado foge de ambos, sem pender para um desses extremos. Isso porque a fotografia é produtora de conhecimento, portanto, um trabalho intelectual. Sebastião Salgado, ao fazer crítica social, produz conhecimento e consciência através da fotografia e da arte, por isso seu trabalho não é puramente estético, nem simplesmente documental (IDEM, p. 102).

O êxodo é a possibilidade de esperança dessas pessoas retratadas diante de um desequilíbrio social e político da história e Salgado mostra e compartilha essa concepção. No documentário "O sal da Terra", que retrata sua vida profissional, o fotógrafo chega a mencionar que sem uma composição estética, a imagem é apenas um documento sobre o evento/objeto retratado e não uma fotografia (SALGADO; WENDERS, 2014, 35 minutos). Sobre isso, Martins conclui:

A despeito dessa circunstância, no caso particular de Salgado, mesmo que o fotógrafo se dedique a temas sociais, é timidez limitante desconhecer que seu trabalho é também obra de arte, que pode ser apreciado como obra de arte, e é legítima modalidade de conhecimento. Não levar em conta que o cuidado estético presente na fotografia social, particularmente na dos temas sociais pungentes, é a única e legítima forma de expressar a indignação do fotógrafo, e seu protesto propriamente social, é a manifestação de uma certa pobreza de compreensão do alcance da fotografia. É a riqueza estética da fotografia que decodifica as misérias do que foi fotografado. Impugnar a reflexão legítima do intelectual sobre a fotografia é mais do que intolerância: é obscurantismo, como o é questionar em Salgado a emoção do belo na imagem da adversidade. Pode acontecer, e aconteceu naqueles dias que a fala do fotógrafo seja pobre se comparada com a imensa riqueza de sua obra fotográfica. Se não fosse assim, para que fotografar? (MARTINS, 2019, p. 106)

O argumento, como vimos, se centra no fator estético e no seu alcance, para Martins, condená-lo seria limitar a potência da fotografia. Ocupar novos espaços: museus, galerias em geral e livros leva os eventos, portanto, ao conhecimento de um maior número de pessoas. Susan Sontag, em entrevista para revista *Veja* e publicada pelo Observatório de Imprensa, disse:

Sebastião Salgado é um fotógrafo imensamente talentoso e maduro, que se especializou num tema difícil, a exibição da miséria. Mas creio que em seus trabalhos mais recentes, da série chamada Êxodos, ele se perdeu um pouco. São fotos que não ajudam realmente a compreender o fenômeno do sofrimento causado pela pobreza, porque o projeto não tem a especificidade e a concretude que precisaria ter. *Quando põe num mesmo livro pessoas que estão fugindo da guerra e pessoas que estão saindo de regiões muito pobres em direção à cidade, você não está contribuindo para nenhum tipo de compreensão política e histórica daqueles fatos. As circunstâncias são muito diferentes, e provavelmente requerem olhares diferentes. Acho que esse é o principal problema.* Além disso, há o contexto comercial da exibição de seus trabalhos. Salgado tornou-se um profissional extremamente bem-sucedido cujas fotos são exibidas em revistas num certo tipo de contexto e com certo tipo de legenda que enfraquecem mais do que reforçam aquilo que as fotos dizem. (SONTAG, 2003; grifo nosso)

As fotos de Salgado tratam de temas sensíveis, esvaziá-las de uma compreensão política e histórica pode afastá-las da produção de conhecimento ressaltada por Martins (2019), levando a equívocos ou reforço de estereótipos. Sontag em seu livro "Diante da dor dos outros", traz como uma mesma foto de guerra pode desmascarar e gerar protestos anti-belicistas, como pode mostrar um ato de heroísmo admirável que gera movimentos pró embate. O esvaziamento do contexto das imagens e uma falta de cuidado na narrativa associada a elas pode gerar ações contrárias à intenção do fotógrafo. Gerard Paul, em seu texto sobre a "Virada Pictórica" das guerras, traz como as imagens, a partir da Guerra do Golfo mas também na Guerra do Iraque em 2003, foram utilizadas como uma "arma inteligente" pelo exército estadunidense. Passou-se a controlar quem podia fotografar e quem podia ter acesso aos campos de conflito. Além de muitas das cenas fotografadas terem sido produzidas pelo exército antes da liberação para os fotógrafos trabalharem. Há o início de um movimento de gestão de informação voltado para imagem e para fins políticos uma vez que a fotografia constrói o acontecimento, se tornando elemento para sua compreensão quando difundida para outros lugares. De acordo com Judith Butler, a exposição é fruto de escolhas (se vai ou não mostrar, onde, com que narrativa) (BUTLER, 2018, p. 126) e é feita por grupos específicos. Esse aspecto evidencia a importância de um cuidado na difusão das imagens e de se pensar sobre o que se vê, como se vê e quem vê mesmo em contextos não bélicos.

Há dois pontos que precisam ser pautados: a responsabilidade do fotógrafo com aquilo que produz; e, conseqüentemente, a mercantilização dessas imagens quando elas se tornam um produto vendido para compor acervos de museus e também em livros de artes, o que está para além dos fatos. Sobre o primeiro ponto, vale trazer o caso da fotógrafa Susan Meiselas.

Susan Meiselas nasceu em 1948 em Maryland, Baltimore, EUA. Com mestrado em educação visual, desenvolveu seu primeiro projeto documental sobre a vida de dançarinas de striptease em New England, publicado em 1976. No mesmo ano, Meiselas passou a integrar o time de fotógrafos da Magnum e a trabalhar em projetos documentais extensos como os desenvolvidos na Nicarágua e em El Salvador. Em 1991, ela iniciou um projeto fotográfico e de curadoria intitulado "Kurdistan: In the Shadow of History" finalizado em 1997.<sup>5</sup> Esse último merece a nossa atenção.

Com o início da Guerra do Golfo, muitos estadunidenses passaram a ouvir falar pela primeira vez sobre os curdos, uma das etnias residente em solo iraniano e iraquiano com reivindicações de zonas autônomas. Em 1991, Susan Meiselas viajou para o Irã para cobrir o pedido de ajuda humanitária vindo dessa população. O governo iraniano havia cedido um visto de cinco dias que dava acesso aos campos de refugiados curdos. Meiselas viajou pelo Irã e norte do Iraque nesse período devido a denúncias de que o governo iraquiano de Saddam Hussein havia matado mais de 100.000 curdos e a existência de grandes valas coletivas. No processo, ela pode visitar vilas curdas completa e sistematicamente destruídas. O grupo *Middle East Watch*, após a confecção de relatório próprio, enviou uma equipe para investigar o território e os corpos daqueles assassinados e enterrados. Susan Meiselas acompanhou esse processo e publicou em jornais como New York Times e no Middle East Watch, como aponta Ariella Azoulay:

A legenda das fotografias impressas no New York Times enfatiza o trabalho de especialistas profissionais como Clyde Snow, o antropólogo forense ou trabalhadores da Middle East Watch que participaram da exumação de cadáveres. No entanto, as legendas não puderam eliminar o envolvimento precoce de Meiselas com os moradores como interlocutores no caso da fotografia. Sua presença está incluída em quase todas essas fotografias, sem reescrever falsamente a posição que lhes foi atribuída, dotando-as de mais poder do que as que têm concretamente no mundo dominado por especialistas; eles são espremidos em segundo plano, como é o testemunho de que apenas, se é que tem algum papel na incriminação de tais crimes. Essa co-presença nas fotografias de especialistas e membros da comunidade, privados de posições de conhecimento, poder e ação, já é um sinal precoce do descontentamento de Meiselas em relação à posição do fotógrafo. (AZOULAY in MEISELAS, 2018, p. 103)

A fotografia citada é essa:

---

<sup>5</sup>Disponível em: [https://www.susanmeiselas.com/images/uploads/SM%20narrative%20bio%202020\\_final.pdf](https://www.susanmeiselas.com/images/uploads/SM%20narrative%20bio%202020_final.pdf) Acesso em: 05 de julho de 2021



Antropologista forense Dr. Clyde Snow. Fotografia de Susan Meiselas, Iraque, 1992. Fonte: <https://www.susanmeiselas.com/archive-projects/kurdistan/#id=mass%20graves>

Nesse momento cabe chamarmos atenção para o projeto que é desenvolvido a partir deste descontentamento trazido por Azoulay. Meiselas afirmou em seu livro "Susan Meiselas in History" que esse sentimento responsável por uma transição na sua prática teve início em parte quando ela teve conversas com pessoas locais e muitos disseram que outros viajantes já haviam estado na região antes dela e produzido imagens (MEISELAS apud AZOULAY, p. 104). Tal relato levantou questionamentos sobre essa produção de fotografias, o que e a quem elas representam, o que está sendo amplamente posto em circulação e, principalmente, que relação o fotógrafo cria com aqueles que retrata?

Nos anos seguintes, o projeto se desenvolveu de outra maneira. Ao invés de produzir mais imagens, Meiselas criou um arquivo de memórias curdas dividido nas seguintes partes: Fotografia de rua; arquivos ocidentais; repatriação; julgamento de Saddam. Todas reunidas no livro *Kurdistan: in the Shadow of History* e também expostas em museus e galerias. Na sessão de fotografia de rua, Meiselas mostrou a própria produção de retratos entre os curdos através dos fotógrafos de rua. Nos arquivos ocidentais, pesquisou em arquivos como os curdos eram representados pelos colonizadores. Sobre repatriação, a fotógrafa coloca em seu site:

Com o tempo, meu papel se dividiu entre criador e colecionador. Parei de tirar fotos, exceto para reproduzir fotos de família existentes com um sistema Polaroid. Senti um imenso prazer em estar com as famílias, primeiro descascando uma imagem positiva, depois observando com meu anfitrião enquanto o negativo aparecia na bandeja com solução de sódio. Seus preciosos originais permaneceram com eles, mas nos permitiram fazer cópias para levar. Foram momentos privilegiados: ser

convidado para entrar, ouvir os contadores de histórias, depois comer e dormir no chão. Em todos os lugares éramos estranhos, mas fomos recebidos com confiança assim que as pessoas perceberam que estavam contribuindo para uma memória coletiva. (MEISELAS, s/d, s/p)<sup>6</sup>

É interessante pensar sobre qual memória coletiva a fotografia contribui. Se a fotografia, como colocou Martins, é produtora de conhecimento, quem o está produzindo, consumindo e a quem está servindo? Meiselas, ao reconhecer o momento de baixar a câmera e repensar a relação do que produz com o objeto, desenvolveu um trabalho que não é apenas para o consumo incessante do olhar ocidental, o fez pensando naquele retratado e no lado afetivo que essas imagens têm ao estarem ligadas às suas vivências e memórias. Ao invés de trazer sua narrativa, sua experiência e seu olhar, Meiselas procurou produzir uma ponte entre os curdos e os ocidentais que pouco os conhecem. De fato, a fotógrafa foi uma interlocutora entre comunidades, produzindo um canal de escuta de falas subalternas ao invés de reproduzir uma imagem de desgraça e destruição no Oriente Médio. Esse movimento é chamado por Azoulay de "desaprendendo a figura do fotógrafo como especialista" e discorreremos mais sobre em nosso terceiro capítulo. No momento, cabe pensar sobre esse posicionamento e o consumo dessas imagens.

Ao se colocar para além de uma interlocução entre mundos, mas como articuladora de memórias, Meiselas procurou respostas práticas para uma problemática ligada à ação do fotojornalismo no mundo: a quem são mostradas e como são vistas as realidades fotografadas? A quem pertence essas imagens? Ela ainda leva essas realidades ao público ocidental no formato de livro e em exposições dessas imagens, mas com participação e história dos curdos. Por isso, é importante falarmos também sobre a relação desses espaços com o que está exposto e em acervos.

### 1.3 Espaços de circulação

Para melhor analisar esses espaços, acabamos por escolher nos aprofundar em uma instituição que também passou por mudanças nos anos 70, que possui uma ciência que estuda

---

<sup>6</sup>Tradução livre: Over time, my role divided between maker and collector. I stopped taking photographs, except to reproduce existing family photos with a Polaroid system. I felt immense pleasure sitting with families, first peeling off a positive image, then watching with my host as the negative appeared in the tray of sodium solution. Their precious originals stayed with them, but they allowed us to make copies to take away. These were privileged moments: to be invited inside, to listen to the storytellers, then to eat and sleep on their floors. Everywhere we were strangers, yet we were welcomed with trust as soon as people understood that they were contributing to a collective memory. MEISELAS, Susan. *Kurdistan*. Disponível em: <<https://www.susanmeiselas.com/archive-projects/kurdistan/>> Acesso em: 5 de julho de 2021

sua prática e que, nesse processo descrito nos tópicos anteriores, abriu suas portas para que a fotografia e o fotojornalismo fossem mais vistos. Por isso, escolhemos como objeto para esse tópico o museu e a museologia. Os museus surgem na Europa do século XIX a partir dos gabinetes de curiosidade e de um colecionismo característico de uma classe dominante. A exposição refletia o gosto e o interesse dessa classe. O Museu conservador, que surgiu nesse período, tem como característica a composição de acervos. A colonização teve papel fundamental nessa estrutura, pois houve o roubo de objetos em diversos lugares do mundo para serem expostos pois eram representativos de algo ou alguém. Assim, os museus agiram no processo de colonização pois ajudavam a classificar e ordenar tudo, seja de ordem natural ou humana, que eram considerados exóticos. O museu seguiu cumprindo esse papel por anos até que nos anos 1950 e 1960 começou-se a questionar o lugar dessa instituição nas sociedades. Esse fato ocorreu num momento em que debates colocaram a violência das ações coloniais em pauta e novas demandas sociais, políticas e culturais começaram a ocorrer ao redor do mundo (Colwell, 2017).

Nos anos 1960, então, a Unesco começou a organizar mesas redondas sobre museologia em diversos lugares do mundo, como Bagdá e Nova Delhi. Em 1972, organizada em parceria com o ICOM, ocorreu a Mesa de Santiago, considerada um dos primeiros indícios de uma museologia social que procura repensar a prática desse espaço. Naquele momento o contexto era favorável ao encontro pois o país ainda era governado por Salvador Allende. De acordo com Paula Assunção dos Santos, todo um movimento internacional por uma nova museologia é herdeiro político da Mesa de Santiago (SANTOS, 2012, p. 92-93). Para nós, é importante entender o que foi essa mesa e que novos paradigmas para prática museológica ela inicia para entender o que a nova forma de difusão do fotojornalismo pode representar nesse novo cenário, como também entender debates contemporâneos importantes sobre acervos museológicos, os quais essas imagens passaram a compor. A mesa teve como foco os museus da América Latina, mas levantou questões sobre o papel do museu em qualquer sociedade. De acordo com Christian Manhart:

Aún en 1972, un grupo representativo de expertos en museos de América Latina entendió los nuevos retos de los museos y se reunió en Santiago de Chile. Ese grupo reconoció que cambios sociales, económicos y culturales constituían grandes retos para los museos, a los cuales éstos deberían adaptarse para mantener su credibilidad y viabilidad. Ese grupo de expertos fue el precursor de la museología moderna, ya que entendió desde el comienzo el enorme potencial de los museos para servir a la sociedad moderna, así como la necesidad de fomentar la participación plena de toda la sociedad en los museos. Las recomendaciones de la Mesa Redonda abarcaron un amplio espectro de asuntos, tales como museos rurales y urbanos, tecnología y educación. Aunque el foco principal fuera América Latina, varias de esas

recomendaciones demostraron ser bastante universales, ya que se aplicaban a todo el mundo. Esas recomendaciones fueron aplicadas e implementadas en muchos países latinoamericanos, en beneficio de los museos y de comunidades locales. (MANHART, 2012, p. 94)

A principal contribuição da mesa foi o debate sobre o papel social do museu e como os museus no contexto da América Latina não eram representantes da sociedade em que estavam inseridos. Especificamente esse debate deu início ao que hoje se entende por Museologia Social, uma prática que leva em conta a sociedade em que o museu está inserido e o seu acervo. Dentro dessa perspectiva, o debate sobre a descolonização dos museus ganhou força, por mais que já houvesse sinais anteriores por uma descolonização dessas instituições, como é o caso do "Museu do Índio" de Darcy Ribeiro, e a descolonização não fosse exatamente o foco da mesa, a discussão sobre o "Museu Integral", ou seja, um museu integrado a sociedade que vive e como um lugar de debate sobre questões sociais, políticas e econômicas do mundo para a formação crítica da sociedade em que está inserido, representou uma intenção de mudança na prática dos museus já existentes. De acordo com Luciana Christina Cruz e Souza, a definição de museu pensada pela Mesa de Santiago, porém, se constituiu de forma problemática, pois passou a considerar esse um espaço para tratar da evolução natural e humana<sup>7</sup>. O conceito de evolução, num contexto moderno e social, está ligado a ideias de progresso e desenvolvimento que tomaram como modelo a experiência européia. Desta forma, apesar da intenção de pluralizar o museu, essas outras experiências acabaram se encaixando em categorias hierarquizantes. Experiências rurais, por exemplo, acabaram em muitos momentos virando utopias pré-capitalistas e associadas a narrativas românticas. Conflitos, que possuem seus próprios contextos e motivações, acabaram se tornando problemas crônicos que justificaram o *atraso* de certas regiões globais. Muitas dessas exposições também se utilizaram de fotografias. Nesse ponto podemos dizer que o histórico da aproximação do fotojornalismo e os museus teve como base a representação de uma natureza humana comum que se mostrou nas exposições algo interligado através de seus diferentes estágios evolutivos escalonados e tidos como experiências comuns. Essa forma de olhar e narrar eventos pode ser vista em muitas falas posteriores do próprio Sebastião

---

<sup>7</sup> Citação: "Importa ressaltar que a Declaração de Santiago definiu o museu como "instituição permanente a serviço da sociedade que adquire e, sobretudo, expõe para fins educacionais, culturais e de estudo, temas representativos da evolução natural e humana" (IBRAM, 2012b: 202). Desta declaração chama a atenção a expressão "evolução natural e humana", a qual sugere uma concepção linear de tempo comumente operacionalizada como referências de "progresso" e de "desenvolvimento", considerando uma existência social balizada em critérios etnocêntricos. " CRUZ E SOUZA, 2020, p. 68.

Salgado, como veremos no próximo capítulo. É importante, porém, ressaltar a importância da Mesa de Santiago e a potência que ela representou para possibilidades museológicas outras:

Os debates realizados naquele momento consideraram o papel dos museus no processo de desenvolvimento da região, elencando estratégias para incentivar este referido movimento ou para conscientizar as populações sobre suas consequências negativas. Se considerarmos a conjuntura da Mesa, é possível considerar a potência de transformação evocada através de um novo modelo conceitual de museu pensado naquela ocasião: o Museu Integral. Tomando a pluralidade de territórios, a imensa diversidade de saberes e práticas e as diversas experiências de movimentos indígenas, movimentos sindicais, brigadas camponesas, marchas de mulheres, associação de moradores, movimentos eclesiais de base, movimentos seringueiros, entre outros, podemos imaginar num livre exercício de reflexão - que o Museu Integral anunciava tão somente aquilo que poderia ter sido e poderia vir a ser o museu: uma ferramenta de enfrentamento e resistência à colonialidade pensado a partir da América Latina. (CRUZ E SOUZA, 2020, p. 77)

Precisamos pensar também a ideia de acervo. Por que um objeto merece ser conservado, exposto e estudado? Quem define qual fica e qual não entra? De acordo com Thierry De Duve, que analisa esse aspecto em museus de arte mas com argumentos que compreendem também museus históricos e tecnológicos: um objeto é musealizado pois possui um valor para um coletivo. Para uma obra adentrar o museu de arte, pressupõe-se que ela *contenha algo que seja de interesse dos seres humanos em geral, algo que expresse, alimente e recompense a humanidade com humanidade* (DE DUVE, 2009). Essa ideia de interesse comum para se pensar o que fica também aparece na definição de museu postulada pelo conselho do ICOM em 1974: “o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que realiza pesquisas sobre os testemunhos materiais do homem e seu meio, que ele adquire, conserva, investiga, comunica e expõe, com fins de estudo, educação e deleite”. Ou seja, qualquer coisa pode ser musealizada, só depende do tipo de museu e do que ele quer narrar e do que ele entende ser importante conservar de acordo com o que ele se propõe. Por exemplo, o Museu Paranaense reúne em seu acervo objetos, fotografias, roupas e brinquedos que, para a instituição, tratam sobre o Paraná e sua população e devem ser estudados, expostos e guardados.

Pensando nas fotografias, podemos dizer que o seu trânsito entre arte e documento a faz presente em muitos acervos de museus de diferentes tipologias: histórico, arte moderna, contemporânea, ciência, afro-brasileiro. Nos anos 1970, como vimos anteriormente, essa ligação entre museus e fotografias cresceu. O que podemos ver em comum entre ambos é a busca de um humanismo que os classifique e justifique suas formas de atuação. Porém, o fotojornalismo não se expandiu exclusivamente ligado ao museu. Galerias e coleções

particulares também passaram a ser foco. Esse movimento gerou uma cisão no campo do fotojornalismo entre aqueles indivíduos ligados a agências como a Magnum, que passaram a compor uma elite do fotojornalismo com um estilo próprio, daqueles com uma prática vinculada a jornais diários. A construção de uma elite criou um novo mercado, como aponta Dona Schwartz:

Visto como imagens únicas dignas de nota, abstraídas da realidade contínua que lhes dá origem, o fotojornalismo tornou-se comodificado. A aura do mundo do coração foi aproveitada como uma estratégia de marketing, e as exposições fornecem uma avenida para a publicidade que traz fama às agências de fotografia e seus membros e atribuições melhores e mais lucrativas. Fotos feitas por fotojornalistas, desprovidas de seu contexto midiático, tornam-se objetos colecionáveis. (SCHWARTZ, 2008)

Essa questão acabou levantando diversos questionamentos, principalmente quando pensamos o contexto dessas imagens que adentram esse mercado e a representação de populações e realidades com pouca visibilidade e possibilidade de enunciação e escuta.

### **1.3.1 Problemas e ambiguidades**

O modo e espaço de apresentação e representação de sujeitos e eventos ao redor do globo tem sido pautado em estudos recentes. Uma vertente que se preocupa com a questão são os estudos do feminismo negro, no qual alguns pontos nos ajudam a pensar a problemática com as fotografias e museus também. Por exemplo, Patricia Hill Collins, importante teórica da área, aponta para a importância de falarmos sobre pontos de partida, ou seja, analisar os agentes envolvidos em uma situação e de onde partem dentro de uma sociedade que hierarquiza sujeitos por gênero, raça, classe, sexualidade e localização geográfica, pois dessa forma analisamos as condições que permitem ou não o acesso de grupos a espaços de cidadania, pois as experiências dentro de uma sociedade são diversas, havendo a necessidade de uma quebra de uma visão de universalidade. Para a autora é preciso se discutir as relações de poder existentes nas estruturas sociais (COLLINS apud RIBEIRO, 2019, s/p). Desta forma poderemos perceber até que ponto se legitima um poder que se busca condenar (RIBEIRO, 2019, s/p).

Os museus, galerias, editoras são instituições que fazem parte dessas estruturas sociais e colaboram para a formação social e cognitiva daqueles que os acessam - seja em exposições, sejam livros. Um problema surge quando o que está exposto são imagens de temas sensíveis de sujeitos sem um poder de escolha sobre o futuro desses retratos. Como já vimos anteriormente, há um debate hoje que divide opiniões entre aqueles que defendem a

difusão dessas imagens e o desenvolvimento de uma estética própria, pois elas informam e ajudam a formar uma consciência crítica. Para eles, o fator estético ajuda a olhar e a informar. E há aqueles que discordam desse posicionamento, pois seria uma adição inútil que leva a exploração de uma estética da miséria:

O suplemento estético não é só uma adição inútil. É um acréscimo enganador. A intenção estética nunca está longe da vontade dissimuladora [...] A beleza esteticamente desejada é um acréscimo artificial. É sempre ilusoriamente enriquecedora. É um valor adicionado, uma gratificação, um bônus. É um brinde destinado a fazer passar o que é difícil de engolir. (GALARD, 2012, p.131)

Cabe questionarmos, portanto, a mercantilização dessas fotografias. Quando essas imagens passam a compor exposições, a estética pessoal de um fotógrafo e seus temas também passam a dialogar com o gosto e interesse de uma elite que tem o poder para definir o mercado, ou seja, de escolha sobre o que se compra, o que se vende e o valor. Essa questão vale para fotojornalismo e para fotografias documentais sobre temas sensíveis, onde os sujeitos retratados muitas vezes estão lutando pela sobrevivência e se tornam vulneráveis a ações de terceiros. Podemos trazer uma discussão relacionada ao próprio trabalho de Salgado. Nos anos 1990, o empreendedor e colecionador de arte alemão Hans Neuendorf fundou a empresa Artnet. Seu intuito era criar um mecanismo que conectasse interessados em arte com as obras. Neuendorf sentia a necessidade de trazer informações confiáveis e transparência de mercado para colecionadores. Entre os muitos serviços da empresa temos uma rede entre galerias e uma base de dados. Além disso, há uma base de preços, um recurso online de pesquisa de produtos e valores. No site, podemos encontrar obras do fotógrafo a venda e, entre elas, uma imagem de uma mãe e seu filho no campo de refugiados de Korem, na Etiópia<sup>8</sup>. A imagem é vendida por uma galeria de Londres e possui preços variados de acordo com o tamanho e custam entre 9.000 e 17.500 dólares. Sabemos que o que agrega valor a essa obra neste caso é o autor, afinal, a obra vem com seu selo invisível de direitos autorais e assinatura. Mas e essa mulher e seu filho? Em que momento ela teve qualquer escolha sobre os usos de sua imagem? Aqui, neste caso, o fato histórico por trás da fotografia e que poderia justificar sua circulação está totalmente esvaziado, temos apenas um produto.

Há imagens do fotógrafo que também compõem os acervos de museus. Diferente de galerias, o foco do museu é a composição de acervos para exposição e empréstimo para fins educativos e deleite. Como vimos, os acervos de cada museu são formados de acordo com o

---

<sup>8</sup><http://www.artnet.com/artists/sebasti%C3%A3o-salgado/mother-and-child-at-the-korem-camp-ethiopia-a-T-rmOwOqYjVSmDzSeI9NzQ2>

propósito e intenção de cada um de forma a obter um acervo diverso e coeso. O Museu Municipal de Caxias do Sul, por exemplo, é composto por um acervo de mais de 12.000 obras, o que:

permite que suas exposições problematizem a história e a memória para além do âmbito local ou regional dando ênfase a múltiplos campos, tempos e movimentos que acabam por relacionar o passado ali representado com o próprio mundo contemporâneo.

O museu adquiriu algumas obras de Sebastião Salgado referentes ao projeto Êxodos. Além de expor, a instituição empresta a outras para que sejam expostas em outros espaços também. Porém, nesse caso, o fotografado também não tem poder de escolha sobre sua imagem. Esse fator é um dos pontos centrais na discussão sobre descolonização dos museus. Seja na fotografia, seja sobre um objeto, a comunidade ou pessoa a qual um artefato musealizado representa muitas vezes não são consultadas sobre os usos e discursos associados.

### **1.3.2 Descolonização dos Museus e de práticas expositivas**

Descolonização é um termo utilizado principalmente em dois processos: primeiro, aquele de países que de colônia passam a ser nações independentes, o segundo para um processo para romper com a colonialidade presente nas sociedades contemporâneas. De acordo com Maldonado-Torres, um dos teóricos responsável pelos estudos decoloniais iniciados a partir da América Latina, a colonialidade:

se refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. Así, pues, aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo. La misma se mantiene viva en manuales de aprendizaje, en el criterio para el buen trabajo académico, en la cultura, el sentido común, en la auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131)

A colonialidade, portanto, como mostra Maldonado-Torres, está presente em todas as esferas da vida cotidiana, seja num sentido prático ou subjetivo. Os estudos decoloniais vêm

evidenciando as diferentes esferas da colonialidade: do ser<sup>9</sup>, do saber<sup>10</sup>, do poder<sup>11</sup>, e buscando mecanismos para superá-las. Os museus e sua origem colonial fazem parte desse debate. No século XIX e parte do XX, com a expansão colonial, os gabinetes de curiosidade passaram a controlar o registro da diversidade humana pelo globo. Na Europa, esse controle era motivo de orgulho das elites e uma fonte de renda: de zoológicos a exposições, a exploração de uma visão exótica de outras populações do mundo era um negócio rentável e ajudava num julgamento pró-colonização por parte da população curiosa. O crescente interesse na dominação desses territórios incentivou esses tipos de instituições que, alinhados ao pensamento iluminista, se tornaram espaços de difusão de uma narrativa de dominação e de ideais nacionalistas, além de formação do cidadão comum. Na segunda metade do século XX esses pontos são colocados em xeque. De acordo com Chip Conwell:

Em vez de ver locais de empoderamento - locais que representavam suas tradições com honra - os museus eram condenados como um mecanismo para perpetuar a desigualdade, o racismo, o sexismo, o nacionalismo cego e muitas outras injustiças [...] As demandas pelo retorno de ancestrais roubados e objetos sagrados tornaram-se comuns (Colwell 2017). O museu dava continuidade ao colonialismo, um mecanismo para extrair da periferia os minérios culturais de identidade e pertencimento.

