

ÊXODOS programa educacional

Leituras, narrativas e
novas solidariedades no
mundo contemporâneo

realização

BEI • COMUNICAÇÃO



AMAZONAS images



apoio institucional

volume 1 Deslocamentos populacionais e novas formas de solidariedade
volume 2 Leituras da imprensa
volume 3 A narrativa do olhar

patrocínio

Telefônica



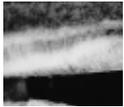
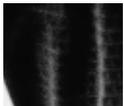
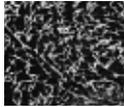
apoio cultural



A narrativa do olhar

FOTOGRAFIAS Sebastião Salgado

TEXTOS Tereza Aline Pereira de Queiroz

A face da face	8			30	Isto não é um carro
Os fios invisíveis de Ariadne	12			32	A identidade do número
O mar enrugado	14			34	A passagem do sol
Era vidro e se quebrou	16			36	A perfeição do instante
Os espectros	18			38	O tempo cíclico
A natureza dos elementos	20			40	A geometria sagrada
O vôo das palavras	22			42	As estrelas na teia
Os gestos do calor	24			44	IMAGENS DO JORNALISMO
O altar da imagem	26			56	JORNALISMO EM IMAGENS
A árvore da vida	28			72	GLOSSÁRIO
				74	BIBLIOGRAFIA



A FACE DA FACE. O primeiro olhar vai direto no olhar. Invadindo uma sala de espelhos ancestral. Feita de olhos e de almas. De troca de reflexos e reflexões. Nos olhos todos os movimentos da alma. Nas almas todos os movimentos dos olhos. Se o horror está fora, os olhos filtram. Se o medo está dentro, se esvai pelos olhos. No olho se manifesta a dualidade do fogo e da água. Da razão e do sentimento. Da luz e da penumbra. Da acuidade e da intuição. É o órgão do prolongamento. De si mesmo. E do outro. Da possibilidade de conexão com os interiores. De um contato direto. Indireto. Que não mente. Porque tudo pode mentir menos o fundo do olhar. No momento da fusão, da emoção, o olho que vê se transforma no mesmo olho que é visto. Por estarem situados na parte superior do corpo, a mais próxima do céu, os olhos sempre foram imaginados como expressões de forças impenetráveis. Caminhos únicos e necessários do conhecimento e para o conhecimento. A representação do olhar é muito antiga. A ação do olhar que multiplica o olhar pode ser localizada em todas as culturas. Da Mesopotâmia à Grécia, do Egito à Índia. Da estética do Mediterrâneo foi legada aos cristãos. Ao imago foi legada aos cristãos. Ao imago liza uma variedade quase infinita também do divino. Do inescrutável. De forças poderosas. Boas e más. Pode atuar de maneira ativa ou passiva. O olhar da Medusa petrificava quem a fitasse. O olhar de Narciso auto-erotiza. O mau-olhado é uma crença disseminada entre vários povos. A inveja tem sua raiz na palavra latina para olhar intenso. *Invidere*. Que pode até mesmo ser o de uma divindade. A acuidade máxima do olhar pode se materializar na cegueira. Quando o olhar volta-se inteiramente para dentro. Quando a matéria não mais se coloca como obstáculo à visão dos abismos interiores do homem. Quando o terceiro olho atua na pura intuição. É o olhar de Tirésias. O da cegueira de Édipo. Do poeta. Do vidente. Na iconografia ocidental a alma sempre é captada através dos olhos. Em sua configuração a cultura cristã privilegiou o espírito em detrimento da matéria. O que levou à busca de uma estética de quase total desmaterialização do corpo. Ele foi formalizado. Tornou-se abstrato. Enquanto isso os olhos surgiam



zada em todas as culturas. Da Índia. Da estética do Mediterrâneo ocidental. O olhar simboliza de atributos do humano. E vel. De forças poderosas. Boas e

enormes. Iconizados. Deus, a Virgem, os santos, e mesmo personagens secundários expressavam a espiritualidade pelo olhar. Mas essa estética é anterior ao cristianismo. Há uma linha de olhares que se manifesta primeiramente no Egito. Na região de Fayum. Nos primeiros séculos de nossa era. Em retratos de mortos. De múmias. Retratos que deveriam perpetuar a memória dos ausentes no dia-a-dia. Neles, grandes olhos fixam o vazio. Distanciam-se. Embora sobre rostos naturalistas, desvendam o caminho para o imaterial. Para o espírito. Mesmo quando o retrato se afastou de uma metafísica explícita, tornou-se temperamento, psicologia, individualidade, materialidade do poder, o olhar se manteve. Como uma estrutura de inteligibilidade. Do século XIV ao XX. Mas longe das mutações do terrestre Deus pode aparecer representado por um olho. Dentro de um triângulo. Deus é luz. A opacidade é satânica. O olhar é luz. Fonte da vida. O olho é o próprio sol. O olho do deus Hórus. O signo do despertar. No Nepal, o Buda – o que está acordado – surge como dois olhos imensos nas paredes dos templos. O olho é o ovo cósmico. Na mitologia, os olhos são lagos onde os seres do submundo espiam o que acontece na superfície. Olhos de dragões, de sereias, de ninfas têm poderes mágicos. Os olhos das serpentes não piscam, não têm pestanas. Enfeitiçam. Medusam. E deixam o homem sem poderes. Íris é a mensageira dos deuses. Leve, rápida, alada, é o arco-íris. Ligando o céu e a terra. Argus, guardião da deusa Hera, tem seu corpo coberto de olhos. Arguto. Mas o olhar é também a razão. Na iconografia da Revolução Francesa, o olho significa a racionalidade, o controle e a ordem. De uma mística a outra, de uma mitologia a outra, o olhar é sempre fonte ou expressão de um conhecimento. Seja dos sentidos, do intelecto ou do sentimento. Na foto, o olhar do fotógrafo busca sua própria ação no olhar captado. No olhar do observador o espelho do espelho do espelho. Ao infinito. O chamamento do desconhecido. Do humano. Nessa apreensão do humano, os olhos estão para o rosto como o rosto está para o corpo. São a face da face.



Buda – o que está acordado nas paredes dos templos. O olha, os olhos são lagos onde os acontece na superfície. Olhos têm poderes mágicos. Os





OS FIOS INVISÍVEIS DE ARIADNE. O ar está repleto de luz. Leveza. O pleno ar no fechado. O improvisado está expresso em cada matéria. Transparências. Impermanências. É como se a tenda clara, circular, se elevasse. Vagueasse. Girasse. Como um zepelim. Como uma nuvem de desconhecimento. Seu material é dúctil. Sombreável. Tem rastros de mudanças. Fragmentos de cotidianos em viagem. Roupas, malas, caixas, baldes, garrafas fantasmáticas. Na horizontal o menino cria uma linha do tempo. E se abandona totalmente. A cabeça na direção da matriz da mulher. Que vela atenta para que seu espírito não voe para o infinito. Seu corpo, pernas entrelaçadas, se amolda ao chão. Como uma montanha. Triângulo entre a terra e o ar. Estável na superfície ondulada. Segura o céu para proteger a criança. Seu vestido é feito de uma noite profunda. Seu rosto, das alturas e das crateras da lua. Seus braços, das asas do anjo que vem visitar os sonhos. Com elas cria uma escada que eleva e sublima os resquícios da emoção da hora. Seu lenço aporta imagens de sonhos verdadeiros, mais antigos que a política. Seus olhos e suas mãos penetram com fios invisíveis os espaços abismais trilhados pelo menino. Desmaterializam, volatizam, sutilizam, liberam o peso da história. Do variável e contingente. A mulher manipula esses fios com delicadeza para não os romper. Para que o sonhador não seja obrigado a recair numa realidade

menor que a do sonho. Há 700 anos um pintor italiano chamado Giotto imaginou a visão da velha Sant'Ana recebendo a visita de um anjo. O anjo lhe revelava estar grávida de Maria. Do lado de fora da casa, uma mulher fiava. Com as mesmas pernas abertas, com os mesmos gestos da mulher de Srebrenica. Como fazem todas as deusas do Destino e do Tempo. Aranhas cósmicas conectando todo o universo numa rede invisível. Humanos sonham, grandes personagens são diretamente visitados pelos anjos. Sem referências, a criança oscila entre dois mundos. Esquecida da guerra, caminha intrépida em seu

labirinto guiada pelo fio de Ariadne. Fora da tenda as parcas também fiam. E enovelam e cortam os fios da vida de quem lhes cruzar o caminho.



^ Tuzla, Bósnia central, 1995

Proposta de atividades

- . Analisar os processos de inclusão ou exclusão de pessoas na sociedade a partir do critério de idade. Pesquisar como funciona um campo de refugiados. A arquitetura da impermanência. Os equipamentos, as tendas, os objetos do cotidiano.
- . Pesquisar o mito do Minotauro e Ariadne.

Temas transversais

- . O envelhecimento da população

nos países desenvolvidos e em desenvolvimento. A teoria da transição demográfica.

- . A transmissão da cultura através de gerações. A história oral.



O fotógrafo posiciona-se no mesmo nível das personagens, enquadrando e centralizando o assunto num plano geral. A composição da foto parte da mão da senhora e vai até o pé da criança, formando uma linha. O vazio deixado depois da mulher é preenchido pela luz que forma uma contraluz difusa.



O MAR ENRUGADO. O enorme volume transborda. Como uma floresta de plantas carnívoras. Ou um monstro de enormes bocas. Articulador de escuridões. Indomado. Constritor. Cinzento. Desmesurado. Revolto. Inchaço circular que assusta. Tanque de guerra. Como redemoinho áspero engolfa uma mulher. Não vemos seu corpo. É como se tivesse cedido à gravidade do labirinto que a prende. Está perdida no finito. Permaneceu visível apenas um

triângulo formado por seu rosto. Um pano negro cobre seus ombros e parte de sua cabeça. Como uma espécie de gradação colorida da angústia. A mulher de perfil sombreado mimetiza a aspereza do mundo que a consome. Seu rosto é a própria matéria do pesar. Do desterro que encena. Sulcado pelos cortes de conflitos ancestrais. A tristeza é aliviada pelo vazio do cansaço. Pela força de uma resistência muda. Pela insistência em se manter como centro no círculo sufocante. Em representar o eixo entre o baixo e o alto. Em ser a própria altura num céu quase inexistente. Baixo. Límpido mas frio. Na Índia, na China, em várias culturas, existe a idéia de

um centro do mundo. Um lugar sagrado. Muitas vezes simbolizado por uma montanha. Um ponto de contato entre a terra e o teto do universo. Um eixo imaginário entre o Inferno inferior e o Céu superior. Aqui a mulher assume essa responsabilidade. Com a cabeça. Metáfora do que há de mais elevado no ser humano. Transformada em montanha, em árvore, em pilar, em templo, dignifica sua existência num plano cósmico. Mas é sobretudo o olhar dessa mulher que a liberta do peso da história. Ela busca. Seu rosto reage. Cria uma linha de força que a puxa para fora de seu aprisionamento. Cria uma oposição entre sua boca trancada e o alcance do olhar. Entre o corpo submerso e a possibilidade de pensar. Sua linha de visão restabelece o contato com uma transcendência do tempo e do espaço. A ausência total de infinito seria sua condenação ao desespero. Com os olhos mantém-se acima da convulsão. Sublima a densidade dos objetos. E a carência de sentidos.



^ Sérvia, 1995

Proposta de atividades

- . Pesquisar relatos individuais de guerra na literatura.
- . Pesquisar a formação e dissolução do Império Austro-Húngaro na I Guerra Mundial.

Temas transversais

- . A terceira idade na mídia.



Foto feita em *plongé*, de baixo para cima, a partir da lateral, a lona em primeiro plano e a mulher em segundo. Com o foco centralizado na mulher e leitura da luz feita de forma a “estourar” o fundo, dando nitidez à pessoa, criando um contraste entre o céu e a lona.



ÉRA VIDRO E SE QUEBROU. A superfície está toda estilhaçada. Como uma pintura muito antiga. Consumida pela instabilidade dos séculos. A fenda à direita atrai o olhar. Mas ocorre um jogo de contrários. Onde há quebra não há quase nada a ser visto. Apenas um esboço de uma camisa xadrez. Todas as linhas de força se dirigem para a esquerda. Através de um jorro de fissuras nervosas. Finas. Incrivelmente copiadas umas das outras. Uma espécie de água que corre para cima e para o lado. Aí sim. Uma criança e várias mãos. E braços. Um braço sem corpo sustenta o menino. Como um símbolo de força emprestado a um mural épico. O contraponto do buraco negro são os focos de luz. No rosto, no corpo, na palma de sua mão. Mas uma repetição do vazio se concentra na

boca aberta. Com o dedo, a criança faz um gesto para expulsar essa invasão do escuro de dentro de seu corpo. Mas não parece emitir nenhum som. Todas as ondas de ruído se agarram ao emaranhado denso do que era a superfície homogênea do vidro. Respira-se um momento após uma onda de ruptura. Os fatos se recobrem de um véu de indefinição. Oscila uma tensão entre as forças de dissolução e de agregação das matérias. Das pessoas. Entre o sim e o não de todas as passagens. É o momento da ausência de clareza. Mas nada está parado. Há um movimento contínuo de quebra. Expresso no conflito, na angústia,

na busca de visão através e além das migalhas. Os olhos da criança são extremamente claros. E tentam detectar alguma clareza no mundo externo. Nos contos infantis o vidro e o cristal são materiais comuns. Cinderela tinha sapatinhos de cristal. O anel era de vidro e se quebrou. Numa outra estória, uma menina está perdida numa floresta muito sombria. Está tão cansada que cai no chão. Nesse instante vislumbra no alto um palácio de cristal. Brilhante como o sol. Vai até lá e entra. É então conduzida a uma enorme sala onde todas as paredes eram feitas de cristal de rocha. Refeita do espanto, começa a prestar atenção no que está gravado sobre elas. E fica frente a frente com toda a estória da sua vida. Como a menina do conto de fadas, a criança sérvia também se depara com sua própria história. Estilhaçada numa explosão da transparência.



^ Sérvia, 1995

Proposta de atividades

. Pesquisar sobre a violência nas grandes cidades. E sobre a experiência das crianças, dos velhos e das mulheres no conflito no Kosovo. Sugerir que os alunos escrevam um diário de uma personagem em um campo de refugiados.

Temas transversais

. A fotografia como documento de guerra.

. O direito da criança no Brasil: o Estatuto da Criança e do Adolescente.



