

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Gladston da Costa Almeida

REALISMO DE CRISE: A NARRATIVA DE SERRA PELADA
NA OBRA DE ALFREDO JAAR.

Belo Horizonte

2020

Gladston da Costa Almeida

REALISMO DE CRISE: A NARRATIVA DE SERRA PELADA
NA OBRA DE ALFREDO JAAR.

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração Artes Plásticas, visuais e interartes.

Orientador: Stéphane Denis Albert Rene Philippe Huchet.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2020

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

709.24
A447e
2020

Almeida, Gladston da Costa, 1979-
Realismo de crise [manuscrito] : a narrativa de Serra Pelada na obra
de Alfredo Jaar / Gladston da Costa Almeida. – 2020.
209 p. : il.

Orientador: Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

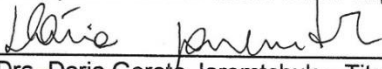
1. Jaar, Alfredo – Teses. 2. Artistas chilenos – Teses. 3. Fotografia
de garimpo – Teses. 4. Garimpo – Teses. 5. Garimpagem – Serra Pelada
(Curionópolis, PA) – 1985 – Teses. 6. Arte – Aspectos políticos –
Teses. 7. Imagens fotográficas – Teses. 8. Serra Pelada (Curionópolis,
PA) – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese do aluno
GLADSTON DA COSTA ALMEIDA- Número de Registro **2016658040**.

Título: "Realismo de crise: apontamentos sobre arte e sociedade na obra de
Alfredo Jaar"




Prof. Dr. Stephane Denis Albert René Philippe Huchet – Orientador – EBA/UFMG



Profa. Dra. Daria Gorete Jaremtchuk – Titular – USP



Dra. Julia Maia Rebouças - Titular – Curadora Independente



Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 06 de março de 2020.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Carolina Zanco, minha companheira em todo tempo, por sua compreensão e carinho incondicional.

Agradeço ao meu orientador, Professor Stéphane Huchet, pela generosidade e disponibilidade apesar de tudo. Sou imensamente grato também à Patricia Franca-Huchet, por contribuir de maneira imensurável ao meu processo de formação acadêmica e artística.

Agradeço à professora Maria Angélica Melendi (Piti), por se dispor a ouvir, ler, comentar minhas ideias e inquietações.

Sou grato à Monica Vaz, pela amizade e diálogos.

Agradeço à Melissa Rocha, Barbara Ahouagi, Adolpho Cifuentes e aos muitos companheiros de discussões no Grupo de Pesquisa Estratégias da Arte Numa Era de Catástrofes.

Agradeço a CAPES pelo investimento e pela bolsa PROEX (2016/2020) essencial à realização deste trabalho. Agradeço à UFMG, que não obstante, ainda é espaço singular de pensar e agir livres.

Por fim, agradeço aos meus pais.

RESUMO

Os registros fotográficos e videográficos produzidos por Alfredo Jaar em Serra Pelada no ano de 1985 resultaram numa série de obras, com as quais o artista chileno organizou um corpo crítico ao mesmo tempo diverso e compacto sobre a realidade do garimpo brasileiro, mas também sobre as implicações geopolíticas que circundam aquele evento. Esta tese tem por objetivo analisar as proposições de Alfredo Jaar surgidas da documentação fotográfica e videográfica de Serra Pelada, desde a primeira proposição que consistiu num vídeo de média duração intitulado *Introduction to a Distant World*; depois, numa intervenção pública na estação de metrô nova-iorquina *Spring Street* e intitulada *Rushes*; e por fim na série de fotografias que receberam o título comum de *Gold in the Mornig*. Ao longo deste trabalho nos interessa identificar e questionar as semelhanças e diferenças iconográficas e discursivas organizadas neste corpo de trabalhos produzidos por Alfredo Jaar em relação a outros modos de representação realista do garimpo e, a partir de um conceito geral que nomeamos Realismo de Crise, propomos discussões sobre a relação das obras de Jaar com a tradição do realismo na arte e do documentarismo e buscamos evidenciar nelas a ordem crítica e ética agenciada pelo artista diante dos aspectos políticos, econômicos e ideológicos que marcam a época e o contexto específico representado pelo acontecimento de Serra Pelada.

PALAVRAS-CHAVE

Alfredo Jaar, Serra Pelada, Iconografia, Representação, História, Acontecimento, Documentário, Realismo, Crise, Brasil.

RESUMEN

Los registros fotográficos y videográficos producidos por Alfredo Jaar en Serra Pelada en 1985 dieron lugar a una serie de obras, con las que el artista chileno organizó un cuerpo de trabajo crítico, diverso y compacto, sobre la realidad de la operación minera brasileña, pero también sobre las implicaciones geopolíticas que rodearon aquel acontecimiento. Esta tesis pretende analizar las propuestas de Alfredo Jaar surgidas de la documentación fotográfica y videográfica de Serra Pelada, desde la primera propuesta que consistió en un vídeo de media duración titulado *Introduction to a Distant World*; posteriormente, en una intervención pública en la estación de metro de Nueva York Spring Street y titulada *Rushes*; y finalmente en la serie de fotografías que recibió el título común de *Gold in the Morning*. A lo largo de este trabajo nos interesa identificar y cuestionar las similitudes y diferencias iconográficas y discursivas que se organizan en este conjunto de obras producidas por Alfredo Jaar en relación con otros modos de representación realista de la minería y, desde un concepto general que hemos denominado Realismo de Crisis, Proponemos discusiones sobre la relación de las obras de Jaar con la tradición del realismo en el arte y el documentalismo y buscamos resaltar en ellas el orden crítico y ético que aporta el artista frente a los aspectos políticos, económicos e ideológicos que marcan la época y el contexto específico que representa el evento de Serra Pelada.