Os acervos ocupam, atualmente, um lugar central nesse debate. A restituição ou busca por soluções que não envolvam propriamente a devolução mantém o campo museológico tensionado em busca de respostas. Essa questão parece estar longe de ser solucionada, basta

---

<sup>9</sup>Sobre colonialidade do ser: "La colonialidad del ser aparece en proyectos históricos e ideas de civilización, que incluyen como parte intrínseca de los mismos gestas coloniales de diversos tipos, inspiradas o legitimadas por la idea de raza y por el escepticismo misantrópico que la funda. [...] La colonialidad del ser produce la diferencia ontológica colonial, lo que hace desplegar un sinnúmero de características existenciales fundamentales e imaginarios simbólicos." In.: MALDONADO-TORRES, N. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In.: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGUÉL, R. El Giro decolonial - Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: siglo del Hombre Editores, 2007, p. 149.

<sup>10</sup> Sobre colonialidade do saber: "La colonialidad instaure una subalternización de los saberes y conocimientos que no responden al logocentrismo occidental, encarnado en la razón instrumental propia del conocimiento experto (Mignolo, 2005). De ahí que se pueda hablar de la "colonialidad del saber", como una categoría que daría cuenta de esta específica dimensión de la colonialidad (Walsh, 2004)" RESTREPO, Eduardo. Antropología y colonialidad. In.: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGUÉL, R. El Giro decolonial - Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: siglo del Hombre Editores, 2007, p. 299.

<sup>11</sup> Sobre colonialidade do poder: "Al centro de la 'colonialidad del poder' está el patrón de poder colonial que constituye la complejidad de los procesos de acumulación capitalista articulados en una jerarquía racial/étnica global y sus clasificaciones derivativas de superior/inferior, desarrollo/subdesarrollo, y pueblos civilizados/bárbaros. [...] La construcción de la jerarquía racial/étnica global fue simultánea y contemporánea espacio-temporalmente con la constitución de una división internacional del trabajo organizada en relaciones centro-periferia a escala mundial." CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGUÉL, R. El Giro decolonial - Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: siglo del Hombre Editores, 2007, p. 17 - 18.

veremos o caso do Museu Quai Branly. Inaugurado em 2006 e é um dos mais visitados atualmente na França. Em 2010, 6 milhões de pessoas o visitaram. O valor do ingresso varia entre € 12 para adultos, € 9 para menores de 26 anos e moradores da União Europeia, já menores de 18 anos não pagam. O sucesso se dá principalmente por dois motivos: sua arquitetura e seu conteúdo voltado para sociedades não europeias. Sobre a arquitetura, o responsável foi Jean Nouvel, que afirmou ter concebido o museu como um templo e *um lugar marcado por símbolos da floresta, do rio e das obsessões de morte e do esquecimento* (NOUVEL apud L'ESTOILE, 2019, p.78). De acordo com Benoît de L'Estoile, a arquitetura remete a imaginários coloniais:

Assim, implicitamente, o visitante do museu é concebido como um explorador ocidental partindo para a descoberta de um mundo desconhecido. Essa temática da descoberta é retomada na arquitetura interna do edifício, em particular na rampa de acesso que conduz ao amplo espaço onde se encontram as coleções. Os visitantes "sobem a rampa como se sobe um rio, descobrindo novos espaços na virada de uma curva" Antes de entrar no espaço das coleções permanentes, o visitante deixa a luz branca entrar num túnel de obscuridade e sair no mundo encantado criado por Nouvel. (L'ESTOILE, p. 78)

O acervo veio de outras instituições como o Musée de l'Homme, construído em 1938 e tido como um "templo da etnologia". O Quai Branly foi construído em oposição ao que o Musée de l'Homme representava e buscou uma nova vertente antropológica para filiar-se. Seu patrono foi Claude Lévi-Strauss. De acordo com Jacques Chirac, presidente francês responsável pela criação do museu, a missão deste era preservar a diversidade cultural, declarada "patrimônio universal da humanidade" pela Unesco. A ideia de universalidade das obras em acervo associadas a ideias humanistas é um dos pontos mais discutidos e controversos da atualidade e é usado para justificar a posse. De acordo com a filósofa Djamila Ribeiro, esse pensamento esconde uma hierarquização de saberes e sujeitos, pois acaba por considerar somente o pensamento moderno ocidental como válido e o único a ser reconhecido e difundido (RIBEIRO, 2019, s/p) Por isso, ao se colocarem como sujeitos universais, insistem em falar pelos outros. O presidente do museu, Stéphane Martins disse em um podcast francês:

"Todos os museus têm obras que gostaríamos de ver em outros lugares. É um sentimento pessoal meu me perguntar, quando visito os claustros [do museu Metropolitan] em Nova York, o que aqueles claustros [medievais] franceses fazem lá, ou quando vamos à Rússia e vemos que os principais trabalhos [do pintor do século 20 Henri] Matisse estão lá. Mas o que me parece importante hoje, cada vez mais, é a construção de uma comunidade mundial de arte, de museus, de troca, onde as obras possam circular, já que as pessoas também circulam cada vez mais. [...] Eu

quero que falemos de arte, de troca, e não que fiquemos remoendo eternamente um ressentimento que é real, mas que na minha opinião não tem nada a ver com uma política patrimonial. Os museus não podem ser refêns da dolorosa história do colonialismo” (MARTINS apud AMBROSIO, 2020)

A reivindicação de uma comunidade global e de uma essência humana comum aos objetos musealizados é uma argumentação repleta de colonialidade. Nesse sentido, o conceito de *hybris do ponto zero*, trabalhado por Santiago Castro-Gomez, é importante para entender a problemática desse discurso. O autor chama atenção para o observador que parte de uma universalidade para lançar um olhar soberano sobre o mundo e criar conceitos e características para o mundo que observa mas que não se enxerga como um ponto de vista observável também. Ou seja, o conhecimento eurocêntrico se coloca como a base para construção de qualquer forma de significação sobre o mundo e desconsidera que há outras epistemologias e cosmogonias igualmente válidas e que o próprio sujeito eurocêntrico também pode se tornar um objeto de análise e não só o enunciador (CASTRO-GOMEZ, 2005, p.18). No caso dos museus, não se evidencia que, na verdade, há um grupo específico que define o uso, o empréstimo e a narrativa associada a esses objetos que possuem um valor simbólico e monetário. Esse mesmo grupo lucra com a visitação nesses museus e seu país lucra com o turismo cultural proporcionado por essas instituições. Por fim, um discurso universal suprime desses objetos epistemologias e memórias outras, ou seja, eles passam a estar ligados a uma produção de sentido de epistemologias ocidentais. A universalidade carrega em si um ideal de humanidade comum dividida em diferentes comunidades, como coloca Aimé Césaire:

"admito que é bom colocar diferentes civilizações em contato, que casarem-se mundos diferentes é excelente; que uma civilização, qualquer que seja seu gênio íntimo, murcha ao dobrar-se sobre si mesma: que a troca aqui é oxigênio, a grande sorte da Europa é haver sido uma encruzilhada e que, por ter sido o lugar geométrico de todas as ideias, o receptáculo de todas as filosofias, o lugar de acolhida de todos os sentimentos, tornou-se distribuidor de energia [...] Mas então apresento a seguinte questão: a colonização realmente pôs em contato? Ou, se preferirem, de todas as formas de estabelecer contato, ela foi a melhor? Eu respondo: não. " (CESAIRE, 2020, p. 11)

Trazendo a fala de Césaire para o contexto aqui apresentado, o contato e diálogo entre diferentes regiões do globo não é problema. O que a colonização fez foi falar por essas pessoas e criar uma diferença ontológica que justificou e normalizou violências. Hoje, essa *distribuição de energia* dentro dos museus e na composição de acervo se utiliza da universalidade, que parece democrática no sentido de ser benéfica a todos por ser dada a ver

por um maior número de pessoas, mas nega novamente a possibilidade de enunciação dessas comunidades silenciadas. O mesmo vale para a fotografia e a atuação do fotógrafo em muitos dos casos aqui já apresentados. A universalidade esconde o privilégio discursivo e as colonialidades que permeiam essa problemática. A atuação do fotógrafo e a exposição de fotografia em museus e livros possuem o mesmo problema. Primeiro porque os fotógrafos têm privilégio sobre as narrativas que expõem, mais do que aqueles retratados que não têm poder de escolha sobre o uso de suas imagens, principalmente aqueles em situação de vulnerabilidade.

Há uma diferença entre uma denúncia quando uma imagem é publicada num momento em que se é possível agir sobre um fenômeno e os modos de dar a ver posteriores ao fato. O continente africano é um dos que mais sofrem com a construção de um imaginário sobre si em exposições e fotografias. Como aponta Grada Kilomba, grupos subalternizados têm produzido conhecimento independente mas há uma assimetria no acesso a recursos para implementar a própria voz, tornando as próprias perspectivas difíceis de serem acessadas (KILOMBA, 2019, p. 52-53). Isso não quer dizer que não houve encruzilhadas, basta ver o caso de Susan Meiselas. Lembrando que encruzilhada é um conceito<sup>12</sup> voltado para a abertura de possibilidades e de alternativas. Quando nos encontramos numa encruzilhada, temos à nossa frente diferentes alternativas de caminhos a seguir. Susan Meiselas, ao perceber que muitos já haviam fotografado as vilas curdas destruídas se viu numa encruzilhada: continuar seu trabalho na mesma linha e contribuir para um banco de imagens de destruição relacionadas ao Oriente Médio ou entender a realidade curda num projeto que envolve a memória e as fotografias dessa população. Nesse sentido, no próximo capítulo vamos aprofundar essa questão voltada ao continente africano e a fotografia a partir do livro *Africa* de Sebastião Salgado.

---

<sup>12</sup> "A orientação pela encruzilhada expõe as contradições desse mundo cindido, de seres partidos, da escassez e do desencantamento. As possibilidades nascem dos *cruzos* e da diversidade como poética/política na emergência de novos seres e na luta pelo reencantamento do mundo" In.: RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro, Editora Mórula, 2019.

## Capítulo 2 - A África de Sebastião Salgado

Antes de começar a análise sobre o livro África de Sebastião Salgado, cabe trazer alguns apontamentos sobre o continente africano. As independências dos países e os movimentos anticoloniais fazem parte de processos de autoafirmação africana que reivindicam a legitimação de sua história e cultura. Tais processos passaram a levantar questionamentos em diversas áreas sobre a forma como experiências históricas do continente são compartilhadas. O imaginário que as sociedades ocidentais e ocidentalizadas carregam hoje sobre o continente africano e suas populações ainda está permeado por construções do século XIX, uma vez que categorias previamente construídas no período ainda são usadas como referentes para tratar de sua realidade (OLIVA, 2007, p. 66) e ainda está presente em museus, livros e na produção do saber científico. Uma questão que permeia esse trabalho é a construção de imaginários, forma de operá-los, produzir e/ou reproduzir. Por isso vale trazer um pouco sobre esse conceito. De acordo com Eugênio Bucci:

a noção de Imaginário [...] abarca toda a ambivalência cultural em que se catalisam signos, imagens, sons e textos (e objetos dotados de significação linguística) acionados para conferir sentido psíquico à fantasia do sujeito. Podemos pensar o Imaginário como o universo de signos (não os significantes soltos mas os significantes associados a significados) a partir dos quais os sujeitos se conectam (BUCCI, 2020)

Relacionando ao continente, tivemos a construção do africano com signos que o conectam a uma ideia de sujeito primitivo e habitante de um continente com povo sofrido e economicamente/culturalmente/socialmente atrasado. Valentin Y. Mudimbe ao tratar a forma como uma ideia África foi pensada e projetada, diz que durante o século XIX, imperialismo e antropologia construíram categorias para evidenciar diferenças e construir hierarquias evolutivas para designar tanto a posição natural de grupos quanto sua missão social (MUDIMBE, 2019, p. 42), tais categorias serviram para argumentar sobre ações colonialistas. Já no início do século XX, esse cenário muda:

Até a década de 1920, todo o quadro dos estudos sociais africanos era consistente com o modo de raciocinar de um campo epistemológico e suas expressões sociopolíticas de conquista. Mesmo as realidades sociais como a arte, as linguagens ou a literatura oral, que poderiam ter constituído uma introdução à alteridade, foram reprimidas em apoio às teorias da mesmidade. Socialmente, elas eram ferramentas que fortaleciam uma nova organização de poder e seus métodos políticos de redução, a saber, assimilação ou governo indireto. (MUDIMBE, 2019, p. 145)

Mudimbe traz como os interesses políticos e as estruturas de poder acabam por mediar a leitura sobre a realidade social do "outro". No início do século XX, países como Portugal, por exemplo, publicaram Estatutos para as colônias voltados à assimilação que traçava um caminho intermediário entre um *sujeito nativo atrasado* e o *civilizado* que absorveu características da portugalidade. É a esse tipo de processo que se centra nas semelhanças que Mudimbe se refere. A partir da década de 1930, movimentos que refletiam sobre o *self* africano, tais como a negritude e o pan-africanismo, e posteriormente teóricos como Frantz Fanon, ganharam força ao contestar o imaginário racista e colonial projetado sobre a África e sobre pessoas não-brancas, tendo grande importância no processo de questionamento das narrativas sobre o continente. Porém, tais movimentos procuraram pensar soluções e respostas que, segundo Achille Mbembe em seu texto *As formas africanas de auto-afirmação*, são problemáticas na medida em que procuraram uma única base identitária para uma coletividade diversa, apenas levando em consideração os processos históricos compartilhados, sendo eles: a escravidão, o racismo e o colonialismo. Historicamente, a expropriação material e a separação do *self* geradas a partir de tais processos criaram uma diferença ontológica que impossibilitou esses sujeitos de produzirem a si mesmos, mas Mbembe ressalta que o problema das tentativas de tais movimentos é tentar produzir uma ordem baseada em fatores como raça, geografia e sangue dentro de um processo que inclui diversas variantes. Muitas vezes, na tentativa de produzir uma perspectiva filosófica, moral e política africana, ao se pautar em uma episteme ocidental permaneceram pensando uma identidade condicionada. Nkolo Foé reflete como, ao longo dos anos, os movimentos que procuraram pensar o continente penderam entre dois modos contraditórios de ser e estar no mundo: a acomodação ao *Outro*, o que, segundo o autor, marca uma submissão e definiria a impotência desses sujeitos; e a retomada de uma iniciativa história para *edificar um polo autônomo*, algo que muitos teóricos como Fanon, Nkrumah e Cesáire objetivavam (FOÉ, 2013, p. 223).

Quando analisamos a produção de imaginários ligados a uma territorialidade tendo o ocidente como referência, vale retomar o estudo de Grada Kilomba comentado no primeiro capítulo. A psicóloga fez uma série de entrevistas com mulheres negras para estudar cenas do racismo cotidiano. Através do depoimento de uma mulher afro-alemã, Kilomba mostra como é esperado que sujeitos negros na Europa não sejam europeus, deles é esperado uma narrativa originária sobre a África ou o Brasil (KILOMBA, 2019, p. 118)<sup>13</sup>. Através da racialização dos

---

<sup>13</sup> O trecho do depoimento transcrito no livro é: *E também o fato de não ser vista como alemã, mas como exótica. Especialmente quando homens vêm e perguntam... Eu sei que eles querem ouvir uma*

territórios se cria uma diferença temporal, geográfica e racial para sujeitos que não são reconhecidos como semelhantes. Mesmo tendo nascido na Alemanha, no caso da entrevistada, ou em Portugal, como Kilomba, e que possuam referentes culturais ligados a essas nacionalidades, a elas é negado o pertencimento, o que gera uma quebra na construção subjetiva dessas mulheres. Elas são associadas ao Sul global e delas se espera uma narrativa outra. Desta forma, podemos perceber uma conformação do olhar sobre territórios e pessoas. A construção desse imaginário pode ser percebida, por exemplo, na fala do então Presidente francês Nicolas Sarkozy, na Universidade de Dakar, capital do Senegal, em julho de 2007:

O drama da África é que o homem africano não entrou totalmente na história. O camponês africano, que desde milhares de anos vive conforme as estações, cujo ideal de vida é estar em harmonia com a natureza, só conhece o eterno recomeço do tempo ritmado pela repetição sem fim dos mesmos gestos e das mesmas palavras. Nesse imaginário onde tudo recomeça sempre, não há lugar nem para a aventura humana, nem para a ideia de progresso. Nesse universo onde a natureza comanda tudo, o homem escapa à inquietude da história que inquieta o homem moderno. Mas o homem permanece imóvel no meio de uma ordem imutável, onde tudo parece ser escrito antes. Nunca ele se lança em direção ao futuro. Nunca não lhe vem à ideia de sair da repetição para se inventar um destino. (SARKOZY apud FOÉ, 2013, p. 1 - 2)

Desta forma, cabe ressaltar a importância de analisar como as experiências históricas e a população africana estão postas no livro de Sebastião Salgado e, assim, difundidas para aqueles que têm acesso a ele.

## **2.1 - A fotografia na África**

A fotografia em conjunto com os discursos científicos cumpriu um papel na construção de uma ontologia de diferenciação racializada para os sujeitos no continente africano. Heide Fehrenbach e Davide Rodogno colocam como, mesmo com questionamentos sobre intervenção e interpretação das fotografias, no século XIX as campanhas humanitárias e as representações fotográficas eram evidências da verdade. Desde esse período, humanitaristas, jornalistas, missionários fizeram uso das imagens para chamar atenção e arrecadar fundos para o acontecimento retratado. Porém, ressaltam os autores, raramente apontavam para a causalidade política dos eventos fotografados. (FEHRENBACH; RODOGNO, 2015, s/p)

---

*história muito exótica. Eles querem ouvir que eu venho de algum lugar de África ou do Brasil, ou... qualquer coisa.* (KILOMBA, 2019, p. 118).

A fotografia também esteve presente no início do século XX na divulgação dos impérios coloniais (VICENTE, 2014, p.24) e durante as guerras de libertação. Tanto fotografia quanto cinema foram usados como estratégia de divulgação das causas locais. Por exemplo, o exército da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), em Moçambique, utilizou tanto fotografias, como outros meios (jornais, filmes) para difundir as "Zonas Libertadas" e sua luta pela independência (THOMPSON, 2013, p. 26). Na introdução do livro *African Photographic Archive*, os autores Christopher Morton e Darren Newbury discorrem sobre o interesse na história do continente tem possibilitado investigações em arquivos visuais das imagens produzidas desde o século XIX. As fotografias desse período possuem evidências sobre culturas e artes tradicionais, além de revelar os modos de difusão dos estereótipos ocidentais sobre o continente. Eles destacam que o retrato de estúdio do período de pós-colonização ganhou destaque nos anos 1990 pois era visto como um lugar de redescoberta da agência do sujeito pós-colonial. Um nome que ganhou destaque foi do fotógrafo do Mali, Malick Sidibé<sup>14</sup>. Mesmo assim, Newbury e Morton afirmam que ainda não há arquivos de fotografias produzidas pelas populações africanas, mas que recentes pesquisas têm buscado tais acervos:

Embora grande parte da história visual do continente tenha sido fisicamente localizada (e, portanto, disseminada e controlada) no Ocidente, uma quantidade crescente de pesquisas mostrou quão logo após sua invenção, a fotografia foi assumida por fotógrafos africanos. Uma maior consciência crítica de que a fotografia nunca foi simplesmente uma tecnologia ocidental que explora o resto do mundo, mas uma característica significativa de muitas histórias culturais [...]. (MORTON, NEWBURY, 2013, p. 6)<sup>15</sup>

Mesmo que não tenha sido somente usada por ocidentais, os autores mesmo destacam que há um controle na disseminação dessas imagens e dos arquivos, algo perceptível ainda nos dias de hoje. Em 2013, o fotojornalista Héric Libong, diretor da Panapress, uma empresa de notícias pan-africana que, segundo Libong, visa ir além dos fatos para proporcionar uma outra visão sobre a realidade africana, disse em entrevista:

De um modo geral, o evento que continua sendo a maior demanda é, infelizmente, o evento trágico: conflitos, fomes, desastres, etc. A demanda continua ligada ao que o Ocidente quer saber sobre a África e o que é mostrado na televisão. Dito isso, nosso impulso sempre foi gerar demanda, tentando sempre que possível trabalhar o

---

<sup>14</sup> Malick Sidibé foi um importante retratista do Mali, considerado um dos principais representantes da fotografia africana contemporânea.

<sup>15</sup> Tradução nossa: "Although much of the continent's visual history has been physically located (and thereby disseminated and controlled) in the West, an increasing amount of research has shown how soon after its invention photography was taken up by African photographers. A greater critical awareness that photography has never simply been a Western technology exploring the rest of world, but a significant feature of many cultural histories, has resulted in some of the most fascinating recent additions to the literature (Pinney and Peterson 2005; Morris 2009; Strassler 2010)."

que os outros não mostram. [...] Os desastres não o impedem de tentar encontrar soluções para sair disso e continuar a viver. É essa esperança que procuramos destacar. E isso, grande parte de nossos clientes entendeu. Também se somou o fato de que não temos os mesmos meios que agências como AFP, AP ou Reuters, e em caso de situação de conflito, ela espera outra coisa de nós. Outro olhar. (LIBONG, 2019)<sup>16</sup>

É importante pensarmos sobre a crítica produzida por Libong sobre a demanda existente de imagens dos infortúnios africanos. De acordo com Eugênio Bucci, teórico da comunicação:

O capitalismo se deu conta de que o olhar não é simplesmente um polo receptor das mensagens ou imagens prontas, mas uma força constitutiva de sentido social. É o olhar que fixa os sentidos que as imagens e as logomarcas têm. A ação de olhar, mais do que ver isso ou aquilo, é tecer um sentido para isso e aquilo (BUCCI, 2021, p. 22)

E mais especificamente sobre fotografia, Ariella Azoulay, importante teórica da área, coloca como esta ajuda a moldar uma visualidade sobre grupos:

Pensar na violência imperial em termos de obturador de câmera significa compreender sua brevidade particular e o espectro de sua rapidez. Significa compreender como esta breve operação pode transformar um indivíduo enraizado em seu mundo de vida em um refugiado, um objeto saqueado em uma obra de arte, um mundo compartilhado inteiro em uma coisa do passado e o próprio passado em um fuso horário separado, um tempo que está separado do presente e do futuro.<sup>17</sup> (AZOULAY, 2019)

Para Azoulay, alguns dispositivos são operados de forma a limitar aspirações políticas, narrativas e históricas - ela trabalha alguns como acordo de paz, direitos humanos e soberania. Em conjunto com o pensamento de Bucci e a crítica de Libong, percebemos que

---

<sup>16</sup> Tradução nossa: "D'une façon générale, c'est l'événementiel qui reste la plus grosse demande, et malheureusement, l'événementiel tragique : les conflits, les famines, les catastrophes, etc. La demande reste liée à ce que l'Occident a envie de savoir de l'Afrique et à ce que montre la télévision. Cela dit, notre volonté a toujours été de susciter la demande, en essayant le plus souvent possible de travailler sur ce que les autres ne montrent pas. C'est parfois ce qui a fait notre image de marque. Les catastrophes n'empêchent pas d'essayer de trouver des solutions pour s'en sortir et de continuer à vivre. C'est cet espoir que nous cherchons à mettre en évidence. Et ça, une grande partie de notre clientèle l'a compris. Elle a également intégré le fait que nous n'avons pas les mêmes moyens que les agences comme AFP, AP ou Reuters, et en cas de situation conflictuelle, elle attend de nous autre chose. Un autre regard." Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-africultures-2006-4-page-176.htm#>> Acesso em: 13/08/2020

<sup>17</sup> Tradução nossa: Thinking about imperial violence in terms of a camera shutter means grasping its particular brevity and the spectrum of its rapidity. It means understanding how this brief operation can transform an individual rooted in her life-world into a refugee, a looted object into a work of art, a whole shared world into a thing of the past, and the past itself into a separate time zone, a tense that lies apart from both present and future.

a produção de sentido social para o continente esteve majoritariamente ligada à grande demanda de imagens de tragédias. O capitalismo, desde o início da colonização, produziu imagens para dar sentido à dominação de territórios, corpos e saberes. Há um enquadramento sobre o continente que se manteve dominante nos meios de comunicação e que se insere num mercado de produção de imagens e de olhares. Dentro dessa perspectiva vale trazer os estudos de Ariella Azoulay e o que ela chama de evento da fotografia. Para a autora, a fotografia não se resume ao resultado do encontro entre o fotógrafo e o objeto, ou seja, a produção da fotografia, mas sim de uma série de encontros que a existência social da fotografia possui tanto na sua produção quanto nas suas infinitas reproduções (AZOULAY, 2012, p. 608).

Dentro dessa perspectiva, a tensão entre mostrar e não mostrar algo não fica somente na decisão do fotógrafo em tirar ou não a fotografia, mas também em todos aqueles que, de encontro com a imagem, escolhem se elas devem ser reproduzidas ou expostas e onde, e assim ter seus encontros potencializados. Essa perspectiva aumenta a tensão entre aqueles responsáveis por publicizar essas fotografias em espaços e meios de reprodução (seja em museus, galerias, livros, catálogos, postais, fine art). O tensionamento com a publicização e comercialização permanece, pois fotografias, como vimos, não são objetos passivos.

É sob essa óptica de tensões, seja na difusão, seja sobre o enquadramento do continente africano, que analisaremos o livro de Sebastião Salgado. É sob essa perspectiva também que optamos, neste trabalho, por não reproduzir as fotografias. Entendemos que a escolha por reproduzir novamente essas imagens, mesmo que seja para criticá-las, perpetua a colonialidade existente na prática de produção e circulação das mesmas. Que podemos hoje optar por reproduzir diálogos e encontros de forma plural. Ampliar o evento da fotografia de Salgado é manter sua perspectiva no imaginário coletivo e como uma referência visual sobre o continente.<sup>18</sup>

## **2.2 - "Eu fotografo meu mundo"**

Sebastião Salgado é uma figura pública mundialmente conhecida, recebeu prêmios em diversos países, publicou em jornais e revistas de todo o mundo, teve exposições individuais e temáticas em museus e galerias também com alcance global. Sendo assim, também deu inúmeras entrevistas, é co-autor de uma autobiografia e tem seus

---

<sup>18</sup> Livro disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=FbWQvlu9L4k>

posicionamentos amplamente publicizados. E é a partir dessas fontes que pretendemos trazer o posicionamento sobre fotografia e África, para deixar evidente sua perspectiva sobre seu trabalho.

Em primeiro lugar, olhemos a própria forma de se enunciar. Nas entrevistas para jornais e revistas (impressos ou em vídeo) para jornais nacionais ou globais com edições em língua portuguesa, percebemos três posicionamentos recorrentes. Por exemplo, em uma entrevista para o jornal alemão Deutsche Welle em 2020, Salgado afirmou que fotografa *o que é importante do ponto de vista político e social, a minha fotografia é o meu modo de vida [...] venho contando as histórias que vivo através da fotografia*<sup>19</sup>. Nesse trecho podemos observar que Salgado reúne em si toda a narrativa e centraliza seu trabalho em torno dele mesmo, em uma visão que relaciona suas fotografias a seu testemunho pessoal. Em outra entrevista, à revista El País, há uma outra fala no mesmo sentido. Ao ser perguntado sobre o status de suas imagens - arte, humanitária, jornalística - o fotógrafo respondeu: *Não quis retratar os desfavorecidos, eu nunca fui um militante, é somente minha forma de vida e o que eu pensava. Houve quem disse [como Susan Sontag] que Salgado fazia estética da miséria... Meu cu! Eu fotografo meu mundo, sou uma pessoa do Terceiro Mundo*<sup>20</sup>. Aqui, além de um testemunho, ele chama para uma vivência pessoal, um testemunho não de um terceiro que presencia a cena, mas de alguém que está inserido nesse mundo e que conhece a miséria. Nos anos 2000, foi perguntado pela jornalista Nayse Lopes em entrevista publicada no Jornal do Brasil: *muito se discute se o seu trabalho é jornalismo, se explora a miséria, se é arte. O que responde?* O fotógrafo se posicionou:

Que essas são questões posteriores. O importante, e é nisso que nossos últimos projetos têm-se destacado, é que nós conseguimos levar a fotografia para fora das publicações e dos museus. Há poucas pessoas no mundo hoje que não tenham visto uma imagem do Trabalhadores, do Terra, ou agora de Êxodos. *Nosso objetivo é dar voz a quem nunca fala. E essa voz só pode ser compreensível mundialmente pela fotografia.* Esses projetos foram planejados desde o começo. Tivemos o apoio da Kodak e da Leica e de uma série de publicações que se comprometeram a comprar as fotos. Em histórias separadas, o material já foi publicado mais de 4 mil vezes. E com os kits expositivos criados por Lélia, a exposição se tornou planetária."