Uma foto “chapada”, tirada sem inclinação e sem profundidade. O assunto é retratado em um único plano. Aproveitando a luz que se reflete no menino e a que se perde no buraco negro, há um contraste. A luz só é refletida nas camadas mais claras. Nas escuras se perde. Nas linhas da fissura do vidro temos o reflexo da luz.



OS ESPECTROS. O fundo vaporiza nuances do negro. Névoas cinzentas. Que se encontram com definições ríspidas. Dois retângulos. Três linhas grossas, quebradas. Duras. Aqui tudo é dividido. Separado. Há um dentro e um fora absolutos. Um triângulo irregular, quebrado. Construído por pontos de luz com diferentes graus de definição. As pessoas cristalizadas. Como se estivessem encerradas num lago congelado. Fora do ar. Desligadas umas das outras. Olhares dispersos. Meras evocações do que seriam no cotidiano. Atravessadas por sulcos contundentes. Que formam uma coroa na cabeça da mulher à direita. E lhe atribuem ares de rainha enlutada. E que se cravam no rosto da criança. E fantasmagorizam ainda mais a figura espectral à esquerda. Porque furam seu olho. E a convertem numa figura sinistra, furtiva, inquietante.

Um produto do sono da razão. Uma pintura de Goya. Sem corpos, as duas mulheres se manifestam apenas como luz e sombra. Duas faces da lua. O rosto iluminado abre uma perspectiva com o olhar. Uma linha de força vazia. Sem força. Hesitante. Que pode conduzir ao vácuo do passado ou à incerteza do futuro. Os olhos parecem vazados. Chamam um outro possível. Ou aspiram ao que está além da fina camada plástica. Metáfora do gelo. A

criança tem a visão dilacerada pelas farpas das dobraduras da matéria semitransparente. Mas a personagem principal da imagem é este véu. A materialização da impenetrabilidade. Da indefinição. Do esfumaçamento. Do magma da inconsciência. O véu é o símbolo que separa duas realidades. Esconde o sujeito. Pode afastá-lo da própria verdade. Selar o contato com o sentido da existência. Embaçar os sentidos. Mas pode também proteger. Destituída de um véu, a realidade seria muito dura. Insuportável. O Islão diz que a face de Deus está coberta por sessenta mil cortinas de luz e de trevas. Sem elas, todas as coisas seriam consumidas pelo olhar divino. O véu que cobre pode também facilitar a visão. A luz da verdade pode ser ofuscante. E cegar completamente aquele que vê. As gradações de luz e de contato com o real podem filtrar desejos de sobrevivência. Silenciosos. Pessoais. E intransferíveis.



^ Turanj, Krajina, 1994

Proposta de atividades

- . Sugerir a escolha de uma das três pessoas retratadas e escrever sua história, baseada em pesquisa e informações sobre o conflito nos campos de refugiados na região da ex-Iugoslávia.
- . Pesquisar sobre a história dessa região. A questão cultural e o problema da territorialidade.

Temas transversais

- . Desagregação e reorganização de famílias sobreviventes de guerra.

Os diversos modelos de organização familiar.

- . Religião e nacionalismo como motores de conflitos.



Foto de único plano, de baixo para cima. A luz incidente no plástico torna-se difusa. Mas os rostos encostados no plástico provocam a concentração dessa luz. Possibilitam a luminosidade somente nessas áreas. O contraste fica mais forte pelo obscurecimento criado em volta dos rostos, onde a luz se perde por falta de reflexo.

A NATUREZA DOS ELEMENTOS. Os vazios são preenchidos pelo vento. Que toca o concreto. E exerce seu poder de definir as formas. Mas nada pode fazer sem a luz. Então criam uma aliança e assumem o papel de escultores. E sob esse disfarce parecem ordenar o caos. Mas subvertem as realidades. Fingem. Pregam uma peça. Confundem-se com outras matérias do mundo. Abrem asas. Se apresentam como Himalaias. Aspiram à constância. À estabilidade. À solidez. Querem suprimir o movimento que lhes é próprio. Querem congelar qualquer movimento. E até mesmo acabar com o próprio tempo. Decidem então fixar o que deve ser maleável. As telas. E as mulheres. Numa caverna de ar e luz. Em poses de bisontes mágicos. De pinturas de Lascaux. De estátuas de pedra viva. Como cabeças de Janus. Aquele deus ambivalente. Uma cabeça no passado à

esquerda. Uma cabeça no futuro à direita. Sem presente. Mas essa suspensão do tempo priva as duas mulheres de suas expressões mais prosaicas. Tornam-se épicas. Desmesuradas. Filhas dos senhores dos ventos. Dos Titãs. Sacerdotisa e Imperatriz. Arcanos de tarô. São obrigadas a se mostrar como forças primevas. Com a altivez dos animais. Cabras das montanhas. Mulheres leões de olhares cautelosos. Íntimos dos segredos da sobrevivência. Pontos de fuga

de duas linhas. Que se encontram na mirada da dúvida. Na mirada do possível inimigo. Olhos de fuzis. Escaldadas no inferno. Couro curtido nas faces. Carrancas de um navio sem mastro. Seus braços atados aos troncos. Sibilas. Profetizando as inquietações e turbulências dos ventos. O claro-escuro de uma tempestade que se aproxima. Mulheres tomadas pela natureza de deuses marciais. Que assumiram sua ferocidade. Fortes e brutais. Mas forçadas a abdicar da integridade de suas verdades profundas. De seus próprios caminhos. Traçáveis na firmeza e não na rigidez. A esquecer dos desejos que conduzem a alguém. A alguma parte. Onde as montanhas são montanhas. E mulheres mulheres. Onde o vento é sabedoria e suavidade. Um sopro vital nos corações das estátuas. Capaz de desmascarar a farsa do vento furioso com suas miragens. Afastam-se do sopro modelador das essências cambiantes do feminino. Da água e da lua.



Cabeça de Janus de Roquepertuse, França, séc. III-II a.C.



^ Morini, Albânia, 1999

Proposta de atividades

- . Pesquisar sobre a imagem da mulher no passado e nos dias de hoje.
- . Pesquisar sobre o papel das guerras nos processos de emancipação feminina.

Temas transversais

- . A mulher no poder. A mulher nas mitologias. A mulher nas guerras.

. A ecologia e o uso do plástico no mundo moderno.



A posição do fotógrafo é mais baixa que a do assunto. A imagem é captada na horizontal, buscando uma linha diagonal, aproximando-se da primeira mulher e enquadrando a segunda num tamanho proporcionalmente menor. Nota-se a valorização da dimensão, sobretudo da mulher em primeiro plano.



O VÔO DAS PALAVRAS. As asas se multiplicam. Na extensão horizontal as superfícies se sobrepõem. Signos sobre signos. Materiais sobre materiais. Imagens, palavras, paredes, janelas, grades, pinturas, papéis, placas, anúncios. Matemática, química, física. Em inglês. Letras, letras, letras. Incompreensíveis. Distantes do nosso saber. Um ritmo de asas e de ondas. Como se a manifestação das coisas ocorresse numa cadência sucessiva, ondulada. Na base de tudo o retângulo, os quadrados, os losangos. As bases fixas. Que se quebram no contato com o curvilíneo. Que instala um sentido de mutação. Um processo perpétuo de movimento. Mas é uma linha reta que divide os mundos. O dentro e o fora. O menino está fora. As meninas estão dentro. O menino tem braços como asas. Fechadas. As meninas olham pelas frestas da janela. Como numa gaiola de pássaros. Suas cabeças acompanham o triângulo das barras de metal. O menino e as meninas estão presos a uma estrutura externa. À parede e à grade. Mas também a uma potencialidade. De sair. De voar. De despregar-se de uma situação. Os que aprenderem

a linguagem dos pássaros terão tudo o que querem. Diz o *Alcorão*. Uma poesia persa do século XII confirma. Em *A Conferência dos Pássaros* a ave da inspiração chama todos os pássaros do mundo. Propõe que busquem por todas as partes o *Simurgh*. O mais fantástico e raro pássaro da criação. O rouxinol, o pato, a águia se recusam a partir. Porque estão muito presos à matéria. Às flores, à água, ao alimento. Aqueles que querem ir mais longe, superar a própria realidade, concordam e voam. E no fim da jornada descobrem que o *Simurgh* estivera com eles todo o tempo. Entre os perigos e os demônios. Guiando interiormente cada um. Porque a finalidade dessa viagem era a de encontrar a si mesmo. A própria identidade e a liberdade. Para os muçulmanos a realidade exterior existe. Mas é intermediária entre duas formas. Entre a forma de si próprio e a forma do mundo. Numa visão do eu refletida em outra forma. Porque é através de símbolos que uma pessoa desperta. Se transforma. Aqui o ganso empresta asas ao menino. Ele não as vê. E quer chamar as meninas para o mundo. Mas seu bico está colado. Calado.



^ *Campo de Nahr el-Bared, região de Trípoli, norte do Líbano, 1998*

Proposta de atividades

- . Propor montagem de um cenário. O tema poderá ser escolhido pelo grupo ou pelo professor. Estimular a transformação de informações escritas, por exemplo, em imagens cenográficas.
- . Pesquisar sobre a história da Questão Palestina, suas origens e desdobramentos.

Temas transversais

- . A história do alfabeto e da escrita em diversas civilizações.
- . Ornitologia. O canto dos pássaros.



De frente para a imagem, o fotógrafo preocupou-se em fazer um plano que captasse vários temas interligados, criando uma imagem de único plano. Múltipla. O enquadramento buscou os limites nas linhas horizontais, pássaro e janela. O contraste ficou por conta do alto-relevo do menino e do baixo-relevo das meninas na janela.



OS GESTOS DO CALOR. Em primeiro plano a velha senhora. Vestido longo, bordado, pano escuro na cabeça, colares. Uma cultura específica sobre a pele. Um fardo às costas. Galhos soltos que foram recolhidos, atados, alçados até o corpo. Reunidos de forma perfeita para não escorregar. Para se adaptarem às curvas de cada músculo e de cada vértebra. Pesando e machucando o menos possível. Profundo saber da intimidade com o concreto. Gestos da organização e do domínio imaginário do homem sobre a natureza. De uma capacidade de reflexão inconsciente porque cotidiana, ancestral. A mulher se mostra absorta. Serena. Dona de seus atos. Digna. Modesta. Um halo de madeira iluminada a transfigura. Como se os galhos já se pressentissem em chamas. Ela conhece seu caminho. Volta seu olhar para a terra. Com a mão esquerda parece

abençoar. Sua palma é pura luz. Aberta. Tem mãos toscas mas delicadas. Que tocam os mundos do coração e do afeto. As várias etapas da vida. Os vários níveis de expressão do homem na terra. A tarefa repetitiva. A sucessão das gerações. O trabalho, a humildade, o contato gentil. A menina também carrega o que pode. Também trabalha. Mas busca abrigo no corpo da mulher velha. Tem dúvidas. Espreme a boca. Busca algo. A fuga dos seus olhos reage à exterioridade. Atrás, no rosto da criança em pé, a mesma atração pela fonte de luz. Pelo que vem de fora. As duas têm as mãos coladas ao corpo. Voltadas para dentro. Ainda não encontraram o

calor em si próprias. Não têm plena consciência do ponto central. Onde tudo se concentra. E de onde tudo parte. O coração. Da mulher. Da imagem. Na cultura ocidental o coração é a sede do sentimento, do afeto. Os muçulmanos vêem no coração do homem a casa de Deus. Outras culturas aí localizam a inteligência e a intuição. Suas capacidades são infindas. Mas todas essas qualidades se ligam ao fogo. À vitalidade da existência. À circulação do sangue. Da vida. À dupla atividade do recolhimento em si e da irradiação. A fagulha interna da velha senhora se expande na coroa luminosa dos raios do sol e do futuro. Dissipa a coroa de espinhos no círculo do calor.



Temas transversais

- . O abastecimento de energia no planeta; os processos de combustão e seus efeitos no equilíbrio ecológico da biosfera.
- . O trabalho familiar no campo e nas cidades.

< Dohuk, Curdistão iraquiano, 1997

Proposta de atividades

- . Fazer entrevistas com pessoas idosas e jovens.
- . Sugerir um exercício sobre o relacionamento entre diferentes gerações.
- . Propor uma pesquisa sobre a história dos diferentes modos de cozinhar (lenha, gás, microondas, eletricidade).



A força de uma foto está no assunto, na estética, na composição e na luz. Uma regra básica ao fotografar é posicionar-se de costas para o sol. Mas a contraluz, a luz que vem de frente para o fotógrafo e atrás do assunto, destaca os contornos e aumenta o volume enfocado. O fotógrafo optou pelo enquadramento vertical, encurvando o corpo para centrar o foco no assunto. Tenta, assim, não distorcer a imagem.



O ALTAR DA IMAGEM. No retângulo tudo é recolhimento. Superfícies de imobilidade. Uma suspensão da respiração. Da sensualidade. Dos sentidos. Máscaras do pesar. Pesadas. Corpos como biombos côncavos. Triângulos emoldurando a essência do vazio. Vazio de altares. Esculpidos na própria carne. Imagens desdobradas abrigando imagens. Congeladas e agrupadas. Atomizadas. Os olhos das mulheres voltaram-se para baixo. Para dentro. Seus espíritos estão fixos. Temem perder a memória das imagens que carregam. Pelas entranhas. Pelas pernas. Pelo fígado. Numa simbiose que leva ao esquecimento de si. A uma abolição de qualquer ato. Paralisadas, as mulheres se enrolam em si mesmas. Mãos lassas. Inativas. Dirigidas para o chão. São mulheres sem olhar. Enclausuradas. Em suas vestes. Na sala. Em si mesmas. Vivem um momento em que todos os tempos se confundem. Buscam uma unidade num passado já imaginário, disperso. Concentrado apenas num retrato. Mas não olham para esses retratos. Suas formas estão dentro de cada uma. No ventre-altar. Que sacraliza o que nele é depositado. Nessa caverna em que o calor transforma. Que gera a vida. Mas que não ressuscita. Ventre que é também centro dos desejos, dos apetites. Devorador. Com ele as mulheres sugam as imagens. Se apropriam. E fazem com que não se transformem. Aí os homens não envelhecem. Não se movem. Não falam. As mulheres tomam a si todos os papéis. Mas vivem num universo onde não se concebe o feminino sem o masculino. Quando o homem desaparece, a mulher desaparece. Nada mais é criado. Os dois se tornam imagens do que foram. Ícones existentes no limite dos sentidos e do espírito. Num isolamento do cotidiano banal próprio à santidade as mulheres recolhem-se para projetar o outro. Ocultam o próprio eu. Germinam um mistério interior. Intocável. Seis séculos atrás um escultor materializou na madeira a mesma relação entre a mulher e suas entranhas. Uma delicada Virgem segura o Menino em um braço. Está fechada. Mas seu corpo pode ser aberto como uma janela. Em seu interior concretizam-se as imagens do poder de Deus Pai e das penas do Cristo crucificado. Longe dessa Virgem, no fundo da sala, xícaras e bules. Continentes sem conteúdo. Encerrados em outro retângulo, esperam o contato do calor da água. Do toque de um corpo. Anseiam pelo profano.