PALABRAS CLAVE

Alfredo Jaar, Serra Pelada, Iconografía, Representación, Historia, Acontecimiento, Documental, Realismo, Crisis, Brasil.

ABSTRACT

The photographic and videographic records produced by Alfredo Jaar in Serra Pelada in 1985 resulted in a series of works, with which the Chilean artist organized a critical body of work that was both diverse and compact on the reality of Brazilian mining, but also on the geopolitical implications surrounding that event. This thesis aims to analyze the propositions of Alfredo Jaar that emerged from the photographic and videographic documentation of Serra Pelada, from the first proposition that consisted of a medium-length video entitled *Introduction to a Distant World*; later, in a public intervention in the New York subway station Spring Street and entitled *Rushes*; and finally in the series of photographs that received the common title of *Gold in the Mornig*. Throughout this paper we are interested in identifying and questioning the iconographic and discursive similarities and differences organized in this body of work produced by Alfredo Jaar in relation to other modes of realist representation of mining and, from a general concept we have named Crisis Realism, we propose discussions about the relation of Jaar's works with the tradition of realism in art and documentarism and seek to evidence in them the critical and ethical order agencyed by the artist in face of the political, economic and ideological aspects that mark the time and the specific context represented by the event of Serra Pelada.

KEY WORDS

Alfredo Jaar, Serra Pelada, Iconography, Representation, History, Event, Documentary, Realism, Crisis, Brazil.

LISTA DE IMAGENS.

1. Alfredo Jaar. Estudios sobre la Felicidad (1979-1981). P 13.
2. Alfredo Jaar. Estudios sobre la Felicidad (1979-1981). P. 18
3. Alfredo Jaar. Untitled (Newsweek). 1995. P. 18.
4. Alfredo Jaar. Untitled (Newsweek). 1995. P. 19.
5. Alfredo Jaar. Real Pictures – Instalação. 1995. P. 20.
6. Alfredo Jaar. A logo for America. 1987. P. 23.
7. Arquivo Jornal do Brasil. Edição Segunda-feira 21/04/1980. P. 37.
8. Revista Manchete. Propaganda da Caixa Econômica Federal. 1981. P. 40.
9. Revista Manchete. Edição 1467. 31 de maio de 1980. P. 41.
10. Revista Manchete. Edição 1580. 21 de julho de 1982. P. 43.
11. Sebastião Salgado. Trabalhadores (Serra Pelada). 1986. P. 45.
12. Sebastião Salgado. Trabalhadores (Serra Pelada). 1986. P. 45.
13. Revista Manchete. Edição 1580. 21 de julho de 1982. P. 49.
14. Revista Manchete. ed. 1645. 1983. P. 50.
15. Revista Manchete. ed. 1645. 1983. P. 51.
16. Revista Manchete. ed. 1649. 1983. P. 51.
17. Revista Manchete. ed. 1811. 1987. P.52.
18. Arquivo Jornal do Brasil. Edição quinta-feira 5/12/1985. P. 53.
19. Arquivo Jornal do Brasil. Edição sexta-feira 03/10/1986. P. 54.
20. Arquivo Jornal do Brasil. Edição Segunda-feira 21/05/1986. P. 55.
21. Arquivo Jornal do Brasil. Edição Segunda-feira 09/04/1987. 56.
22. Arquivo Jornal do Brasil. Edição domingo 06/10/1985. P. 59.
23. Arquivo Jornal do Brasil. Edição domingo 08/12/1985. P. 60.
24. Arquivo Jornal do Brasil. Edição quarta-feira 30/12/1987. P. 63.
25. Arquivo Jornal do Brasil. Edição quinta-feira 07/01/1988. P. 64.
26. Arquivo Jornal do Brasil. Edição quinta-feira 12/10/1989. P. 65.
27. Revista Manchete. Edição 27/04/1996. P. 65.
28. Arquivo Jornal do Brasil. Edição Segunda-feira 22/04/1996. P. 66.
29. Gustave Courbet. Os quebradores de pedras. 1848. P.84 .
30. Candido Portinari. O lavrador de café. 1939. P. 89.