Aqui temos um novo posicionamento que se coloca como alguém que dá voz ao publicizar imagens que são compreensíveis pela linguagem mundial da fotografia. Essa ideia de que a fotografia é uma forma de comunicação que supera barreiras culturais vem sendo

---

<sup>19</sup> DW Brasil. *Especial Sebastião Salgado | Brasileiro fala sobre fotografia, história e atualidade | Camarote.21*. Edição de 27 de fevereiro de 2020, 10 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bY6HdPMtqA>>

<sup>20</sup> MORALES, M. Sebastião Salgado: Foi dito que fazia estética da miséria. Ridículo! Fotógrafo meu mundo. El País, 24 de junho de 2019. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/20/eps/1558350781\\_612997.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/20/eps/1558350781_612997.html)> Acesso em: 02/09/2021

contestada. Um exemplo é o caso de uma campanha pró-vacinação para uma comunidade indígena no México. Ruben Pater analisa o caso trazido por Anne Bush em seu artigo *Beyond Pro Bono*. Uma aluna de Bush, Erica Wong, decidiu estudar o porquê uma campanha do governo foi mal recebida pela comunidade a qual se destinava. Na imagem temos uma fotografia em preto e branco de uma criança indígena sorrindo e o escrito *Plano de Saúde Básico*. Wong entrevistou diversas pessoas da comunidade e descobriu, como cita Ruben Pater:

Em primeiro lugar, o menino é retratado sozinho. Nas comunidades rurais, a autoimagem das pessoas está associada a um grupo; uma pessoa isolada parece sozinha e abandonada. Bush: "as pessoas do vilarejo não entendiam por que ele tinha sido deixado sozinho." [...] Segundo, o preto e branco é um clichê visual de como as comunidades indígenas são retratadas por estrangeiros - como algo romântico e nostálgico. A comunidade não se reconhece nesse estilo imagético. Bush: Muitos disseram que, de início, ignoraram o cartaz, pois pensaram que era propaganda turística". Ela observa que "na imagem há grande divergência da percepção das cores e das atividades que são parte da realidade cotidiana nas comunidades rurais mexicanas." (PATER, 2019, p. 102)

Sendo assim, a campanha parecia mais destinada a outro público. Os elementos para compor a mensagem do cartaz poderiam ser lidos de uma maneira parecida por sujeitos ocidentais: criança feliz como representante de um futuro promissor e positivo. O preto e branco funciona como uma estética que afasta a distração das cores e aproxima quem olha a fotografia do evento/objeto/sujeito retratado. A imagem fora do cartaz também não é representativa para aquela comunidade, portanto não é uma imagem que difundida daria "voz" a eles. Esse "dar voz" aparece na fala de Salgado e em outras reportagens dito por jornalistas em diferentes períodos<sup>21</sup>. Ao mesmo tempo que chamam para uma perspectiva personalizada dos eventos, Salgado e aqueles que o defendem, colocam a função de intermediário, de potencializador de vozes e histórias como justificativa para suas ações independentes do contexto, do período e do objetivo jornalístico da publicização dessas imagens. Esses aspectos sobre a posição do fotógrafo serão melhor analisados e aprofundados no capítulo 3, para este capítulo vale relacionar essas formas de compreensão do próprio trabalho com como Salgado traz o continente africano em suas falas e a construção de suas fotografias.

Em diversas entrevistas, Salgado traz seu sentimento em relação à África. Inclusive, seu filho Juliano, co-diretor do filme sobre a vida do fotógrafo, já declarou que se não fosse brasileiro seu pai seria africano:

---

<sup>21</sup> Por exemplo, como na publicação da revista Cultura Genial. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/fotos-sebastiao-salgado/>> ou na revista ZUM disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/um-homem-de-contradicoes/>> Acesso em 02/09/2021

O lugar de onde a gente vem no Brasil é muito afastado dos centros. E também muito perigoso e muito violento", comenta Juliano. "Então, quando o Tião (Sebastião Salgado) ia para essas zonas de guerra, que muitas vezes não tinham sido desenvolvidas industrialmente, ele estava um pouquinho em casa. Foi assim, naturalmente, que ele se adaptou<sup>22</sup>

Na fala de Salgado, há dois pontos históricos que são recorrentes na hora de mostrar sua proximidade com o continente, um está relacionado a uma questão geológica pré-história, como citado em sua biografia:

A África é nossa outra metade: observando o mapa-múndi, podemos ver que a África, a América Latina e a Antártica formavam um todo antes de se afastarem há 150 milhões de anos. Apesar da separação dos continentes, encontramos na África a mesma vegetação e os mesmos minerais da América do Sul. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 33)

E o outro relacionado à cultura:

No plano cultural, os escravos originários de Moçambique, Guiné, Angola, Benin e Nigéria, levados ao Brasil pelos portugueses, marcaram profundamente a sociedade. Fragmentos da história e do folclore desses povos penetraram naquilo que se tornou a cultura brasileira. (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 33)

Como já posto anteriormente, Salgado evoca uma identidade *terceiro-mundista* (que será melhor discutida no terceiro capítulo) para se colocar como enunciador de uma realidade da qual ele diz fazer parte. Nessas três falas temos novamente esse tipo de posicionamento operando para uma narrativa de si mesmo numa forma de construir um reconhecimento (como colocou Judith Butler) comum a diferentes lugares geográficos, culturais e políticos - no caso, o Brasil e toda a África. É interessante notar como ele retoma o período geológico Jurássico, onde existiam dois continentes: a Laurásia (América do Norte e Eurásia) e Gondwana (Antártida, América do Sul, África, Índia, Oceania), para trazer a vegetação e minerais, mesmo ambos os continentes possuindo uma diversidade enorme nesse sentido. Salgado opera numa simplificação máxima dos conceitos para poder construir proximidades que justifiquem não só sua atuação durante os eventos, mas também a reprodução dessas imagens. Como na fala feita ao *Jornal do Brasil*, quando ele diz que quer aumentar o alcance do material que produz por ver um sentido político-social e como uma forma de conhecimento na difusão dessas imagens. O livro *África* é um exemplo, uma reunião de 30 anos de trabalho no continente revisitadas, organizadas e vendidas em um produto de alto valor. Vale ressaltar, que qualquer crítica ao trabalho não visa desqualificá-lo, principalmente o caráter social já que em muitos momentos diversas imagens produziram ampla reflexão

---

<sup>22</sup> COPSTEIN, J. "Se não fosse brasileiro, Sebastião Salgado seria um fotógrafo africano", diz o filho. DW Brasil, 15 de janeiro de 2015. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-002/se-n%C3%A3o-fosse-brasileiro-sebasti%C3%A3o-salgado-seria-um-fot%C3%B3grafo-africano-diz-o-filho/a-18130118>> Acesso em: 02/09/2021

sobre os acontecimentos retratados no período em que ocorreram. Nosso propósito é pensar no conhecimento sobre o continente produzido na reprodução das imagens e difundido por alguém que é reconhecido internacionalmente como alguém que entende o continente.

### 2.3 - O livro *África*

O livro *África* foi publicado pela editora Taschen em 2007 e compreende imagens produzidas desde 1971 até 2004, envolvendo reportagens, parcerias internacionais (Médicos sem Fronteiras) e projetos pessoais (algumas imagens pertencem a projetos como Trabalhadores, Migrações e Gênesis). No total, cerca de 200 fotos estão dispostas no livro por região: África Austral, Região dos Grandes Lagos e Sahel. As temáticas envolvem, fome, migração, paisagens, flora e fauna, guerras de libertação, trabalho. Ao todo o livro possui 335 páginas. Em sua biografia, o fotógrafo coloca que no começo da carreira as pautas do continente africano rendiam pouco dinheiro pois geralmente eram usadas uma só vez, ao contrário de imagens de políticos e celebridades. Porém, ele cita que com o passar do tempo *saiu ganhando*, pois graças a essas imagens produziu o livro *África* (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 36). Desta forma, o livro não foi produzido em parceria com nenhuma agência humanitária, não visava arrecadar fundos, era um livro pensado para ser comercializado e render lucros. A parte textual da edição aqui estudada é repetida em três línguas latinas: português, espanhol e italiano, mas há outra edição multilingual com textos em inglês, francês e alemão. No livro, organizado pela esposa de Salgado, Lélia, há textos sobre a biografia do fotógrafo e a introdução do livro e a de cada região é escrita por Mia Couto, escritor moçambicano internacionalmente conhecido. O único texto em primeira pessoa do próprio Sebastião Salgado está no início do livro, uma dedicatória (ANEXO 1). Seu conteúdo está dividido da seguinte forma:

#### Primeiro recorte geográfico - África Austral

- 1 - Guerras de Independência em Angola e Moçambique - p. 29 - 43 - ano: 1974- 1975
- 2- Duas fotos sem contexto no Zimbábue - p. 44 - 45 ano: 1976
- 3- Regresso de refugiados moçambicanos e Moçambique - p. 46-63 - ano: 1994
- 4- Menino de angolano na cidade de Cazombo. p. 64 - ano: 1997
- 5- Mina de diamantes - trabalhador - p. 65, ano: 1996
- 6 - Crianças brincam em avião destruído na Angola, p. 66, ano: 1997
- 7- Escola na Angola - legenda "cada um senta onde dá" p. 67, ano: 1997
- 8- Hospital ortopédico da Cruz Vermelha Internacional: Angola, p. 68 - 73, ano: 1997
- 9 - Médicos sem fronteiras na Angola, p. 74-75, ano: 2002

- 10- Deslocamento, campo e hospital de deslocados. p. 76-79, ano: 1997, 1994
- 11- Himbas na Namíbia, p. 81 - 89 ano: 2005
- 12 - Natureza, p. 90 - 113 ano: 2005

#### Segundo recorte geográfico - Grandes Lagos

- 13 - Natureza no Quênia, Ruanda, Congo e Uganda, p. 121-141, ano: 2002 - 2004
- 14 - Plantação de chá - Ruanda, p. 142 - 157, ano: 1991
- 15- Campo de refugiados ruandeses/genocídio - p. 159 - 195. ano: 1994-1995
- 16- Escola no Quênia - p. 196 - 198 ano: 1986
- 17- Recolhendo água no Quênia - p. 199 - ano: 1986
- 18- Pesca no Congo, p. 200 - 203 ano: 2001

#### Terceiro recorte geográfico - Sahel

- 19- Niger - busca por água tuaregues e seca - p. 211 - 213 ano: 1973
- 20 - Etiópia: hospital e cerimônia religiosa - p. 214 - 215 ano: 1974
- 21- Exército da Mauritânia - p. 217 ano: 1976
- 22- Senegal, captação de água p. 218 - 221, ano: 1978
- 23- Seca, fome e refugiados no Sahel: Mali, Sudão, Etiópia, Chade aparecem misturados. p. 222- 267 ano: 1985
- 24- Guerra Civil no Sudão e refugiados p. 268 - 277, ano 1993-1995
- 25 - Vacinas da Poliomielite no Sudão e Somália, p. 278 - 279, ano: 2001
- 26 - Ablação Feminina na Somália (únicas retratadas que há o nome na legenda), p. 281, ano 2001
- 27- Escola feminina na Somália / Mulher perto da cidade de Baidoa , p. 283 - 285, ano 2001
- 28- Colheita de café endêmico na Etiópia - p. 286 - 293, ano: 2004
- 29- Dinkas no Sul do Sudão, p. 295 - 307
- 30 - População do campo de gado Keny indo vacinar contra a poliomielite no Sul do Sudão, p. 309, ano: 2001

Ao longo do livro, as imagens não possuem informações sobre seu vínculo com o trabalho de Salgado, tais como: onde a reportagem saiu? A imagem faz parte de algum projeto pessoal? Quem financiou aquela imagem? Nenhum desses dados aparece explicitamente. Apenas algumas imagens possuem na legenda o vínculo institucional: Médico sem Fronteiras e Cruz Vermelha, por exemplo. Em outras, um leitor mais atento consegue fazer o vínculo, como a vacinação da poliomielite e a Organização Mundial da Saúde. As legendas são sucintas e impessoais. Em sua maioria, as definições abarcam taxonomias políticas e sociais. Para indivíduos temos: refugiados, repatriados, soldados, crianças, vítimas, civis, exilados. Para os coletivos temos: famílias, aldeias, tropas. Narrativas em primeira pessoa acompanhando alguma imagem - seja feita por Salgado, seja dos fotografados, não aparecem. Porém, quem organiza o livro e a narrativa que o livro deve conter é Lélia Salgado, esposa do fotógrafo.

### 2.3.1 - Curadoria das imagens: o papel de Lélia Salgado.

O sequenciamento das imagens no livro *África* é o que acaba por criar e narrar um retrato sobre o continente. Esse trabalho é feito pela esposa de Salgado, Lélia. Juntos desde a adolescência, é comum ouvir e ler em entrevistas que o trabalho de um é dependente do trabalho do outro. O fotógrafo costuma afirmar que ele não existiria se não fosse a mulher, pois até sua primeira câmera veio dela. Lélia é formada em arquitetura e, durante seus estudos na França, teve aulas de fotografia e comprou a primeira máquina da família para o curso. Porém, foi Salgado quem acabou utilizando e se apaixonando pela profissão a ponto de mudar de área - da economia para a fotografia. As primeiras fotografias no continente africano foram feitas nesse processo de mudança. Em 1971, Salgado foi a Ruanda pela Organização Mundial do Café enquanto economista. Voltou de lá mais empolgado com as fotografias que havia feito do que com qualquer parte do seu trabalho. Desse evento, surgiu a vontade de mudar de área, o que se concretizou nos anos seguintes. Lélia apoiou o marido na decisão. Os primeiros trabalhos foram surgindo aos poucos, mas ambos investiram nesse sonho de Salgado. De acordo com Lélia:

[...] trabalhar, eu sempre trabalhei com ele, ele nunca trabalhou sozinho. Pra editar as fotos, até o laboratório eu fazia porque a gente tinha um laboratório lá em casa. Eu vendia as fotos também, eu tinha uma motinho, eu ia vendia pras revistas. Assim, foi uma história bastante... até engraçada (risos) Mas eu sempre ajudei. Mas o que aconteceu, é que depois que o Rodrigo nasceu, que eu trabalhava em arquitetura e urbanismo, eu fazia o plano de ocupação do solo com um grupo de amigos para as municipalidades em volta de Paris e aí eu trabalhei até depois que o Digo nasceu... mas eu não podia trabalhar mais porque o Digo era doente, o Digo não dormia... foi difícil, foi muito difícil, os dois primeiros anos *foi* muito difícil, então eu tive que parar de trabalhar. Quando eu parei de trabalhar, é... eu voltei a trabalhar com o Tião para fazer... reorganizar os arquivos...eu reorganizei os arquivos dele todo, então foi uma coisa assim que foi muito legal. Quando eu tava quase já podendo trabalhar um pouco assim, porque o Rodrigo já tava um pouco melhor e tudo, então um amigo criou uma revista de fotografia, porque eu sempre estudei muito sobre a fotografia, eu gostava muito, eu sempre gostei muito, e aí ele me chamou pra trabalhar com eles. Um pouco eu podia trabalhar porque era meio expediente, então eu falei, eu vou, vou começar sim. E fui trabalhar, adorei trabalhar, porque fotografia... eu já trabalhava com fotografia, eu só me profissionalizei. E depois dessa revista, eu trabalhei em outra, trabalhei em outra...<sup>23</sup>

Podemos dizer que Lélia Salgado enveredou pelo caminho da fotografia por gosto e influência. Apesar de não fotografar, ela soube dominar os bastidores: começou auxiliando no laboratório, edição e vendas. Depois, como vimos, foi trabalhar em revistas especializadas, mas a curadora não parou por aí:

Até que um dia, eu pensei "eu vou montar uma galeria de fotografia, vou montar uma galeria" Aí comecei, e um dos fotógrafos da Magnum, que o Tião trabalhava na Magnum nessa época [...] O Tião entrou nessa agência quando o Rodrigo nasceu. O

---

<sup>23</sup>Canal Lilian Pacce. Lélia Salgado, criadora do Instituto Terra, ativista da arte e da natureza. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=74WJRXnGE0E>> Acesso em: abr/2022

Rodrigo nasceu em agosto, ele entrou em julho, em 79. Então, esse fotógrafo da Magnum falou, eu contei pra ele que queria fazer uma galeria de fotografia e ele falou "olha, nós temos aquela galeria na Magnum, por que você não vem trabalhar lá naquela galeria? Porque aí você vai saber o que é uma galeria antes de montar a sua. Quem sabe, se der certo, a gente pode até fazer uma sociedade." Eu falei "opa, ótima idéia". Aí eu fui trabalhar na galeria. Uma beleza, trabalhei lá dois anos, eu fiz 20 exposições lá, trabalhei dois anos lá. Olha, foi uma maravilha pra eu saber que eu detesto trabalhar em galeria. [Risos]. Uma maravilha. Aí...e que eu adoro fazer exposições. Aí, o que aconteceu, é que eu resolvi abrir, resolvi montar meu próprio negócio pra eu fazer livros e exposições de fotografia. Aí eu fiz muita, muita fotografia.

[...]

Aí eu comecei a trabalhar meio junto com com o Tião, da gente montar projetos [...] nosso primeiro grande projeto que nós trabalhamos juntos foi o Trabalhadores, sabe Trabalhadores. Eu já tinha feito uma porção de outros livros com ele, o primeiro livro, que foi o primeiro dele e o primeiro meu foi "Outras Américas", ele foi editado ai no Brasil pela companhia das Letras. Aí a gente fez esse livro, e de repente, depois, a gente começou a trabalhar em grandes projetos assim, que duravam anos. Aí eu montei realmente uma coisa grande, um escritório grande, com uma porção de gente. E aí o Sebastião saiu da Magnum porque ele não tava mais gostando de ficar na Magnum e foi aí que nós criamos a Amazonas imagens porque a gente precisava de alguém pra trabalhar com a imprensa. Nós pegamos pessoas pra trabalhar com a imprensa, então a gente abriu a Amazonas, eu dirigia a Amazonas.<sup>24</sup>

Lélia nunca trabalhou exclusivamente com Salgado, editou fotografias de outros, como para Cartier-Bresson, montou exposições de fotógrafos da Magnum, mas geralmente, essas outras parcerias, estavam ligadas ao trabalho pós produção das imagens: edição, escolhas, exposição. Com seu marido, Lélia desenvolveu uma parceria que envolve todo o processo:

Pra se fazer um livro, é evidente que é preciso pessoas que trazem, que tem as fotos, o fotógrafo traz as fotos e eles fazem o livro. Bom, não é o meu caso. Nós trabalhamos juntos e nós criamos os projetos juntos. Nós trabalhamos esse projeto, a gente escreve juntos. A gente vai procurar o dinheiro pra fazer o projeto juntos. Então, quer dizer, tem toda uma história que esse projeto é um projeto que é meu também. Agora, é ele que fotografa, é ele que sabe fotografar. Mas eu vou muito nas reportagens também. Então, quando chega na hora de fazer o livro, é uma coisa que é minha também.<sup>25</sup>

O livro *África*, diferente principalmente daqueles publicados durante os anos 1980 e 1990, não faz parte de um projeto pensando do começo ao fim, que o casal organiza as viagens, as reportagens, os temas antes de executar. O livro é um trabalho posterior que nasceu de um desejo de reunir imagens sobre o continente que Salgado visitou inúmeras vezes e pelo qual diz ter muito carinho. Porém, o processo de organização de um livro e seleção de imagens tem caminhos semelhantes para todos os livros. De acordo com Lélia, o

---

<sup>24</sup> Idem

<sup>25</sup> Canal Sempre um Papo. #Sempreumpapocasa recebe Lélia Salgado. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=zDh\\_nyf6aYQ&t=155s](https://www.youtube.com/watch?v=zDh_nyf6aYQ&t=155s)> Acesso em: abr/2022

trabalho começa na seleção de fotografias nas pranchas de contato, depois são feitas cópias pequenas que, em conjunto, o casal faz uma seleção. Depois eles fazem cópias maiores e outra seleção, Até chegar em cópias ainda maiores e em uma seleção final que se transforma no livro e nas exposições.<sup>26</sup> Salgado chega a afirmar em sua biografia que possui tantas imagens feitas no continente que poderia editar outro livro, ou seja, foi um processo de seleção difícil que, para Lélia, depende muito da sua função:

O fotógrafo tem uma coisa emocional, ele foi lá, ele sentiu o cheiro, ele conversou com as pessoas, ele viveu aquele tempo que ele passou lá com as pessoas, então tem uma coisa muito emocional, por isso que eu acho que é muito bom ter uma pessoa pra ajudar que a gente chama de curador. Que a pessoa vem pra te ajudar, ajudar a olhar, a escolher e a colocar juntos.<sup>27</sup>

Sendo assim, em conjunto com o marido, ela escolhe as imagens que irão compor o livro, mas é dela a responsabilidade de sequenciá-las:

[...] agora o livro é o seguinte, o Tião faz aí todas as reportagens, as fotografias todas. A gente trabalha sempre em temas, temas bem delimitados, que tem um tema enorme e tem os teminhas pequenos que vão fazer o tema grande. Então esse aí, eu tenho que incorporar esses temas comigo, eu que encontro a maneira de contar a história. Porque, no final das contas, botar uma fotografia uma atrás da outra não quer dizer que vai sair um bom livro. Então a gente tem que tomar... eu tenho que entender a coisa. Então eu vou, eu fico sempre sozinha, a gente escolhe as fotos juntos, muitas fotos e, de repente, eu pego aquelas fotos todas e começo a colocar uma atrás da outra e imaginar que história que eu vou contar. Agora mesmo, nesse momento da minha vida, eu estou montando um livro que é um livro da Amazônia. Então hoje eu já trabalhei já sobre três tribos indígenas, eu então eu vejo com as fotos que história que eu vou contar com essas fotos. [...] Com as fotografias eu invento quem que começou, como é que ele começou aquilo, se ele vai caçar... sabe, eu vou inventando histórias aí e vou colocando, eu tenho uma parede enorme de imã e vou colocando as fotos todas ali, e vou trocando, aquelas fotos ficam ali um, dois dias, eu volto e faço tudo outra vez e até que eu acho uma maneira que eu acho que tá contando a história. Aí quando eu acho uma maneira que eu acho que tá contando a história eu chamo o Tião pra ver. Ele vê, normalmente e fala "nossa, eu nunca imaginei que essa história pudesse ser contada desse jeito". Então, a gente tem uma coisa muito boa juntos é que nós somos complementares, o que ele sabe fazer, eu não sei, o que sei, ele não sabe. Então é bom porque um ajuda o outro. Eu também, se soubesse fazer muito bem mas sem fotografias boas ao meu lado, seria

<sup>26</sup> Transcrição: Pra chegar num livro realmente é um, é um caminho. Bom porquê... esse livro "Genesis", Sebastião fotografou durante 8 anos, então são 32 reportagens. Evidentemente que tem muita fotografia, então o volume é enorme. Ele primeiro faz uma seleção nas pranchas de contato. A gente faz... são feitas umas cópias pequenininhas, depois a gente trabalha junto pra fazer uma seleção a partir dessas fotos pequenininhas... a gente faz maior um pouco, faz outra seleção. E, no final, a gente faz a última seleção e faz umas cópias grandes. Essas aí que vão ser, que vão dar origem ao livro e a exposição. Então, no final, quando os 8 anos passaram, quando todas as reportagens foram feitas, então a gente vai, volta pra essas cópias grandes que tem muitas, né tem bem umas 1000 cópias, não sei, por aí, talvez mais, muito mais, eu não conto nada, eu não gosto de contar, então eu... se contar fica meio complicado. Então a gente vai os dois e vamos selecionar quais são as fotos que... as melhores fotos, as mais significativas que vão contar a história que a gente quer contar. Canal Sempre um Papo. Sebastião Salgado e Lélia Wanick Salgado em Palácio das Artes/BH - Sempre um Papo 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/K24NPnLVcWs>> - Acesso em: abr/2022

<sup>27</sup> Canal Sesc São Paulo. Lélia e Sebastião Salgado no Desafio da Curadoria. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_BRJpiQanVg&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=_BRJpiQanVg&t=1s)> Acesso em: abr/2022

mais difícil. Essa aí que é o... o... o X da questão, entende? que a gente é complementar, então a gente continua, vai criando livro e eu vou criando essas histórias. Uma historinha dentro da história grande do livro. E bom, e depois eu vou até a gráfica [...] Só entrego pra editora o livro pronto, o que felizmente, com a Tasch, a gente nunca teve problema.<sup>28</sup>

Sendo assim, o sequenciamento e as escolhas não são meramente temáticas. Há a intenção de se construir uma narrativa. Cada imagem é escolhida como sequência da anterior porque juntas elas conformam algo em comum que não é somente um retrato amplo de África - que é a história grande do livro, mas as pequenas historinhas pensadas a partir do repertório de Lélia e endossadas por Sebastião Salgado. Para além da parte imagética, temos a parte escrita. No livro África o que se apresenta é quase que um narrador local que escreve as introduções das subdivisões temáticas: Mia Couto.

### 2.3.2 - Mia Couto e a narrativa local

Mia Couto é um escritor moçambicano, autor de mais de 20 livros e internacionalmente conhecido. Declarado admirador do trabalho de Salgado, em 2007 disse que as fotografias resgatam *a beleza da condição humana mesmo nas circunstâncias mais penosas* (COUTO apud ESQUENAZI, 2007). Couto foi convidado pelo próprio fotógrafo para que, em parceria, escrevesse uma espécie de legenda para as imagens. O escritor, porém, achou que as imagens falam por si mesmas - *divinas e absolutas* (IDEM). Sendo assim, o escritor ficou responsável pela redação de 5 textos: a introdução do livro, a introdução de cada divisão regional do livro (África Austral, Grandes Lagos e Sahel) e uma conclusão. Sobre o convite de Salgado, Mia Couto disse em entrevista:

Nessa noite, não dormi: a força de algumas das fotografias me roubava a tranquilidade. Eu sou africano, vivi toda a minha vida em África, assisti a guerras, fomes, cheias. Assisti ao renascer contínuo da esperança. Mas Salgado tinha visto tudo isso de outra maneira. E essa maneira me surpreendia, a mim, que já acreditava já ter visto. Afinal, eu estava perante aquelas situações na condição de absoluta ingenuidade. [...] E foi isso que me ajudou a construir um texto. Aliás, diferentes textos que surgem no livro exatamente para evitar que a leitura do álbum confirme as tendências do afro-pessimismo. Salgado nem eu pretendíamos que o lado dramático fosse dominante. Mas isso é um desafio: Salgado esteve nos momentos e nos lugares onde eclodiram tragédias e essas imagens são realmente muito perturbadoras. Contudo, ali está presente o contraponto. A admirável capacidade de renascer das cinzas. Essa é, afinal, a essência do meu testemunho (COUTO apud ESQUENAZI, 2007, p. 4)

---

<sup>28</sup> Canal Sempre um Papo. #Sempreumpapoemcasa recebe Lélia Salgado. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=zDh\\_nyf6aYQ&t=155s](https://www.youtube.com/watch?v=zDh_nyf6aYQ&t=155s)> Acesso em: abr/2022

Mia Couto diz reconhecer seu continente naquelas imagens. Salgado transforma assim 30 anos de trabalho em uma *narrativa local*. A historiadora Fabiane Furquim afirma que Couto é um homem de fronteira, dividido entre a descendência portuguesa e a experiência moçambicana (FURQUIM, 2015, p.39). O autor mesmo diz que aquelas imagens foram também por ele assistidas, mas não necessariamente vividas, o que indica uma falta de reconhecimento da pluralidade de experiências dentro de uma ideia ligada a um *ser africano*. É um posicionamento semelhante ao de Salgado quando diz ser um sujeito de *terceiro mundo*. Nosso ponto é pensar que a legitimação por ele dada faz com que a atuação do fotógrafo pareça um espelho da realidade local autorizado por aqueles que lá vivem e não um enquadramento operado em conjunto com instituições exógenas. Essa tipo de legitimação, não só de Mia Couto mas de outras instituições e especialistas, é alvo de críticas por parte de Ariella Azoulay:

O circuito de censura-revelação assegura o controle do resultado da destruição nas mãos de diferentes especialistas e cientistas, cujo conhecimento e know-how são obtidos em instituições imperiais do conhecimento. A padronização dessas ferramentas referentes à perícia, discurso jurídico, direitos humanos, assistência humanitária e governança, e os dados que elas produzem, moldam sua relativa permutabilidade e capacidade de afirmar e reafirmar os dados uns dos outros, como se fossem de uma fonte externa. [...] A fotografia continua a ser praticada por muitos como se ir a locais de desastre fosse uma mera ocupação profissional, cujo produto deve continuar a ser avaliado e julgado por outros profissionais, longe das pessoas fotografadas que não são vistas como parte da economia das imagens.<sup>29</sup> (AZOULAY apud MEISELAS, 2018, p. 102)

Esse aspecto pode ser melhor percebido com a análise das imagens de Sitey Muse Mukhtar, de 7 anos e Xalime Ali Sheik de 10 anos, que estão na página 281 do livro de Salgado. Ambos os retratos ocupam a página com a seguinte legenda:

Sitey Muse Mukhtar, de 7 anos, e Xalime Ali Sheik, de 10 anos, foram circuncidadas no dia anterior. As meninas mal podiam andar, arrastando-se com as pernas juntas para que não se afastassem, para evitar rasgar a cirurgia rudimentar: precisavam da ajuda de uma bengala. Sabbatum, região do Rio Jubba, Somália, 2001.