^ Aldeia de Beharke, Curdistão iraquiano, 1997

Proposta de atividades

- . Pesquisar fotos de revistas. A partir das fotos montar uma família imaginária, definindo os papéis, valores, conflitos e as crenças de seus componentes. Propor uma reflexão sobre história e memória.
- . Pesquisar sobre os curdos e o problema contemporâneo dos povos sem território ou Estado.

Temas transversais

- . Os princípios ópticos da fotografia.
- . As guerras étnicas e religiosas como definidoras de fronteiras. A cartografia da guerra.



Centralizando um assunto, buscando simetria com as demais personagens, o fotógrafo fez um plano geral e procurou uma posição acima do assunto para captar outras figuras. O foco está no primeiro plano, o da senhora centralizada. As outras personagens e objetos possuem um desfoque gradual. Uma das causas desse desfoque é a quantidade de luz interna necessária para sensibilizar o filme. O uso de abertura e velocidade prejudicou a nitidez após o primeiro plano, mas revelou uma simetria triangular em toda a foto.



A ÁRVORE DA VIDA. Dramática. Tensa. Seca. Esturricada. Desgarrada do solo. Petrificada. Violentemente trágica em sua condição de carcaça. Buscando identidade na solidariedade de suas irmãs. Confundindo-se com as folhas vivas que querem esconder sua aflição. Como uma medusa, tenta agarrar a vida em volta. É muito complexa para aceitar seu destino mortal. A perda de sua função. Não é mais a Árvore Cósmica que penetra no céu, na terra e no submundo. O eixo vertical. A realidade essencial gerada no centro. As raízes que deveriam estar enterradas nas profundezas, se perdendo no abismo, estão à flor da terra. O vazio agora se escancara. Deixou de ser alimento invisível. De árvore primordial, da fertilidade, transformou-se numa árvore do sacrifício. Da penúria. Da divisão entre a essência e a manifestação. Aguardando sua transmutação no fogo. Mas os rapazes nada temem dela. Parecem não prestar atenção a seus ensinamentos. Aproveitam um de seus tentáculos para apoiar um cavalete. E sem querer a transformam na árvore da sabedoria. Da natureza à cultura. Da natureza à tentação do saber. As palavras do professor substituem os frutos desaparecidos. O conhecimento do bem e do mal, da liberdade e da experiência. Torna-se talvez a árvore da redenção. Mas sobretudo a árvore da história. Do fim de um ciclo da história africana. Os estudantes, para não despenca-rem na linha descendente, são magnetizados pela ciência. No processo criativo de entendimento do mundo se enraízam na própria terra. Constroem em si mesmos um tronco. Um eixo entre a base dos desejos e o cume dos conceitos. Ao lado do círculo angustiada do tronco, protegidos pelo círculo de folhas, tornam-se realidade no vácuo da luz. Manifestam a crença de que a árvore nunca morre. De que sempre pode voltar a ser semente. Como sombras da árvore da morte, recriam uma árvore da vida. Símbolo do masculino e do feminino. Do crescimento de uma família. De um povo. Árvore condutora de um raio de transformação. De revelação. No Apocalipse a árvore da vida produzia doze tipos de frutos. Um para cada mês. Doze virtudes. E suas folhas curavam as nações.



^ Kakuma, norte do Quênia, 1993

Proposta de atividades

. Pesquisar sobre a educação nas nações africanas. Sobre a presença de jovens e crianças nos exércitos. O conflito no sul do Sudão e o recrutamento forçado.

Temas transversais

. Novas formas de diagnosticar a pobreza: a educação como índice de desenvolvimento.
. Botânica. Ecologia.



A partir de um plano geral, o fotógrafo quase conseguiu uma foto panorâmica em razão de sua extensão horizontal. A lente faz com que haja uma pequena distorção nas laterais. O mesmo se dá no enquadramento que centralizou o caule e as raízes da árvore, deixando vazar seus galhos pelas laterais da foto. O fotógrafo posicionou-se num plano mais baixo. Assim valorizou o tamanho da árvore e destacou o volume das raízes mais próximas da lente.

ISTO NÃO É UM CARRO. As superfícies são todas irregulares. Nenhuma linha reta sobrevive intacta por muito tempo. É quebrada por uma falha. Uma queda. Uma curva. Uma superposição. Um paralelismo truncado. Aqui só transparecem finitos. Restos de finitos. Os vazios assumem contornos variados. São mais ou menos vazios. Mas sempre inóspitos. Com arestas. Excrescências. Cortes. Pontiagudos. Nada é redondo. Nada é suave. As silhuetas se multiplicam. Indiferenciadas. Em vagas. Aproximam-se. Aportam a um mundo às avessas. Despedaçado. Excessivo. Barroco. Negro dizem as letras na sacola. Onde todos os conceitos foram subvertidos. Onde só subsistem fragmentos daquilo que as coisas poderiam ter sido. Seus prolongamentos devem ser buscados no imaginário. Que tenta completar os cortes. Dar continuidade à fratura. Aqui um carro não é um carro. Um pneu não é um pneu. Um tapete não é um tapete. Nada mais existe numa dinâmica com sua função primeira. Nenhum objeto é íntegro. A falta sobressai. A razão de ser de cada forma foi esquecida. Os automóveis não vão a parte alguma. Estão encalhados. O tapete está no teto. Os pneus no ar. As portas não isolam. Há uma ausência de precisão em cada coisa. Uma profusão desadaptada. Como em um pesadelo. Onde tudo é familiar. Onde tudo está fora do lugar. Em seqüências absurdas. Numa inversão completa dos sentidos. Um radiador é um pára-brisa. Um painel de controle um guarda-roupas. A luz a materialidade da desordem. O tumulto uma receptividade passiva. O mar de matéria a própria imagem da dissolução. Os caminhos obstáculos. Aqui um homem não é um homem. Está acuado.



Um par de sapatos, Van Gogh, 1886.

Espreita. Num espaço que comprime seu corpo. Com mãos que não assumem a direção. Olhar oscilante. Confundido com objetos sem respiração. Como extensão de si um cemitério de automóveis. Uma segunda pele morta. Pura carcaça. Seus pés desapareceram. Não o conduzem a parte alguma. Mas vários sapatos os esperam. Comportados. No fundo do pesadelo as botas de uma pintura quase esquecida de Van Gogh. A cultura européia.



^ *Campo da Granja Agrícola
perto do aeroporto de Melilla,
Marrocos, 1997*

Proposta de atividades

- . Criar atividades sobre a “reciclagem”. Dar ênfase à importância do reaproveitamento de materiais na criação de novos objetos. Abordar os conceitos: transformação; criatividade; economia; preservação ambiental, etc.
- . Propor uma dissertação baseada em entrevistas com moradores de rua, de albergues e cortiços.
- . Trabalhar a questão da urbanização e o êxodo rural para as grandes cidades.

Temas transversais

- . O lixo nas grandes cidades.
- . A imigração clandestina da África para a Europa.



O fotógrafo inclina sua máquina para baixo de forma que o assunto principal não o impeça de visualizar seu contexto. Centraliza a porta do carro e deixa vaziar espaço em cima e nas laterais, valorizando a riqueza de detalhes do contexto do assunto de primeiro plano, o *carro*. Com luz difusa, uma lente médio-angular, pôde fazer uma foto com iluminação equilibrada (interna e externa) e grande profundidade de campo.

A IDENTIDADE DO NÚMERO. O volume é ondulado. Irregular. Listado. Com vários tipos de verticais. Uma clara, uma mais escura, uma grossa, uma fina. Seus encontros modificam o ritmo da superfície. Deslizam como um rio. Tudo se mexe. Corre do alto para o baixo. A textura é macia e quente. Rica. Sombreada. No alto uma abertura. Uma boca de bicho-papão. Dentro dela três rostos. O monstro parece já ter engolido a parte inferior do corpo das crianças. Cobre suas cabeças. Ou ao contrário. Talvez elas estejam emergindo de sua grande pança. As três são iguaizinhas. Iguaizinhas não. É preciso olhar mais de perto. Três cabeças. Seis olhos. Três orelhas. Três narizes. Duas mãos. Várias formas do redondo. Esconde-esconde? Um parece curioso. O outro assustado. O outro distante. Reagem diferente. Sentem separadamente. Manifestações particulares e peculiares diante de uma mesma situação. Não são apenas um número. Não são apenas três. Mas, um e um e um. Órfãos de Kibumba. Estão juntos. Um dá calor ao outro. Encosta uma perna no vizinho. Lembra que está na hora de chorar. De comer. De fazer xixi. Um sexteto de olhos pergunta o que o mundo quer deles. Não sabem de nada. Mas formam uma tríade. Inseparável. O número das variadas possibilidades do universo. Vegetal. Animal. Mineral. Nascimento. Vida. Morte. Começo. Meio. Fim. O número de desejos num conto de fadas. Aparentam-se aos vários deuses de três cabeças das mais antigas religiões. Quando o três revelava a vontade de triplicar a majestade. De multiplicar o poder do divino. Ou de mostrar o mesmo ser em estados variados, múltiplos. Como corpo, espírito e alma. Ou em três tempos. Na totalidade do passado, do presente, do futuro. Como eternidade e identidade e o casamento das duas na perfeição. Senhores do céu, da terra

e de suas entranhas. As três cabeças de Hécate, deusa das encruzilhadas, as três cabeças de Cérbero, o guardião dos infernos, as três cabeças de Indra, deus dos três mundos na Índia. Aqui cada criança surge como produto da união dos opostos. Da guerra e da sobrevivência. Do sexo e da morte. São um terceiro elemento. Neutralizam esses opostos. Mudam sua condição. São três magos. Emergindo das vísceras do caos como possibilidade de harmonia. Como a própria identidade do número três.

Capitel da igreja de Saint-Lazare [detalhe], Autun, início do séc. XII.



^ Zaire [atual República Democrática do Congo], 1994

Proposta de atividades

- . Pesquisar as diversas manifestações do número três. Trio de personagens. Tríades. Trindade. Trilogia. Regra de três. O três na matemática. O triângulo. A pirâmide. Os três poderes nos estados constitucionais.
- . Pesquisar sobre o trabalho das organizações nacionais e internacionais de assistência à criança.

Temas transversais

- . A tentativa de erradicação do trabalho infantil.
- . Rituais em torno do parto e do nascimento em diferentes culturas.



Uma foto difícil, sem muito contraste, com enquadramento na horizontal. Às vezes, o reflexo da luz no objeto pode prejudicar o trabalho. Neste caso, porém, os reflexos nos rostos das crianças enriqueceram a imagem.



A PASSAGEM DO SOL. A superposição dos volumes é complexa. A falta de espaço transcreve a dimensão do possível. Não há abertura. Nem perspectiva. Todos os caminhos estão bloqueados. Por caixas, objetos plásticos, panos, pernas. A profundidade inexistente. A massa dos corpos se aperta no retângulo. Ao rés do chão. Parece escorregar. Esvair-se. Para níveis ainda mais baixos. Tudo é descendente. A altura abandonou esse microcosmo. Tornou-se invisível. As personagens perderam o contato com essa grandeza. Estão depostas. Sobre uma madeira desgastada. Não há clareza nas linhas. Reina o improvisado. A precariedade. Elementos jogados. Amarfanhados. Estampas indefinidas. Dobras e volumes fortuitos. Cabeças desalinhas. Pernas frágeis. Inúteis. Pés que não sustentam. Corpos desmonta-

dos. Estruturas humanas embaralhadas. Alheias à simetria. À harmonia do duplo. Estátuas que se petrificam no rigor da morte. Olhares desencontrados. Diluídos. Ocos. Desalentados. Estarrecidos. Corações ocultos. Braços enormes. Em linhas que se confundem. Se fundem. Se prolongam. Desafiando a lógica do corpo único. Buscando dilatar os espaços dos fluidos vitais. Abrindo caminho para as gotas de chuva do soro. Envolvendo. Materializando a densidade do abandono compartilhado. Mas de repente um sol passa. Provocante. A intensidade de seus raios transmuta a cena. Aporta o vigor ausente. Cria uma visibilidade ascendente. Um passo de

dança. Um movimento voluntário. Uma expressão definida. Quebra os limites do chão. Renega todas as mãos voltadas para dentro. Símbolos característicos de seu ocaso. O sol chega com sua ambivalência de senhor de todos os excessos. Como nos mitos africanos. Com seus poderes de ressecamento, de esterilidade, de morte. E igualmente de fecundação, crescimento, vida. Iluminando cada manhã. E submergindo a cada noite no reino dos mortos. Impossível saber com que desígnios aqui se apresenta. A única certeza é a de se manifestar como uma auréola. O atributo dos eleitos. O emblema da vida eterna. A marca dos condenados do mundo. Velados pela piedade. Ícones universais.



< Zaire [atual República Democrática do Congo], 1994

Proposta de atividades

- . Propor uma atividade de pesquisa sobre organizações não-governamentais e entidades assistenciais, seus objetivos e métodos de trabalho. Quem são os *Médicos sem Fronteiras*?
- . Pesquisar sobre os problemas de sobrevivência no continente africano. Enfatizar a questão do Zaire, atual República Democrática do Congo.



A escolha da posição do fotógrafo é muito importante. Dá-se pela relação das várias linhas que definem a imagem. A posição vertical foi pensada em razão das linhas definidas pelos braços e pernas, enquadrando todo o assunto. O enquadramento lateral foi definido pela relação de proporcionalidade vertical e horizontal. Esta foto foi tomada a partir de uma posição baixa. O fotógrafo valorizou a perspectiva e a proximidade para realçar a força da imagem.

Temas transversais

- . As imagens de proteção da vida. Os santos. Os ex-votos. As promessas.