31. Marc Ferrez. Escravos na colheita do café. Cerca de 1882. P. 97.
32. Herman Hugo Graeser. Igreja Nossa Senhora do Rosário – Fachada frontal e lado direito 9x12 cm – Embu – agosto (?) de 1941 – Coleção Oficial nº985– Arquivo Fotográfico – IPHAN/SP. P. 101.
33. Marc Ferrez. Comissão geológica do Império do Brasil. 1875-78. P. 102.
34. Marc Ferrez. Prédios 83-85 (Álbum da Avenida central). 1903-06. P. 102.
35. Flavio de Barros. Ataque e incêndio de Canudos. 1897. P. 103.
36. Augusto Malta. Demolição do Morro do Castelo. 1922. P. 104.
37. Lewis Heine. A family working in the Tifton Cotton Mill. 1909. P. 104.
38. Walker Evans. Sharecropper's Family, Hale County, Alabama. 1936. P. 106.
39. Geraldo Sarno. Viramundo (Filme). 1965. P. 108.
40. Geraldo Sarno. Viramundo (Filme). 1965. P. 108.
41. August Sander. Camponeses indo dançar, Westerwald. 1914. P. 109.
42. Martha Rosler. The Bowery in two inadequate descriptive systems. 1974-75. P. 113.
43. Tucumán Arde. Arquivo Graciela Carnevale. 1968. P. 115.
44. Alfredo Jaar. *Introduction to a Distant World* (trechos de vídeo digital). 1985. P. 122, 123, 124.
45. Globo Repórter. Edição de 10/06/1982. P. 128.
46. Amazon Gold: the treasures of Serra Pelada, (frame video). 1983. P. 129.
47. Alfredo Jaar. Rushes. 1985. P. 132.
48. Alfredo Jaar. Rushes. 1985. P. 138.
49. Alfredo Jaar. Rushes. 1985. P. 139.
50. Alfredo Jaar. Rushes. 1985. P. 141.
51. Alfredo Jaar. Rushes. 1985. P. 144.
52. Alfredo Jaar. Rushes. 1985. P. 145.
53. Alfredo Jaar. Rushes. 1985. P. 146.
54. Alfredo Jaar. Rushes. 1985. P. 147, 148.
55. Alfredo Jaar. Gold in the morning. 1985-86. P. 150.
56. Henrique Viard. Revista Manchete. Ed. 1811, janeiro de 1987. P. 151.
57. Sebastião Salgado. Serra Pelada - Trabalhadores. 1986. P. 153.
58. Alfredo Jaar. Gold in the morning. 1985-86. P. 156.
59. Miguel Rio Branco. Serra Pelada. 1985. P. 158.
60. Alfredo Jaar. Gold in the morning. 1985-86. P. 159.
61. Alfredo Jaar. Gold in the morning. 1985-86. P. 162.

62. Alfredo Jaar. Gold in the morning. 1985-86. P. 167.
63. Alfredo Jaar. Gold in the morning. 1985-86. P. 168.
64. Alfredo Jaar. Inferno and Paradiso. VOX. Montreal. 2001. P. 170.
65. Adriana Lestido. Mujeres prisioneras. 1991/ La Salsera. 1992. P. 171, 172.
66. Alfredo Jaar. Gold in the morning. 1985-86. P. 178.
67. Alfredo Jaar. Gold in the morning. 1985-86. P. 178.
68. Alfredo Jaar. Gold in the morning. 1985-86. P. 179.
69. Alfredo Jaar. Gold in the morning. 1985-86. P. 180.
70. Alfredo Jaar. Gold in the morning. 1985-86. P. 181, 182.
71. Serra Pelada. Revista Manchete. ed. 1580. 1982, p. 188.
72. Serra Pelada. Manchete. ed. 1830. 1987. P. 189.
73. Serra Pelada. Manchete. ed. 1467. 1980. P. 189.
74. Serra Pelada. Manchete. ed. 1467. 1980. P. 190.
75. Serra Pelada. Manchete. ed. 1467. 1980. P. 190.
76. Serra Pelada. Manchete. ed. 1657. 1983. P. 191.
77. Serra Pelada. Manchete. ed. 1695. 1984. P. 191.
78. Serra Pelada. Manchete. ed. 1467. 1980. P. 192.
79. Serra Pelada. Manchete. ed. 1467. 1980. P. 193.
80. Serra Pelada. Manchete. ed. 1811. 1987. P. 194.
81. Serra Pelada. Manchete. ed. 2022. 1991. P. 179.
82. Serra Pelada. Manchete. ed. 2022. 1991. P. 195, 196, 197, 198.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. MUNDO, ACONTECIMENTO E UMA NARRATIVA DE SERRA PELADA	28
2. MUNDO, REPRESENTAÇÃO E UMA NARRATIVA DO REALISMO	67
3. MUNDO E ARTE, ALFREDO JAAR E O PROJETO SERRA PELADA	118
3.1. INTRODUCTION TO A DISTANT WORLD	123
3.2. RUSHES	133
3.3. GOLD IN THE MORNING	150
CONCLUSÃO	184
BIBLIOGRAFIA	198



INTRODUÇÃO

Propomos a ideia: Alfredo Jaar como cronista do Sul do Mundo.

Desde a primeira grande obra, *Estudios sobre la Felicidad*, até ao momento de exibição da primeira proposição resultante do projeto Ruanda*, em meados da década de 1990, sua atuação como artista consistiu em narrar fatos políticos, econômicos, sociais, culturais dos povos e territórios do que agora se convencionou chamar por Sul Global. Ainda no Chile, na passagem entre as décadas de 1970 e 1980, Alfredo Jaar agia diante da censura e da violência política da ditadura pinochetista. Década e meia depois, em Ruanda, Jaar documentava a violência política segregacionista, em parte herdeira da era colonial. Ditadura e censura genocídio e colonialismo como fatos da história contemporânea.