O tema é bastante delicado e merece a devida atenção. A historiadora Mariana Fernandes procurou em um de seus estudos se aprofundar nessa questão para tentar entender exatamente as diferentes formas de abordar o tema, diferenças na própria prática e estratégias de proteção às mulheres e de encerramento da ação. Ao mesmo tempo que a mutilação tem muitas críticas, desde sobre utensílios até falta de uma estrutura adequada (como falta de

---

<sup>29</sup>Tradução nossa: "The censorship-revelation circuit secures the control of the outcome of destruction in the hands of different experts and scientists, whose knowledge and savoir-faire is obtained in imperial institutions of knowledge. The standardization of these tools pertaining to forensics, legal discourse, human rights, humanitarian assistance and governance, and the data they produce, shapes their relative interchangeability and capacity to affirm and re-affirm each other's data, as if coming from an external source. In.: MEISELAS, Susan. *Mediations*. Damiani editore, 2018. p. 102

anestesia, por exemplo, o que leva essas meninas a sentir muita dor), certos aspectos, como o caráter ritualístico e a importância para a sociabilidade das mulheres, aparecem como extremamente relevantes para se entender e agir sobre esse problema. A historiadora leva o estudo a partir de um levantamento das diferentes formas de questionar e se aproximar da prática. Fernandes cita:

A excisão genital feminina é sobre o corpo e sobre como o corpo feminino é visto, mas não necessariamente apresenta as mesmas questões que os corpos das mulheres europeias vão trazer. Assim, é importante questionar “baseado em que as categorias conceituais ocidentais podem ser exportadas ou transferidas para outras culturas que possuem uma lógica cultural diferente? Transportando esses conceitos, deixamos de lado a diversidade cultural e social, e não levamos em consideração que “culturas diferentes podem construir categorias sociais diferentemente” (FERNANDES, 2019, p. 32)

Um dos pontos levantados pela autora diz respeito à disputa epistemológica presente no debate. Fernandes chama atenção para a crítica a universalidade da ciência e o uso de metodologias e conceitos que muitas vezes não podem ser usados fora das realidades onde foram criados. Isso pode ser visto nos discursos de diversas organizações ao redor do mundo com pensamentos eurocêntricos sobre cultura e tradição, trabalhando em oposição com uma ideia de modernidade (FERNANDES, 2019, p. 36). As diferentes formas de atuação sobre o tema podem ser vistas em instâncias supranacionais como ONU, UNICEF e OMS que buscam tratar acerca de direitos universais, sobre os quais a historiadora pergunta: “*qual é o olhar que a ONU exerce sobre as outras formas de viver a partir do momento que ela busca analisar essas vivências através de um viés conceitual europeu?*” (FERNANDES, 2019, p. 38). Como, por exemplo, reduzir o ritual e o que ele representa para a sociabilidade dessas mulheres a uma violência patriarcal. Além disso, há ações que geram dúvidas, como o fato de a ONU declarar o dia 6 de fevereiro o dia Internacional da Tolerância Zero à Mutilação Genital Feminina, mas seria essa a melhor estratégia sobre o tema? Os países praticantes adotaram a data? Por outro lado há diversos casos de organizações que têm como forma de atuação a aproximação e a tentativa de diálogo<sup>30</sup> pois tentam entender e questionar a prática a partir de sua lógica interna. A questão se complexifica à medida que se compreende a multiplicidade de fatores que acabam por manter essa prática mesmo com a proibição. Em uma outra pesquisa realizada por médicos e publicada em 2018, 356 mulheres somalis de 16 regiões diferentes foram entrevistadas sobre a prática. Nas respostas, encontramos o conflito de dentro das comunidades, como mostra a tabela:

---

<sup>30</sup> Como, por exemplo, o *Projecto Djinopi – Djintis Nô Pintcha*, uma organização nacional fundada na Guiné-Bissau, e do *Projecto IA-IA*, de configuração internacional.

**Table 4.** Attitude of mothers toward FGM/C in Somalia

	Yes, n (%)	No, n (%)
Is FGM/C a harmful traditional practice which should be stopped?	324 (91.01)	32 (8.99)
Is it necessary to be circumcised?	96 (26.96)	255 (73.04)
Do you want your daughter to be circumcised?	185 (52)	171 (48)

31

Ao mesmo tempo que a maioria das mulheres reconhece de alguma forma que a MGF (Mutilação Genital Feminina) é um problema de saúde e que deveria acabar, 52% das entrevistas pretendem que suas filhas passem pelo procedimento, mostrando que o problema não se resume a um mínimo denominador comum, mas que na verdade compreende a complexidade da sociabilidade, da cultura, da saúde e do corpo inter-relacionados. Isso porque, por um lado, se olha para a questão biológica da prática, ou seja, a mutilação do clitóris. Por outro, se dá destaque o lado simbólico do ritual e sua importância para vida social dessas meninas. Esse segundo pode ser um dos fatores que leva a maioria das mães entrevistadas a pretender que suas filhas passem pela cerimônia. Portanto, a conscientização de audiências ocidentais deve levar em conta o cuidado com estereótipos, como o da publicação de jornal francês que resume a questão a dominação masculina<sup>32</sup> e é ilustrada pela foto de Sebastião Salgado. Parte daqueles que defendem a prática argumentam que ela é uma tradição, e assim, operar para que o ritual acabe seria um processo colonial para ocidentalizar essas comunidades. Porém, aí vemos a importância de se olhar a localização de onde essas críticas e defesas são enunciadas. O depoimento de Salgado em outros meios de comunicação reforça esse aspecto:

Numa visita à aldeia de Sabbatum, na Somália, o fotógrafo Sebastião Salgado presenciou "uma das coisas mais cruéis já vistas na vida". A cena que o chocou, há seis anos, foi a de duas meninas que acabavam de ter seus clitóris arrancados e cujas pernas eram mantidas unidas por ataduras para não rasgar a cirurgia precária. "*Elas não podiam se mexer, haviam acabado de perder a possibilidade de prazer no futuro*", lembra Salgado<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Adigüzel, C.; Baş, Y; Erhan, M.D.; Gelle, M.A. The Female Genital Mutilation/Cutting Experience in Somali Women: Their Wishes, Knowledge and Attitude. In.: *Gynecologie and Obstetric Investigation*, Set/2018 p. 7

<sup>32</sup> BLAYO, M. A Paris, de somptueuses photos de Salgado pour célébrer les droits de l'Homme. Disponível em: <<https://www.telerama.fr/sortir/a-paris,-de-somptueuses-photos-de-salgado-pour-celebrer-les-droits-d-e-lhomme,n5934103.php>> Acesso em: 02/09/2021

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://revistacafeicultura.com.br/?mat=13740>> Acessado em: 02/09/2021

Na realidade, a prática [da mutilação] gera muito mais problemas do que *a perda da possibilidade de prazer*. Dificuldade em urinar, dores, problemas no parto e para engravidar e má cicatrização são alguns dos problemas crônicos que a prática pode gerar, além do risco de morte prematura.

No livro *África*, as fotografias aparecem depois de uma sequência de imagens: na página 277, temos a fotografia cuja legenda é: “*Jovens fogem do sul do Sudão para evitar o recrutamento nas forças armadas. Na escola apoiada pelas Nações Unidas, no campo de Kakuma. Norte do Quênia, 1993.*” Na 278 temos *Vacinação da poliomielite no campo de gado Wumpul, na área de Maper Payem. Distrito de Rumbek, sul do Sudão, 2001.* Por fim, na página 279, *Vacinação contra a poliomielite em Gof Gudod, aldeia da região de Baidoa. Somália, 2001.*” Quando chegamos a página 280 e 281, nos deparamos com o contraste das fotografias das duas meninas, únicas em todo o livro identificadas nominalmente. Na página 283, temos o retrato de quatro meninas com véu e a legenda: *Escola para meninas em Jamame, Somália, 2001.* Esse sequenciamento, pensado por Lélia como uma pequena história, leva as imagens a uma contraposição escola e vacina (saúde pública) versus precariedade e *atraso*. Mia Couto surge no livro como um especialista, como aquele da citação de Ariella Azoulay. Na introdução escrita por ele na parte do livro onde as fotografias estão, o escritor chama mais atenção para a fome no Sahel, que ocupa a maioria das páginas. Desta forma as únicas informações diretamente ligada a MGF são as imagens e a legenda. A curadoria das imagens, que estabeleceu a sequência com a contraposição das fotografias, acaba por operar com um imaginário comum sobre o continente pensado a partir de uma visão binária de mundo: modernidade versus tradição. Uma modernidade que aqui é estabelecida por agentes externos, e uma tradição que é compreendida em sua lógica interna mas analisada e hierarquizada de acordo com fatores externos também. Esse aspecto se torna evidente quando essas mesmas fotografias passam a ilustrar a exposição sobre os Direitos Humanos. Em 2019, no aniversário de 70 anos da Declaração dos Direitos Humanos, Salgados expôs no Museu do Homem em Paris fotografias ilustrando cada um dos artigos presentes no documento. As imagens das duas meninas aparecem junto ao artigo 3 que diz: *Todo ser humano tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal.* Sobre o aspecto de como os conceitos são utilizados e operam numa construção de uma diferença ontológica, Mbembe afirma:

O princípio da diferença ontológica persistiu, e a preocupação com a autodeterminação foi conectada à necessidade de se “tornar civilizado”. Um leve deslizamento ocorreu dentro da velha economia da alteridade. A tese da não-similaridade não foi repudiada, mas não mais se baseava somente na vacuidade

do signo como tal. Ao signo foi dado um nome: a tradição. Se os africanos eram tipos diferentes de seres, era porque eles tinham sua própria identidade. Esta identidade não podia ser abolida. Pelo contrário, a diferença teria de ser inscrita em uma ordem institucional distinta, enquanto, ao mesmo tempo, esta ordem seria forçada a operar a partir de uma perspectiva fundamentalmente desigual e hierarquizada. Em outras palavras, a diferença era reconhecida, mas apenas na medida em que implicasse desigualdades, que eram, além disso, consideradas naturais, no sentido de que ela justificava a discriminação e, nos casos mais extremos, a segregação. (MBEMBE, 2001, s/p)

O autor mostra como uma lógica do período da colonização persiste atualmente através de signos que são operados para reforçar a discriminação. Entre eles está o de tradição. Na construção do livro de Salgado essa distinção aparece através do sequenciamento das imagens. As dicotomias estão presentes mesmo que o fotógrafo não as cite diretamente. Outro aspecto vem da ideia de salvação na abordagem do tema, principalmente na exposição sobre Direitos Humanos, Maldonado-Torres mostra a colonialidade dessa questão em conjunto com a diferença ontológica tratada por Mbembe:

A condenação é uma forma de diferenciação ontológica que inclui diferença racial, embora transcenda. A linha ontológica colonial ou linha de condenação cria duas zonas: a salvação, onde se entende que o mundo e os seus recursos existem "para nos servir" [...], e a de condenação, povoada por entidades cuja existência é vista como problemática e perigosa. [...] A tarefa de controlar a linha moderna/colonial a fim de determinar como e com que frequência podem os sujeitos condenados ter acesso a cada uma das duas áreas de civilização é aquilo que hoje se entende por diversidade (ao nível da sociedade civil e do Estado-nação) e desenvolvimento (ao nível geopolítico) (MALDONADO-TORRES apud BOAVENTURA, 2020, p. 96)

Os usos das imagens das duas meninas estão carregadas de colonialidade pois são incapazes de trazer uma compreensão, uma solução e uma crítica a partir da vivência e da participação endógena. Além disso, colocar como uma violência ao direito humano a qual instituições ocidentais se vêm responsáveis por garantir, reforça a ideia de tutela sobre a população africana. Adota-se uma construção dicotômica que reforça uma diferença hierarquizada de práticas que precisam ser discutidas, mas jamais qualificadas nos termos frequentemente usados. Por isso, trabalharemos no próximo tópico com dois importantes aspectos: legendas e taxonomias.

### **2.3.3 - Legendas e taxonomias**

Diferente das duas meninas somalis e do líder etíope Haile Selassie, as outras pessoas que aparecem no livro não são reconhecidas nominalmente. Como já dito anteriormente, as

legendas são impessoais e são operadas terminologias político-sociais para o reconhecimento daquelas pessoas. Por exemplo, no primeiro recorte geográfico do livro temos 70 fotos. Elas estão ordenadas basicamente em ordem cronológica: anos 1970, anos 1990 e anos 2000. As primeiras imagens foram feitas durante as independências de Moçambique e Angola nos anos 1975 e 1976. As fotografias desse contexto possuem em suas legendas: Tropas portuguesas, exército da FRELIMO, Soldados FNLA, Soldados MPLA, soldados portugueses, civis, "crianças soldados". Nenhuma das siglas possui sua definição, por exemplo - FRELIMO é a Frente de Libertação de Moçambique, que lutou pela independência do país e assumiu o poder após conquistá-la. A guerra civil moçambicana que seguiu nos anos 1976 a 1992 foi originada pelo conflito entre a FRELIMO e a RENAMO - outro movimento nacionalista que buscava através de uma contestação à orientação da FRELIMO definida antes de assumir o poder. A RENAMO não aparece no livro, e o Acordo de Paz (não é dito que foi firmado entre FRELIMO e RENAMO) em 1992 é citado somente em uma foto legendada da seguinte forma: *Distribuição de alimento a antigos soldados da FRELIMO, por ocasião da desmobilização depois do Acordo de Paz, Milange, Moçambique, 1994*. Na foto temos diversos homens amontoados levantando um prato de comida. Essa diferença entre diferentes movimentos nacionalistas que buscam independência ocorre também na Angola, FNLA (Frente Nacional de Libertação da Angola) e MPLA (Movimento Popular de Libertação da Angola) são movimentos distintos e conflitantes dentro do processo de independência angolano. Na introdução de Mia Couto, ele diz:

Sebastião Salgado surpreendeu a chamada África Austral ao longo de três décadas. Esta África que aqui se revela é uma amostra da esperança conquistada a ferros, o atribulado nascer de um tempo no ventre do Tempo. A queda do apartheid, a derrocada dos regimes coloniais, a luta guerrilheira vitoriosa, a possibilidade de um novo princípio: eis o que a objectiva de Sebastião Salgado fixou. Revelando que, para além do luto há a luta, para além do escuro há sementes que despontam, caminhos que apontam para um outro futuro [...] Algumas dessas imagens referem especificamente o meu país, Moçambique, e ilustram momentos de euforia que foram vividos por mim. O hastear de novas bandeiras na constelação africana abriram, nessa altura, uma fresta de luz e enunciavam o fechar de um ciclo de sofrimento. Essa promessa foi em Angola e Moçambique estilizada de encontro a processos posteriores de guerra civil. Mas, de novo, com o advento da Paz, se reacendeu a esperança. Sebastião Salgado fixou em película o regresso dos camponeses exilados e o simbólico momento em que mulheres deitam fogo à casa temporária no país onde tiveram refúgio. No caminho de regresso, as mulheres não atravessam apenas o Rio Zambeze. Atravessam o seu próprio destino e debruçam-se, de novo, sobre a terra que espera pelo seu gesto vital como o barro espera pela chegada das mãos. (COUTO apud SALGADO, 2007, p.23)

Diante de imagens tão belas, parecemos não nos importar com o contexto ou a diferença entre tais movimentos, mas conhecê-los, molda nossa visão de mundo e nossa

forma de compreender as realidades ali postas. Para compreender melhor essa questão, vamos analisar as taxonomias operadas por Salgado.

Temos uma sequência de imagens que ocupa as páginas 46 a 63, num total de 17 páginas referentes ao retorno de moçambicanos e moçambicanas ao país, no ano de 1994, uma vez que o Acordo de Paz fora assinado e o conflito amenizado. No meio delas temos três fotos em sequência: dois retratos e um plongée total de um barco que atravessa o Lago Niassa ou o Lago Malawi<sup>34</sup>. Nos retratos não há identificação dessas mulheres. Na primeira imagem a legenda é *Um ferryboat transporta refugiados moçambicanos que regressam do exílio na Tanzânia. Lago Niassa ou Lago Malawi, 1994*. Em primeiro plano, temos uma mãe e seu filho pequeno que ela amamenta. O olhar está direcionado para a objetiva da câmera e, conseqüentemente, para o espectador. À sua volta todos se movimentam, a maioria das pessoas está de pé no barco, outras mulheres e crianças parecem próximas a ela. A legenda nos conta sobre seu imediato presente e a narrativa no plural coloca essa realidade como de um coletivo. A imagem que a segue (anexo 8) apresenta tal coletivo. Diversas pessoas aglomeradas no barco, sentadas. Os rostos que conseguimos fixar estão sérios. Há pessoas de diversas idades. A legenda diz: *Ao atravessarem o lago de barco, as pessoas cantam canções patrióticas e de amor pela sua terra natal, a que agora regressam, depois de anos de exílio. Lago Niassa ou Lago Malawi, Tânzania/Moçambique, 1994*. A seriedade das pessoas retratadas parece dizer mais sobre um silêncio relacionado a espera e sobre o tempo que leva o processo de retorno ou sobre estar sendo fotografadas por um desconhecido. Esse processo também está na próxima imagem. Legendada como *Uma refugiada que regressa a Moçambique atravessa a ponte Dona Ana, meio destruída, sobre o Rio Zambeze, Mutarara, Moçambique, 1994*. A mulher retratada já está em solo moçambicano, ainda sim, a legenda a coloca como refugiada. Em que momento podemos dizer que ela perde esse status de refugiada moçambicana e se torna apenas uma moçambicana que retorna ao seu país após exílio? Quem define o momento que alguém se torna e que alguém deixa de ser refugiado? Neste caso, provavelmente, a pauta de Salgado, que fez as imagens para o projeto *Êxodos* e não para uma reportagem específica, é o que define a forma como ele quer que as pessoas olhem esse momento. As imagens poderiam ser narradas como o retorno de moçambicanos ao país após o fim da guerra. Há um status político sendo operado no momento que essas legendas são escritas dessa forma.

---

<sup>34</sup> Lago Malawi e Lago Niassa é um dos Grandes Lagos africanos, localizado na intersecção entre Malawi, Moçambique e Tanzânia. O nome sofre variação de acordo com o recorte territorial.

Ariella Azoulay chama atenção para esse aspecto. Para ela, a fotografia não é violenta em si, mas quando legitima uma configuração de mundo ao torná-lo visível e sem contra narrativas ou sem construções em conjunto a uma perspectiva local, como seria a imagem acompanhada de um relato dessas mulheres, a difusão das fotografias corrobora com uma narrativa específica sobre o momento que diz mais sobre a intenção de quem produz do que sobre o momento. No livro, a imagem de refugiados aparece em outros momentos e ligada a outros eventos também, como sobre o Sahel e o genocídio de Ruanda - todas essas imagens fazem parte do projeto "Êxodos". Sobre esse projeto, Salgado afirma:

Aliei-me a organizações especializadas nessas questões e a outras que trabalhavam com os migrantes - em especial a Organização Internacional para Migrações, sediada em Genebra, o UNHCR e a Unicef. Com o passar do tempo decidimos contar a história de todas as populações obrigadas a deixar suas casas por razões econômicas, religiosas, climáticas ou políticas. Demos a esse projeto o nome "Êxodos" (SALGADO, 2014, p. 78)

A migração, com seus diferentes contextos, no livro *África* aparece como experiência de todo o continente. A classificação *refugiado(a)* aparece em todos os recortes geográficos construídos no livro. Devemos ressaltar que a história moçambicana não consta nos livros didáticos, não é de conhecimento geral do público ocidental que consome esse livro, como já destacamos em fala anterior de Susan Sontag: “Quando põe num mesmo livro pessoas que estão fugindo da guerra e pessoas que estão saindo de regiões muito pobres em direção à cidade, você não está contribuindo para nenhum tipo de compreensão política e histórica daqueles fatos” (SONTAG, 2003). Se os livros fotojornalísticos se configuram como narrativas fotográficas sobre eventos, o que esses elementos destacados dizem sobre África? Há quem diga que Sebastião Salgado dá *voz visual* àqueles que fotografa<sup>35</sup>, mas apenas dar a ver não é suficiente para compreender a realidade vivida por eles, e muitas vezes nos diz mais sobre a própria formação de Salgado do que sobre o outro.

Azoulay resalta que compreender o obturador da câmera como operador de uma violência passa por entender o processo que transforma a vida de uma pessoa em retrato do refúgio ou numa obra de arte ou em um evento maior separado de seu contexto. Para isso, ela propõe deslocar o olhar para a maneira como *as práticas imperiais, instituições e linguagens jurídicas, políticas e culturais* racializam e classificam construindo uma diferença. (AZOULAY, 2019, p. 75).

A primeira imagem sobre o tema possui a seguinte legenda: *Durante a seca no Sahel. Uma vítima da fome. Mali, 1985.* As quatro imagens seguintes também possuem legendas

---

<sup>35</sup> Fred Ritchin na palestra Sebastião Salgado: The Photographer as an activist Califórnia, 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G6fRykp6nRQ&t=1s>>

que não especificam contexto, não nomeiam e se utilizam taxonomias operadas pelas temáticas de Salgado: a primeira foto é legendada: *Crianças esfomeadas observam a distribuição de alimentos na região do antigo Lago Faguibine, Mali, 1985* enquanto a foto da folha ao lado diz *Refugiados tentam conseguir água e alimentos na região de Gourma Rarhous, Mali, 1985*. Chamamos atenção para as taxonomias operadas: desde “crianças esfomeadas” - a fome na infância é uma pauta que envolve discussões acerca da atuação de missionários, ONGs e instituições supranacionais (FAO por ex.) na África até hoje; e o de refugiados, que em conjunto com outras como asilado, ilegais, apátridas, têm sido operadas pelos estados modernos e por órgãos supranacionais (por exemplo, a UNHCR ou ACNUR em português) como status políticos. Na quinta foto sobre o tema Sahel no livro a legenda é: *“Todos os dias chegam refugiados, como este homem que transporta o seu filho moribundo, da Eritreia para o campo de Wad Sherifai, perto de Kassala. Sudão, 1985.”* Em uma palestra no ano de 2006 disponível no Youtube, o curador Fred Ritchin falou sobre essa imagem e contou a história deste pai. Em um deslocamento de dias, ele havia prometido ao seu filho que chegariam ao destino final. O menino morreu no caminho, mas o pai, querendo manter sua promessa, leva o corpo do filho consigo. Ritchin diz que a imagem por si só não diz isso, que a legenda na exposição que conta essa história, nos faz ter uma outra relação com a imagem e dignifica esse pai e sua ação. Essa dignidade, para ele, é um traço da obra de Salgado (RITCHIN, 2006, 48 min). Essa história não consta no livro, retrato do continente, aqui ele é um entre muitos, um refugiado como tantos.

Uma pessoa só é considerada refugiada quando *temendo ser perseguida por motivos de raça, religião, nacionalidade, grupo social ou opiniões políticas* seja no seu país ou em outro e teme pela sua vida onde se encontra, ou seja, você se torna refugiado quando está fugindo de perseguição, guerra ou violência<sup>36</sup>. No caso da fome do Sahel, a Etiópia teve grande destaque na mídia. De acordo com Alex de Waal, a situação no país foi principalmente agravada pela guerra civil que raramente é citada ao se falar sobre. A questão da fome já era pautada antes, De Waal mostra como desde os anos 1970 havia uma instabilidade política e alteração nas políticas e nos preços dos produtos. Ao falar sobre a forma como foi midiaticizada a situação, o autor discorre sobre o vocabulário:

Imagens religiosas e metáforas de natureza hostil permeiam a cobertura. É um apelo a uma ideia de fome como algo simples, enorme e apocalíptico e, acima de tudo,

---

<sup>36</sup> Convenção relativa ao Estatuto dos Refugiados (1951). Organização das Nações Unidas. Genebra, 1951. Disponível em: [https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/BDL/Convencao\\_relativa\\_ao\\_Estatuto\\_dos\\_Refugiados.pdf](https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/BDL/Convencao_relativa_ao_Estatuto_dos_Refugiados.pdf) Acesso em: 02/09/2021

fora da ação humana. É como se percebessem, para sua surpresa e choque, que era real e contemporâneo. O poder da transmissão sem dúvida ajudou a provocar uma reação internacional sem precedentes, mas também serviu extremamente bem a Mengistu (DE WAAL, 1997, p. 122)

Mengistu era o presidente etíope no final dos anos 80, ele deu um golpe de estado em Haile Selassie e governou de 1974 a 1991. De acordo com o autor, essa visão sobre a fome no país gerou um alívio para o governo que passou a desenvolver programas de engenharia social ao sul. Além da Etiópia, outros países também aparecem nas fotografias sobre o Sahel. A seca não é uma experiência nova nesta região e Bruce Whitehouse, que estudou migrações, mais especificamente na região do Mali, também fotografada por Sebastião Salgado, afirma que o status de refugiado não cabe para populações que têm a migração cíclica como parte de sua cultura, como também não cabe caso uma população decida por outros motivos (como a seca) por migrar. Há um poder de decisão sobre seus futuros que difere da condição de refugiado. Ou seja, havia uma confluência de elementos no Sahel nesse período que levou a grande crise humanitária na região. No livro *África*, na introdução de Mia Couto, ele escreve:

Sobre o campo de refugiados, como se vigiasse o espectro da fome, paira a ave de rapina. Não é exactamente um simples pássaro. É uma metáfora de uma punição dos deuses. A fotografia não registrou apenas o que era tangível mas tocou esse arrepio que acontece quando seres humanos se convertem em indefeso despojo para predadores.

A fome e miséria no Sahel tem raízes antigas, quase milenares. O confronto secular dos homens contra a natureza acabou por se converter num fenómeno fora da História como se tivesse sido um castigo eterno. Mas o deserto já foi outra coisa e deu guarida a regiões das mais férteis do planeta. Tudo tem história, mesmo a pegada do nosso percurso na areia do tempo.

As fotos de Sebastião Salgado executam às avessas o voo do ave de rapina: nesse percurso ele recolhe motivos para celebrar a Vida, o Homem, a nossa ligação com o sagrado. Uma mão sobre a cabeça de uma menina famélica parece suspender o seu corpo para além da gravidade. Essa criança perdeu o peso, emigrou de si mesma, está em trânsito ascendente para os céus.