A PERFEIÇÃO DO INSTANTE. As muradas flutuam como barcos. A dureza da pedra se amolda à fluidez da água. À maleabilidade dos tecidos. A rigidez modifica-se em crateras. Partes descascadas. Brilhos de uso. Há força no ar. Braços rijos. Concentração. Ordem. Linhas paralelas. Madeiras empilhadas ao fundo. Nervosas. Definições perfeitas em cada detalhe. Nos volumes. Nas roupas. Na água. Nos homens. Na dedicação. Nos gestos. Cada braço executa uma tarefa. Que é a mesma. Mas em diferentes fragmentos de tempo. Os cotovelos erguidos. Separados do tronco. Tudo é modulado. Diversificado. Altos e baixos. Membros e costas arqueados. Claros e escuros. Lisos e estampados. O trabalho é individual mas coletivo. Pesado. Mecânico. Condensado. Ao ar livre. O espaço é amplo. Mas também

delimitado. E subitamente uma massa branca se eleva. Num centro absoluto. Contorcida. Com a boca aberta. Um tubarão. Um peixe-espada. Um golfinho. Elétrico. Uma força descomunal. Um espírito das águas. Com raios. Línguas. Olhos. Um dragão. Um furor épico. Fantasma entre o líquido e o sólido. Entre a ausência e a presença. De descomunal vitalidade. Brotando das mãos e do rosto de um homem. Aparentemente velho. Que parece gritar com todo seu corpo. Senhor do gesto.

Gerando uma espiral que nasce da terra e da água. Um momento de transição. Entre o sujo e o limpo. Entre o antes e o depois. O instante em que as coisas ainda não se consumaram. Como nos ritos de passagem. No casamento. Na primeira comunhão. Onde o branco é a cor por excelência. Cor da mutação dos estados das coisas. Da caída da noite. Da lua. Na espiral que é a evolução da força. A espiral que abre. Libera. Se prolonga para o infundo. Que é a rotação criativa. A órbita da terra em volta do sol. O contraste entre o instante do movimento e a permanência do ser. Entre o ato e o homem. A expansão máxima de sua respiração. A expressão de seu poder. No seu trabalho de lavar o mundo. Na execução perfeita de sua tarefa. Anônima. Insignificante. Que terá de ser repetida milhões de vezes. Fugaz como a brancura de um colarinho. Arrebatadora do infinito.



^ *Bombaim, Índia, 1995*

Proposta de atividades

- . Pesquisar sobre a relação entre os movimentos migratórios e a oferta de mão-de-obra barata.
- . Pesquisar em jornais e listar as demandas de qualificação para a obtenção de emprego.

Temas transversais

- . O desenvolvimento tecnológico e o desemprego.
- . O problema da água no planeta.



Além do ângulo diagonal do fotógrafo, é importante observar o registro da roupa em onda. Esse movimento é obtido pela velocidade do diafragma combinada com a velocidade do objeto. Essa relação é sempre proporcional. Quanto maior a velocidade, maior deve ser a velocidade do obturador para congelar a imagem com nitidez. Um pequeno borrão representa o movimento do assunto.



O TEMPO CÍCLICO. Do nascimento, maturidade e morte. Homens e mulheres ritualizam essas passagens. Mas as mulheres dominam a cena. Da menina, à esquerda, que repete os gestos da mãe, à anciã. Todos descobrem suas cabeças diante do inevitável. As mutações da matéria. Mas ainda como massas concretas. Amplas. Muito presas à terra. Volumes sólidos. Envelopados por panos, mantas, saias, faixas, colares, broches, brincos. Camadas e camadas de proteção úteis apenas ao tempo imediato. De modelos ancestrais. Tribais. Que explicitam o pertencer a um grupo. A uma mesma comunidade. À mesma montanha. Ao mesmo vento que carrega os mortos. Além da moda. Mães, filhas, avós cobrem seus corpos com as mesmas vestes. As partes nuas hesitam. Vibram na emoção. Rostos tensos. Mãos dobradas. Agarram-se aos chapéus redondos. Ao xale. Ao colar no pescoço. A certezas mínimas. Voltam seus olhares para o chão. Para onde parece não haver ninguém. Mas que é o domínio da *Pacha Mama*. Da Mãe Terra. De onde tudo brota e para onde tudo volta. Mãe boa. Mas que demanda cuidados. Oferendas. Dádivas. A solenidade parece maior que a tristeza. Não há desespero. Estão serenos. Contritos. Presentes. Conscientes. Entoam cantos. Encantamentos. Falam com forças maiores. Imprevisíveis. Que respeitam e não podem controlar. Mas a comunicação é direta. Não passa por uma hierarquia. Falam com o morto e com a Terra. Sem medo. Com gestos e palavras que a Terra compreende. Porque a vida não terminou. Experimenta apenas a suspensão do transitório. O encontro da ruptura com o princípio da criação. Aqui o círculo não é feito só de matéria sólida. A morte ressalta a imatéria. Porque a alma precisa emergir de seu contato com o pesado. E a fumaça da fogueira deve carregar o espírito daquele que perdeu a forma. O grupo perfaz na morte o círculo da vida. A linha invisível que atravessa a fumaça liga a sabedoria da velha à curiosidade da menina. A linha de seu olhar encontra o vértice do olhar da máscara xamânica. O entendimento do mundo reencontra outra forma corpórea. Tudo se refaz. Circularmente.



^ *Província de Chimborazo, Equador, 1998*

Proposta de atividades

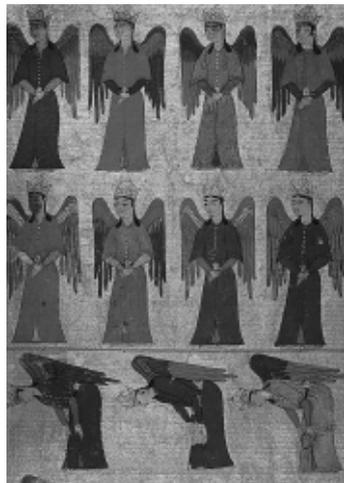
- . Pesquisar sobre os rituais fúnebres nas civilizações ameríndias. Equador, Colômbia, Peru, Bolívia e México.
- . Pesquisar as revoltas indígenas no interior da América Latina.

Temas transversais

- . O vestuário como particularidade cultural.
- . O sincretismo cultural.



O enquadramento é feito a partir dos limites do círculo. O fotógrafo posiciona-se em pé, procurando destacar a pessoa mais próxima da lente. Busca o assunto principal no direcionamento dos olhares.



A GEOMETRIA SAGRADA. As linhas são perfeitas. E ascendentes. Mesmo as que estão ao rés do chão. O redondo das colunas imita o arqueamento das espinhas dorsais. Que mergulham no escuro. Numa busca em unísono. A perspectiva linear une o espaço e a visão. Cria uma ordem da matéria. A impressão é a de um contínuo sem fraturas. Estável. A lei do contraste parece ter sido abolida entre o humano e o construído. No entanto, os sulcos são uma constante. Tanto nas colunas como na superfície de base. O convexo é a luz. O côncavo é o obscuro. A luz aporta o revelado. Deixa pouco espaço para a imaginação. No escuro qualquer imaginação tem de se esgueirar. Achar seu próprio

caminho. Buscar a fé. A alternância das linhas cria um ritmo. O mesmo das orações. O mesmo da cadência dos corpos quando em movimento. Altos e baixos. Ao fundo tudo é recortado. Em retângulos. Em camadas superpostas. Constroem uma barreira ao que se apresenta como um todo límpido, aéreo, igualitário. Sem interrupções de imagens. Seus cruzamentos quebram as linhas infinitas. A materialização aérea da ordem. O vazio estonteante. Que ocupa a maior parte do espaço. Que é o próprio espaço. Mas um vazio que não se confunde com o nada. Pois a reverência, o sagrado, se fazem presentes. Ressoam na luminosidade. A aspiração ao alto é total. Cada coluna evoca a escharpa da montanha sagrada. A ascensão

do Profeta ao céu. Todo templo é a transposição do plano sagrado para a terra. Uma miniatura do cosmos. Se alguma medida estiver errada, pode trazer a destruição de toda a comunidade. A geometria existe antes da criação das coisas. É eterna como o espírito divino. É o próprio divino. Diz uma lenda que o anjo Gabriel levou Adão até o lugar onde seria erguida a Caaba. O mais sagrado dos santuários do Islão. Quando aí chegaram, foram envolvidos por uma nuvem branca. A pedido do anjo, Adão desenhou com o pé os limites da sombra da nuvem na terra. Dessas linhas no chão surgiu o traçado da Caaba. A dimensão horizontal é humana. A expansão da altura é a própria infinitude do céu.



^ *Jacarta, Indonésia, 1996*

Proposta de atividades

- . Pesquisar sobre a expansão do islamismo na Idade Média e no século xx. Seu sentido espiritual e político.
- . Comparar as arquiteturas das diversas religiões. Os templos dos ritos cristãos, judeus, muçulmanos e afro-brasileiros. Arte e religião.

Temas transversais

- . Os ícones sagrados e a oração nas

diferentes comunidades religiosas.
. A mulher na cultura muçulmana.



O fotógrafo busca a uniformidade e simetria das linhas horizontais formadas pelas pessoas em oração e pelas linhas verticais das colunas do templo. Foto tirada de uma base alta, em *plongé* com lente 35 mm, possibilitando a tomada de um plano geral.



AS ESTRELAS NA TEIA. Contra a luz, um grande círculo faz a ligação entre o terreno e o divino. Uma grande trama de madeira recria a natureza. No espírito de uma teia de aranha gigantesca. Com a mesma precisão e sensibilidade. Cada pedaço de tronco, adaptado, entrecruzado, geometricamente disposto e interligado, evoca o que está fora. Mas está dentro. Acolhe. Existe em razão de uma idéia. É um círculo premeditado. Austero. Simples. Extremamente complicado. Muito alto. Muito amplo. Precisou de prática, de sabedoria, para ser construído. Uma pessoa sozinha não poderia erguê-lo. Adivinhamos várias mãos, olhares, risadas. Pequenos acidentes. Várias inteligências. A de desenhar a base no chão. A de procurar a madeira. A de cortar. A de calcular a altura. A de tramar. A de erguer. Toda uma tribo? Só os homens? Só as mulheres? Os

dois trabalhando juntos? E os brancos? E as crianças onde estavam? E aqueles buracos por onde passa a luz apareceram por vontade própria? Foram feitos de propósito? Os buracos brilham como estrelas no arredondado desse céu interior. O vazio do ar, da luz, do espaço parece segurar essa floresta domesticada. Como tudo que é cósmico, essa morada muda de aspecto de acordo com o passar do tempo. Como será à noite? Escura? Barulhenta? Cheia de gente? Tomada pelos bichos? Pelos espíritos? Vira casa dos

morcegos? Tem fogueira? As estrelas entram de verdade? Não sabemos. Só podemos querer adivinhar. Porque agora é dia. O chão é de terra batida. Plano. Tem gente andando aí dentro. As redes estão armadas. Pressentimos afazeres variados. Adultos e crianças dividem o mesmo espaço. Mas esse espaço está quebrado. As verticais de sustentação, os panos pendurados, os plásticos, as redes, dividem o todo. Rompem a harmonia. O sentido de coesão do círculo. O equilíbrio entre a terra e o céu. O encontro entre a pele do homem e as matérias suaves da natureza. Ao rés do chão, o círculo perde seu caráter integrador. Mantém-se mágico nas alturas. No contato com a luz.



< Roraima, Brasil, 1998

Proposta de atividades

- . Propor uma reflexão sobre a situação atual das nações e das reservas indígenas brasileiras.
- . Sugerir um exercício teatral baseado em hábitos, crenças, ritos e no cotidiano dos indígenas.



O fotógrafo posiciona-se num plano diagonal, buscando ampliar a profundidade da maloca. Usa lente com um ângulo de 35 mm, abertura e velocidade reguladas a partir da luz interna do ambiente, deixando “estourar” (vazar bastante luz) nos buracos.

Temas transversais

- . A figura do índio nas telenovelas e na literatura brasileira do século XIX-XX. Comparar a visão de José de Alencar com a de Darcy Ribeiro.
- . A medicina fitoterápica.

A arte fotográfica passou por um período de rápidas e profundas transformações a partir da segunda metade do século XIX. A possibilidade de reprodução ilimitada alterou o sentido das imagens.

Até então as fotografias eram peças únicas, daguerreótipos, e os jornais e as revistas usavam gravuras. A afirmação desses periódicos como veículos de massa e a diminuição dos custos do material fotográfico propiciaram uma nova modalidade de captação e apresentação da realidade, o fotojornalismo. Curiosamente, num primeiro momento, a fotografia foi rejeitada pela imprensa de elite. Revistas e jornais populares perceberam com maior rapidez seu alcance e suas possibilidades como elemento de atração e reforço da mensagem para seus leitores.

No período anterior à I Guerra Mundial, os fotógrafos tendiam a focalizar situações anedóticas, cotidianas. No entanto, podemos já perceber algumas temáticas básicas do fotojornalismo contemporâneo. Os temas políticos e sociais. E também a modernidade. Exemplos disso manifestam-se nas documentações da guerra dos bóeres, das crises na Rússia czarista, da guerra russo-japonesa, dos desgastes do colonialismo na África e na Ásia, do terremoto de São Francisco, do movimento dos jovens turcos, da guerra civil no México, da organização das mulheres por novos direitos. O trabalho, o automóvel, o avião, a ciência, a arte, o cinema, a criminalidade tornaram-se igualmente objetos de interesse para o fotojornalismo.

Os antecedentes de 1914-1918 e todo o desenrolar da guerra podem ser acompanhados por fotografias. A atividade da guerra é uma constante em todas as épocas. No entanto, pela primeira vez, a fotografia permitiu sua visualização em vários planos. Do detalhe à panorâmica aérea. A divulgação da dor, da fome, do sofrimento e das perdas transportou o sentimento do horror. Criou uma comunicação com aqueles

que aparentemente nada tinham a ver com o cotidiano do conflito.

Esse redimensionamento da informação gerou novas possibilidades de reflexão sobre as instituições, a política, a ordenação do corpo social. Conduziu a uma sensibilização sem fronteiras. À própria construção de uma memória desses eventos. E consolidou-se como uma forma de ver e perceber a história. As fotos dos massacres dos armênios pelos turcos preconizaram aquelas dos campos de concentração da II Guerra. O desespero das trincheiras de Verdun, o terror das imagens da guerra do Vietnã. Os fotógrafos iam direto ao assunto. Em panorâmicas ou *closes* não distantes de uma linguagem cinematográfica. Do que seria o cinema de Eisenstein na Rússia na década de 20. Com as massas invadindo as lentes. Feridos, inválidos, desfigurados, os soldados se apresentavam como numa pintura expressionista. Além disso, tornava-se cada vez mais evidente a busca do movimento, da ação dentro da foto. E de uma captura da realidade atenta à conjunção da forma com o sentido.