É Paul Ricoeur quem nos diz que “um fato não é o acontecimento, mas o conteúdo de um enunciado que visa a representar um acontecimento.”¹ Ricoeur, que analisa as narrativas e os documentos da história, diz ainda, como filósofo da disciplina, que o “fato é construído pelo procedimento que o extrai de uma série de documentos dos quais se pode dizer que, em troca, o estabelecem.”² Os fatos são, portanto, o aspecto em que um acontecimento aparece com forma e conteúdos atuais. Para Ricoeur, um fato não necessariamente coincide com aquilo que realmente se passou, nem com alguma memória que desse mesmo acontecimento possa ter suas testemunhas. De acordo com o filósofo o melhor seria dizer apenas: “o fato de que isto ou aquilo aconteceu.”³ Entendemos que o factual é fundamentalmente o que se diz de um evento, é a parte da prova documental elaborada como discurso, e por sua vez, a base de uma narrativa. Para Ricoeur o elemento factual é a essência da narrativa histórica.

O fato é o que surge da dialética entre acontecimento e documento, e um dos nomes possíveis da representação historiadora. Para Ricoeur o fato é a forma primeira da representação de um acontecido no mundo, e na sua filosofia são três as palavras que marcam, pela frequência, a descrição do que seja o trabalho narrativo da história. Três conceitos: acontecimento, documento, representação. Cabendo ao acontecimento o lugar de referente último do discurso. O acontecimento é aquilo do que estamos falando quando

* O projeto Ruanda, consiste numa série de obras artísticas produzidas por Alfredo Jaar desde o ano 1994 e nas quais o artista tece críticas, agencia comentários e propõe formas de documentar e mostrar os eventos do genocídio de parte da população, dos indivíduos pertencentes à etnia Tutsi, levado a cabo nos primeiros meses do ano de 1994.

¹ RICOEUR, Paul. *A memória a história o esquecimento*. p. 190.

² Idem.

³ Ibidem.

dizemos que algo aconteceu. Já o documento divide com a representação a condição de prova legível, perceptível do que ocorreu num tempo e lugar específicos. Para Ricoeur o documento não é um dado a priori, mas aquilo que surge de um questionamento objetivo sobre o mundo. Para o filósofo “os documentos só falam quando lhes é pedido que verifiquem, isto é, tornem verdadeira, tal hipótese.”⁴ Só há documento histórico a partir do momento em que há questionamento da pertinência de um evento para a história. Paul Ricoeur afirma que é “a pergunta [que] constrói o objeto histórico porque ela procede a um recorte original no universo sem limites dos fatos e dos documentos possíveis.”⁵ É pela pergunta lançada sobre os testemunhos, objetos, resquícios materiais, sobre as imagens e os textos pertencentes a uma época, um tempo e lugar específicos, que se estabelecem os limiares e os termos de um evento qualquer como pertencendo à história, como detentor de valor a ser guardado para a memória.

Entende-se que a constituição do fato é, portanto, a operação questionadora consciente dos documentos originados de um acontecimento, operação com vistas a dar a este acontecimento uma representação consistente, credível. Nestas circunstâncias podemos dizer a partir da filosofia da história de Ricoeur, que “a reciprocidade entre a construção (pelo procedimento documental) e o estabelecimento do fato (com base no documento) exprime seu estatuto epistemológico específico”⁶. Assim, constituir a fatorialidade de um evento é tornar possível fazer saber dele num tempo e lugar afastados na história. Constituir um fato histórico é a própria essência da representação, ou seja, é fazer ver à distância não o evento na sua presença imediata, mas aquilo que dele é possível enunciar, o que dele se pretende saber e conhecer.

Falamos sobre fatos e acontecimentos, porque para abordar as obras artísticas de Alfredo Jaar, principalmente as realizadas entre o início da década de 1980 e meados da década seguinte, é válido pensar no artista como formulador de fatos nos termos descritos por Paul Ricoeur. Alfredo Jaar como cronista da história imediata do Sul do Mundo. Cada um dos seus grandes projetos crítico-estéticos, que são os *Estudios sobre la Felicidad*, *Projeto Ruanda* e entre eles todas as proposições surgidas da incursão do artista a Serra Pelada, são formados como grandes trabalhos narrativos factuais que se referem a três acontecimentos de relativa importância histórica.

⁴ Ibidem. p. 188

⁵ Ibid. p.189.

⁶ Ibid.

Essas três obras de realização estendida no tempo se tornaram uma forma de Alfredo Jaar dizer/mostrar que de fato algo de valor histórico acontecera no Chile, em Ruanda, no Brasil. Aqui o caráter historiográfico que insistimos em impor ao trabalho do artista só pode ser captado, se pensarmos na sua produção, no seu processo de construção narrativa, sempre como ação retrospectiva. O que Alfredo Jaar realizou em cada um destes projetos foi a reorganização dos documentos, e também uma reformulação do discurso, feito sempre a partir de uma pergunta ou questão maior posta sobre os registros documentais. Seu trabalho foi sempre de organização dos testemunhos e imagens em favor de objetivos claros, informar, discutir e mostrar aspectos de três realidades específicas.