Tudo isto está redigido nas imagens de Salgado, com a sobriedade de quem trata a pessoa humana como se estivesse transportando a última vasilha de água em pleno deserto. O gretar do chão nos pés do menino magro, o gretar da pele humana na areia seca: não se sabe quem está vestindo quem? Onde reinam as areias e os ventos, o morto apenas se transfere de campa. Ainda em vida, ele já se cobria de pó. Essa mesma poeira recobre agora a nossa alma. No centro da pupila, no centro do nosso olhar há, no entanto, uma rede de pesca que se abre como uma flor de luz. (COUTO apud SALGADO, 2007, p. 205)

A questão é apresentada, portanto, como um problema crônico de uma África castigada. A reprodução dessa perspectiva afro-pessimista afasta tanto a compreensão da pluralidade de motivações das migrações, como da história política da região. Na sequência de imagens os países estão misturados, como se não importasse onde ocorre e qual é a origem

do problema, este permanece se repetindo e castigando a população. Mahmood Mamdani aponta que uma das características do afro-pessimismo é produzir uma literatura, e no nosso caso uma imagem, onde o passado é apenas a base da crise do presente, o autor diz:

Com o fim da Guerra Fria, esse ponto de vista se cristalizou em uma tendência com um nome, Afro-pessimismo, e uma reivindicação altamente cética quanto à capacidade do continente de se rejuvenescer por dentro. Quer seja visto como um problema de conquista incompleta ou como um problema de deferência imprudente às autoridades tradicionais, ambos os lados do ponto de vista afro-pessimista levam à mesma conclusão: um caso para a recolonização de África, para terminar uma tarefa inacabada. [...] o afropessimismo é incapaz de lidar com a natureza da experiência colonial na África precisamente porque ignora o modo de penetração colonial na África.<sup>37</sup> (MAMDANI, 1996, p. 285)

A perspectiva afro-pessimista se confirma na publicidade feita pela editora do livro que em sua sinopse diz que ele possui "imagens que ensinam artisticamente os efeitos desastrosos da guerra, pobreza, doenças e condições hostis". Nesse ponto, a análise de Mamdani converge com a de Ariella Azoulay. Para a autora, as taxonomias, como a de refugiados, são empregadas de forma a controlar corpos e ações. Azoulay discorre sobre uma construção de sujeitos vulneráveis que, por estarem nessa condição, se tornam dependentes e têm suas aspirações limitadas. Alex de Waal, aponta também para a mesma questão. De acordo com o autor, o que a atuação das ONGs proporcionou foi o aumento da influência externa nos territórios:

a combinação do neoliberalismo e da defesa de um "rosto humano" criou um novo papel para as ONGs internacionais como subcontratadas na prestação de serviços básicos em larga escala, como saúde, extensão agrícola e alimentos. Eles encontraram uma oportunidade institucional e uma abertura ideológica. Frequentemente, as ONGs maiores de prestação de serviços (CARE, Catholic Relief Services, Save the Children Fund) foram atraídas quando havia uma crise, como fome ou colapso institucional, e permaneceram lá depois. Em outros casos, as ONGs colocaram conselheiros em ministérios (a saúde é a favorita) e ocasionalmente assumiram a responsabilidade por serviços inteiros. Todo o suprimento básico de medicamentos para clínicas na capital do Sudão, cuidados primários de saúde na zona rural de Uganda e quase todos os programas de tuberculose e hanseníase na Tanzânia são apenas três dos programas de saúde "nacionais" amplamente dirigidos por ONGs internacionais usando fundos de doadores institucionais euro-americanos<sup>38</sup>. (DE WAAL, 1997, p. 53)

---

<sup>37</sup> Tradução nossa: "With the end of the cold war, this point of view has crystallized into a tendency with a name, Afro-pessimism, and a claim highly skeptical of the continent's ability to rejuvenate itself from within. Whether seen as a problem of incomplete conquest or as one of unwise deference to traditional authorities, both sides of the Afro-pessimist point of view lead to the same conclusion: a case for the recolonization of Africa, for finishing a task left unfinished. [...] afro-pessimism is unable to come to grips with the nature of the colonial experience in Africa precisely because it ignores *the mode* of colonial penetration into Africa."

<sup>38</sup> Tradução nossa: "Many International NGOs joined in the criticism of structural adjustment. They have been bolder but less influential than UNICEF. They have rarely presented a coherent alternative economic course that could be taken by pre-adjustment states in crisis. This, however, is not the NGOs major role: the combination of neoliberalism and advocacy of a "human face" has created a

A interpretação de que esse é apenas um problema crônico de um continente subdesenvolvido que depende de fatores externos para garantir uma segurança alimentar não olha para as diferentes causas do agravamento do problema, nem para as possibilidades de resolução endógenas a longo prazo, o que aumenta sua dependência. No caso das imagens de Salgado, temos a ideia de que a vulnerabilidade é uma realidade intrínseca à vivência dessas pessoas, sua única ação é andar em busca de ajuda. Muitas organizações humanitárias, na intenção de amenizar o problema, assumiram a responsabilidade pelo alívio da fome. Especialistas estrangeiros, os quais Azoulay criticou, se tornam responsáveis por *acabar com a fome*, mas passaram a analisá-la de forma mais simplista, sem considerar todos os fatores que envolvem a situação. De Waal aponta para o mesmo lado, o autor comenta que a fome na Etiópia é uma das mais comentadas mas menos compreendidas, principalmente por não considerar o papel central da guerra no seu agravamento (DE WAAL, 1997, p.132). No fim, o que seriam ideais humanitários para resolução de problemas se transformam em uma ação extremamente frágil com consequências neocoloniais e em um novo mercado:

A ação humanitária internacional foi transformada na década de 1980. O "mercado" de caridade desenvolveu-se rapidamente. Nesse mercado, as agências (produtoras de um produto beneficente) competem para vender aos consumidores (instituições doadoras e público doador). À medida que os governos doadores começaram a canalizar fundos de emergência por meio de ONGs, contornando deliberadamente os governos africanos, eles mudaram radicalmente a natureza do humanitarismo institucional.<sup>39</sup> (DE WAAL, 1997, p. 79)

Esse debate é importante para pensarmos: qual o lugar da fotografia nisso tudo? Não só no contexto no qual essas fotografias foram tiradas mas também, quando elas são revisitadas e reproduzidas ao longo dos anos até serem impressas no livro em 2007. A exploração das imagens faz parte de um mercado de imaginários e de referenciais sobre as realidades africanas que permanecem se repetindo - do momento de produção da imagem e

---

new role for international NGOs as subcontractor in the large-scale delivery of basic services such as health, agricultural extension and food rations. They have found both an institutional opportunity and an ideological opening. Often, the larger service-delivery NGOs (CARE, Catholic Relief Services, Save the Children Fund) have been drawn in when there has been a crisis such as famine or institutional collapse, and have stayed on afterwards. In other cases, NGOs have placed advisers in ministries (health is the favourite) and occasionally have even taken over responsibility for entire services. The entire basic drug supply for clinics in the capital of Sudan, primary health care in rural Uganda and almost all TB and leprosy programmes in Tanzania are just three of the "national" health programmes largely directed by international NGOs using funds from Euro-American institutional donors."

<sup>39</sup> Tradução nossa: The humanitarian international was transformed in the 1980s. The charitable "market" developed rapidly. In this market, agencies (producers of a charitable product) compete to sell to consumers (donor institutions and the donating public). As donor governments began to channel emergency funds through NGOs, deliberately circumventing African governments, they radically changed the nature of the institutional humanitarianism.

das suas constantes reproduções. O evento fotográfico opera em *looping*. Três livros especificamente sobre o Sahel foram publicados pelo fotógrafo - um em 1986, outro em 1988 - ambos com lucros destinados ao Médicos sem Fronteiras. Um terceiro livro foi publicado pela University of California Press em 2004, sem destinação de lucros.<sup>40</sup> Num evento ligado ao lançamento desta última edição na Universidade da Califórnia, o curador Fred Ritchin, que na época dos eventos no anos 1980 era editor da revista de domingo do New York Times, diz que recebeu uma caixa com as imagens de Salgado e que acreditava que elas deveriam ser publicadas em livro ou em uma exposição. Para ele, ao invés de dar as mãos (a campanha “Hands Across America” e a canção “We are the world” eram bastante vinculadas no período), olhar as fotografias e o que realmente estava acontecendo lá, deixaria as pessoas mais atentas e dispostas a descobrir maneiras de responder com eficiência ao problema. Ele diz que jornais e revistas publicaram muito pouco esse trabalho de Salgado nos EUA, a reação era de que as imagens eram muito deprimentes e não iriam vender<sup>41</sup>. Na Europa as imagens estavam sendo publicadas em campanhas do Médicos sem Fronteiras para alavancar fundos. Só quando Salgado foi reconhecido como artista, poucos anos depois do ocorrido, em 1989, que as imagens ganharam espaço em território estadunidense. Ritchin afirmou que: *o paradoxo era que o mensageiro tinha que ser elevado acima da mensagem para que alguém prestasse atenção ao que estava acontecendo*.<sup>42</sup>

Quando Salgado é perguntado sobre esse trabalho, ele afirma:

Não me sinto um ativista, na verdade essas imagens, as fotos que eu fiz antes e depois, o que faço em *Gênesis* é a mesma coisa - é a minha vida. [...] No final, é um modo de vida, é a minha vida. É um problema de evolução, um problema de momento histórico, as coisas vem, elas estão aqui agora, essas fotos vieram para dentro dos EUA como o 11 de setembro ocorreu dentro dos EUA, como os imigrantes dentro dos EUA, naquele tempo não tínhamos um cara do Senegal vendendo objetos na Quinta Avenida em Nova York, em todo lugar, vendendo mercadorias em toda parte, esse cara tá dirigindo táxi. As coisas vem, estão lá. Pra mim, o importante dessas fotos, feitas 20 anos antes, que eu fiz 10 anos atrás em Ruanda, elas mostram a mesma coisa. Elas são tão atuais quanto, elas ainda estão ocorrendo no Iraque. É a mesma coisa. [...] é um todo.<sup>43</sup>

Podemos dizer que, para Salgado, a constante publicização dessas imagens em diferentes contextos se justifica pois elas apresentam problemas que permanecem, eles

---

<sup>40</sup>Disponível em: <http://web.archive.org/web/20210422123151/http://www.amazonasimages.com/travaux-sahel?PHPS ESSID=82101beedcb4a663f5d4e503f03d4cec> Acesso em: 02/09/2021

<sup>41</sup> “Sebastião Salgado: The Photographer as an Activist”. Califórnia, 2008, 22 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G6fRykp6nRQ&t=1s>

<sup>42</sup> “Sebastião Salgado: The Photographer as an Activist”. Califórnia, 2008, 22 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G6fRykp6nRQ&t=1s>

<sup>43</sup> *Ibidem*, 30 minutos.

evoluem, chegam até os EUA, por exemplo, na forma do imigrante senegalês, para ele o tema tá aí. Ou seja, ainda temos refugiados, ainda temos fome, ainda devemos ver essas fotos e o livro merece ser reeditado. As legendas operam nessa construção também, se prestarmos atenção, elas são escritas no presente: homem transporta filho, crianças esfomeadas observam. Mesmo que se refira a simplificação como, por exemplo, devemos mostrar a fome pois pessoas ainda passam fome, o retrato aqui é do continente africano. A reprodução dessas imagens não coloca em pauta o drama atual do Iêmen, no Brasil e até mesmo nos EUA, crises ocorrendo na atualidade. Até poderiam pautar, talvez esse fosse um contexto em que mostrar para tratar de um problema global se justificasse. Esse ponto faz com que o argumento de Salgado se aproxime daquele de Sarkozy, quando este disse que o africano vive refém da natureza, que ele não se lança em direção ao futuro, não sai da repetição e inventa um destino (SARKOZY apud FOÉ, 2013, p. 1 - 2). Para operar no agora, essas imagens foram separadas do processo histórico africano e agrupadas em um tema maior que serve de denominador comum, um conceito genérico de África de Sebastião Salgado. Esse aspecto se torna extremamente problemático quando pensamos a relação e a negociação que envolve as imagens.

## 2.4 - Negociação e relação

No livro África, temos diversas imagens impactantes. Ao longo do recorte Grande Lagos temos fotografias tiradas em um momento de horror: o genocídio de Ruanda. Sobre sua ida ao país, Salgado conta em seu Documentário:

Estava montando meu projeto sobre deslocamento de populações em 1994, quando o presidente de Ruanda, o avião em que ele estava fora abatido. Isso deu início a um grande deslocamento de população para a Tanzânia, pois resultou numa repressão brutal contra o povo tutsi no Ruanda. Desta vez, fui um dos primeiros a chegar. Era uma catástrofe generalizada. Alguns fugiram para o Burundi, outros para o Congo e para Uganda. Fugiam para onde desse. As estradas já estavam repletas de gente. Pessoas que dormiam à beira da estrada carregando todos os pertences de bicicletas. As pessoas fugiam com o que podiam. Seguimos no sentido inverso dessa fuga. Fomos em direção à fronteira. Não havia seguranças, não havia nada. Quando entrei no Ruanda era aterrador. A quantidade de mortos... que encontrei nessa estrada. Uma granada havia explodido. Os que não morreram da granada foram assassinados a facão. Foi aí que eu entendi a dimensão da magnitude da catástrofe que estava testemunhando. Foi genocídio o que aconteceu nesse país. Foram uns 150km até chegar nas cercanias de Kigali. Eram 150km de cadáveres. Retornei ali porque meu trabalho tratava das populações. Estava fazendo um livro sobre refugiados. Trabalhava sobre o "Êxodo". Então, adentrei nos acampamentos e comecei a ver o volume de pessoas que abandonavam o Ruanda. O inferno que se instalou no

paraíso. Era algo aterrador ver uma savana tão linda transformada em uma mega cidade. Em poucos dias, havia ali quase um milhão de pessoas.<sup>44</sup>

No livro, temos diversas imagens de Salgado: os campos de refugiados, os andarilhos e os mortos. A violência está explicitamente representada em fotografias de mortos durante o genocídio e pela cólera nos campos de refugiados. São imagens fortes de um genocídio que o mundo testemunhou. Elas não estão apenas neste livro de Salgado mas também em *Êxodos*<sup>45</sup>, e foram publicadas em jornais e revistas. Há imagens que compõem o acervo do Museu Municipal de Caxias do Sul<sup>46</sup>. O fato é que essas imagens foram publicizadas em diferentes meios ao longo dos anos até o lançamento de *África*, e também depois.

De acordo com Judith Butler, fotografias funcionam de maneira diferente dependendo de onde estão. Como exemplo, ela traz fotografias de Abu Ghraib. Imagens vexatórias dos prisioneiros foram tiradas pelos soldados estadunidenses e anos depois vieram à tona. Butler mostra como as fotos independentes poderiam funcionar de diversas maneiras: como incitação da brutalidade prisional, como ameaça a prisioneiros, como registro de crime de guerra e como trabalho documental exibido em museus e galerias. A autora diz:

Isso deu origem a um olhar diferente daquele que pediria a repetição da cena, então provavelmente precisamos aceitar que a fotografia nem tortura nem liberta, mas pode ser instrumentalizada em direções radicalmente diferentes, dependendo de como enquadra discursivamente e através de que modalidade de apresentação midiática é exibida. (BUTLER, 2018, p. 138)

Então, qual o sentido que essas imagens assumem dentro desse livro? Butler também diz para olharmos não só a fotografia em si, mas também sua moldura no sentido de pensar o que envolve a produção e circulação de fotografias. No caso, quando tratamos dessas imagens, é sempre a figura de Salgado que é constantemente exaltada, são suas fotografias e suas experiências que estão expostas. A ideia que, principalmente ele, tenta passar é de que

---

<sup>44</sup> "Sebastião Salgado: The Photographer as an Activist". Califórnia, 2008, 1 hora e 04 minutos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G6fRykp6nRQ&t=1s>>

<sup>45</sup> Como ele mesmo ressalta no trecho do documentário destacado e em entrevista para a Folha de São Paulo em 1994: *Quando o pessoal abandonou Ruanda e entrou na Tanzânia, eu fui fotografar porque era parte do meu projeto (Deslocamento de Populações, um documentário fotográfico sobre migrações populacionais). Calcula-se que naquela época havia mais ou menos 250 mil pessoas no campo de refugiados em que trabalhei (Benako, na Tanzânia). Na região havia 500 mil pessoas. E eu voltei para fotografar o pessoal que está entrando no Zaire porque também faz parte do meu projeto.* Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/14/mundo/11.html> Acesso em: 02/09/2021

<sup>46</sup> Redação Leouve. Museu do imigrante mostra as migrações de Salgado nas fotografias de êxodos. <https://leouve.com.br/ultimas/museu-do-imigrante-mostra-as-migracoes-de-salgado-nas-fotografias-d-e-exodos>. 16 de março de 2018.

são imagens que pertencem a seus projetos e sua vida. Mas se mudarmos a perspectiva da imagem como pertencente à experiência do Salgado somente, para a imagem como algo fruto de uma relação, essas fotografias se tornam pertencentes também àqueles retratados, temos uma questão.

Essas imagens falam sobre a violência sofrida por pessoas que não tem poder de escolha sobre suas reproduções. O livro não se dispõe a discorrer sobre o ocorrido especificamente, ele é mais um evento ali. Não é tratado como imagens de um genocídio histórico que precisa ser compreendido a partir da multiplicidade de agentes e influências para acontecer. Será que essas pessoas concordam? Gostam dessa imagem? Será que os familiares dessas pessoas concordam com essas reproduções? Pode-se argumentar que a importância social e histórica do evento justifica a socialização dessas imagens para uma conscientização. Mas o livro de Salgado de 2007 é fruto de uma exploração de seus arquivos. A lógica do arquivo e dos acervos, um lugar pensado não só para acondicionamento e preservação, mas também definidor das formas de uso e exploração. Mas o arquivo não se refere apenas a um espaço físico, consiste em uma prática. De acordo com Ariella Azoulay:

O arquivo é, antes de mais nada, um regime que facilita o desenraizamento, a deportação, a coerção e a escravidão, bem como o saque de riquezas, recursos e trabalho. O regime do arquivo, no entanto, também consiste em práticas irredutíveis à administração de documentos já produzidos e inclui uma variedade de tecnologias dominantes com e por meio de papéis. A fantasia da história mundial baseada em papel e o surgimento do "valor histórico" como a principal desculpa para a acumulação de mundos alheios, que se materializa no arquivo como instituição, não podem ser entendidos independentemente do regime de arquivamento e das práticas subsequentes. Porções dos mundos vivos das pessoas foram declaradas peças valiosas da história e podiam ser apropriadas, possuídas, processadas, seladas sob um significado particular e colocadas ao lado de outras partes de uma forma que "possuir história" se tornasse a fonte de autorização para possuir mais. A história é transformada na fonte de autoridade do regime imperial. <sup>47</sup>(AZOULAY, 2019, 293-294)

A composição de arquivos opera dentro de uma lógica imperialista: objetos que fazem parte de uma forma de habitar o mundo foram separados das pessoas e passaram por uma

---

<sup>47</sup> Tradução nossa: "The archive is first and foremost a regime that facilitates uprooting, deportation, coercion, and enslavement, as well as the looting of wealth, resources, and labor. The regime of the archive, though, also consists of practices that are irreducible to the administration of already produced documents and includes a variety of ruling technologies with and through papers. The fantasy of paper-based world history and the emergence of "historical value" as a major excuse for the accumulation of others' worlds, which is materialized in the archive as institution, cannot be understood independently of the archival regime and subsequent practices. Portions of people's living worlds were declared valuable pieces of history and could be appropriated, owned, processed, sealed under a particular meaning, and placed alongside other chunks in a way that "owning history" became the source of authorization for owning more. History is made into the imperial regime's source of authority."

classificação por partes daqueles que definem sua destinação, uso, apropriação e preservação. A definição da posse era definida por quem não tinha relação com o objeto. Aqui falamos de fotografias e a lógica parece se assemelhar. Salgado opera uma classificação em seus projetos: êxodos, trabalhadores. No caso do presente livro houve uma nova classificação, as imagens se deslocaram do propósito que foram originalmente feitas e foram colocadas numa classificação geográfica. O genocídio de Ruanda, de parte de um projeto sobre migrações, passa a compor um retrato sobre África. De acordo com essa lógica colonial de arquivo, Salgado foi ao local e fotografou à sua maneira o que estava ocorrendo. Mais do que dono do *objeto*, ele é autor do *objeto*, podendo, portanto, escolher quando e como mostrar. Mas, assim como muitos objetos hoje em arquivos e acervos pelo mundo (principalmente na Europa e Estados Unidos) foram tirados da lógica de relações sociais a qual pertenciam, a fotografia, nesse caso, pertence à lógica de relações coloniais, pois exclui o retratado dessa relação e coloca a importância do fotógrafo e do público como definidores de políticas de uso de imagens e imaginários. Essa é uma questão que permeia atualmente o campo da fotografia. Por exemplo, o fotógrafo documental humanitário João Roberto Ripper, mudou o modo como olha a sua produção de imagens ao colocar na equação de agentes que envolvem uma fotografia, o fotografado. Além de criar uma Escola de Fotógrafos Populares na favela da Maré, por uma preocupação com uma maior diversidade de produtores de imagens, Ripper criou o método que ele denomina fotografia compartilhada, onde os fotografados editam suas próprias imagens e, inclusive, podem deletar aquelas que não sentem ser representativas de si.<sup>48</sup>

No caso de Salgado, o fotografado geralmente é trazido quando é dito que reproduzir essas imagens é dar voz aos esquecidos. Elas cumprem esse papel quando retomadas anos depois neste livro? Não. Aqui, separadas de seu contexto histórico e associadas ao fotógrafo, elas cumprem um papel dentro de um mercado de arte, elas são um produto a ser vendido. A fotografia é resultado de uma negociação entre o fotógrafo e o fotografado. Salgado sempre afirma que ele não tira fotos, as pessoas que lhe dão, mas qual a margem de negociação quando é melhor ser fotografado do que morrer, ou quando sua vida está em jogo e você não tem qualquer estrutura psicológica para escolher? Ao transformar suas fotografias em um livro de arte de alto custo, sem o devido cuidado de trazer a experiência da violência e o contexto histórico, Salgado exerce uma violência sobre esses sujeitos, ao retirar o agenciamento de sua própria imagem, podendo ser associada livremente a Salgado ou à

---

<sup>48</sup>Mais informações em disponíveis em: <<https://imagenshumanas.photoshelter.com/about/index>> Acesso em 02/09/2021

*desgraça africana* ou ao afro-pessimismo. Desta forma, o argumento de *dar voz* ou *visibilidade* não passa de uma justificativa repleta de colonialidade pois retira do intermediário qualquer responsabilidade sobre o evento da fotografia. Elas podem ter cumprido um papel de denúncia na época do genocídio, mas elas cabem nesse livro mais de 10 anos depois? Um ponto de divergência sobre a reprodução dessas imagens dentro desse livro é que, em conjunto com as outras, temos uma África hiper simplificada.

#### 2.4.1 - A simplificação - por que funciona

Em 2005, o escritor e jornalista queniano Binyavanga Wainaina escreveu um texto repleto de sarcasmo intitulado "Como escrever sobre África"<sup>49</sup>. Ao longo da leitura vemos como ele explora os estereótipos sobre o continente presente na produção literária ocidental. Logo no início, Wainaina escreve:

Nunca coloque a foto de um africano bem ajustado na capa do seu livro, ou nele, a menos que esse africano tenha ganhado o Prêmio Nobel. Um AK-47, costelas proeminentes, seios nus: use estes. Se você precisar incluir um africano, certifique-se de obter um vestido masai, zulu ou dogon [...] No seu texto, trate a África como se fosse um só país. É quente e empoeirado com pastagens onduladas e enormes rebanhos de animais e pessoas altas e magras que estão morrendo de fome. Ou é quente e fumegante com pessoas muito baixas que comem primatas. Não se prenda a descrições precisas. A África é grande: cinquenta e quatro países, 900 milhões de pessoas ocupadas demais passando fome, morrendo, guerreando e emigrando para ler seu livro. O continente está cheio de desertos, selvas, planaltos, savanas e muitas outras coisas, mas seu leitor não se importa com tudo isso, então mantenha suas descrições românticas e evocativas e sem particularidades.<sup>50</sup>

O autor procurou explorar todos os aspectos recorrentes na literatura que enquadram o continente e sua população de uma mesma maneira. O livro de Salgado está repleto desses estereótipos apresentados pelo escritor. Por exemplo, a capa é de um campo de gado Dinka. Em preto e branco, uma fotografia tirada à distância para retratar o conjunto. Diversas cabeças de gado com chifres enormes caminham num chão terra. Há muita poeira. Três pessoas são facilmente observáveis entre os animais, as outras percebemos a existência conforme nos aprofundamos na observação. A imagem se encaixa em parte da descrição

---

<sup>49</sup> WAINAINA, B. How to write about Africa. Grante, 05/2019. Disponível em: <<https://granta.com/how-to-write-about-africa/>> Acesso em: 02/09/2021

<sup>50</sup> Tradução nossa: In your text, treat Africa as if it were one country. It is hot and dusty with rolling grasslands and huge herds of animals and tall, thin people who are starving. Or it is hot and steamy with very short people who eat primates. Don't get bogged down with precise descriptions. Africa is big: fifty-four countries, 900 million people who are too busy starving and dying and warring and emigrating to read your book. The continent is full of deserts, jungles, highlands, savannahs and many other things, but your reader doesn't care about all that, so keep your descriptions romantic and evocative and unparticular.

quando diz que *África é quente e empoeirado com pastagens onduladas e enormes rebanhos de animais e pessoas altas e magras*. Em outro trecho ele diz:

Descreva, em detalhes, seios nus (jovens, velhos, conservadores, recentemente estuprados, grandes, pequenos) ou genitais mutilados ou genitais aumentados. Ou qualquer tipo de órgão genital. E cadáveres. Ou, melhor, cadáveres nus. E especialmente cadáveres nus em decomposição. Lembre-se, qualquer trabalho que você enviar em que as pessoas pareçam sujas e miseráveis será referido como a "África real", e você quer isso em sua sobrecapa. Não se sinta enjoado com isso: você está tentando ajudá-los a obter ajuda do Ocidente.<sup>51</sup> (WAINAINA, 2019)

Um retrato de uma mulher *Himba* também pode ser encaixado na crítica de Wainaina. Ana Carolina Schweitzer, historiadora que estudou imagens coloniais alemãs de mulheres africanas, na introdução de seu trabalho já traz a relação da imagem de Salgado com aquelas que analisa. As mãos para o alto, os seios à mostra:

Cem anos antes da publicação de *Gênesis*, enquanto a Namíbia estava sob ocupação alemã e era reconhecida como *Deutsch Südwestafrika* (Sudoeste Africano Alemão), foram produzidas fotografias com mulheres africanas que circularam através da imprensa ilustrada e que também foram reproduzidas em cartões postais. Nestas imagens, além daquelas que sugerem uma cena cotidiana, há fotografias onde mulheres se encontram com seios à mostra e seus cotovelos e braços erguidos, de modo a enfatizar o formato dos mesmos. Muitas vezes associadas a registro "etnográfico" ou sob a rubrica de "cenas e tipos", estas fotografias foram produzidas e circularam nas colônias alemãs, todavia igualmente em colônias francesas, portuguesas e britânicas em África. (SCHVEITZER, 2016, p. 21)

Tanto a historiadora quanto Wainaina trazem pontos sobre o imaginário sobre o continente. As imagens de Salgado nesse caso também não estão separadas do imaginário social que possibilitou que elas fossem produzidas e, conseqüentemente, consumidas. A crítica de Wainaina complementa ao mostrar que essa simplificação, a redução de África a certos significantes sem a compreensão da complexidade e particularidade de cada evento, ainda permanecem. Lara D'Assunção dos Santos é outra intelectual que analisa essas questões. No seu trabalho sobre o livro *Gênesis*, Santos apresenta como, dentro dessa dinâmica, as imagens de paisagem do século XIX, foram empregadas como verdade de modo a forjar, conformar e moldar lugares, tempos, espaços e identidades - seja a própria ou a do outro. No livro temos diversas imagens desse trabalho. Para a autora:

[...] *Gênesis*, um álbum que foi lançado mundialmente e apresentado em forma de exposição nas principais galerias e museus, acaba por reiterar essa visão de mundo europeia, ainda que elaborada por olhos de um latino-americano. Incorporado ao ciclo de pré-textos, itinerários e representações, as fotografias de

---

<sup>51</sup> Tradução nossa: Describe, in detail, naked breasts (young, old, conservative, recently raped, big, small) or mutilated genitals, or enhanced genitals. Or any kind of genitals. And dead bodies. Or, better, naked dead bodies. And especially rotting naked dead bodies. Remember, any work you submit in which people look filthy and miserable will be referred to as the 'real Africa', and you want that on your dust jacket. Do not feel queasy about this: you are trying to help them to get aid from the West. The biggest taboo in writing about Africa is to describe or show dead or suffering white people.

viagem de Gênesis, tal como os primeiros álbuns, pode ser visto como parte integrante da construção de geografias imaginativas. (SANTOS, 2018, p. 267)

A colonialidade opera com os mesmos imaginários coloniais mas com novos mecanismos e discursos de legitimação. ONGs, jornalistas, conservacionistas são algumas das figuras que têm uma expertise garantida por aqueles que consomem as imagens e se tornam figuras que exploram essa simplificação de África com legitimidade. Salgado é um deles. Sua atuação, como já mostramos, é justificada por uma série de características: ele é brasileiro e um sujeito de *terceiro mundo*, se refugiou do golpe militar portanto também já foi refugiado, passa meses nos lugares o que faz suas fotografias sejam um retrato da sua experiência e expertise, e quando o acusam de ser pessimista, geralmente o defendem falando sobre a forma como ele representa a dignidade das pessoas. Mas quem define isso? Como aferir se houve um grau de dignidade alcançado?