A primeira metade do século XX já tem todos os seus processos políticos documentados. A Revolução Russa criou verdadeiros ícones fotográficos. Como a imagem de Lenin discursando para as massas em 1920. Foto que deu margem a uma outra estória. À direita de Lenin, no plano inferior, figurava Trotsky. Pouco depois Stalin faria com que a presença dele fosse apagada da foto. O que a tornou um exemplo clássico de manipulação fotográfica com finalidade ideológica.

Na construção dos regimes totalitários, do nazismo, a fotografia não é apenas uma fonte para a história. Ela assume outro papel. Torna-se um instrumento da propaganda ideológica, política e cultural dos governos. Fixa valores e padrões. A iconização de Hitler foi resultado de um longo e elaborado processo fotográfico. Em princípio Hitler não queria que vissem seu rosto. Foi o fotógrafo Heinrich Hoffmann que construiu a imagem dele para as massas. Criou as poses e a encenação própria à

do *Führer*. Suas imagens foram reproduzidas aos milhões e espalhadas por toda a Alemanha.

Nos Estados Unidos, Dorothea Lange (1895-1965) focalizou a Grande Depressão de 1929. Em suas fotografias mostrava a desintegração social e econômica americana. Seus ensaios abordavam o tema de forma personalizada. A conjuntura manifestava-se por intermédio de tipos humanos e da captação dos objetos da pobreza e do abandono. Desempregados, prostitutas, vítimas da crise que atingiu todas as partes do planeta tornaram-se personagens privilegiadas do fotojornalismo. Percorreram o mundo as imagens dos 457 quilômetros da marcha dos desempregados ingleses, em 1936. Ao mesmo tempo, era possível acompanhar o agravamento dos problemas sociais na China. E as manifestações pacíficas lideradas por Gandhi no processo de independência da Índia, consolidado em 1947.

Na Alemanha, houve uma estetização cada vez maior na representação da política. A fotógrafa e cineasta Leni Riefenstahl (1902-) era a responsável pela produção das imagens grandiosas que, durante os anos 30, ajudaram a construir a idéia do III Reich. Ao mesmo tempo, iam se acumulando os documentos da destruição. Eventos do dia-a-dia, como a “Noite dos Cristais”. Em 1938, os bairros judeus em toda a Alemanha eram invadidos e depredados por nazistas.

Do ponto de vista do fotojornalismo, a década foi marcada sobretudo pela Guerra Civil da Espanha (1936-1939). A fotografia de um soldado morrendo feita por Robert Capa (1913-1954) e publicada em uma edição de 1937 da revista *Life* é um dos ícones absolutos desse momento. Uma lembrança de Goya (1746-1828). Seu poder de impacto, sua precisão ao captar o milésimo de segundo em que o soldado era atingido, a postura do homem, o movimento para trás, braços abertos, tudo é tão arrebatador que sua veracidade seria posta em dúvida mais tarde.

A partir de 1939, com a invasão da Polônia, as imagens de guerra vestiram-se de uma intensidade dramática sem precedentes. O ápice do atroz foi atingido em 1945, quando da explosão das bombas atômicas lançadas pelos Estados Unidos em Hiroshima e Nagasaki. E quando se tornou pública a realidade dos campos de concentração. O extermínio em massa deixava de ser uma abstração. As fotos assumiam o papel de um espelho do inconsciente ocidental. Do grau de indiferença e desmedida possíveis da cultura branca, civilizada, cristã. A visualização do desespero que liga Nagasaki a Buchenwald materializa uma fissura no tempo. Um antes e um depois. Um soco na face da condição humana. Uma privação de sentidos. E dos sentidos. Paralelo a isso, havia as imagens oficiais, dos grandes líderes políticos dividindo o que restara da superfície do mundo. Em contraste flagrante com cenários devastados, mulheres de cabeça raspada à beira do linchamento, e a ausência geral de norte do pós-guerra. Contrastando mesmo com as imagens de uma estupenda alegria que momentaneamente tomava conta do mundo.

Quando acompanhamos os registros do fotojornalismo parece não haver jamais uma trégua. A guerra é contínua. Interminável. Desloca-se no espaço. E só. Terminada a II Grande Guerra, outras frentes explodiram nas manchetes. Na Coreia ocupada pelos Estados Unidos e pela União Soviética, a situação deteriorou-se rapidamente. Em 1952, Margaret Bourke-White (m. 1971) flagrou uma pequena cena do conflito que originou a divisão entre o Sul e o Norte. Em primeiro plano, surge um pedaço de braço e a mão que segura uma cabeça pelos cabelos. A cabeça está sangrando. Decepada. Com os olhos fechados e a boca entreaberta, como se ainda pudesse falar. À esquerda, um soldado ri. Um machado no ombro. Poucos fotógrafos capturaram a ferocidade da guerra da Coreia com a precisão de Bourke-White. Correspondente da ONU, ela pôde mostrar os horrores do conflito, como havia feito durante

a II Guerra, e os combates na Índia e no Paquistão. Suas fotos são um padrão de referência na visualização das guerras.

Até a II Guerra Mundial, a maioria das fotografias jornalísticas estava sujeita à censura oficial. Mas esse foi também o último conflito em que os fotógrafos se mostraram simpatizantes da política vigente. Na segunda metade do século, em especial a partir da guerra do Vietnã (1964-1973), os fotojornalistas passaram a usar seu trabalho também numa perspectiva de protesto contra atitudes autoritárias e ideologias. O registro fotográfico politizou-se.

A partir do final dos anos 50, a revolução cubana, a figura de Fidel Castro e de Ernesto “Che” Guevara criaram um imaginário revolucionário latino-americano. A foto do “Che” tirada por Alberto Dias (Korda), em 1960, sobrevive em pôsteres e camisetas em todo o mundo, até hoje. Herói jovem, bonito, firme, olhar para o infinito, decidido. Mas permeável ao vento que toca seus cabelos.

Com o Vietnã, o fotojornalismo pôde expressar em imagens outros paroxismos da violência no mundo. 1963 é um ano marcado pela série de fotos de suicídios rituais de monges budistas. Como protesto ao direcionamento político do governo sul-vietnamita, os monges imolavam-se em fogo. Nos clichês a brutalidade de um ser humano em chamas. Contrito e sereno. Em volta, os sinais da banalidade do cotidiano em Saigon. No mesmo ano, a morte do presidente dos Estados Unidos, John Kennedy. Uma morte multiplicada ao infinito pela imprensa. Em instantâneos rosados pelo *tailleur* da primeira-dama no momento em que ele levava um tiro na cabeça.

As fotos da Revolução Cultural (1966) captam um clima frenético. São panorâmicas da ira, dos gritos, de um trasbordamento de gestos, letras, bibliografia nas mãos. Popularizaram a China em todo o mundo. As massas tomadas pelo furor disputavam espaço com as atrocidades da

guerra do Vietnã nas primeiras páginas dos jornais. É também desse período a abertura de espaço no fotojornalismo para os movimentos civis contra as guerras e por vários domínios de libertação. Dos negros, das mulheres, dos perseguidos políticos.

O Vietnã desvelou a ambigüidade moral e política da presença dos Estados Unidos no Oriente. Nas milhares de fotos do conflito, o medo mostra-se estampado em todas as faces. A tomada da menina nua aos berros correndo como se quisesse abandonar seu corpo agonizado por napalm é a materialização da essência duvidosa das guerras.

Mil novecentos e sessenta e sete. Na América Latina, os conflitos sociais e o descarte da liberdade política não faziam manchete. A fotografia do corpo do líder Ernesto “Che” Guevara, rodeado por militares bolivianos, tornou ainda mais melancólica a cena política do continente.

Na Europa, tentava-se uma reversão de todos os valores vigentes. Uma euforia desmesurada tomou conta das ruas de Paris. A ação e a imprensa construía “maio de 68”. A imaginação ansiava pelo poder. Os fotógrafos focalizavam especialmente a guerra entre os estudantes e as forças policiais. O clima das ruas. Em Praga, a intensidade dos conflitos foi maior. A esperança e a ingenuidade ilimitadas. Os manifestantes subiam nos veículos blindados, na tentativa de convencer os russos a permitir a autonomia da Tchecoslováquia. Derrota. No momento seguinte, a desilusão. Proporcional à excitação que motivou os protestos.

Dos anos 50 em diante, o fotojornalismo registrou a gradual e profunda mudança de mentalidade do pós-guerra. Que se manifestava no cinema, na música, em toda expressão estética. A fotografia ajudou a eternizar novos ícones. Da *juventude transviada* ao *submarino amarelo*. Mesmo aí subjazendo uma visão crítica, muitas vezes conservadora. A histeria ou frenesi dos adolescentes diante de seus ídolos era um dos clichês mais explorados. Na tentativa de reiterar uma idéia de vazio

inerente à geração do pós-guerra. Sua rebeldia, intolerância e vontade de descarte do passado. Novas atitudes eram detectadas a partir das roupas, das relações pessoais, de uma nova significação do mundo e das coisas. Na Inglaterra, os Beatles e Rolling Stones. Nos Estados Unidos, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Woodstock. Os gurus, a Índia, os *hippies*, o LSD elaboravam um novo visual para o Ocidente. Nas imagens, os jovens dão forma às bandeiras do sexo livre, das drogas, do “paz e amor”.

Essa explosão de possibilidades era privilégio de poucos. No resto do mundo as lentes focalizavam os fortes sinais de desintegração política, econômica, social. Os corpos esturricados da fome em Biafra (1969), os mortos da cólera em Bangladesh (1971). Os choques entre irlandeses católicos e protestantes nas ruas de Londonderry, a segregação racial na África do Sul. A experiência socialista no Chile simultânea à perseguição política na América Latina. A câmara enfocava, cada vez mais de perto, a expressão das pessoas envolvidas nos conflitos do coletivo. E, em meio a tudo isso, as pegadas do homem na Lua.

Em meados de 1970, as agências internacionais mostraram ao mundo a política de terra arrasada no Camboja. Em 1975, a fotógrafa Christine Spengler fez uma panorâmica da capital, Phnom Penh, depois da ação devastadora do exército liderado por Pol Pot. A cidade perdera toda a consistência. A indeterminação das matérias banhada por uma luz difusa, por miasmas criados por restos de fumaça do que ainda arde.

As tensões entre cristãos e muçulmanos no Líbano exacerbaram-se a partir do início dos anos 70, com a chegada dos guerrilheiros palestinos exilados da Jordânia. A violência aumentou com a interferência de Israel, que atacou as aldeias libanesas suspeitas de acolher membros da Organização para a Libertação da Palestina, OLP. O massacre dos palestinos pelos atiradores da falange, os paramilitares maronitas cristãos, em abril de 1975, mergulhou o país na guerra civil total. Durante décadas. Por

fotografias o mundo pôde acompanhar a evolução da desintegração política e física do Líbano. Numa foto de 1976, falangistas aparecem cantando e tocando. Num cenário escuro, enfumaçado por bombas, celebravam a morte de uma jovem palestina. Ao lado dos cantores, seu cadáver está esparramado sobre as crateras do asfalto, a lama e o lixo de uma rua totalmente devastada.

Mao Tsé-Tung apertou a mão de Richard Nixon em todos os jornais do mundo. Que logo em seguida publicavam as impressionantes fotos do líder chinês morto, com a bandeira sobre seu corpo. Uma espécie de último gigante que se desmaterializava com toda uma era.

Com o agravamento da crise no Oriente Médio, a guerra se dispersou por locais inusitados. Como os aeroportos. Durante anos, a imprensa captou e fotografou a emoção de seqüestradores e de seqüestrados em locais em princípio fora de zonas de guerra. A vida se endurecia na Europa. Ecoando os problemas do Oriente, mas também insatisfações locais. As Brigadas Vermelhas na Itália, a Ação Direta na França, os Baader-Meinhof na Alemanha e, na longa duração, o IRA (Exército Republicano Irlandês) espalhavam bombas, pânico e uma sensação generalizada de insegurança dentro da prosperidade. Os fotógrafos buscavam os resultados dos ataques terroristas, bem como documentar os longos processos e julgamentos quando da desintegração dos grupos radicais.

Ajustando-se a novas formas desde os anos 60, o mundo continuava em ebulição. Todo o mundo. Outras personagens e países antes periféricos tornavam-se alvo das câmaras. Entrava em cena o aiatolá Khomeini, no Irã; com ele homens barbudos e mulheres de *shador*. Na Nicarágua, o sangrento cotidiano da guerra civil até a vitória dos sandinistas. Na Polônia, os fotógrafos clicaram as massas eufóricas com o sucesso do sindicato Solidariedade, dos trabalhadores do porto de Gdansk. No Brasil, políticos e artistas davam à luta pela democracia ares

de grande espetáculo. O comício pelas eleições diretas, em 1984, levou um milhão de pessoas à Praça da Sé, em São Paulo. Após décadas de ditadura, as massas saíam das tocas. Nunca a bandeira do Brasil foi tão fotografada. E nunca se mostrou tão estética e inspiradora.

Paralelo ao cenário político, o fotojornalismo acompanhava outras mudanças. Na música popular, no esporte, na moda, no cinema. No comportamento. Como a reação dos fãs de John Lennon a sua morte. E também acionava seu próprio poder de criação de imaginários. Em 1980, a imprensa começava a fabricar um novo ídolo a partir de uma estrutura quase ausente. Diana Spencer, que não era política, nem *pop-star*, nem modelo, nem atriz, apenas uma cara bonitinha sem mais, tornou-se o rosto mais conhecido do mundo nas duas décadas seguintes.

Outros rostos faziam concorrência à Lady Di. Na política, Yasser Arafat, Margaret Thatcher, François Mitterand, Ronald Reagan, Mikhail Gorbachev, o Papa João Paulo II. Na música, Madonna, Michael Jackson, José Carreras, Plácido Domingo, Luciano Pavarotti. E, subitamente, o mundo viu-se invadido pelas fotos das multidões dos megaconcertos em benefício de causas humanitárias. *USA for Africa. Live Aid.*

No esporte, Pelé, Diego Maradona, Michael Jordan. E, enquanto o neoliberalismo suprimia empregos e desestruturava as conquistas sociais dos trabalhadores europeus, as torcidas não encontravam limites. Em 1985, trinta e nove pessoas morreram num tumulto na disputa da final da Copa Européia de Futebol entre o Liverpool e o Juventus da Itália. As fotos mostram pessoas pisoteadas e os corpos espremidos contra as grades de proteção do estádio de Bruxelas.