Noutro momento, Paul Ricoeur nos diz que “a pergunta do historiador [...] não é uma pergunta nua, mas sim uma pergunta armada que carrega consigo certa ideia das fontes documentais e dos procedimentos de investigação possíveis.”⁷ Ricoeur faz essa afirmação como questionamento à noção de senso comum, propondo que os documentos, os relatos, os testemunhos estariam anteriormente dispostos diante do historiador, que somente num segundo momento se poria a lê-los como registros documentais de um acontecimento. Portanto, Ricoeur nega o princípio do encontro contingencial dos registros documentais da história. E contra o que define pela expressão ingenuidade epistemológica, o filósofo reafirma a ideia de que “os documentos só falam quando lhes pedem que verifiquem, isto é, que tornem verdadeira uma hipótese.”⁸

Não é outra coisa que se dá, por exemplo, quando Alfredo Jaar, no Chile, entre os anos de 1979 e 1981, perguntava pelo que se passava não apenas com seus amigos, mas com a população de Santiago em geral. O artista questionava: como a ditadura teria interferido na subjetividade do povo chileno. E de que forma a intersubjetividade formatada como novo dispositivo/saber ideológico, aparecia figurada nos rostos, nos corpos dessas pessoas. Sua pergunta pela felicidade dialogava principalmente com a hipótese de que o regime implantado com o Golpe Militar em 1973, teria transformado sensivelmente as formas de vida do povo chileno.

⁷ Ibidem. p. 188.

⁸ Ibid. p. 190.



Alfredo Jaar. Estudios sobre la Felicidad (1979-1981).

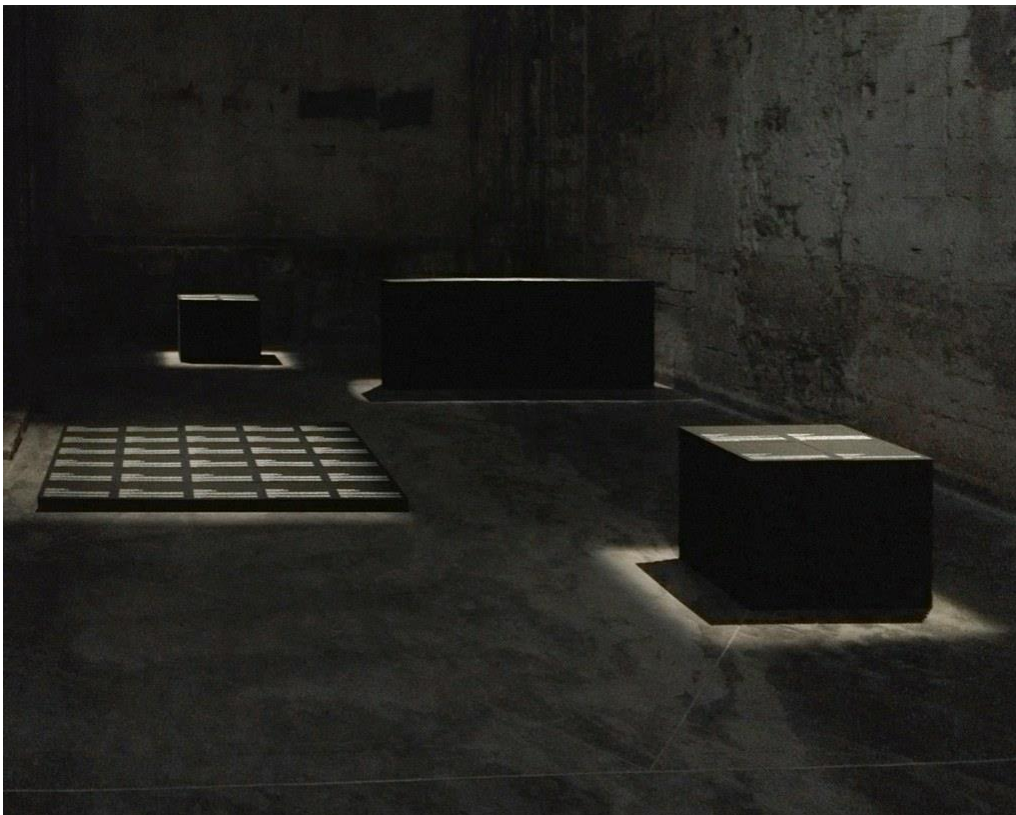
Nos mesmos termos, mas noutro momento, no ano de 1994, em Ruanda, a questão posta pelo artista se relacionava à ausência de representações do horror genocida passado no país africano. Jaar perguntava onde estavam as imagens dos mortos e dos sobreviventes? Questionava sobre a importância dada pela mídia estadunidense às imagens e aos testemunhos das vítimas? E ainda, porque as vidas ruandesas eram menos importantes? E porque as vítimas e os sobreviventes de um genocídio ocorrido num pequeno país africano não eram mostrados com o devido cuidado?



April 6, 1994: A plane carrying the presidents of Rwanda and Burundi is shot down above Kigali, the capital of Rwanda. Their deaths spark widespread massacres, targeting Hutu moderates and the minority Tutsi population, in Kigali and throughout Rwanda. The Rwandan Patriotic Front, which had been encamped along the northern border of Rwanda, starts a new offensive.



Alfredo Jaar. *Untitled (Newsweek)*. 1995.



Alfredo Jaar. *Real Pictures* – Instalação. 1995

Cada uma destas perguntas se originava do trabalho indefectível de Alfredo Jaar com os fatos. Da sua atuação como um artista contextual, que cria relações constantes entre a arte e a realidade. Esta forma dialética de atuar está presente nas obras de Jaar desde os *Estudios sobre la Felicidad*, quando ao mesmo tempo em que assumia algo parecido coma a posição que Paul Ardenne confere ao artista contextual, ou seja, do artista como produtor de acontecimentos; Jaar também afirmava sua condição de artista realista, que, como também o define Ardenne, é o “artista que toma do mundo que o circunda, os temas dos quais fará representações.”⁹

O que podemos afirmar, por ora, é que estas são as formas da identidade do trabalho de Alfredo Jaar. Dizer ainda, que elas permitem identificar alguma proximidade, pertencimento do artista à cena artística neovanguardista chilena emergida no final da década de 1970. Sobre semelhanças identificáveis, Pablo Oyarzún nos fala que as proposições de Alfredo Jaar, quando ainda atuante em Santiago, estavam bem próximas, formal e conceitualmente, do trabalho de artistas como os formadores do *Colectivo Acciones de Arte – CADA*, com o trabalho de Juan Castillo, de Carlos Altamirano e outros. Semelhanças dadas num primeiro momento por suas atuações e intervenções artísticas no espaço público.