Como já vimos no primeiro capítulo através do estudo da historiadora Sanna Nissinen no artigo "Dilemmas of ethical practice in the production of contemporary humanitarian photography", estas imagens geraram nos anos 1980 e ainda geram debate sobre a ética na sua produção. Em 2006, The General Assembly of Europe NGOs revisou um código de conduta que foi renomeado para "Code of Conduct on Images and Messages". Nele temos escrito:

As escolhas de imagens e mensagens serão feitas com base nos princípios fundamentais de:

- Respeito pela dignidade das pessoas envolvidas;
- Crença na igualdade de todas as pessoas;
- Aceitação da necessidade de promover equidade, solidariedade e justiça.

Da mesma forma, em todas as nossas comunicações e onde for prático e razoável dentro da necessidade de refletir a realidade, nos esforçamos para:

- Escolher imagens e mensagens relacionadas com base em valores de respeito, igualdade, solidariedade e justiça;
- Representar verdadeiramente qualquer imagem ou situação retratada em seu contexto imediato e mais amplo, de modo a melhorar a compreensão pública das realidades e complexidades do desenvolvimento;
- Evite imagens e mensagens que potencialmente estereotipam, sensacionalizam ou discriminam as pessoas, situações ou lugares;
- Use imagens, mensagens e estudos de caso com total compreensão, participação e permissão (ou assuntos país / responsáveis) dos sujeitos;
- Garantir que aqueles cuja situação está sendo representada tenham a oportunidade de comunicar suas histórias eles mesmos;
- Estabelecer e registrar se os sujeitos desejam ser nomeados ou identificáveis e sempre agir de acordo;
- Cumprir os mais altos padrões em relação aos direitos humanos e proteção das pessoas vulneráveis.
- Cumprir os mais altos padrões em relação aos direitos das crianças de acordo com a Convenção sobre os Direitos das Crianças (CRC); como crianças são os assuntos mais frequentemente retratados

O Código, com não mais do que duas páginas, tem esses pontos como definidores do uso de imagens por ONGs. As regras não se aplicam ao livro do fotógrafo, já que não está vinculado a nenhuma instituição, mas mostram a base de um raciocínio sobre a relação com o fotografado e o uso de algumas das imagens e mensagens publicadas. O código, mesmo que sucinto e impreciso em alguns pontos, entende a imagem como meio de comunicação, como parte de uma relação. Este é um dos pontos que não aparece no livro de Salgado. Como vimos, o livro é centrado na figura de Salgado - sua visão do mundo. Sendo assim, no próximo capítulo vamos analisar a figura do fotógrafo nessa mediação entre realidades e os mecanismos que o mantêm como alguém autorizado a falar sobre as experiências históricas do continente.

## Capítulo 3 - Sebastião Salgado

No primeiro capítulo desta dissertação procuramos discorrer sobre o fotojornalismo e seus novos espaços de divulgação, do qual Sebastião Salgado usufrui, focando na figura do museu, um lugar que está para além da exposição e possui um sentido social e é um espaço de memórias. No segundo capítulo trabalhamos as fotografias e seus usos. A partir do livro *África* de Sebastião Salgado, discutimos o sentido dessas imagens no sequenciamento pensado por Lélia Salgado, além de buscar outros usos das mesmas fotografias. Fecharemos esse trabalho neste terceiro capítulo pensando a profissão de fotógrafo e, especificamente, a figura de Sebastião Salgado.

### 3.1 - O Fotógrafo como especialista

O fotógrafo é constantemente alvo de debates e sua atuação é bastante questionada, como vimos brevemente no primeiro capítulo, mesmo assim existe uma ideia de autoridade sobre os temas que ele discorre. Sua experiência e seu testemunho são a base da narrativa criada sobre as realidades fotografadas. Esse ponto não é exclusividade de Salgado, muitos fotógrafos são vistos como especialistas. Ariella Azoulay trabalha essa questão. Para a autora, o fotógrafo faz parte de uma rede de especialistas que validam uns aos outros e transformam seus discursos em referências. Esse aspecto é também tratado dentro dos estudos sobre a colonialidade do saber. Edgardo Lander é um cientista social que se debruça sobre o tema e, ao falar sobre a figura do especialista, cita Habermas:

Desde o século XVIII, os problemas herdados destas velhas visões do mundo puderam ser organizados de acordo com aspectos específicos de validade: verdade, direito normativo, autenticidade e beleza, que puderam então ser tratados como problemas de conhecimento, de justiça e moral ou de gosto. Por sua vez, puderam ser institucionalizados o discurso científico, as teorias morais, a jurisprudência e a produção e crítica de arte. Cada domínio da cultura correspondia às profissões culturais, que enfocavam os problemas com perspectiva de especialista. Este tratamento profissional da tradição cultural traz para o primeiro plano as estruturas intrínsecas de cada uma das três dimensões da cultura. Aparecem as estruturas das racionalidades cognitivo-instrumental, moral-prática e estético-expressiva, cada uma delas submetida ao controle de especialistas, que parecem ser mais inclinados a estas lógicas particulares que o restante dos homens. Como resultado, cresce a distância entre a cultura dos especialistas e a de um público mais amplo. (HABERMAS apud LANDER, 2005, p. 9)

Para o autor, o especialista controla a forma de ver e interpretar o mundo à nossa volta. Dentro do ciclo gerado pela elite do fotojornalismo criou-se uma circulação de imagens de autores tidos como especialistas tanto no quesito técnico e estético, como sobre os temas

que retratam. O testemunho da experiência *in loco* desses fotógrafos carregou e ainda carrega um valor e um conhecimento que valida as narrativas de instituições imperiais de conhecimento, seja porque elas pagam por essas imagens (no caso de jornais, revistas, organizações supra-nacionais), seja porque elas formam esses sujeitos e conformam seus referenciais (tanto meios de comunicação hegemônicos como universidades). Para Azoulay, um dos problemas da fotografia é ter seu uso associado ao mundo imperial no qual ela surgiu:

Surgindo apenas algumas décadas após o saque napoleônico do Egito, que institucionalizou o direito incondicional de ver, explorar, abrir à luz, estudar, renderizar, divulgar visualmente e “resgatar” o que foi declarado sob ameaça e prestes a desaparecer — seja objetos ou pessoas — a fotografia era vista como um meio nas mãos de artistas individuais dotados de virtudes como originalidade, curiosidade, bolsa de estudos cosmopolita, conhecimento de segredos indígenas e corpos de conhecimento. Como tantos fotógrafos forneceram o que estava inscrito em sua posição autônoma como especialista (AZOULAY apud MEISELAS, 2018, p. 103)

Sendo assim, vemos a importância de problematizar não só as imagens, mas também as instituições que as demandam, a circulação e exposição das mesmas e os agentes que as criam e fornecem. Em conjunto, esses elementos formam uma rede bem articulada que ainda produz e reproduz violências. Um ponto levantado pela autora é sobre quando não se deve fazer uma fotografia. Através do caso de Susan Meiselas, aqui apresentado no primeiro capítulo, Azoulay mostra como algumas fotografias são só a eterna reprodução do imaginário sobre lugares e pessoas, no caso, sobre o Oriente Médio e a população curda. Meiselas afirmou que se deu conta de que suas imagens eram "mais do mesmo" ao conversar com um curdo que afirmou que outro fotógrafo já havia estado onde ela estava e fotografado aquelas mesmas cenas. Só então ela parou para pensar em sua atuação e no que ela põe em circulação. Para Azoulay, desaprender a figura de especialista é:

Desaprender a fotografia como um domínio de especialização é desaprender representações visuais icônicas de certos povos como sem mundo. O legado institucionalizado do documentário consiste na busca de imagens de vítimas desapropriadas. Esse legado é o resultado de certas divisões do trabalho entre os participantes da fotografia que o desastre imperial inflige e se reproduz. Esse legado poderia ser promovido, defendido e elogiado apenas como as pessoas fotografadas foram tratadas, como não estando lá, não fazendo parte do evento da fotografia, sem falar na conversa sobre as características do documentário, no qual fotógrafos e estudiosos especializados estão envolvidos. (AZOULAY apud MEISELAS, 2018, p. 114)

A autora critica como os fotografados não fazem parte do ciclo que trata sobre a vivência dessas pessoas. Essa experiência é substituída pelo testemunho do fotógrafo - o

especialista, e pelas imagens - o objeto sobre o qual o especialista construiu sua expertise. Se olharmos para Salgado, vemos a rede que sustenta seu trabalho e suas narrativas: organizações supra-nacionais, museus e galerias além de outros fotógrafos. Durante esta pesquisa, pudemos encontrar argumentos recorrentes que são utilizados para justificar a atuação de Salgado.

Como vimos no primeiro capítulo, Salgado recebe críticas pelos temas sensíveis que retrata e os usos dessas imagens. Em 2007, durante o lançamento do livro *África aqui no Brasil*, o *Jornal do Brasil* fez uma grande matéria para divulgar o evento. Na época, Evandro Teixeira, importante fotojornalista brasileiro e grande amigo e admirador de Salgado, marcou presença no evento e comentou com o jornal sobre as críticas ao fotógrafo, de acordo com a publicação: *Para Evandro, as pessoas sentem ciúmes principalmente porque não conseguem mostrar imagens tão fortes quanto as de Salgado*. Teixeira complementa dizendo que a fotografia obriga a olhar e a agir. Na mesma reportagem é citado um posicionamento de Salgado:

Sebastião aposta que essas pessoas que o criticam jamais viram a pobreza, nem mesmo no Rio de Janeiro. Jamais pegaram várias malárias como ele, nem foram vítimas da esquistossomose. Recentemente, o fotógrafo perdeu uma parte da audição com o estrondo de um tiro desferido muito próximo de seu ouvido. (ESQUENAZI, *Jornal do Brasil*, 2007, Edição 216 - Caderno Idéias e Livros, p. 4)

Nestas afirmações vemos a construção de duas visões sobre o especialista: aquele que tem domínio técnico e faz imagens muito singulares; e aquele que é experiente, possui vivência e que carrega o testemunho (e algumas doenças). Salgado costuma afirmar em entrevistas que fotografa seu mundo a partir de suas experiências, suas referências e suas vivências. O fotógrafo também afirma em entrevistas que, como sujeito do *terceiro mundo*, conhece as realidades que fotografa e faz parte delas. Porém, ao falar sobre as críticas do público brasileiro, ele cria uma diferença entre os sujeitos habitantes desse *terceiro mundo*. Então, como podemos localizar Salgado dentro desse universo que é compartilhado mas que ele chama de seu? O que ele entende por *terceiro mundo*? Esse será o foco dos próximos tópicos.

### **3.2 - Sujeito de *terceiro mundo* - mas que ser é esse?**

Em 1987, o jornalista Roberto Pontual escreveu uma matéria para o *Jornal do Brasil*, periódico carioca, falando sobre o cenário da arte no mundo e a ausência de artistas latinos e do dito *terceiro mundo*, Pontual escreveu sobre as justificativas dadas para tal fato:

Quando pressionados por que se escandaliza com tão ferrenha exclusão, os curadores desses eventos tratam de formular desculpas. Uns culpam os mecanismos de segurança do mercado, que abomina a aventura além do seu estreito círculo de giz. Outros insistem em que misturar a arte de países cujo contexto se desconhece à daqueles que passam como moeda corrente é um risco inútil, um alibi exótico para os que transferem a responsabilidade à falta absoluta de informação, como Bernard Biltene, um dos três comissários do atual panorama do pós-modernismo no Centro Pompidou: "Claro que existe um cinema do Terceiro Mundo, uma produção indiana infinitamente mais vasta do que a que nos chega. Mas que podemos fazer senão incitar a que cada um tome consciência da dificuldade de julgar em face da penúria de informações? E quanto às artes plásticas, que podemos fazer, sem cair no paternalismo ou no neocolonialismo, senão evitar falar delas enquanto não dispusermos de informações a respeito?" Círculo vicioso que um dos dois lados precisa urgentemente descobrir como quebrar. (JORNAL DO BRASIL, 1987, Edição 104, Caderno B, p. 7)<sup>52</sup>

O jornalista reconhece em seguida que algumas portas estão se abrindo na literatura, como o sucesso de Gabriel Garcia Marquez e na fotografia com Salgado, Carlos Freire e Alécio de Andrade, por exemplo. Ainda assim, há o reconhecimento de uma dificuldade e a existência de uma barreira sobre uma distribuição mais igualitária de obras em espaços que se dizem destinados e representativos de toda a humanidade. Como vimos no primeiro capítulo, desde os anos 1970 essas instituições começaram a pensar nesse problema e nos anos 1980 temos a discussão nos jornais diários. É nesse período que Salgado ganha muita visibilidade: em 1981 ele fotografou com exclusividade o atentado a Ronald Reagan nos EUA, vendendo a imagem para muitos jornais, o que gerou muito lucro, colaborando para que pudesse desenvolver projetos próprios, sendo o primeiro lançado em em 1986, o livro "Outras Américas" que o fez vencedor do Prêmio Kodak-Pathé. No mesmo ano lançou em parceria com a ONG Médicos Sem Fronteiras o livro "Sahel: o homem em abandono". Em sua biografia, Salgado conta que não havia uma demanda por imagens da América Latina. Enquanto fotógrafo da Gamma, tentou falar do continente mas ninguém se interessou (SALGADO, 2014, p. 51). No prefácio do livro, o fotógrafo fala sobre o seu desejo de desenvolver o projeto:

Quando iniciei esta obra em 1977, depois de alguns anos de aventuras na Europa e na África, meu único desejo era retornar à minha terra amada, a esta América Latina tão querida e profunda, ao meu Brasil, que um exílio um tanto forçado me obrigou a ir embora [...] Sonharia com este continente encantado, com toda a fantasia herdada de uma terra de contos incríveis. Deixaria minha imaginação vagar pelas imensas montanhas, verdes e carnudas, que formam as paredes do altiplano andino; pelas guerras inacabadas travadas por lendários camponeses e mineiros, fantasmas quase revolucionários; através do misticismo indescritível do sertão, o planalto brasileiro, com seus homens vestidos de couro e sua luta feroz pela sobrevivência nas terras tão áridas, tão pobres, e tanto refúgio espiritual de um país inteiro. Sonharia com a

---

<sup>52</sup>Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_10&Pesq=%22terceiro%20mundo%22%20%22sebasti%c3%a3o%20Salgado%22&pagfis=205805](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22terceiro%20mundo%22%20%22sebasti%c3%a3o%20Salgado%22&pagfis=205805) Acesso em: abr/2022

Sierra Madre e sua névoa densa, seus cogumelos e peiotes mágicos, seus mortos tão vivos na imaginação dos vivos: aquele lugar onde é tão difícil saber se somos deste mundo ou de outro, onde a morte está a irmã inseparável da vida cotidiana. (SALGADO, 1986, p. 10)

Então, em um projeto pessoal e não através de uma organização de trabalhos no continente, Salgado visitou Bolívia, México, Peru, Brasil e Guatemala. Em 1983, ganhou o prêmio W. Eugene Smith Award de fotografia humanista com algumas dessas imagens e o livro pode ser publicado graças ao prêmio Prix de la Ville de Paris destinado a financiar publicações. Este foi seu primeiro trabalho pessoal. No trecho do prefácio podemos perceber que Salgado evoca um imaginário místico sobre o continente que ele chama de *minha terra amada*. Desde os princípios de seus projetos, portanto, Salgado buscou temas para suas fotografias que tinham não só seu interesse, mas algo de sua identidade. Esse paralelo entre uma realidade em algum ponto geográfico do planeta e um *self* de Salgado é feita, portanto, através da construção de universalismos. Em sua biografia, vemos a construção de uma ligação da sua pessoa com o continente africano:

Além disso, desde menino eu sonhava em conhecê-la [*a África*]. Assim que cheguei a Ruanda, me senti em solo familiar: nossos modos de vida se assemelham, temos maneiras semelhantes de nos alimentar, de falar e de nos divertir. Voltei à África o máximo de vezes possível ao longo da vida. Minha história está totalmente ligada a esse continente. (SALGADO, 2014, p. 33)

Essa forma também aparece na construção de uma coesão para os seus projetos como vemos em outro trecho do prefácio de *Outras Américas*:

Os sete anos de realização destas imagens foram como uma viagem de sete séculos no tempo para observar, desenrolando-se diante de mim, num ritmo lento, absolutamente moroso - que marca a passagem do tempo nesta região - todo o fluxo de diferentes culturas, tão semelhantes em suas crenças, perdas e sofrimentos. Eu assombrava a universalidade deste mundo à parte, viajando das tórridas planícies costeiras do Nordeste do Brasil às montanhas do Chile, Bolívia, Peru, Equador, Guatemala e México. (SALGADO, 1986, p. 10)

A conexão entre ambos se dá pela ideia de sujeito do *terceiro mundo*, identidade que Salgado exalta em diferente momentos:

"Paris é a capital do Terceiro Mundo, uma espécie de denominador comum de África, América Latina e Ásia." (Justificando porque não voltou para morar no Brasil, seu terceiro mundo estava em Paris - JORNAL DO BRASIL, Edição 277, 1992)

Não quis retratar os desfavorecidos, eu nunca fui um militante, é somente minha forma de vida e o que eu pensava. Houve quem disse [ como Susan Sontag] que Salgado fazia estética da miséria... Meu cu! Eu fotografo meu mundo, sou uma pessoa do Terceiro Mundo. Conheço a África como a palma da minha mão porque há somente 150 milhões de anos a África e a América eram o mesmo continente. (EL PAIS, 2019)

Para além do universalismo humanista sobre o ser humano, aqui há uma outra construção de uma experiência comum que merece ser analisada.

### **3.2 - Terceiro mundo - de lá pra cá e daqui pra lá**

Nosso intuito neste trabalho não é adotar o conceito de *terceiro mundo* como uma categoria analítica, mas entender a historicidade do termo, seus diferentes usos e, conseqüentemente, a que mundo Sebastião Salgado se refere ao utilizá-lo. A expressão *terceiro mundo* surgiu em um contexto de turbulência política e econômica. Seu criador foi o economista francês Alfred Sauvy, em 1952. A ordenação do mundo durante a Guerra Fria permitiu uma leitura de mundo baseada em questões econômicas (países desenvolvidos e subdesenvolvidos) e políticas (países capitalistas organizados, socialistas organizados e aqueles geopoliticamente não alinhados). O termo foi oficialmente utilizado pela primeira vez na Conferência de Bandung, em Java, na Indonésia. Organizada por países da África e Ásia em 1955, a conferência se centrava em discussões sobre teorias desenvolvidas por países recém-independentes e por movimentos de libertação nacional no continente africano e asiático. De acordo com Lidia Maria de Abreu Generoso, anos depois, as articulações incluíram países latino-americanos:

Em 1966, a Conferência Tricontinental de Havana reuniu centenas de representantes de 82 países africanos, asiáticos e latino-americanos para debater os caminhos das lutas anticoloniais e anti-imperialistas e da solidariedade revolucionária. Em resposta ao recrudescimento da Guerra do Vietnã, à repressão das lutas por independência da colonização portuguesa e aos golpes militares na América Latina, a Conferência Tricontinental marcou uma inflexão à esquerda nos debates sobre o Terceiro Mundo. Em meados dos anos 1960, suas resoluções se afastaram do não alinhamento para adotar posições mais firmes de crítica ao imperialismo e defesa da revolução, inclusive por meio da luta armada. (GENEROSO, 2020, p. 454)

Desta forma, podemos observar duas formas de utilização e adoção do termo: o primeiro vem do mundo que o criou, a ideia de *terceiro mundo* foi pensada a partir do Primeiro Mundo, de um observador que cria categorias próprias, com sua língua e suas instituições de onde ele observa o mundo e, deste lugar, entendeu que existia uma parte do planeta que não estava diretamente ligada às questões políticas vividas na sua localidade naquele período e que não era economicamente desenvolvida de acordo com o que deveria ser considerado desenvolvimento. O segundo uso vem da apropriação do termo por parte daqueles que foram classificados como sujeitos pertencentes a esse mundo, adotando-o primeiro na Conferência de Bandung e, posteriormente, pela Conferência Tricontinental de

Havana. Tais conferências foram de extrema importância para o desenvolvimento de questionamentos para uma descolonização

Este é o legado da Conferência de Bandung. Quem participou da conferência optou por desprender-se: nem capitalismo nem comunismo. Optaram por descolonizar. O processo é longo, mas continua. Fanon introduziu a versão teórica, Bandung, a política. A grandeza da Conferência de Bandung consistiu precisamente em ter mostrado que a descolonialidade é uma “terceira opção” que não resulta da combinação das existentes, mas consiste em desprender-se delas. Seu limite estriba em ter-se mantido no domínio do desprendimento político e econômico. Não se colocou a questão epistêmica. No entanto, as condições para colocá-las estavam aí dadas. Daí a importância da obra de Frantz Fanon. (MIGNOLO, 2017, p. 19)

A importância de Bandung vem do fato de que, naquele momento, nenhum dos países envolvidos tomou as afirmações e os questionamentos alheios sobre suas realidades como seus. O desenvolvimento dessa perspectiva própria e da reivindicação de um outro *terceiro mundo* pode ser visto na revista *Tricontinental*, fundada na conferência homônima realizada anos depois de Bandung. Stokely Carmichael, militante do movimento negro estadunidense, escreveu um artigo para essa revista intitulado *Tercer mundo, nuestro mundo*. De acordo com o autor, a mesma estrutura de poder que explora e oprime os povos de África, Ásia e América Latina, também explora e oprime os negros dos EUA, país de *primeiro mundo* (CARMICHAEL apud GENEROSO, 2020, p. 458). Desta forma ele expõe uma reivindicação para que o termo não seja utilizado de acordo com uma divisão geográfica ou nacional, mas que ele compreenda as relações de poder entre as sociedades sendo o *terceiro mundo* pertencente a aqueles explorados pelo capitalismo, imperialismo, colonialismo, ou seja, àqueles que possuíam essa experiência compartilhada - africanos, asiático, latinos e da diáspora. O termo levantou bastante debate na época, houveram críticos ao uso do conceito, como do escritor Peter Weiss que escreveu também para a revista *Tricontinental* em 1967:

Antes de tudo, eu desejaria utilizar outras denominações. Não me agrada a expressão “Terceiro Mundo”, e não gosto de falar sobre “países subdesenvolvidos”. A expressão “Terceiro Mundo” está baseada em uma maneira de raciocinar classista, qualifica uma terceira classe de mundo, mas não expressa realmente o que este “Terceiro Mundo” significa. Aparentemente é um mundo que está como se arrastando [...] atrás dos outros mundos, que consideram a si mesmos como de máxima importância (WEISS apud GENEROSO, 2020, p. 461)

Sebastião Salgado, formado e pós-graduado em economia, utiliza ainda o termo para justificar suas escolhas temáticas e atuação. Para ele, nascido no Brasil, país da América

Latina, há uma experiência compartilhada pelo dito *terceiro mundo*, portanto, uma experiência que é sua também, o que o tornaria um interlocutor entre essas populações e as demais. Porém, quando olhamos suas imagens, os retratos que temos majoritariamente são das mazelas ou uma exaltação de uma diferença exótica e primitiva. Um exemplo vem do trabalho mais recente de Salgado, "Amazônia", voltado somente para paisagens e populações indígenas da região. As primeiras imagens sobre o tema já haviam sido publicadas pelo fotógrafo no projeto anterior "Gênesis" no qual ele fala sobre ter percorrido o mundo em busca de lugares pouco ou não alcançados pelo homem em uma busca pela Terra no período da criação. Em entrevistas e exposições ele deixa explícito sua visão de mundo e usa o seu testemunho para falar sobre essas populações<sup>53</sup>. Para ele, as comunidades indígenas são um pedaço da pré-história brasileira com a qual podemos conviver atualmente (MESSINA et al, 2018, p. 29). Sendo assim, ele constrói uma narrativa sobre comunidades indígenas da atualidade num tempo passado, imutável e exótico, ao expor essas imagens ele difunde uma ideia de indígena com sua história engessada. Quando analisamos a produção de identidades e os imaginários ligados a uma territorialidade oriundos do ocidente, aqui no caso intitulado *terceiro mundo*, o estudo de Grada Kilomba nos mostra como as construções e discursos sobre nação na Europa substituíram um racismo biológico por um cultural.

Com isso há um reforço da diferença e das características de pertencimento. Essa construção gera um *primitivismo moderno* (HOOKS apud KILOMBA, 2019, p. 118), uma busca pelo exótico em sujeitos que não se encaixam nas narrativas ocidentais. Ao mesmo tempo se busca elementos de semelhança encontrados num referente temporal passado, ou seja, se projetados numa *escala evolutiva*, são seres *primitivos* que um dia os sujeitos ocidentais já foram. Sendo assim, quando se refere a um exemplar pré-colombiano, o fotógrafo não diz que esses laços histórico-culturais com as organizações sociais pré-colombianas<sup>54</sup> sofreram e sofrem influência das relações construídas por essas comunidades, seja uma relação de violência, como seria o caso do colonialismo e do Estado

---

<sup>53</sup>G1 Ribeirão Preto e Franca. *Sebastião Salgado exalta papel dos índios na preservação da Amazônia: 'guardiões da floresta'*, Portal G1, Publicado em 31/08/2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2019/08/31/sebastiao-salgado-exalta-papel-dos-indios-na-p-reservacao-da-amazonia-guardioes-da-floresta.ghtml> Acesso em: 5 de julho de 2021. Notícias ao minuto. *Sebastião Salgado inaugura mostra sobre indígenas: 'nossa pré-história'*. Notícias ao minuto, Caderno de Cultura. Publicado em 21/02/2018. Disponível em: <https://www.noticiasao minuto.com.br/cultura/534453/sebastiao-salgado-inaugura-mostra-sobre-indigenas-nossa-pre-historia>. Acesso em: 5 de julho de 2021

<sup>54</sup> ISA. Povos Indígenas no Brasil, Quem são?. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Quem\\_s%C3%A3o](https://pib.socioambiental.org/pt/Quem_s%C3%A3o) Acesso em: 5 de julho de 2021

brasileiro, seja por um laço de solidariedade, como a UNI (União das Nações Indígenas) criada em 1980 e que reúne etnias de diferentes lugares do território brasileiro, por exemplo.