Durante anos, manifestações contra a energia nuclear foram uma constante no noticiário. Em 1986, a explosão na usina de Chernobyl dava razão aos ativistas. Milhares de ucranianos morreram. Por causa da radiação, as fotos da usina foram tiradas à distância. Em sépia evocam uma

atmosfera de antigos filmes de ficção científica. Mais dramática foi a cobertura das vítimas da radiação. Um ano depois, o descaso no armazenamento de produtos radiativos também causava vítimas em Goiânia.

Conflitos internacionais nunca acabam. Um dos focos mais intensos é o do Oriente Médio. Ronald Reagan bombardeou a Líbia. O Iraque invadiu o Irã em 1986. A presença soviética no Afeganistão chegava ao fim em 1987, entregando o país às disputas entre facções internas. Cinco milhões de pessoas tornaram-se refugiadas em sua própria nação. A dimensão humana desses conflitos está registrada nas fotos de Sebastião Salgado sobre os curdos e os afeganes.

Em 1989 uma nova revolução na China. Desta vez sem o Livro Vermelho nas mãos. Sem Mao. Estudantes pediam liberdade e democracia. Nas fotos mais letras, cartazes, a eterna e chinesa cor vermelha. E a violência desmedida. Soldados cremados vivos. Tanques avançando sobre os manifestantes.

A dissolução das formas políticas materializadas no pós-guerra é também visível por meio das grandes manifestações de massa na Europa do Leste. 1989/1990. Primeiro Praga. E, depois, o quase inacreditável. A queda do Muro de Berlim. Nas fotos, a explosão, a farrá, a confusão no momento da desintegração do símbolo grosseiro da divisão. E, logo após, os rostos absolutamente atônitos dos berlinenses do leste diante das possibilidades ilimitadas de consumo do capitalismo. Mais tarde, os problemas e decepções com a reunificação da Alemanha. De ambas as partes.

Dois anos depois, o esfacelamento da União Soviética e o afastamento de Mikhail Gorbachev. As imagens mais significativas desse momento envolvem o delírio da supressão dos ícones do socialismo. Vários Marx e Lenins derrubados de seus pedestais. Uma das fotos mais evocadoras do colapso do sistema mostra um enorme Lenin atado a uma balsa, descendo o Danúbio, com seu braço direito apontando para o nada.

Essa onda de liberação alcançou a África do Sul. Nelson Mandela voltava à luta direta, após vinte e sete anos de resistência na cadeia. Suas fotos apertando as mãos de F. K. de Klerk expressam novas possibilidades do fazer política em meio a dissensões ancestrais.

Poucas guerras superaram em termos imagéticos a guerra do Golfo em 1991. Primeiro um grande espetáculo na televisão. Na imprensa fotográfica é sobretudo o pós-guerra que cria uma visão estarrecidora. Os iraquianos em debandada sabotaram quase todos os poços do Kuwait, causando incêndios desproporcionais no deserto. Vemos poços de petróleo jorrando. Homens totalmente cobertos por óleo, lama. Entre os bombeiros que lutam para apagar o fogo, uma impossibilidade quase absoluta de distinguir se estão vivos ou mortos. Se são homens ou seres de outro mundo. Sebastião Salgado fez uma longa reportagem sobre esse episódio.

Em 1993, Sarajevo foi completamente cercada pelos rebeldes sérvios. As milhares de mortes provocaram a intervenção da OTAN. Estados Unidos, Inglaterra, França, Itália, Alemanha e Rússia assumiram a responsabilidade pelo futuro de milhares de vítimas da guerra civil, que se espalhou por toda a península. Os jornais e as revistas voltaram a mostrar fotografias de cidades destruídas. O cenário mudava, de novo. Mas as imagens se repetem: fome, segregação, explosões, morte. A tensão latente nos Bálcãs remonta ao século XIV, quando os turcos venceram a Batalha de Kosovo e invadiram a península.

A desigualdade, a injustiça, os pesos e medidas diferenciados são objetos intrínsecos ao fotojornalismo. Reconhecida pela ciência nos anos 80, a AIDS tornou-se um flagelo mundial na década seguinte. E rememorou um tema do mais primevo imaginário do homem. O da igualdade na morte. Ao contrário da fome e da guerra, a AIDS não se restringe a grupos sociais nem a países. Todos podem ser vítimas. O jornalismo aborda o assunto servindo-se em muito das fotos para dar um

conteúdo humano, existencial, à doença. As tomadas feitas nas campanhas lideradas por astros da mídia, a denúncia de contaminação do sangue no sistema de saúde pública da França e de outros países e as reportagens sobre as epidemias de AIDS na África procuraram igualmente desmistificar uma enfermidade tabu. Envolvendo sexo e morte.

Mais do que qualquer doença, as dissensões políticas, a miséria e a fome mataram milhares na África. Os fotógrafos enfocaram amontoados de cadáveres sendo empilhados por tratores. E depois despejados em valas comuns. Procedimentos de rotina em Ruanda. Resultantes da luta entre as etnias hutus e tutsis. Quem sobrevivia fugia para o Zaire. E aí se arriscava a morrer de cólera.

O ano de 1994 começou com um levante no sudeste do Estado de Chiapas, no México. Os rebeldes se autodenominam Exército Zapatista de Libertação Nacional. Seu líder, subcomandante Marcos. Capuzes, lenços cobrindo o rosto, trajes tradicionais, camponeses, os zapatistas evidenciam que a questão da liberdade política, econômica e social no continente americano ainda não está resolvida.

De repente uma novidade nas manchetes mundiais. Uma polêmica sobre os limites do conhecimento. Suscitada por uma foto. A foto de Dolly. Uma ovelha com cara de ovelha. Que era na verdade uma ovelha. Mas muito excêntrica. Com um pai cientista.

Mesmo simpático, o perfil de Dolly não resistiu muito tempo como manchete. 1999 foi o ano das fotos pungentes, melancólicas, veladas por plásticos, da população do Kosovo.

Com a chegada do ano 2000 o fotojornalismo está sendo revisitado. Tornava-se imperativo dar cara ao século. E suas feições só podem ser remontadas a partir do fotojornalismo. Dos imaginários das décadas criados pelas imagens. Podemos constatar que o século XX foi um século extremamente violento. Extremamente ameno. Extremamente conserva-

dor. Extremamente revolucionário. E de muitos outros extremos. Mas até aí nada demais. Nessas assertivas não há nada que o distinga essencialmente de outros séculos. A diferença fundamental reside na maneira como foi apreendido. E de como pode ser reaprendido. Foi o primeiro século a ser totalmente documentado por fotografias. Em todas elas a vida. E a morte. O instante único da foto.

JORNALISMO EM IMAGENS

O conceito e a prática do fotojornalismo são bastante complexos. Porque implicam uma confluência e simultaneidade de ações. E também de repercussões. O profissional dessa área não é apenas um fotógrafo. Tampouco só um jornalista. O produto de seu trabalho não se limita à fugacidade de uma manchete do jornal diário. Ou à circunstancialidade de um editorial. Tampouco se vê tolhido pelas barreiras da língua, da geografia ou do tempo. Uma foto pode ser publicada em vários jornais. De diferentes países. Sem sincronicidade obrigatória. Não é válida somente por um dia. Mas como documentação de um processo em curso. Pode igualmente ser veiculada em outros suportes. Como um livro. Seu caráter é mais duradouro do que aquele da notícia escrita. Que em geral se atém ao imediato. Além disso, o trabalho fotojornalístico envolve outras opções. A escolha de temas determinados numa longa duração. Temas que podem ser de naturezas diversas. Sociais, políticos, comportamentais, biográficos. Recortes privilegiados da realidade. Durante anos, o fotógrafo pode trabalhar na pesquisa, análise e documentação de um assunto. É o caso do próprio *Êxodos* de Sebastião Salgado. Com seu tratamento das migrações em todo o planeta Terra.

O fotojornalismo atua como informação, como gerador de opinião, como crônica social. Em sua expressão pode estabelecer um gancho com a arte. E, como produto final, documenta e dá uma consistência imagé-

tica à memória coletiva. Materializa uma percepção histórica diferenciada do escrito. Nesse caso, a fotografia assume dupla função. Como fonte, permite ser visualizada e estudada tanto em seu aspecto formal como em seu conteúdo.

A fotografia jornalística não é meramente uma ilustração complementar a um texto nem uma substituição a ele. Embora no cotidiano do jornalismo isso possa acontecer. Aqui a foto não raro é utilizada como atrativo para o texto. Mas em sua essência o fotojornalismo tem autonomia. Na verdade é um texto em si. A linguagem da fotografia pode ser tão ou mais abstrata, forte, ou contundente que aquela do texto escrito. O entendimento de ambas as linguagens, no entanto, depende da cultura em que vive o observador ou leitor.

O trunfo de uma foto é que pode ser compreendida sem palavras. Em qualquer lugar. Por qualquer pessoa. Tem mais impacto. Sua capacidade de comover, de fazer pensar, é mais instantânea do que a da linguagem escrita.

QUE A PESSOA VEJA QUE ESSAS FOTOGRAFIAS SÃO PARTE DE SUA VIDA, DO NÚMERO DE IMAGENS QUE VÊ TODOS OS DIAS, DESSE MUNDO FABULOSO QUE É O IDIOMA DAS IMAGENS, A VERDADEIRA LINGUAGEM UNIVERSAL. [Sebastião Salgado]

Em geral, a fotografia é a primeira coisa a captar a atenção do leitor de um jornal ou revista. Além disso, a estética fotográfica possibilita um contato sensual, materializado, com várias temporalidades. Do passado ao contemporâneo imediato. Com vários espaços. Maneiras de estar no mundo. Passa pela consciência do observador. Grava-se em seu inconsciente.

A câmara fotográfica é um suporte de retenção da imagem. Suporte mecânico, eletrônico ou digital. Isso poderia excluir qualquer subjetividade no processo de apreensão da realidade. Mas a câmara é também

uma extensão do olho. O olho é uma câmara. A câmara é um olho. O que torna a percepção fotográfica um processo criativo. Nesse perceber e no fotografar estão embutidos tanto a criatividade individual do fotógrafo como o imaginário coletivo, a cultura em que vive. O próprio enquadramento de uma fotografia é revelador de uma estrutura significativa. Na outra ponta, quando a fotografia é vista, ocorre em parte uma duplicação do processo do olhar do fotógrafo no momento em que está diante da realidade. Uma outra subjetividade entra em cena.

Uma fotografia não parte do nada. Ainda que o acontecimento que retrate seja inédito. Nela é sempre possível encontrar um gesto, um movimento, uma forma corporal, um estilo fotográfico, evocadores de outros gestos, movimentos, formas, fotografias. Nesse sentido, a transmissão da mensagem escolhida pelo fotógrafo está mediada pelos conceitos de informação e redundância. Para melhor ser compreendida deve remeter o observador a alguma realidade conhecida. Caso contrário, a fotografia se torna hermética, difícil de ser decodificada. Por outro lado, sua mensagem só se torna atraente se trazer também um grau de informação inesperado. Algo que exija a atenção e o exercício da sensibilidade e da inteligência do observador.

EU PRETENDO QUE A FOTOGRAFIA PROVOQUE UM DEBATE QUE CREIO NECESSÁRIO HAVER NA SOCIEDADE. CREIO QUE, FOTOGRAFANDO ASSIM, TEMOS UMA OPORTUNIDADE DE IR A PONTOS DO MUNDO BEM DISTANTES E MOSTRAR ÀS PESSOAS QUE NÃO TÊM OPORTUNIDADE DE LÁ IR AS COISAS QUE ACONTECEM. [Sebastião Salgado]

Quando o leitor vê uma fotografia, é movido por seu conteúdo, pelo tema. Mas igualmente por outras forças. Pela emoção. Pela identificação com o observado. A emoção pode causar até mesmo distorções ópticas. Cada fotografia é um recorte de um entorno espacial. Mas o espaço não

se limita ao campo visual. Encerra um conceito mais vasto que a experiência física, uma experiência que transcende o imediato e alcança a idéia e a imaginação. A fotografia pode revelar o mundo além do físico, do material, do aparente. Para que isso ocorra, entram em jogo a sensibilidade, a capacidade de compreensão do fotógrafo diante de seu objeto. E também sua técnica, sua perícia, sua arte.

A fotografia é sempre registro. De um passado. De um momento irreversível. Nunca mais repetido. Pessoas retratadas envelhecem e morrem. Cenários se transformam, desaparecem. Mas a fotografia em si sobrevive intacta. Fixa um átomo do tempo. Cria uma memória. A reconstituição desse passado, no entanto, não é simples. E nem está completa na foto. Requer também uma sucessão de construções imaginárias por parte do observador. O contexto que resultou na materialização da fotografia, a história do momento daquelas personagens que vemos representadas, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos põem em ação a própria história daquele que vê. Seus códigos, sua visão de mundo, seu entendimento de si e da realidade exterior, suas experiências passadas, suas preocupações atuais, sua emoção.

Embora aparentemente imutáveis, as fotografias seguem acumulando sentidos diferentes com o passar do tempo. Mesmo se esquecidas no fundo de uma gaveta – o próprio esquecimento tem sua razão de ser. Ou ao serem ressuscitadas com finalidades inimagináveis no momento em que foram tiradas. Como é o caso de fotos geradas num contexto afetivo, e que se tornam documentos de época. Olhados com distanciamento.

Desde seu surgimento, à fotografia se dá o valor incontestável da credibilidade. No entanto, ela é passível de intervenções que deturpam o retratado e manipulam seus sentidos. No campo da comunicação de massas, no jornalismo, há como alterar uma fotografia por meio da digitalização. Ou às vezes simplesmente com uma legenda capciosa,

equivocada. Caso sua procedência não possa ser detectada, não deve ser aceita imediatamente como representativa de algum fato.

Mesmo sem manipulação deliberada, não se pode falar em objetividade absoluta diante de uma foto. Toda e qualquer foto pode conter ambigüidades, significados não explícitos e omissões pensadas. Na preferência por um enquadramento, na divulgação de determinada imagem em detrimento de outra. Na escolha do que é e do que não é notícia. Na preferência por fotos de acontecimentos trágicos, conflitos, guerras. Fotos sensacionalistas ou de puro entretenimento. Nesse sentido, a foto assume uma realidade própria como documento e representação. Que não retrata, necessariamente, a realidade total do objeto do registro. Dá um sentido ao visto. Sentido que deve ser decodificado pelo observador.