De acordo com Oyarzún, os trabalhos mais promissores desses artistas foram concebidos comumente como interrupções ou corrosões do discurso ideológico dominante da ditadura. Para o autor, muitos dos nomes pertencentes à neovanguarda chilena que emerge no final da década de 1970, passaram a atuar fora dos espaços de exibição da arte, e trabalhar uniformemente sob o signo da opacidade, se servindo de modos de operar que não eram necessariamente baseados em hermetismos arbitrários, mas sim em formas de sobresignificação dos elementos linguísticos e plásticos das obras.

Ainda conforme a crítica de Pablo Oyarzún, em muitas das proposições realizadas naquele período, entre elas Os *Estudios sobre la Felicidad* de Alfredo Jaar, identificava-se a elaboração de enunciados baseados numa linguagem cifrada, criptografada, que se tornou a base da estratégia geral desses artistas, que adotaram a tática

“da clandestinização do conteúdo real da obra, e de sua verdade comunicável, onde todos os elementos visíveis ou imediatamente legíveis

⁹ ARDENNE, Paul. *Un arte contextual*. p. 72.

nelas eram organizados em torno de um invisível ou inefável, que se tornava necessário para burlar a censura, e que eram eficazes justamente pela ausência de sentido objetivo”.¹⁰

Essa leitura crítica proposta por Oyarzún, concorda com o dito anos antes por Nelly Richards, sobre as estratégias de produção cultural dos novos artistas chilenos, principalmente dos artistas visuais e escritores que compuseram o que a autora denominou *Escena de Avanzada*. Richards fala no uso pelos membros da *Avanzada*, de uma linguagem de sobrevivência, roubada do cotidiano e reciclada para ser usada em pequenos fragmentos dissimulados. Ao se centrar nas realizações do Grupo CADA, a autora identifica a importância para aqueles artistas, da linguagem codificada, das estratégias de tergiversação formais que visavam também contornar a censura ditatorial. Nelly Richards diz que as formas neovanguardistas praticadas pelos artistas chilenos tinham como horizonte o cenário estabelecido pela ditadura pinochetista. Uma paisagem formada por zonas de exclusão e onde qualquer resposta e atuação possível deveria ser capaz de escapar à ordem cultural, política e às formas de sociabilidade configuradas pelo regime autoritário.

De acordo com Richards, “o controle político-administrativo da expressão pública mediante restrições impostas à linguagem e a suas estruturas de comunicação socioculturais, foi a maneira mais eficaz que adotou o regime ditatorial para a produção de sentido sob vigilância.”¹¹ Era esse, portanto, o cenário/paisagem que a autora identificava como de crise e no qual os artistas da neovanguarda chilena buscavam ressignificar tanto suas práticas, que deveriam se diferenciar desde o primeiro momento dos trabalhos culturais da esquerda tradicional, que era mais facilmente perseguida pela ditadura; bem como desconstruir as formas de produção de relações entre arte, política e sociedade.

*

Parte e autor dessa breve história, Alfredo Jaar esteve por pouco tempo inserido no ambiente conturbado do Chile sob ditadura. Como outros artistas latino-americanos vivendo sob regimes de exceção Jaar se impôs uma espécie de autoexílio, ao migrar em

¹⁰ OYARZÚN, Pablo. *Arte en Chile de veinte, treinta años*. p.12.

¹¹ RICHARDS, Nelly. *Margenes y instituciones*. P.25.

1982 para os Estados Unidos, de onde estabeleceu uma plataforma de visibilização privilegiada não só do Chile mas de toda a América Latina. Foi a partir deste momento que seu trabalho se tornou mais diverso, assimilando aspectos formais e conceituais das práticas de arte contemporânea neoconceitualistas, e das tendências artísticas dominantes em Nova Iorque naquele período.

Nesse novo contexto surgiram suas duas grandes obras da segunda metade da década de 1980; o Projeto de Serra Pelada e o *Logo for America*; que entram na história da arte contemporânea como realizações que não fogem à ordem estética e crítica de seu tempo. O que é necessário dizer em poucas linhas sobre o Logo, é que foi proposto como projeto de arte pública comissionada pelo *Public Art Found* de Nova Iorque; ativado pela primeira vez no ano de 1987. A obra consistiu numa estratégia artística feita do empréstimo, da tomada de uma parte das luzes publicitárias da Times Square destinadas a um breve momento de reflexão crítica e contemplação. Nela permanece o trabalho de Jaar com a linguagem, muito semelhante ao realizado alguns anos antes nos *Estudios sobre la Felicidad*. No Logo a linguagem aparece simultaneamente como objeto da comunicação e de crítica. E com ele Jaar propõe pensar/negando o significado do nome América enquanto reduzido apenas à função de designação adjetiva aos Estados Unidos. O logo se torna um dispositivo para o artista identificar, num jogo caligramático e linguístico, a hipótese de que o sentido conferido ao signo/nome América deve ser considerado para além do que pressupõe seu uso hegemônico.