Em uma exposição como "Gênesis" há, com essa narrativa, a projeção de um indígena que precisa de tutela. Essa é exatamente a visão de Salgado, o que pode ser visto em afirmações como:

É importantíssimo a gente dar a ver aos brasileiros, ao mundo inteiro, o que é essa biodiversidade, o que é a riqueza dessas culturas indígenas, no sentido de, juntos, a gente ajudar a proteger essa riqueza do planeta que é a biodiversidade da Amazônia e as comunidades indígenas na Amazônia.<sup>55</sup>

Nas exposições e livros de Salgado não há nomes ou depoimentos dos fotografados, toda a narrativa é controlada e construída pelo fotógrafo, não deixando espaço para um diálogo entre partes, prevalecendo, portanto, uma visão unilateral. A importância deste aspecto é que esses grupos se articulam em busca de um diálogo - líderes como Raoni, Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Mario Juruna possuem articulações tanto no campo político na busca por direitos desses povos; como no social, com livros, palestras, reuniões com lideranças nacionais e internacionais (não sendo esses campos excludentes). Porém, meios de difusão com sua potencialização de alcance podem moldar a forma como vemos essas articulações. Um exemplo é a luta de Mário Juruna nos anos 1970 e sua cobertura. Laura Graham estuda o trabalho da imprensa nesse período e identifica um movimento alinhado a interesses políticos. Em um primeiro momento, a imprensa retratou de forma positiva as críticas de Juruna ao Estado brasileiro pois sinalizava uma divergência civil presente em território nacional que era de interesse de elites nacionais que buscavam o fim do governo militar. Quando o cenário político mudou, a imprensa alterou sua linguagem sobre Juruna. A autora afirma sobre essa construção da forma de olhar:

Povos indígenas são particularmente vulneráveis à manipulação da imagem por causa de sua extrema marginalidade e relativa falta de poder (ver, por exemplo, Conklin & Graham 1995; Meek 2006); eles são suscetíveis à reinscrição nos profundos sulcos que a narrativa do *bom selvagem* gravou nos imaginários coloniais (ver Slater 2010). (GRAHAM, 2011, s/p)

Desta forma, o trabalho de Salgado não funciona como interlocução entre indígenas e mundo ocidental, mas sim uma exposição da visão ocidental sobre sujeitos exotizados. E aqui encontramos o problema, Salgado reivindica um lugar próprio que se compreende

---

<sup>55</sup>G1 Ribeirão Preto e Franca. *Sebastião Salgado exalta papel dos índios na preservação da Amazônia: 'guardiões da floresta'*, Portal G1, Publicado em 31/08/2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2019/08/31/sebastiao-salgado-exalta-papel-dos-ndios-na-preservacao-da-amazonia-guardioes-da-floresta.ghtml> Acesso em: 5 de julho de 2021

compartilhado através de uma identidade forjada no conceito de *terceiro mundo*. Diferente de Stokely Carmichael, que reivindicava uma luta comum entre aqueles que têm suas experiências afetadas pela violência da colonialidade e, portanto, toma o conceito de *terceiro mundo* a partir desse viés, Salgado acaba por tecer seu mundo com base no olhar ocidental, sem olhar para as potências da relação que se pode criar a partir do reconhecimento da historicidade dos processos que Carmichael parece tomar como base para sua reivindicação como pertencente do *terceiro mundo*.

Ou seja, o estadunidense entende que o racismo que o afeta vem de um processo colonial, capitalista e imperialista historicamente construído e que essa violência também afeta as populações do que passou a se entender por *terceiro mundo*. Por isso esse recorte não é econômico ou geográfico, mas colonial, imperialista e capitalista tendo sua única possibilidade de ruptura na busca por outras formas de organização (no caso, incluindo a população negra estadunidense no conceito e na utilização do termo dessa outra maneira). Salgado, por outro lado, parece acreditar na divisão política e econômica presente no conceito formulado por Alfred Sauvy e, assim, enxerga a experiência comum através das mazelas que serão resolvidas seguindo o caminho do desenvolvimento já traçado pelas nações do *primeiro mundo*.

Todavia, esse argumento de Salgado não costuma ser refutado em entrevistas. Nas reportagens analisadas nesta pesquisa e aqui citadas, as respostas dadas parecem justificar as críticas, pois quando se toma o fotógrafo como brasileiro ou latino, aceita-se que ele fala de uma experiência que é própria da idéia do que se construiu sobre ser brasileiro ou latino. Essa associação entre os temas abordados pelo fotógrafo e os marcadores sociais<sup>56</sup> de Sebastião Salgado conformam a sua base de atuação.

### **3.2.1 - A difícil arte de se relacionar**

Por mais que estejamos tratando da figura e do trabalho de Salgado, procuramos trazer aqui as relações envolvidas nas diversas etapas de atuação de sua profissão, seja com aquele que fotografa, seja com aquele que expõe seu trabalho. No primeiro capítulo, nos atentamos às instituições culturais que passaram a expor trabalhos fotojornalísticos e o uso do conceito de humanismo como base para a relação entre essas duas áreas. Já no segundo capítulo, procuramos relacionar a exposição das fotografias e aqueles que estão nelas

---

<sup>56</sup> Ou seja, como ele é lido socialmente por diferentes grupos a partir de conceitos específicos historicamente construídos como branco, brasileiro, latino, homem, hetero, fotógrafo, artista, documentarista

representados. Portanto, o foco da abordagem deste terceiro capítulo não é pensar a identidade do fotógrafo, mas o uso de marcadores nas suas relações que o autorizam ser um narrador de realidades outras. Neste ponto, é importante retomarmos o pensamento de Judith Butler.

Em seu livro "Relatar a si mesmo: crítica da violência ética", a autora chama atenção para a importância de uma abordagem sobre as relações. Para ela, o "eu" não possui exclusivamente uma história própria, mas uma história de relações que são guiadas por um conjunto de normas. Ou seja, quando, de encontro com o outro, narramos quem somos e articulamos temporalidades, esse momento está apoiado em um conjunto de posições adquiridas a partir de outros encontros e o reconhecimento independe do sujeito que narra, não há controle sobre o sentido que lhe é atribuído. Os sujeitos são enquadrados e há disputas históricas pelo sentido desse enquadramento. No segundo capítulo vimos como os enquadramentos sobre sujeitos oriundos do continente África estão em disputa e Salgado passou a mediar esse enquadramento. O sentido que lhes é atribuído independe de suas vontades e articulam temporalidades de encontros e disputas históricas. Para se colocar como alguém capaz de narrar essas populações, Salgado se utilizou de um conjunto de posições (latino, brasileiro, sujeito de *terceiro mundo*) que foram lidos por outros - não africanos - que o reconheceram. Judith Butler chama esses leitores de "moldura", ou seja, aqueles que condicionam a cena. É a moldura que define o limite do enquadramento. No caso do continente africano - e de todo um *terceiro mundo* - o enquadramento é de pobreza, doença, fome e violência no campo humano e belezas no campo da natureza. Como vimos anteriormente, o conceito de *terceiro mundo*, muito articulado por Salgado, é alvo de uma disputa histórica. Quando o fotógrafo utiliza o termo, ele estabelece diálogo com admiradores de seu trabalho pertencentes a um lugar específico. A enunciação mobiliza discursos para um reconhecimento público.

Nesse ponto, é importante trazermos estudos relacionados à branquitude. Aparecida Bento, psicóloga que passou a estudar o tema, define a branquitude como uma relação de dominação de um grupo sobre outro, seja na política, na cultura, na economia e que mantém privilégios. Para Bento:

[...] é preciso reconhecer e debater essas e outras relações de dominação para criar condições de avanço para outro tipo de sociedade e outros pactos civilizatórios. Relações de dominação de gênero, raça, classe, origem, entre outras, guardam muita similaridade na forma como são construídas e perpetuadas através de pactos, quase sempre não explicitados. (BENTO, 2022, p 15)

A autora apresenta em seu trabalho 3 ondas dos estudos sobre branquitude: a primeira a partir dos estudos de Du Bois que traz a branquitude na base da formação da sociedade estadunidense. Em seu livro *Black Reconstruction in America*, por exemplo, o autor traz a análise de um sindicato de trabalhadores brancos que não une a classe trabalhadora como um todo, foi adotado um critério de raça dentro do de classe, isso devido ao valor simbólico de ser branco e o acesso que isso representa na sociedade. A segunda onda, já nos anos 1980, traz estudos sobre os privilégios e o acesso material do branco. Cida Bento exemplifica com o trabalho de Peggy McIntosh que elencou 46 privilégios brancos como: se verem amplamente representados na TV, escolher maquiagem facilmente, falar na frente de outros homens sem que a raça seja um critério de julgamento, poder se posicionar sem falar em nome de toda raça. A terceira onda estuda a reação branca diante do crescimento do número de pessoas negras em lugares majoritariamente brancos. A autora elenca uma série de autores que se dedicam ao tema, como Lourenço Cardoso e Lia Vainer Schucman.

Para nós, vale destacar o trabalho de Lourenço Cardoso. Dentro do tema, o autor trabalha os conceitos de branquitude crítica (aquela que desaprova publicamente o racismo embora no âmbito privado não seja necessariamente não racista) e acrítica (aquela expressa por supremacistas brancos). O autor também desenvolve seu estudo focando no branco brasileiro. Em um artigo publicado na revista *Humanitas*, Cardoso apresenta um recorte do seu trabalho em que analisa as nuances da branquitude. O autor demonstra como entre os brancos é construída uma hierarquia onde o nível mais elevado é aquele do branco inglês, estadunidense, alemão, italiano. O branco ibérico, devido a ocupação moura na região a partir do século VIII, perdeu sua *pureza*:

Porém, o próprio conde Arthur de Gobineau estava ciente de que pureza racial é uma ideia fantasiosa. No limiar do século XX, tornou-se difícil refutar a tese de nossas heranças ibérica, indígena e africana, nossa parte negra. O brasileiro intensificou-a, no decorrer da história colonial, escravista, republicana e contemporânea. Diante da impossibilidade da rejeição dessa herança, a solução foi embranquecer. Nosso iberismo, africanismo e “indigianismo” foram considerados os responsáveis por não sermos modernos, por não sermos a Europa, por não sermos os Estados Unidos. Diante disso, incentivou-se a imigração de branco - branco, como alemães e italianos. (CARDOSO, p. 76, 2020)

Essa mentalidade gera diferença de leitura de acordo com o lugar em que se está:

O hífen que indica sua origem familiar não é necessário, como o teuto-brasileiro ou o judaico-brasileiro. Ele pode apresentar-se, simplesmente, como brasileiro ou branco. Cabe lembrar que esses brancos com hífen ocultos, brancos-brancos, no Brasil, ao viajarem para os Estados Unidos tornam-se brancos não-brancos-Lá [EUA]. O branco-Aqui [Brasil] é considerado não-branco-Lá [EUA], uma nova etnia: latino, brasileiro, branco-brasileiro, não - branco estadunidense. Mesmo que seja riquíssimo, ainda que se torne o homem mais rico do mundo, lá, ainda será considerado etnia, não branco estadunidense, portanto, menos branco. (CARDOSO, p. 77, 2020)

Ou seja, no Brasil não há dúvida sobre a leitura étnica de um sujeito branco. Inclusive, muitos brancos-aqui (Brasil) reivindicam uma herança européia para marcar seu vínculo com uma pureza étnica e não apenas como uma parte específica de sua ancestralidade - é comum ouvir algumas pessoas afirmarem que, por exemplo, o bisavô de sua mãe veio da Itália, por isso, esse branco-aqui (Brasil) é italiano. Porém, como mostra Lourenço, ao sair do Brasil, esses sujeitos passam por uma outra leitura étnica, de brancos no topo de uma hierarquia social construída sobre ideologias racistas nacionais, passam a ser latinos, brasileiros e até sujeitos de *terceiro mundo*. Através da figura de Salgado e de suas formas de enunciação, podemos explorar um problema da branquitude brasileira e uma outra faceta da colonialidade: a construção de privilégios discursivos para o silenciamento e manutenção de violências. Vale frisar que o que pretendemos aqui nessa análise não é condenar a atuação de fotógrafos nem limitar a atuação do fotojornalismo, mas analisar as formas de construções históricas de privilégios discursivos e manutenção de colonialidades como forma de convite para se explorar alternativas mais coletivas e novas metodologias que não reproduzam violências. Os estudos de branquitude se referem a grupos de poder, por isso, nos auxiliam a pensar o caso aqui apresentado.

Salgado, ao se enunciar como sujeito de *terceiro mundo*, endereça a mensagem àqueles que o leem dessa forma. Isso fica claro pelo viés economicista e totalmente acrítico que o conceito tem pra ele. Ao utilizar esse enunciado para justificar a sua atuação enquanto fotógrafo e a divulgação do seu trabalho, ou seja, tornar suas fotografias imagens do seu mundo, Salgado explicita os problemas da branquitude brasileira. Por um lado, reconhece seu processo de racialização em territórios *brancos-brancos* e adota isso como seu diferencial. Esse aspecto passa a ser indissociado de seu trabalho na medida que, mais do que os fatos, é sua própria experiência que é associada à narrativa sobre essas imagens. As legendas impessoais e curtas reforçam isso na medida que o que se expõe é a visão de Salgado sobre algo e não a vivência da pessoa fotografada. Susan Sontag chama atenção para esse fato em um artigo para o *The New Yorker*:

A retórica hipócrita da Família do Homem que acompanha as exposições e livros de Salgado funcionou em detrimento das imagens, por mais injusto que isso possa ser. As imagens também têm sido tratadas com amargura em resposta às situações altamente comercializadas em que, tipicamente, os retratos de miséria de Salgado são vistos. *Mas o problema está nas imagens em si, não na forma como são exibidas: no seu foco no impotente, reduzido à sua impotência. É significativo que os impotentes não sejam nomeados nas legendas. Um retrato que se recusa a nomear seu tema torna-se cúmplice, ainda que inadvertidamente, do culto à celebridade que alimentou um apetite insaciável pelo tipo oposto de fotografia: conceder apenas aos famosos seus nomes rebaixa o resto a instâncias representativas de suas ocupações, seus etnias, suas dificuldades.* Tiradas em trinta

e cinco países, as imagens migratórias de Salgado agrupam, sob este único título, uma série de diferentes causas e tipos de sofrimento. Aumentar o sofrimento, globalizando-o, pode estimular as pessoas a sentirem que deveriam “cuidar” mais. Também os convida a sentir que os sofrimentos e infortúnios são vastos demais, irrevogáveis demais, épicos demais para serem alterados por qualquer intervenção política local. Com um assunto concebido nesta escala, a compaixão só pode tropeçar – e tornar abstrata. Mas toda política, como toda história, é concreta. (SONTAG, 2002. s/p)

É significativo que ele responda às críticas de Sontag dizendo que ele apenas fotografa o seu mundo<sup>57</sup>. Por outro lado, o fotógrafo no Brasil e em todo o Sul global ocupa um outro lugar. Aqui Salgado não é racializado, não é latino, não há complemento para sua atuação, não é "o fotógrafo negro/indígena", aqui ele é o fotógrafo brasileiro de sucesso internacional. Natural de Aimorés, em Minas Gerais, Salgado narra sua origem em diversas entrevistas e em seu livro. Em uma reportagem do jornal francês Le Monde, ele afirma:

Eu não teria vindo aqui se... Se meu pai tivesse vendido a fazenda em que fui criado, no vale do Rio Doce, no Brasil. Foi ele mesmo quem me fez esta observação, pouco antes de sua morte, em 2002, aos 94 anos. “*Você percebe a sorte que teve, Sebastião? Você é um fotógrafo reconhecido, que mora em Paris e viaja por todo o mundo. Mas o que teria acontecido se eu tivesse cedido às pressões daqueles que queriam comprar de volta nossa fazenda na época da grande inflação, quando você ainda era criança? Eu estaria arruinado, como tantos outros camponeses que foram para a cidade e se ferraram. E hoje você seria tratorista em outra fazenda da região, ou moraria em uma favela de Belo Horizonte! Você percebe?* » [...] Ele estava totalmente certo. Não teria podido estudar, não teria tomado o barco para a França, talvez nunca tivesse descoberto a fotografia... Tanta sorte e coincidências na minha vida, tantas bifurcações imprevisíveis também, que vertiginoso isso é.<sup>58</sup>

Na verdade, não há como saber o que teria ocorrido, mas as suposições de Salgado o aproximam de uma situação limite, em um quase um sujeito à margem da sociedade que jamais teria a oportunidade de ser quem ele é. Uma bela experiência *terceiro mundista*. Mas não foi isso que ocorreu, Salgado se formou em economia aos 20 anos pela Universidade Federal do Espírito Santo, fez pós-graduação na área pela Universidade de São Paulo,

<sup>57</sup>MORALES, Manuel. Entrevista: Sebastião Salgado. El País, 2019. Disponível em:

<[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/20/eps/1558350781\\_612997.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/20/eps/1558350781_612997.html)> Acesso em: Maio/2022

<sup>58</sup> Tradução nossa: "Je ne serais pas arrivé là si... Si mon père avait vendu la ferme dans laquelle j'ai été élevé, dans la vallée du Rio Doce, au Brésil. C'est lui-même qui m'a fait cette remarque, peu de temps avant sa mort en 2002, à 94 ans. « *Tu te rends compte de la chance que tu as eu, Sebastiao ? Tu es un photographe reconnu, qui vit à Paris et voyage partout dans le monde. Mais que ce serait-il passé si j'avais cédé aux pressions de ceux qui voulaient racheter notre ferme au temps de la grande inflation, alors que tu étais encore un gosse ? J'aurais été ruiné, comme tant d'autres paysans qui sont partis en ville et se sont fait avoir. Et aujourd'hui, tu serais chauffeur de tracteur dans une autre ferme de la région, ou tu vivrais dans un bidonville de Belo Horizonte ! Tu réalises ?* »

Il avait totalement raison. Je n'aurais pas pu faire d'études, je n'aurais pas pris le bateau pour la France, je n'aurais peut-être jamais découvert la photo... Il y a eu tant de chance et de hasards dans ma vie, tant de bifurcations imprévisibles aussi, que c'en est vertigineux." Disponível : <[https://www.lemonde.fr/culture/article/2016/06/12/sebastiao-salgado-la-solidarite-je-l-ai-apprise-ici-en-france\\_4948623\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2016/06/12/sebastiao-salgado-la-solidarite-je-l-ai-apprise-ici-en-france_4948623_3246.html)> Acesso em: 24/05/2022

trabalhou para o Ministério da Economia. Ligado à militância de esquerda, se exilou com a esposa na França, de onde nunca mais saiu. Salgado transforma sua trajetória em um golpe de sorte sem reconhecer que ele teve base para persegui-la. Não há nada de errado com a sua trajetória, mas quando ele planifica as diversas experiências de sujeitos do sul global (em um sentido epistemológico) dentro de uma conceito de *terceiro mundo* baseado em critérios geográficos e econômicos, ele coopera para o silenciamento dos mesmos. Esse é um traço da branquitude no Brasil. Aparecida Bento, que estuda a questão, cita em seu livro *O pacto da branquitude* que durante a formação dos movimentos sindicais no processo de redemocratização nos anos 1980, era comum a realização de dinâmicas de grupo para discutir diversos temas, entre eles, desigualdade racial. Bento narra um caso em que, em uma dessas dinâmicas, foi lançada a pergunta "O que significa ser uma pessoa branca ou negra no Brasil?", e:

As negras frequentemente reconheciam que havia uma diferença no tratamento que a sociedade lhes dispensava, mas as brancas respondiam: "Ser branca significa ser uma pessoa como outra qualquer! Significa ser humano." Pelas respostas era possível perceber que as brancas não se pensavam como brancas, mas sim como um ser humano universal. (BENTO, 2022, p. 91)

O comportamento branco-não-branco do brasileiro, um sujeito universal em seu território e racializado na Europa e Eua pode ser visto na forma como Salgado se narra, como ele define *seu mundo*. Quando Salgado marca seu lugar, ele evidencia a contradição do branco do sul global, por um lado há uma diferença: o local de origem diferencia os seres humanos - e uma semelhança: somos uma só humanidade, não há diferença entre nós. Esta contradição é o que mantém Salgado em um posto de intermediário. Quando trabalha com a semelhança, ele não especifica os problemas e as historicidades que os criam, mas sim, coloca tudo dentro de um conceito universal planificante. Por exemplo, em seu trabalho sobre migrações, ele não especifica a motivação de cada deslocamento, apenas os chama de "êxodos". Quando trabalha a diferença, ele trabalha a singularidade da sua figura frente aos brancos-brancos e escolhe essas pautas por um vínculo pessoal. Por exemplo, quando afirma que fez êxodos porque também foi um exilado político e entende o que é sair do seu país por conta das ditaduras na América Latina. Também podemos observar essa construção em sua biografia:

Não sou do hemisfério norte e não partilho do sentimento de culpa de alguns de meus colegas. Não fotografo a pobreza material para fazer os outros se sentirem culpados - a pobreza faz parte do mundo de onde venho [...] É injusto repartir a riqueza com um único lado do planeta e nunca com o outro. Eu quis mostrar a fome na África aos habitantes dos países ricos para que eles tivessem consciência da principal consequência do desequilíbrio mundial. (SALGADO, FRANCO, 2014, p. 56)

Salgado não se vê em um lugar de privilégio quando diz que não sente culpa porque ele vem de um mundo pobre e entende o que é pobreza porque essa é uma característica do *terceiro mundo*. Desta forma, ele transforma as imagens em algo pessoal, em algo de sua experiência especificado pela sua origem. Desta forma, Salgado silencia os retratados que buscam canais para serem ouvidos. Além disso, ele diz que quer fotografar um mundo pobre para mostrar ao outro, rico, para *despertá-lo* sobre as diferenças sociais. Porém, como vimos no capítulo anterior, há um imaginário sobre o continente africano que o vincula à pobreza que é transformada em um problema crônico. Um imaginário formulado historicamente desse mesmo lugar que Salgado parece querer informar. As colonialidades do poder, do ser e saber são mantidas também através do domínio das formas de ver e imaginar. Houve a construção de uma hierarquia racial que foi estruturante para que Salgado se narrasse como latino de *terceiro mundo* e apresentasse realidades estereotipadas. O fotógrafo busca através da sua insistência nessa narrativa, ultrapassar a ideia de testemunha ocular e se tornar um porta-voz e um salvador.

### 3.3 - Colonialidade: a captura do imaginário

Sabemos que Salgado é uma figura rodeada de controvérsias, possui tantos admiradores quanto críticos. Aqueles que o defendem o colocam como um fotojornalismo do futuro<sup>59</sup> ou homem do século. De fato, o fotógrafo captou imagens e vivências pouco difundidas - como é o caso dos camponeses do interior do nordeste em *Outras Américas* e os plantadores de chá em Ruanda, tudo isso com uma estética muito particular. Mas o incômodo permaneceu. Um dos incômodos vem da falta de responsabilidade na hora de divulgar e falar sobre. John Mraz, em um texto traduzido por Geraldo Franco, analisa o livro *Outras Américas*. O autor cita:

A insistência evidenciada em *Other Americas* ao documentar a futilidade do consolo na América Latina é manifesta numa imagem do dia de finados (Todos os Santos). Tomada num cemitério mexicano, os tons opacos e esfumaçados criam uma imagem insondável em que um cão domina o primeiro plano, enquanto as pessoas estão perdidas por detrás, no fog. Se a presença de um cão num cemitério pode ser chocante às sensibilidades norte-americanas, não há nada de misterioso nesse Todos os Santos, momento em que as famílias se encontram para limpar as tumbas e se reunir com os desaparecidos queridos. Assim o Finados em essência é oposto ao que Salgado representa nessa imagem, o que pode ser claramente

---

<sup>59</sup> Argumento utilizado por Evelyn Runge em publicação disponível em: <[https://visual-history.de/en/2019/12/13/concerned-photographer-concerned-audience-salgado-replik/#\\_ftnref31](https://visual-history.de/en/2019/12/13/concerned-photographer-concerned-audience-salgado-replik/#_ftnref31)> Acesso em: jun/2022

entendido ao compará-la às de Álvarez Bravo, Nacho López ou dos Hermanos Mayo, das famílias que se mostram reunidas nos cemitérios nessas datas. O espírito vivo de celebração, o seu contente desafio à mortalidade, é bem representado pelas fotos de Álvarez Bravo, tais como a da jovem sorridente que tem às mãos uma caveira de açúcar cristal com a palavra AMOR escrita à testa. (MRAZ, 2005, p. 8)<sup>60</sup>

Salgado, transformou com sua estética uma festa alegre em algo triste e a associou a outras imagens no livro que, se não seguem essa linha negativa, tem um tom agridoce, Mraz continua:

Em *Other Americas* a paixão pela morte e o desespero pode ser vista nas crianças brasileiras que brincam no chão com ossinhos de animais. Aqui, enquanto alude à morte, Salgado também enfatiza a pobreza evidente na ausência de brinquedos verdadeiros [...] Em *Other Americas* até a natureza da América Latina aparece angustiada. O cacto, por exemplo, é uma planta que tem servido com frequência como veículo para as reflexões dos fotógrafos sobre o México e a mexicanidade. Nas imagens de Salgado, um agave isola as crianças mexicanas, que são retratadas dentro de suas pontas afiadas, parecendo ameaçá-las e aprisioná-las, um símbolo à dor cotidiana da vida nestas partes do mundo. (MRAZ, 2005, p.9)

O autor faz uma análise comparativa com outros fotógrafos mexicanos:

Essa não é a conotação que nos oferece Edward Weston àquela planta, em imagens que a retratam em sua forma majestática e exuberante. Nem se encontra entre os significados que Álvarez Bravo determinou para essa forma vegetal nas variadas explorações desse símbolo nacional, talvez com bom humor, quando modernizou o agave, fazendo aparecer o estame central que se ergue ao centro da planta quando em floração, convertido numa antena de televisão. A forma pela qual Salgado apresenta o cacto é destituída da complexidade crítica da foto de Héctor García, “Corona de Espinas”. Nessa imagem de García, um trabalhador numa plantação de henequén (sisal) luta sob a carga pesada que transporta com o auxílio de uma tira à testa, capturando o trabalhador braçal no momento em que uma planta viva, no pano de fundo, forma uma coroa. Com isto García cria uma poderosa metáfora, numa concatenação religiosa e política. (MRAZ, 2005, p.11)

Mraz critica na primeira parte de seu texto que, em *Outras Américas*, Salgado tem um discurso desesperançoso nas imagens sem trazer qualquer representação de luta política ou social. Essa crítica aparece em outros lugares. Nayara Jinks, mulher, negra, nordestina, fotógrafa documentarista, filmmaker, educadora social e membra da Mamanacoletiva, *uma coletiva* de fotógrafas mulheres crítica a Salgado, fala sobre como esse fotógrafo não articula lutas junto com os retratados. A fotógrafa ainda analisa outro aspecto de Salgado: como ele se relaciona com novos colegas de profissão que estão surgindo devido a desenvolvimentos tecnológicos. Em uma live na rede social Instagram, Jinks discorda do posicionamento de Salgado (e outros como Miguel do Rio Branco) quando afirma que imagens de celular não são fotografias. Jinks mostra o outro lado dessa fala dizendo que diversas pessoas que antes eram objeto deste fotógrafo, hoje são produtoras de imagens e de suas próprias narrativas, ela afirma:

---

<sup>60</sup> <https://www.studium.iar.unicamp.br/19/salgado/SSALGADO.pdf>

Esses questionamentos e essas falas que fotografia de celular não é imagem ou as fotografias agora são banais estão falando de um lugar de quem tá com medo de perder seu privilégio [...] Você tem que tomar muito cuidado como você vai colocar nossa cidade, como você vai colocar a Amazônia e o nordeste. O que que você tem a falar? O que você tem a agregar? A gente sabe a nossa realidade, sabe porque que ela tá assim. A gente precisa parar com esse discurso colonizador de colocar a imagem como extração, a fotografia como extração. Porque você dizer que as imagens são banais, é desconhecer o que está sendo produzido. [...] A gente precisa repensar essas narrativas, não dá mais pra gente ser visto na história como a gente sempre foi colocado. (JINKS, 2020)

Em um manifesto do Mamanacoletiva, elas citam:

Até hoje, as populações originárias e tradicionais, os corpos negros, as mulheres, corpos com deficiência, gordos, LGBTQIa+ estiveram, majoritariamente, a frente das câmeras como alvo e não como corpo pensante e parte dessas narrativas. [...] Retirar a possibilidade de quem não teve acesso às mesmas oportunidades, institucionaliza o discurso e a produção imagética, perpetuando um olhar colonizador, viciado e violento. Quando colocamos a fotografia como ferramenta de extração, falamos a partir de uma relação de poder – que reforça os estereótipos, romantiza a pobreza, expõe uma população/território a uma história única. E histórias únicas não são mais bem-vindas porque congelam grupos e pessoas à caricaturas que não correspondem à realidade diversa e complexa. Populações marginalizadas estão para além da fantasia e do imaginário popular, quase sempre preconceituosas. (MAMANACOLETIVA, 2020)<sup>61</sup>

Quando Salgado diz, por exemplo, no livro *Outras Américas* que as culturas são semelhantes em suas crenças, perdas e sofrimentos, opera na manutenção de uma história única. Quando diz que Salgado tem um olhar negativo sobre o mundo como pano de fundo na sua narrativa principal e na maioria dos seus trabalhos - ele fotografa os poucos espaços que o homem não tocou/destruiu (Gênesis), o que precisa ser preservado para conter a crise climática (Amazônia), uma humanidade digna mas condenada se ficar sem ajuda/futuro (África; Sahel; Outras Américas).