Independentemente da intenção do fotógrafo, o espaço e o tempo implícitos na imagem subentendem um contexto específico. A fotografia aí se concretiza. Registra um microaspecto. É sempre uma cristalização de um fragmento escolhido do real. O fotógrafo, seu repertório, seus filtros pessoais, mais os recursos da tecnologia produzem a imagem. Mas, até que esta adquira sua consistência final, há um longo caminho de construção. Que passa pelas interferências de seu processamento no laboratório.

A fotografia jornalística visa mostrar e também convencer o observador de uma determinada situação. Nesse sentido, ela assume um caráter didático. De linguagem informativa, pedagógica. Que demanda clareza. Que visa elucidar, transformar a pessoa que atinge.

■ A SERIALIDADE DAS IMAGENS

Para que essa transformação ocorra, é necessário que a foto cause um impacto. Uma emoção. Uma comoção na rotina mental, na apreensão do mundo de quem vê. É necessária uma perfeição estética. O aspecto artís-

tico da fotografia jornalística suscita uma discussão sobre os limites entre jornalismo e arte. Séries compostas por fotografias jornalísticas têm sido reunidas e vendidas em volumes específicos em todo o mundo. Nesse caso, a fotografia jornalística é retirada de seu contexto original, ou seja, o jornal ou a revista, e passa a ser um elemento isolado. A função de complementaridade a um texto se perde. Em compensação, pode ganhar em profundidade. Adquire uma identidade intrínseca total. A apreensão do real passa a ser menos fragmentada e circunstancial. Uma série examina determinada situação sob vários aspectos. Inclusive técnicos. Através de panorâmicas, de planos gerais, de fotos à média distância, de retratos e *closes*. Permite também estabelecer comparações com diferentes espaços e tempos. Criar uma leitura homogênea da realidade a partir de uma idéia, de um conceito, de um ponto de vista.

Outro aspecto a ser considerado na relação entre o fotojornalismo e a arte são as exposições de fotografia. Galerias, museus, centros culturais, públicos e privados, especializados ou não na imagem fotográfica, realizam retrospectivas de grandes fotógrafos. Montam exposições temáticas. Lançam profissionais ainda sem renome. Além disso, fotos e fotógrafos são cotados e vendidos. Como artistas plásticos de outras modalidades.

■ AS RELAÇÕES ENTRE A ESTÉTICA E O OBJETO FOTOGRAFADO

A estética, a forma básica de uma foto, é sempre reveladora de seu conteúdo. Da intenção do fotógrafo. É a matéria assinada de seu trabalho. Forma e conteúdo nunca estão em desarmonia. A expressão de uma idéia, de um sentimento, de uma mensagem, de uma notícia, de uma emoção, de um conhecimento, tem de se revestir de uma forma adequada, compatível com o tema em foco.

A estrutura básica da foto pode ser detectada a partir de vários ele-

mentos. Seu esqueleto é constituído por geometrias. Linhas, círculos, triângulos, retângulos, cruzamentos, sobreposições. Linhas de força, perspectivas, pontos de fuga, planos. Cada objeto terá relação com um espaço. Esse espaço pode ser ampliado, diminuído, cortado, revelado, de acordo com os critérios do fotógrafo. De acordo com aquilo que deseja mostrar. A percepção pode separar objetos e o fundo. Ou fundi-los. Grandes planos, planos médios, *closes*, pequenos recortes mudam completamente o sentido de uma foto. O fotógrafo Henri Cartier-Bresson falava de um “*momento decisivo*”; nesse instante o tema e os elementos de composição formavam um todo; o fundo e o primeiro plano criavam uma harmonia para a compreensão do leitor sobre o acontecimento e a emoção em torno dele.

Todo objeto possui forma, contorno e organização espacial. Esses elementos não são fixos, transformam-se de acordo com o olhar do fotógrafo e do observador, em uma relação de identificação com a realidade conhecida. A forma, a luminosidade, a cor, a velocidade, a orientação no espaço são elementos perceptivos que nos ajudam a estabelecer identidades. Mas essa operação não existe sem seu oposto, o contraste, uma força que atrai a atenção do observador.

A luz é a essência de uma foto. É a fixação de luz no suporte que dá o contorno do objeto. Entre o claro e o escuro se define sua forma. A luz e a sombra dão volume. Profundidade. É a própria foto. A ausência total de luz inviabiliza o olhar. A luz cria também as distorções, os contrastes, as sombras, as hierarquias internas à foto. Gradua os níveis de realismo de uma tomada. Determinada luz ou sombra pode criar interferências e estabelecer um outro sentido.

O impacto de uma foto depende igualmente dos ângulos, das massas, das formas que nela predominam. Daquilo que está salientado pela luz. Essas formas são também simbólicas. Têm significados que tocam o

espectador de maneira às vezes inconsciente. E ajudam a compreensão do próprio assunto que está sendo objetivado.

[UMA FOTO] É UMA LINGUAGEM SIMBÓLICA, UMA LINGUAGEM ESTÉTICA, COMO UM ESTILO DE ESCREVER. [Sebastião Salgado]

A relação da imagem com o olho do observador passa por diversos processos. Num primeiro momento instantâneos. Extremamente rápidos. O bater dos olhos numa imagem. A fixação nesse foco de atenção. O reconhecimento. A reflexão. A meditação. Tudo isso pode acontecer em poucos segundos. Nesse caminho há, no entanto, um perigo possível. O descarte da imagem. A quantidade de apelos visuais no dia-a-dia é enorme. Televisão, cinema, *outdoors*, revistas, jornais, panfletos, propaganda estruturam-se total ou parcialmente na imagem. As próprias pessoas estruturam-se na imagem. As roupas, o corte de cabelo, os acessórios, a expressão corporal de cada um e de todos correspondem igualmente a uma mensagem, a uma certa maneira de estar no mundo. A uma cultura. A códigos específicos de comportamento. A um determinado tipo de contato e de busca de entendimento com o próximo. Tomado por tantos signos, o olho – e a mente – tende a olhar e não ver. Jogar fora. Excluir. Como um segundo de videoclipe que, substituído pelo seguinte, já desapareceu de nosso universo. Nunca o planeta esteve tão sobrecarregado de imagens. E talvez nunca tenham sido tão mal vistas. Porque o excesso tende a fazer com que percam seu sentido e poder de transformação. Quando o olhar não é atento. Sensível. Sensibilizado.

Durante milênios, a imagem revestiu-se de um caráter mágico. Impunha respeito aos olhos. Até mesmo temor. Além do limite de qualquer racionalidade. Esteve associada sobretudo a poderes religiosos.

Atuava como um intermediário entre o sagrado e o profano. Materializava conceitos. Através dos ícones. O ícone é aquilo que se parece com alguma coisa, mas não é a coisa em si. À mulher que ofereceu um pano para o Cristo carregando a cruz foi dado o nome de Verônica. A palavra Verônica vem de ícone. Verônica significa o “verdadeiro ícone”. Ou seja, ela foi assimilada a sua ação. A de ter obtido a verdadeira imagem do rosto do Cristo. Seus traços semelhantes. Não o próprio rosto.

As imagens religiosas, mesmo anteriores ao cristianismo e à cultura ocidental, eram caminhos para outras dimensões da existência. Apocalípticas. Reveladoras. Desvelavam as possibilidades dos imaginários de cada cultura. Profundidades além do cotidiano. A percepção visual é mais distanciada que a auditiva. O ouvido é menos analítico que o olho e se funde com o que ouve. Isso fez com que diante de uma imagem houvesse a tentação do toque. Que se perpetua até hoje diante de figuras de santos e ídolos. Mesmo os efêmeros. Ou de um afeto qualquer. Encostar a mão numa imagem, beijá-la, tê-la junto ao corpo como amuleto, propiciava uma conexão com forças invisíveis. Atraía o milagre, a cura, a boa sorte. Mediava a integração do sujeito com os poderes do objeto.

Além de ícones, as culturas criaram também símbolos. A linguagem simbólica implica códigos. Um entendimento do olhar além do olhar. Numa estrada, duas linhas retas cruzadas significam meramente um cruzamento. Numa igreja, uma cruz de sofrimento e redenção. Na aritmética, um acréscimo.

Com a gradativa dessacralização do imaginário, a imagem adquire uma existência mais autônoma. Passa a existir por si e em si. Porque também pode se manifestar fora da estrutura religiosa. Mas guarda conexões com sua anterioridade. Essa passagem pode ser claramente detectada na pintura, na escultura. Os temas mudam. No entanto, as

Nesse sentido, a estrutura básica de uma imagem pode ser analisada a partir de suas formas geométricas. Isso vale tanto para a pintura e a escultura como para a fotografia. Cada forma geométrica representa um determinado contato com o mundo. Uma manifestação emocional diferenciada. Linhas retas, arestas evocam sentimentos diversos daqueles de uma curva, de um círculo. Superfícies quebradas materializam uma inquietação alheia àquela de linhas contínuas e calmas. Para que o significado de uma imagem não passe despercebido, é preciso dar especial atenção a essa estrutura. E à relação simbólica entre estrutura e tema.

À vista de um círculo os simbolismos são múltiplos. Desde o início dos tempos, em todas as culturas, o círculo representou a forma perfeita. Contínua. Sem começo nem fim. A totalidade. Mas que, ao mesmo tempo, cria uma dualidade no espaço. Um dentro e um fora. O dentro corresponde a uma idéia de comunhão, de mundo organizado, ordenado, limitado. Fora do círculo manifesta-se a exclusão. O desconhecido. Num círculo não há hierarquia. Não há tempo. Não há antes nem depois. Há homogeneidade, continuidade. Ausência de distinção. De divisão. Qualquer ruptura pontual significa a quebra da magia. Da proteção que ele representa. O círculo simboliza também o céu. Pode mesmo se identificar com uma idéia de divindade. No centro de um círculo todos os raios coexistem numa só unidade. Mas o círculo evoca igualmente uma possibilidade de mudança. No girar da roda da fortuna, o que está embaixo vai para cima e vice-versa. Assim, diante de uma estrutura circular numa pintura ou numa foto, é possível de imediato captar um desses sentidos. A forma circular em geral traz uma sensação de conforto, de apaziguamento. Está ligada ao feminino. Às danças de roda. Mas o círculo em seu interior pode significar também um fechamento. Uma estrutura sem saída. Nesse caso, o círculo enclausura. Isola. Mas não deixa de corresponder a um universo. Um universo do qual é necessário se libertar.

Diante de uma linha, ou de linhas retas, paralelas, horizontais ou verticais, as possibilidades de leitura são diversas. A linha reta significa uma progressão. Um caminho. Uma direção. A flecha. O raio. Uma comunicação entre a causa e o efeito. A passagem de uma ação a outra. A divisão. A medida. Uma fronteira entre duas partes. A linha reta separa. Ao contrário do círculo, torna clara a diferença. Mas também pode representar o infinito espacial. O tempo infinito. Uma extensão sem princípio nem fim. Simbolicamente, as linhas horizontais representam o mundo temporal, o aspecto passivo das coisas. A linha vertical faz referência a um mundo espiritual, das alturas. Da coluna dos templos. Do anseio por uma outra dimensão. Pela transcendência. Dos braços erguidos demandando justiça. Do braço erguido do arcanjo São Miguel. Da espada erguida. Dos braços de Deus no Julgamento Final. O direito apontando para cima em direção ao paraíso. O esquerdo para baixo mostrando os caminhos do inferno. A vertical é a linha do mundo material em conexão com o divino. Do eixo cósmico. Da árvore primordial. Da ligação entre a terra e o céu.

A ligação de três linhas forma o triângulo. O triângulo é a primeira figura plana. A representação fundamental de superfície. Os triângulos estão associados com todas as naturezas triplas do universo. Céu, terra, homem. Pai, mãe, filho. Corpo, alma, espírito. Com a Santíssima Trindade. Com uma idéia do divino em geral. Com a forma perfeita. Toda divisão de um triângulo resulta em outro triângulo. O triângulo equilátero simboliza a harmonia, a proporção. O equilíbrio. O triângulo com um dos vértices para cima, a vida, o fogo, o calor. O princípio masculino. A trindade do amor, da verdade, da sabedoria. Com um dos vértices para baixo evoca a mulher, o feminino, a matriz. A água. Simbolicamente, o homem pode corresponder a um triângulo equilátero dividido em dois; a um triângulo retângulo.

Mas, se o triângulo representa sobretudo o divino, a perfeição, o quadrado simboliza a terra. O universo criado. Humano. O mundo material. A materialização da idéia. O fenômeno por oposição à essência. É a forma dos quatro elementos básicos. Terra, ar, fogo, água. O quadrado se opõe ao céu. À divindade. Ao círculo em sua perfeição ilimitada. O quadrado liga-se à estabilidade. À solidez. E mesmo a uma idéia de estagnação. De pedra. De limitação. De imutabilidade. A rigidez da morte em oposição ao ciclo da vida. A agricultura, a arquitetura e o sedentarismo em contraste com os círculos das tendas, dos acampamentos dos povos nômades. Ou dos povos marítimos e as curvas das ondas, do mar. O quadrado é a forma do fechado, do jardim, do claustro, da ordem. Do espaço ordenado pela razão. Uma das representações fundamentais do homem liga-se ao quadrado. Com braços abertos e pernas unidas, em forma de uma cruz. Cinco quadrados horizontais e cinco verticais.

■ A ICONOGRAFIA

No interior de uma foto é possível distinguir também uma iconografia. A maneira de realizar a representação de um tema. Uma certa captação da realidade dentro de um padrão visual. Que pode ou não reiterar uma continuidade com os códigos tradicionais do olhar e do enquadramento utilizados na pintura ou na escultura. No Ocidente, na formalização das expressões plásticas, houve sempre um intercâmbio entre as iconografias profanas e religiosas. A representação do Deus cristão, por exemplo, deriva daquelas do imperador romano. Mas a do imperador romano é resultado de uma apropriação da imagem do Deus solar persa. Essas passagens, empréstimos, intervisualidades, releituras, citações podem ser constatadas em maior ou menor grau também na fotografia. Há Michelangelo nas tomadas épicas de jovens negros feitas por Pierre Fatumbi Verger (1902-1996), citações de impressionistas, de

Ingres e Cézanne em Cartier-Bresson (1908-), de afrescos etruscos em Werner Bischof (1916-1954).