Alfredo Jaar. A logo for America. 1987.

O Logo Para a América também pode ser descrito como resultado de um processo de radicalização do modo de pensar iniciado por Jaar com o projeto de Serra Pelada. Entendemos que nas duas obras é o olhar sobre a América Latina como um “*topos* histórico” e político-identitário que se torna o elemento essencial da formação discursiva formulada pelo artista. Dentro de uma história universal da arte contemporânea, o Logo Para A América é exemplar da prática de arte que agencia questões políticas de alteridade e identidade pós-modernistas.

*

Poderíamos iniciar a exposição de nosso trabalho apontando a relação da obra de Alfredo Jaar com a proposição de Hal Foster em seu texto seminal: O artista como etnógrafo. Pensar Alfredo Jaar como artista etnógrafo, porque nas fotografias dos garimpeiros, que retratam homens cobertos de lama com suas peles tingidas pelo sol e pela terra do garimpo, imagens que exibem a paisagem estranha e caótica, o que há é a figuração de um outro cultural, étnico. Quando retornou aos Estados Unidos, cumpridas as duas semanas de “trabalho de campo” no garimpo no interior da Amazônia brasileira, Alfredo Jaar realizou as primeiras obras do que ele mesmo intitulou Projeto Serra Pelada. E em cada uma delas destacou com mais ou menos ênfase questões sobre diferença cultural e sobre políticas de alteridade. Seria, portanto, a partir do contato com estas obras que poderíamos discutir a atuação de Alfredo Jaar como artista etnógrafo. Contudo pensamos ser mais apropriado ler suas proposições a partir da noção de artista etnografista, em que a forma adjetivada serve como qualificativa de um modo de fazer, ou seja, fazer uma etnografia.

Tim Ingold nos diz que “o objetivo da etnografia é descrever as vidas de outras pessoas além de nós mesmos, com uma precisão e sensibilidade afiada por uma observação detalhada e por uma prolongada experiência em primeira mão.”¹² Se substituíssemos pontualmente no texto do antropólogo britânico, o termo descrição por narração, podemos dizer que Alfredo Jaar realizou em Serra Pelada, um trabalho de etnografia. O que o artista narra e nos deixa ver e saber são as vidas dos garimpeiros; com precisão e sensibilidade, com olhar atento desde uma experiência própria. Este é o ponto de partida

¹² INGOLD. Tim. *Estar vivo. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. p. 327.

de nossas leituras e análises críticas do conjunto de proposições que o artista elaborou com as imagens produzidas desde sua estada Em Serra Pelada.

Propomos a análise do conjunto de obras produzidas por Alfredo Jaar e que têm Serra Pelada como objeto de representação. Partimos de uma categoria: Realismo de crise; como forma de nos aproximarmos das questões postas pelo artista. Não obstante, no processo de escrita da tese formulamos uma narrativa histórica do garimpo que surge de uma especulação teórica sobre noções de acontecimento. A partir desse pressuposto conceitual passamos à narrativa em três tempos dos eventos que constituem uma história de Serra Pelada. Tratamos do surgimento do garimpo como uma história épica, de sua institucionalização como evento social, político, econômico, para chegar ao tempo das ruínas, em que as histórias dos garimpeiros se amalgamam ao fracasso do projeto desenvolvimentista nacional.

Depois passamos a uma teorização da noção de representação por imagens e das relações destas noções com a história do realismo. Propomos uma breve genealogia do realismo na arte, que tem por limiar a pintura no século XIX, e por conclusão – arbitrária – parte da obra de Alfredo Jaar. Neste processo descritivo/análítico discorreremos sobre o estatuto da representação do real nas imagens técnicas – fotografia, cinema, vídeo.

No trabalho de leitura dessas imagens discorreremos de forma pragmática sobre a noção de realismo como dialética entre aquilo que acontece no mundo e sua representação na arte. Buscamos identificar e demonstrar formas de relação entre acontecimentos históricos e a sua representação como prática de exibição e de construção discursiva sobre a realidade. No que diz respeito ao campo da arte, propomos uma abordagem direcionada e deixamos o domínio da pintura realista do século XIX, em favor da abordagem das imagens técnicas, da fotografia, do cinema e do vídeo como lugares mais potentes de produção do realismo com reflexos na arte contemporânea. E todo este trabalho diz sobre acontecimentos e narrativas como partes de uma teoria do realismo.

*

Apresentamos primeiro a abordagem teórica, formulando os conceitos que guiam nossas análises das obras de Alfredo Jaar e que são apresentados em dois capítulos: o primeiro é o que diz sobre Serra Pelada como acontecimento histórico figurado em imagens oriundas

do documentarismo, do jornalismo, narrado por textos mais diversos. O segundo capítulo trata das noções de representação vinculada à história do realismo nas artes modernas e contemporâneas.

Na sequência, passamos à leitura das obras de Alfredo Jaar. Propomos a escrita sobre as três primeiras obras do Projeto Serra Pelada ao longo do terceiro capítulo que, por sua vez, aparece subdividido em três seções.