Porém, com o desenvolvimento tecnológico, principalmente dos anos 2000 em diante, houve também um crescimento do acesso a essas tecnologias. Desta forma, começaram a entrar em disputa com narrativas hegemônicas e pessimistas sobre o sul global. Vale pensar porque as antigas narrativas ainda ganham tanto espaço, seja nos museus, seja nas fotografias. François Hartog, historiador francês, chama atenção para os regimes modernos de historicidade. O autor busca analisar a forma como definimos o tempo (passado, presente e futuro) e conseqüentemente como nos relacionamos com essas construções e suas mudanças ao longo dos anos. No século XIX, de acordo com o Hartog, dominava a ideia de futuro, de progresso. O futuro era a principal e dominante categoria, as ações do presente eram pensadas e executadas visando o progresso, esse conceito promissor. Então, passado e presente eram

---

<sup>61</sup> <https://www.instagram.com/p/C1rMloyn0Bk/>

operados em sua função. O historiador afirma que essa configuração começou a mudar nos anos 1960, 1970 e 1980 com eventos como a crise do petróleo e a queda do muro de Berlim.

Esses episódios foram alterando a nossa relação com o tempo. Começamos a passar para um regime onde o presente é a categoria dominante. O futuro, por sua vez, perdeu seu lugar de privilégio e virou um lugar de ameaça, hoje temos medo do futuro. Esse ponto é importante pois essa perda do lugar do futuro como categoria dominante enquanto estamos presos em um agora constante (principalmente nas redes sociais) é uma forma de captura do imaginário a ponto de estarmos presos em distopias apocalípticas quando imaginamos possibilidades de futuro. Com isso, sentimos um sentimento de impotência. Não conseguimos nos organizar coletivamente nem produzir respostas. As respostas nos aparecem prontas a partir de instituições bem consolidadas, como a ONU, grande parceira de Salgado. Porém, como vimos no capítulo 2, no caso da Onu e a ablação feminina, a organização chega com moldes prontos sobre como o governo deve se organizar e não leva em conta a articulação local e, assim, suas medidas, na verdade, são ineficientes. Seu poder político transforma as respostas em deveres a serem cumpridos e centraliza em si todas as respostas e responsabilidades sobre o mundo. Salgado tem o patrocínio de grandes organizações e empresas, o que também é um condutor de suas temáticas e narrativas. Mas é importante retomarmos nossa capacidade de imaginar futuros possíveis para que possamos alcançá-los com medidas efetivas. Um primeiro passo pode ser exatamente na busca por outras formas de contar história e na escuta de outras narrativas.

### **3.3.1- Outras formas de contar História**

Alguns casos ligados à fotografia têm buscado outras formas de contar História e de lidar com o passado, presente e futuro. Os dois casos que vamos trazer aqui trabalham o fim de uma história única. O primeiro é o caso de Jacques Nkinzinbabo, um artista ruandês nascido em 1994, ano do genocídio. Aos 10 anos de idade seu pai foi morto pelos tutsi. Já adulto e desenvolvendo seus trabalhos, Nkinzinbabo criou um projeto intitulado *i am a survivor* que ele define em seu site:

Muitas vezes, Ruanda é retratada exclusivamente através das lentes do genocídio. As histórias dos ruandeses e da história ruandesa orientam-se apenas em torno da violência e do genocídio, e não da riqueza cultural e do passado complexo do país. A maioria das mídias, especialmente fotográficas, em Ruanda retratam atrocidades ou imagens legais, que servem apenas para enfatizar a imagem de Ruanda como um país profundamente problemático com pessoas igualmente problemáticas.

Nesta introdução, Nikinzinbabo reconhece o papel da fotografia na escrita da história de seu país, principalmente quando se trata de um evento tão traumático como é o genocídio. Essa reprodução de imagens problemáticas afeta a própria população. Em seu projeto, o fotógrafo retrata pessoas nascidas no ano do genocídio:

As fotografias retratam adultos nascidos em 1994 e os mostram passando de suas histórias de sobrevivência para forjar suas próprias identidades. São pessoas que estão comemorando suas conquistas apesar das atrocidades, e eu me incluo entre eles – não só eu também nasci em 1994, meu pai foi morto no genocídio contra os tutsis quando eu tinha apenas 10 dias de idade.<sup>62</sup>

E complementa em divulgação de exposição:

De certa forma, todos os membros da geração de 1994 são sobreviventes, todos nós crescemos após a violência que destruiu nosso país. Hoje, através do meu trabalho e da fundação do Kigali Center for Photography, estou contribuindo para a forma como contamos nossas próprias histórias, por meio da criatividade, brincadeira, reinvenção e resistência.<sup>63</sup>

O artista busca uma saída para lidar com o trauma sofrido que a fotografia hegemônica em sua constante reprodução não tem auxiliado, pelo contrário. Aqui, ele não é um observador externo, uma testemunha ocular, ele está falando de uma vivência compartilhada pelos jovens do país que buscam lidar com o passado para que se possa buscar outra narrativa sobre Ruanda sem esconder o passado, mas elaborando histórias plurais existentes no país com toda sua potência criativa. O trabalho de Nkinzinbabo busca mostrar que a história do país não está congelada naquele evento, o tempo passou e houve e há futuro possível após o trauma. O que está por trás do projeto é a capacidade de sonhar com outra Ruanda e se manter preso ao passado não colabora para essa construção.

Outro caso interessante é sobre os Daguerreótipos de Harvard. Em 1850, Louis Agassiz, zoólogo e professor de Harvard e defensor da teoria da poligênese, foi à Carolina do Sul à procura de africanos escravizados para que pudesse fotografá-los e estudá-los. Os daguerreótipos foram tirados por Joseph T. Zialy. Nas imagens, o corpo nu desses escravizados, tirados de diversos ângulos e contra a vontade dessas pessoas. As imagens foram expostas por Agassiz e depois guardadas no Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia de Harvard. Em 1976, tais imagens foram *redescobertas* e utilizadas na capa de um livro de antropologia. O caso ganhou um novo capítulo recentemente. Em 2019, Tamara Lanier, uma aposentada do Estado de Connecticut e presidente do Comitê de Justiça criminal da NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) alegou ser

<sup>62</sup> Disponível em: <<https://www.jacquesnkinzingabo.com/4164279-1994-iamasurvivor#1>> Acesso em jun/2022

<sup>63</sup> Disponível em: <<https://diffusionfestival.org/programme/i-am-a-survivor>> Acesso em: jun/2022

descendente direta de dois dos fotografados. Lanier afirmou que na sua família havia histórias contadas sobre os antepassados. Nessas histórias havia a figura do Papa Renty, um escravizado da Carolina do Sul que foi autodidata na sua alfabetização e educou outros escravizados. Renty é um dos fotografados.

Desta forma, Tamara Lanier entrou com uma ação contra Harvard para reaver as imagens de Renty e sua filha Delia. Para ela, era inadmissível que a universidade continuasse a lucrar com a contínua exploração de seus ancestrais, afinal as imagens estamparam a capa de um livro em 1976, cujo custo era 40 dólares. Também foram usados na capa de um programa para uma conferência de 2017 em Harvard que pautava a relação da academia com a escravidão e em reproduções para divulgação da exposição "Slavery in the Hands of Harvard". Em 2015, a universidade ameaçou com um processo a artista, fotógrafa e ativista Carrie Mae Weems, que utilizou as imagens na série "From here I saw what happened and I cried". A artista respondeu: "Acho que seria muito bom se você me processasse. Você deve. E devemos ter essa conversa no tribunal." (KINSELLA, 2019).

Harvard desistiu do processo. O caso levantou um dilema, ao mesmo tempo que o esquecimento dessas pessoas não parecia o correto, o uso dessas imagens, tiradas contra a vontade dessas pessoas, para eterna exposição, análise e uso científico, também não parecia. O fato de o museu ser um lugar onde a memória da escravidão tem espaço para ser contada, estudada e problematizada, é o motivo pelo qual muitos críticos foram contra a devolução dessas fotografias. Porém, elas foram dadas a Tamara Lanier.

Em 2020 os descendentes de Agassiz assinaram uma carta pedindo que a universidade entregasse as fotos. A universidade condenou sua posse e alegou que Renty e Delia foram fotografados contra sua vontade, além disso, aquela era uma memória afetiva e familiar que se preservou de modo incomum, instalando um novo paradigma para casos como esse (SEHGAL, 2020). Lanier disse que gostaria que as fotos não caíssem no esquecimento e sabe da importância de se falar sobre o passado, por isso não negará no futuro que se estude as imagens ou o caso. O que Tamara Lanier conquistou foi a possibilidade de uma outra história para seus antepassados, foi conceder nome, memória e afeto, coisas que, principalmente esse último, enquanto objetos de ilustração, essas imagens não têm. Elas sequer são produtos de uma memória afetiva. Agora, essas imagens possuem uma nova história.

Ambos os casos apresentados tratam da busca por outras possibilidades. Nkinzinbabo foi combativo na medida que propõe uma outra forma de olhar para a população de Ruanda pós genocídio frente ao looping na reprodução de imagens de 1994 ano após ano. Tamara mostrou a potência de uma reparação afetiva que representa uma vitória pessoal e coletiva.

Ariella Azoulay trata de políticas de reparação em seu livro *Potencial History: Unlearning Imperialism*:

As linhas do tempo imperiais são baseadas na noção de emancipação progressiva. As reivindicações de reparações são integradas a essas linhas de tempo sólidas que consistem em atos soberanos imperiais, como a criação de estados e o início e o fim das guerras. Para que as reparações sejam transformadoras, essas linhas de tempo devem ser interpretadas como marcadores sólidos de violência que precisam ser desativados. O princípio imperial triplo – tempo, espaço e corpo político – está congelado nessas linhas do tempo. Isso é emblemático pela dissociação temporal da violência das reparações, como se as reivindicações por reparações fossem produto de mentes progressistas e não parte da soberania mundana, um modo onto-epistemológico de compartilhar o mundo.<sup>64</sup> (AZOULAY, 2019, s/p)

A autora enfatiza como olhamos para as linhas do tempo - por um lado, como histórias de conquistas, criação de estados e as guerras das grandes potências. Por outro, podemos olhar a mesma história a partir dos seus marcadores de violência. No caso de Tamara Lanier, em um primeiro momento se levou em conta o autor e o valor histórico como definidores para a política de reparação, sendo assim, tendendo a negar a devolução. Depois, o que se levou em conta foi a violência sofrida pelas fotografadas, a violência de se negar a alguém o direito de sua memória. A forma de olhar para os negativos guiou a política que garantiu sua devolução.

### **Conclusão - Como olhamos e pensamos o passado com fotografias**

Tanto na parede dos museus como nas páginas de um livro e na expertise do fotógrafo, a vida pública da fotografia a transformou ao longo dos anos em marcador histórico e constituinte da memória coletiva. A retomada de fotografias documentais e fotojornalistas fora do seu contexto, como é o caso das imagens no livro *África*, mostram que as imagens não são neutras em suas narrativas e nem em seus usos. Ariella Azoulay chama atenção para esse fato quando fala do ofício do historiador, para ela, um cúmplice das ações imperialistas até hoje. Isso porque, dado o valor simbólico do seu trabalho, ao manter narrativas ligadas a linhas do tempo que são divididas por grandes eventos ou marcos da humanidade, mas em nenhum momento trata sobre as violências cometidas para que esses

---

<sup>64</sup> Tradução nossa: “Imperial time lines are predicated on the notion of progressive emancipation. Reparations claims are integrated into these solid time lines that consist of imperial sovereign deeds such as the creation of states and the beginnings and ends of wars. For reparations to be transformative, these time lines should be interpreted as solid markers of violence that need to be decommissioned. The triple imperial principle—time, space, and body politic—is congealed in these time lines. This is emblemized by the temporal dissociation of violence from reparations, as if claims for reparations are the product of progressive minds and not part of worldly sovereignty, an onto-epistemological mode of sharing the world”

marcos existam. Uma política de reparação ou uma ação efetiva de solidariedade entre povos passa pelo reconhecimento de ações cometidas e perpetuadas. Azoulay traz, por exemplo, o marco da criação do Estado de Israel mas pouco se fala sobre palestinos expulsos de suas terras, uma situação que se agravou ao longo dos anos:

Quando mais de um milhão de mulheres foram estupradas na Alemanha na primavera de 1945, nenhuma guerra terminou; quando 750.000 palestinos foram expulsos de sua terra natal e não foram autorizados a retornar, nada foi estabelecido; quando milhões de afro-americanos se tornaram meeiros, eles continuaram expostos à violência do regime; quando milhões da Índia, África e China se tornaram “trabalhadores contratados” para “resolver” o “problema trabalhista” do sistema de plantação, a escravidão não foi abolida. Cada vez mais, a violência tem sido exigida para obscurecer o estupro como memórias perdidas a serem descobertas, eventos a serem meticulosamente reconstituídos por estudiosos que trabalham em arquivos. Para reparar a violência, os historiadores devem entrar em greve para saber que a violência ainda existe e que não existe o mundo “pós-guerra. (AZOULAY, 2019, s/p) <sup>65</sup>

Para a autora, a história como é feita é uma forma de violência e, acrescento, a fotografia também é. Quando Salgado silencia seus fotografados, quando ele não traz a historicidade dos eventos que fotografa, quando ele defende seus patrocinadores (caso mais recente foi quando ele defendeu a Vale diante da tragédia de Brumadinho) ele perpetua violências. E ambas as questões devem ser vistas perante a responsabilidade coletiva que história e fotografia possuem. Quando repetimos estruturas triviais tensionando o familiar e o novo, acabamos ajustando repertórios e narrativas do passado aos quadros conceituais e ideológicos de hoje, perpetuando certas visões sob novas narrativas. A renovação de ideologias consolidadas em Salgado podem ser percebida nos seus referenciais bíblicos: sua estética é frequentemente tida como um contraluz com referências barrocas - o que ele associa a seu crescimento em Minas Gerais e suas igrejas; seu vocabulário "Genesis", "Exodus" também tem origem religiosa, seu documentário se chama "O Sal da Terra", uma referência a uma passagem bíblica de Matheus 5:13-16 e um trocadilho com seu nome:

---

<sup>65</sup> Tradução nossa: When more than one million women were raped in Germany in the spring of 1945, no war was ended; when 750,000 Palestinians were expelled from their homeland and were not allowed to return, nothing was established; when millions of African Americans were made sharecroppers they continued to be exposed to regime-made violence; when millions from India, Africa, and China were made “indentured workers” to “solve” the “labor problem” of the plantation system, slavery was not abolished. Evermore, violence has been required to obscure the rape as lost memories to be discovered, events to be painstakingly reconstituted by scholars working in archives. To repair the violence, historians must go on strike to know that the violence still exists and that there is no such thing as the “postwar” world.

Vocês são o sal da terra. Mas, se o sal perder o seu sabor, como restaurá-lo? Não servirá para nada, exceto para ser jogado fora e pisado pelos homens. "Vocês são a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade construída sobre um monte. E, também, ninguém acende uma candeia e a coloca debaixo de uma vasilha. Ao contrário, coloca-a no lugar apropriado, e assim ilumina a todos os que estão na casa. Assim brilhe a luz de vocês diante dos homens, para que vejam as suas boas obras e glorifiquem ao Pai de vocês, que está nos céus.

É uma passagem que trata do papel do cristão em avivar a terra e salvar aqueles que se encontram perdidos. O sal da terra pode temperar e conservar a vida e dar a luz àqueles condenados. É através do testemunho deles que se verá a obra de Deus. Não é uma escolha ingênua e não precisa ser religioso para se usar referências bíblicas, e essa é evidente: associar a figura de Salgado a um salvador. A mesma narrativa foi usada ao longo da história por padres durante a colonização e por colonizadores em seus propósitos coloniais. Os indígenas e africanos não reivindicam uma salvação iluminada, mas uma reparação de danos com narrativas reconhecendo seus erros, acertos e suas lutas. E essa também é a reivindicação de Azoulay quando diz que não cabe mais ao historiador encaixar suas narrativas em linhas do tempo. E o mesmo vale para fotografias documentais: fotógrafos não são salvadores.. Sem sentido coletivo plural de fato, história e fotografia se tornam apenas instrumentos que perpetuam uma violência que se renova com o tempo.

## **Bibliografia**

ADIGÜZEL, C.; Baş, Y; Erhan, M.D.; Gelle, M.A. The Female Genital Mutilation/Cutting Experience in Somali Women: Their Wishes, Knowledge and Attitude. In.: Gynecologie and Obstetric Investigation, Set/2018

AMBROSIO, Cris. O museu europeu vs o mundo. *Revista Tonel*, edição 1, 2020. Disponível em: <http://www.tonel.co/o-museu-europeu-vs-o-mundo/> Acesso em: 5 de julho de 2021

ANTONIO, Mariana Dias. *O Sensacionalismo no Jornal Última Hora-RJ: Sinais e Ícones do Esquadrão da Morte (1968-1969)*. Dissertação de Mestrado - UFPR. Curitiba, 2017.

AZOULAY, Ariella. *Potential History: Unlearning Imperialism*. Londres, Verso Books, 2019.

BARTHES, R. *Mythologies*. Paris, Soull, 1957

BAIR, Nadya. *The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market*. University of California Press, 2020.

- BENTO, Aparecida. *O Pacto da Branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BUCCI, E. *A Superindústria do Imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e a se apropriou de tudo que é visível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?* 5. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAMPBELL, David. Salgado and the Sahel: Documentary Photography and the Imaging of Famine. In: DEBRIX, F.; WEBER C. *Rituals of Mediation: International Politics and Social Meaning*. University of Minnesota Press, 2003, p. 69-96.
- CARDOSO, Lourenço. *O Branco não branco e o branco-branco*. Revista Humanitas. Ano 47, n. 47, Vol. II, Ciências Sociais, 2020, pp. 53-81.
- CARUSO, Martina. *Italian Humanist Photography: from fascism to the cold war*. Londres; Nova York: Bloomsbury Academic, Bloomsbury Publishing, 2016.
- CASTRO-GÓMEZ, S. *La hybris del punto zero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005
- CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFUGUEL, R (orgs). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 13 2007.
- CÉSAIRE, AIMÉ. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020
- COLWELL, Chip. *Collaboration is only a tool to decolonize the museum*. Trajectory, 2020.
- CRUZ E SOUZA, Luciana Christina. *A Mesa Redonda de Santiago do Chile e o Desenvolvimento da América Latina: o papel dos Museus de Ciências e do Museu Integral*. Museologia e Interdisciplinaridade. Vol. 9, n. 17, jan/jul 2020.
- DE WAAL, A. *Famine Crimes: politics and the disaster relief industry in Africa*. African Issues, Indiana University Press, 1997.
- FEHRENBACH, H.; RODOGNO, D. (Org.) *Humanitarian photography: a history*. New York: Cambridge University Press, 2015
- FOÉ, Nkolo. *África em diálogo, África em autoquestionamento: universalismo ou provincialismo? "Acomodação de Atlanta" ou iniciativa história?*. Curitiba: Educar em Revista, n. 47, p. 175 - 228, jan./mar., 2013.
- FRANCQ, I; SALGADO, S. *Da minha terra à terra*. São Paulo: Paralela, 2014.
- FURQUIM, F. *Uma nação em formação? O Moçambique de Mia Couto na obra "Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra" (1977-2003)*. Monografia. Universidade Federal do Paraná Curitiba, 2015.
- GALARD, Jean. *Beleza Exorbitante: Reflexões sobre o Abuso Estético*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012.

GENEROSO, Lidia Maria de Abreu. *A Revista Tricontinental e a construção do terceiro mundo: conceito, itinerâncias e sensibilidades*. Florianópolis, Esboços, v. 27, n. 46, p. 452-471, set/dez 2020.

GRAHAM, Laura R. *Citando Mario Juruna: imaginário linguístico e a transformação da voz indígena na imprensa brasileira*. Mana [online]. 2011, v. 17, n. 2 [Acessado 13 de junho 2021], pp. 271-312. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-93132011000200002>>.

GRIFFIN, Michael. The great war photographs: Constructing myths of history and photojournalism. IN.: BRENNEN, Bonnie; HARDT, Hanno. *Picturing the Past: Media, History and photography*. University of Illinois Press, 1999. p. 122 - 157

IKEDA, Marcelo Gil. Em busca de uma “imagem crítica”: memória, ausências e dor em A imagem que falta, de Rithy Panh. Lumina, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 136–149, 2018. DOI: 10.34019/1981-4070.2018.v12.21503. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21503>. Acesso em: 5 jul. 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios do Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

KINSELLA, Eileen. ‘Morally, Harvard Has No Grounds’: Inside the Explosive Lawsuit That Accuses the University of Profiting From Images of Slavery. ArtNet News, mar/2019. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/harvard-university-slaves-images-1500412> Acesso em: 5 de julho de 2021

LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires, CLACSO, 2005.

L'ESTOILE, Benoît de. Dos "selvagens românticos" aos "povos primeiros". A herança primitivista nos museus e na antropologia. In.: OLIVEIRA, J. P.; SANTOS, R. D. M. De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa, Editora da UFPB, 2019. p.71- 102.

MAMDANI, M. *Citizen and Subject: contemporary Africa and the legacy of late colonialism*. Princeton, Princeton University Press, 1996.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2019.

MBEMBE, A. As formas africanas de auto-afirmação. In.: *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, no 1, 2001, pp. 171-209

MEISELAS, Susan. *Mediations*. Damiani editore, 2018.

MIGNOLO, Walter. *Desafios Decoloniais Hoje*. Epistemologias do Sul, Foz do Iguaçu/PR, 1 (1), pp. 12-32, 2017.

MONTEIRO, Charles. *História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área*. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64-89, jan./abr. 2016.  
SISCHY, Ingrid. Good Intentions In.: New Yorker. New York: Setembro, 1991, p 89 - 95

MORTON, Darren; NEWBURY, Christopher (Org.). *The African Photographic Archive - Research and Curatorial Strategies*. Bloomsbury Academic, 2013

MUDIMBE, V. Y. *A invenção da África: Gnosis, filosofia e a ordem do conhecimento*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2019.

MÜLLER, Lars. Raub von Raubgut? In.: GENSKE, Sophie. Restitution und Postkolonialismus. Zeitgeschichtliche Perspektiven auf die Debatten der Gegenwart. *Zeitgeschichte-online*, Februar 2021, Disponível em: [https://zeitgeschichte-online.de/themen/raub-von-raubgut#\\_ftn5](https://zeitgeschichte-online.de/themen/raub-von-raubgut#_ftn5) Acesso em: 5 de julho de 2021

NASCIMENTO JUNIOR, J.; TRAMPE, A.; SANTOS, P. A.. *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972–* Brasília: Ibram/ MinC; Programa Ibermuseos, 2012. v.1. Disponível em: <http://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2018/10/publicacion-mesa-redonda-vol-i-pt-es-en.pdf> Acesso em: 5 de julho de 2021.

OLIVA, A. R. *Lições sobre a África: Diálogos entre as representações dos africanos no imaginário Ocidental e o ensino da História da África no Mundo Atlântico (1990-2005)* Brasília: Universidade de Brasília, 2007

PATER, R. *Políticas do Design*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

PAUL, Gerhard. Der "Pictorial Turn" des Krieges. Zur Rolle der Bilder im Golfkrieg von 1991 und im Irakkrieg von 2003. In.: TONN, Barbara Korte Horst (Org) *Kriegs-Korrespondenten: Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Vs Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, p. 113 - 136

RAMOS, M. F. "Por que os homens retiraram nossos rádios?" As noções de sociabilidade feminina e transformação cultural na contemporaneidade apresentadas na obra Moolaadé. Curitiba, Monografia, Departamento de História, UFPR, 2019.

RIBEIRO, Djamilá. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017

ROUILLÉ, A. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2015.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro, Editora Mórula, 2019

SALGADO, S. *África*. Köln: Taschen, 2007

\_\_\_\_\_. *Other Americas*. Nova York: Pantheon Books, 1986

SANTOS, B. S.; SENA MARTINS, B. *O pluriverso dos direitos humanos: a diversidade das lutas pela dignidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SCHWARTZ, Dona. On the line: Crossing institutional boundaries between photojournalism and photographic art. *Visual Sociology*, 5:2, 22-29. (Publicação impressa em 1990, publicação digital em 2008)

SEHGAL, Parul. Fotos de escravos do século 19 levantam questões sobre a ética das imagens. *Estadão*, edição de 03/10/2020. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,fotos-de-escravos-do-seculo-19-levantam-questoes->

sobre-a-etica-das-imagens,70003459879?utm\_source=facebook%3Anewsfeed&utm\_medium=social-organic&utm\_campaign=redes-sociais%3A102020%3Ae&utm\_content=%3A%3A%3A&utm\_term=&fbclid=IwAR2xEK8n4mr79ZWnXnVFVwMwn5iRsBnYur5k09Fk5cVFw6doJsaZOÛcb-Hs Acesso em: 5 de julho.

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

THOMPSON, Drew A. *Visualising FRELIMO's liberated zones in Mozambique, 1962-1974*. *Social Dynamics: A Journal of African Studies*, p. 24-50, 2013.

VICENTE, F. L. *Império da Visão: Fotografia no contexto colonial português (1860 - 1960)*. Lisboa: Edições 70. 2014.

WHITEHOUSE, B. *Migrants and strangers in an african city: exile, dignity, belonging*. Indiana University Press. Bloomington and Indiana, 2012.

WILLIAMS, Adrienne. *Photographs from S-21: 1975-1979*. MoMA, 2008. Disponível em: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_247\\_300307608.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_247_300307608.pdf) Acesso em: 5 de julho de 2021

ZERWES, Erika. *A fotografia humanista e a construção de uma historiografia sobre a fotografia latino-americana*. *Revista História : Debates e Tendências (Online)*, vol. 16, núm. 2, pp. 314-327, 2016 Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5524/552459227004/html/> Acesso em: abril/2022

ZERWES, Erika. *As famílias dos homens. Os trânsitos do humanismo na fotografia internacional e brasileira*. *Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alevre, v. 44, n. 1, p. 149-161 jan-abr 2018

## **Videografia**

SALGADO, J. R.; WENDERS, W. *O Sal da Terra*. Produção: Brasil, França, Itália. Distribuidora: Sesc Sp, 2014, 105 minutos.

"Sebastião Salgado: The Photographer as an Activist". Califórnia, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G6fRykp6nRQ&t=1s>

Canal Sempre um Papo. #Sempreumpapoemcasa recebe Lélia Salgado. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zDh\\_nyf6aYQ&t=155s](https://www.youtube.com/watch?v=zDh_nyf6aYQ&t=155s) Acesso em: abr/2022

Canal Lilian Pacce. Lélia Salgado, criadora do Instituto Terra, ativista da arte e da natureza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=74WJRXnGE0E> Acesso em: abr/2022

Canal Sempre um Papo. Sebastião Salgado e Lélia Wanick Salgado em Palácio das Artes/BH - Sempre um Papo 2014. Disponível em: <https://youtu.be/K24NPnLVcWs> - Acesso em: abr/2022

Canal Sesc São Paulo. Lélia e Sebastião Salgado no Desafio da Curadoria. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_BRJpiQanVg&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=_BRJpiQanVg&t=1s) Acesso em: abr/2022

## **Webgrafia**

GRAIEB, Carlos; SONTAG, Susan. Imagens da dor. Entrevista publicada pela revista Veja, 2003. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/carlos-graieb/>> Acesso em: 12/08/2020

BLAYO, M. A Paris, de somptueuses photos de Salgado pour célébrer les droits de l'Homme. Disponível em: <<https://www.telerama.fr/sortir/a-paris,-de-somptueuses-photos-de-salgado-pour-celebrer-les-droits-d-e-lhomme,n5934103.php>> Acesso em: 02/09/2021

LIBONG, Héric; NIMIS, Érika. Quels marchés pour la photographie de presse africaine? In.: *Africultures*, 2006, p. 176-178. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-africultures-2006-4-page-176.htm#>> Acesso em: 13/08/2020

ESQUENAZI, *Jornal do Brasil*, 2007, Edição 216 - Caderno Idéias e Livros, p. 4

*JORNAL DO BRASIL*, 1987, Edição 104, Caderno B, p. 7

*JORNAL DO BRASIL*, Edição 277, 1992

G1 Ribeirão Preto e Franca. *Sebastião Salgado exalta papel dos índios na preservação da Amazônia: 'guardiões da floresta'*, Portal G1, Publicado em 31/08/2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2019/08/31/sebastiao-salgado-exalta-papel-dos-indios-na-preservacao-da-amazonia-guardioes-da-floresta.ghtml> Acesso em: 5 de julho de 2021. Notícias ao minuto. *Sebastião Salgado inaugura mostra sobre indígenas: 'nossa pré-história'*. Notícias ao minuto, Caderno de Cultura. Publicado em 21/02/2018. Disponível em: <https://www.noticiasao minuto.com.br/cultura/534453/sebastiao-salgado-inaugura-mostra-sobre-indigenas-nossa-pre-historia>. Acesso em: 5 de julho de 2021