Independentemente do objeto fotográfico ser profano, é patente em vários casos uma aspiração a uma dimensão transcendente do humano. De ordem psicológica, moral, espiritual. Nesse sentido, a iconografia tradicional entra de várias maneiras. Como dilatadora dos sentidos. E como um caminho mais rápido de entendimento da intenção do fotógrafo por parte do observador. Assim fotos evocando cenas da paixão do Cristo. *Pietás*. Revisitando ícones ancestrais, algumas se transformam em marcos do fotojornalismo. Em 1972, Eugene Smith (1918-1978) realizou um ensaio sobre as vítimas de contaminação por mercúrio em Minamata, no Japão. Sua tomada mais marcante penetra na intimidade de uma das famílias. Na hora do banho. Por meio de um sutil jogo de claro-escuro e de um enfoque suave e límpido, traz à luz o instante de aproximação entre uma mulher e o filho contaminado. Como uma Virgem, agora mergulhada na água, seu olhar e seus braços sustentam um corpo todo deformado pela ação do metal.

A busca de enquadramentos ou o tratamento de certos temas transportam o observador a uma espécie de sistema de bonecas russas. Uma imagem dentro de uma imagem dentro de outra imagem. O formato mais evidente nesse sentido é o dos retratos. Poses frontais, ou de perfil, evocam imagens muito antigas. Representações de deuses, de imperadores, de santos. Mas o retrato no fotojornalismo ganha dimensões semânticas diferenciadas daquelas da retratística tradicional. Grandes personalidades, políticos, artistas, intelectuais são ainda alvo das câmaras, como o foram de pintores e escultores durante séculos. No entanto, os anônimos absolutos também se tornaram elementos privilegiados para a captação de sentidos do coletivo. Na série *Retratos* de Sebastião Salgado o universo é constituído por crianças de diferentes

partes do mundo. Traços, gestos, roupas, fisionomias, peles as definem como pertencentes a um grupo, a uma situação, a um momento. Sem que percam a magia da unicidade. Da peculiaridade individual transmitida pelo fundo do olhar.

Outro elemento que não pode ser descartado na composição do documento fotojornalístico é o da foto dentro da foto. Fotógrafos criam um estilo, uma escrita visual, uma iconografia própria. Com isso, exercem tanto ou maior influência sobre outros fotógrafos do que os motivos vindos de outras plásticas. Há linguagens dentro de cada trabalho individual. Cartier-Bresson faz retratos em que a inconsciência dos hábitos das mãos e das quebras dos corpos falam mais que os olhos dos modelos. O enfoque grandioso, épico, de Sebastião Salgado tornou-se um parâmetro para qualquer aproximação fotográfica do mundo do trabalho. Ou da guerra. Nelas estão os muralistas mexicanos, Portinari, Picasso, Delacroix, Géricault. As luzes de Grunewald. De Rembrandt. E também de uma memória fotográfica. Na apreensão do Kosovo, ecos das crianças húngaras de Werner Bischof, em 1947. Nesses processos, o passado tende a entrar de maneira inconsciente. No produto final tudo se apresenta retrabalhado, reinventado, reimaginado, novo. Surpreendente. Com uma outra assinatura.

As pautas privilegiadas do fotojornalismo são as guerras, o poder, os conflitos, as celebridades, a miséria do humano, o trabalho, o sofrimento, os esportes, o lazer, a festa, os crimes. Vários desses temas estão presentes na iconografia tradicional. Sobretudo a partir do século XVII, os olhares dos pintores enfocam o cotidiano, o anedótico, o mundo do trabalho, o microcosmo terreno. Se os miseráveis eram apenas figurantes em grandes cenas, pouco a pouco passam a ser personagens principais. No século XIX, há uma fuga consciente dos temas grandiosos e uma aproximação com o que em princípio não era digno de ser objeto

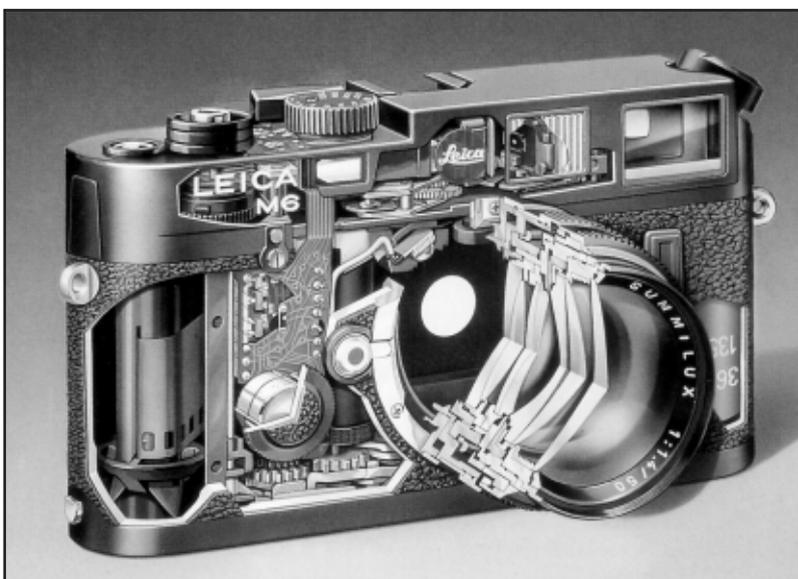
da arte. A doença, a pobreza, o desamparo, o desespero entram no repertório de forma mais sistemática. Os alienados de Géricault, por exemplo, materializam um salto quântico na apreensão diferenciada do humano. No século XX, o expressionismo busca a deformação moral da sociedade, o esfacelamento da dignidade humana. Os ideários socialista e fascista exaltam e transformam os trabalhadores em heróis de murais e de esculturas.

A arte contemporânea buscou igualmente mostrar a desintegração do homem e da sociedade por meio da desconstrução do figurativo. Nesse sentido, o fotojornalismo é mais conservador. Em geral, usa uma estrutura de representação formal com tendência realista. Mesmo no caso de fotos de surpreendente conteúdo abstrato, a realização tende a uma captura com legibilidade aparentemente mais próxima de um naturalismo. Ou, ao menos, do que é reconhecido como tal. A tendência das lentes, nas últimas décadas do século, foi a de esmiuçar o patético, visitar fundo os limites de sobrevivência do humano. Seus ilimites.

O fotógrafo Don McCullin (1935-) dizia que a arte e a foto são duas vias paralelas. Que alguns fotógrafos conseguiam fazer com que convergissem. Mas ele não. Seu trabalho era mais jornalismo do que arte. Embora sempre procurasse a perfeição. Para McCullin, o mundo afigurava-se como algo completamente embaralhado. Mas essa confusão desaparecia diante da lente e tudo tornava-se transparente como cristal. Essa clareza traduz-se numa visão paroxística e crua do sofrimento. Passível de ser muito conflitante para o observador. Expõe-se em variadas e complexas horizontalidades da morte ou na frágil verticalidade de corpos macerados pela fome, pela doença e pelo desespero.

A materialidade da fotografia pode desencadear tensão e impacto maiores do que a pintura. Pelas possibilidades de recorte da realidade. E talvez porque no imaginário do olhar a foto tenha mais *status* como

documento. A tendência em sua leitura é a de assimilar a cena à idéia da vida como ela é. Ao passo que na pintura há uma incerteza. Por mais chocante que seja, o meio em si pode atenuar o sentimento. Distanciar. Porque não se oferece ao espectador com o pressuposto da representação do real. No Inferno de Dante, gravado por Gustave Doré (1832-1883), homens seguram as próprias cabeças nas mãos, têm os membros cortados, gritam, rasgam a pele, mostram as entranhas. Desesperam eternamente. Experimentam o vazio absoluto. São desdobramentos das possibilidades ilimitadas do desatino humano. Em versos. Em desenhos. Tocam. Transformam as mentes. Afinam a sensibilidade. Mas só têm vida própria no mundo depurado dos conceitos. Das esferas do imaginário. Os amputados do Afeganistão, as pilhas de cadáveres de Ruanda, a ausência de chão própria aos refugiados suscitam outros tremores na alma. Porque diante dessas visões subjazem algumas certezas. Aqui não há Paraíso. Nenhum dos fotografados está num círculo isolado. O círculo é único para todos. É exatamente o mesmo de quem vê as fotos. De quem lê este texto. O do planeta Terra. Do céu que nos protege.



GLOSSÁRIO

abertura orifício destinado a controlar a luz que sensibiliza o filme e forma a imagem. Algumas máquinas possuem um orifício fixo e outras possuem um diafragma que

possibilita alterar a quantidade de luz. Os valores são designados com a letra f [f4, f8 etc...]. Os números estão grafados na lente.

ASA [American Standards Association] convenção americana para designar a sensibilidade do filme à luz. Quanto maior a sensibilidade maior o número da ASA. E quanto maior a sensibilidade é necessário menos luz para formar a imagem.

contra-luz a fonte de luz está na frente da lente.

obturador mecanismo da máquina que controla a duração de uma exposição através do controle de fechamento da entrada de luz. Combinando a velocidade do obturador, a abertura do diafragma, a sensibilidade do filme e a luz, é obtida a formação normal da imagem.

profundidade de campo é o espaço da imagem nítida, tanto na parte frontal como posterior ao objeto fotografado.

fotômetro instrumento que mede a quantidade de luz.

plano enquadramento do assunto fotografado.

plano geral enquadramento de todo o assunto. Por exemplo, uma pessoa de corpo inteiro.

plano americano enquadramento do meio da coxa até a cabeça. O nome tem origem na imagem do *cowboy* americano que devia sacar a arma na altura da coxa.

close enquadramento muito próximo. Do rosto, por exemplo.

plongé posição da máquina e enfoque feitos do alto para baixo.

contra plongé posição da máquina e enfoque feitos de baixo para cima.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

O escritor francês tenta entender o que é a fotografia, provar sua existência e conhecer sua essência. Ao refletir, descobre o que acredita serem os dois elementos responsáveis pelo interesse do leitor.

BERNARD, Bruce (coordenação). **Century**. Londres: Phaidon, 1999.

Os fatos mais importantes dos últimos cem anos através das lentes das câmaras dos jornalistas. A história do século XX contada por meio de fotografias é a história do fotojornalismo e da própria fotografia.

BIANCO, Bela Feldman & LEITE, Míriam L. Moreira (organização). **Desafios da imagem – Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papirus, 1998. *Coletânea de textos escritos por professores universitários brasileiros de antropologia, sociologia e história. A imagem e a linguagem visual são vistas como instrumentos de conhecimento e de pesquisa.*

CARTIER-BRESSON, Henri. **Tête-à-Tête. Retratos de Henri Cartier-Bresson**.

Introdução de E. H. Gombrich. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Alguns dos principais retratos feitos pelo fotógrafo francês em setenta anos de carreira. Pessoas anônimas e famosas. De prostitutas na Cidade do México à escritora norte-americana Carson McCullers. De um eunuco da última dinastia imperial chinesa ao maestro checo Igor Stravinsky.

Cien imágenes de la Revolución Cubana 1953-1996. Havana: Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 1996.

Quarenta e três anos de história, desde o início da era Fidel Castro. Resumo fotográfico da trajetória dos cubanos contra o “impossível”. O povo, reunido em comícios, empunhando armas e trabalhando a terra.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

O autor defende uma interpretação além da imagem. Propõe a fotografia como “imagem-ato”. Um instante único e irrecuperável vivido pelo sujeito, focalizado dentro de um processo contínuo.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

Desde o início a fotografia é tida como documento incontestável. O autor desafia a credibilidade da fotografia, que é passível de intervenções e tem sido usada como instrumento de divulgação, formação e manipulação.

MISSELBECK, Reinhold (coordenação). **Fotografia do século XX – Museum Ludwig de Colônia**. Lisboa: Taschen, 1998.

Mostra a evolução da fotografia nos últimos cem anos. Baseia-se no acervo do Museu Ludwig de Colônia, o primeiro de arte moderna da Alemanha a expor fotografias.

ROBIN, Marie-Monique. **100 Fotos. Grandes momentos históricos do século**.

Lisboa: Evergreen/Taschen, 1999.

Um painel histórico do século XX baseado na fotografia jornalística. Desenvolve-se em ordem cronológica. A autora preocupa-se com a evolução dos aspectos técnicos, do daguerreótipo à fotografia digital.

SALGADO, Sebastião. **Outras Américas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O fotógrafo mostra a sua interpretação das fronteiras do continente. Nítidas, embora não apareçam em nenhum mapa até hoje. Traçadas “com linhas de cunho religioso, cultural, econômico e político”.

_____. **Um incerto estado de graça**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

Um painel do ser humano anônimo, que busca a sobrevivência por meio do trabalho. Mas nem sempre há condições. O livro focaliza a igualdade na miséria, não importa se no Brasil, na Europa ou na África.

_____. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Milhares de famílias brasileiras vivem em acampamentos lutando por terra. O cotidiano é de promessas, miséria, morte, mas, acima de tudo, fé. Apresentação do português José Saramago, Nobel de Literatura em 1998, e versos de Chico Buarque.

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

O autor analisa os elementos da fotografia jornalística e seu significado na página do jornal ou da revista. A fotografia é vista como um objeto artístico, informativo, documental e opinativo. Mas pode ser manipulado, sugerindo diferentes leituras e interpretações.

PROJETO ÊXODOS: PROGRAMA EDUCACIONAL

COORDENAÇÃO GERAL

SESC São Paulo

Amazonas images

Bei comunicação

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Iris Kantor

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Mariângela Abbatepaulo

Dóris Larizzatti

Lidia Tolaba

Stela da S. Ferreira

COORDENAÇÃO DE PESQUISA

Tereza Aline P. de Queiroz

3.77

ÉQUIPE DE PESQUISA

Alderon Pereira da Costa

Carla Piazzzi

Felipe Bueno

REVISÃO E PREPARAÇÃO DO TEXTO

Maria Carolina de Araújo

PROJETO GRÁFICO

Elaine Ramos

Laura Teixeira

Guilherme Wisnik

PRODUÇÃO GRÁFICA

Luis Filipe Alvim

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO EM SCALASERIF E SCALASANS. FORAM PRODUZIDOS 2000 EXEMPLARES
EM PAPEL COUCHÉ BVS 120 G/M² PELA TAKANO INDÚSTRIA GRÁFICA EM ABRIL DE 2000.