Na primeira seção discorreremos sobre o vídeo documental/ensaístico produzido por Jaar logo após seu retorno à Nova Iorque, em 1985. Intitulado *Introduction to a Distant World*, a obra consiste numa narrativa bastante crua, feita de imagens em movimento registrando cenas e momentos do cotidiano do garimpo, com suas de personagens desconhecidas, homens anônimos, que eram chamados genericamente de formigas. Em *Introductio to a Distant World* o que atrai nossa atenção é o uso do artista das imagens cruas, do som direto, a aparição de índices do real na sua forma mais imediata, conforme o aparato de vídeo permite captar. Nos interessa a discussão das relações estabelecidas por Alfredo Jaar com a tradição do filme, cinema, vídeo documentais e sua exploração de noções de alteridade e ética da representação.

Na segunda seção lemos as imagens de *Rushes*, contextualizando o tempo e lugar de sua produção, a Nova Iorque de meados da década de 1980. Nos interessa nessa obra de Jaar sua relação com a retórica da globalização, com as teorias da pós-modernidade e principalmente a relação que o artista estabelece com parte da tradição conceitualista latino-americana, e seu uso da linguagem, dos textos como dispositivos formais e conceituais na arte. Nas instalações/intervenções de *Rushes*, interessa discutir a crítica produzida por Alfredo Jaar sobre os indícios nas imagens e na linguagem da história de exploração econômica entre Estados Unidos e América Latina, e a permanência nessa história, de formas de dominação colonial que aparecem figuradas nos índices da economia política e nas fotografias que compõem a obra.

À última seção do terceiro capítulo reservamos a leitura, análise, discussão da longa série de imagens fotográficas que recebem o título de *Gold in The Morning*. Nessas fotografias do garimpo tomadas por Alfredo Jaar, aparecem as personagens e paisagens mais diversas, e o que o artista elabora a partir delas é uma visualidade discordante àquela que era trazida nas mídias, nos meios de comunicação de massa. É, portanto, sobre essas

diferenças na elaboração da representação do garimpo e sobre as estratégias adotadas pelo artista para representá-lo em dissenso ao imaginário de senso comum, que propomos nossa leitura, que perpassa a discussão sobre o trabalho de narração, de novo, sobre a ética da representação, e por fim, discorreremos sobre o trabalho de figuração do rosto, do corpo do outro (dos garimpeiros brasileiros) na arte, no trabalho de Alfredo Jaar.

Por fim, a título de conclusão de nossa escrita de tese propomos uma breve especulação sobre a história em imagens de Serra Pelada, porque nos interessa pensar essa história hoje pelos registros, que são muitos e ignorados, que foram reproduzidos em jornais, revistas, em filmes documentários e de ficção, que não obstante, revelam parte substantiva da realidade multifacetada e diversa do acontecimento Serra Pelada e de seu tempo histórico.

1. MUNDO, ACONTECIMENTO E UMA NARRATIVA DE SERRA PELADA.

De acordo com François Dosse, “a primeira pergunta que qualquer juiz encarregado de uma investigação, qualquer jornalista ou historiador a respeito de um acontecimento qualquer faz, é de saber se houve testemunhas e incentivá-las a transmitir o que viram.”¹³ O texto do historiador francês trata principalmente do lugar das testemunhas dentro de uma espécie de virada produzida pelo retorno da noção de acontecimento na escrita da história. Em determinado ponto Dosse vai remeter à historiografia antiga, à Grécia de Tucídides, para atestar a importância do relato testemunhal na escritura da história ocidental. De acordo com o autor, na antiguidade havia duas figuras que eram “o *histor* e a testemunha”, que se completavam no processo de construção de narrativas credíveis sobre a realidade. Estas duas partes da produção de saberes sobre o passado eram vistas como indissociáveis quando se desejava conhecer algum evento como realmente existente, e não como apenas um mito com caráter moral e pedagógico. O que Dosse também afirma, é que “desde o surgimento do gênero histórico na antiguidade, Tucídides privilegia a coisa vista e comprovada diretamente, seja por ele mesmo como historiador [...], seja por outros, as testemunhas”¹⁴. Portanto, as duas figuras, aquele que grava e aquele que vê os acontecimentos, se tornaram indissociáveis para a construção de narrativas que deveriam ser tomadas como contedoras de verdades, que mostrassem algo ocorrido num momento, num lugar do mundo.

O lugar de destaque da testemunha na construção de narrativas históricas é abordado por François Dosse também num tempo mais próximo a nós, como, por exemplo, para tratar dos eventos do holocausto, dos processos de julgamento de Adolf Eichmann, ocorridos em Jerusalém em 1961. Neste trecho de sua escrita, o que o autor faz é analisar o papel relevante dos relatos individuais, no que ele chama de “advento da era das testemunhas”¹⁵. Dosse afirma que a partir daquele momento,

com [a] valorização do depoimento, alcançamos uma outra abordagem do acontecimento genocida que toma uma dimensão mais individual. A restituição do acontecimento passa, portanto, pela busca de todos os depoimentos individuais possíveis que replem a dimensão coletiva.¹⁶

¹³ DOSSE, François. *O retorno do acontecimento*, p. 305.

¹⁴ Idem.

¹⁵ DOSSE, François. Op. cit. p. 307.

¹⁶ Idem, p. 308.

Ao longo do texto, François Dosse cita a importância dos relatos de experiências pessoais, e para isso ele faz referências também a seu aparecimento nas narrativas históricas construídas nas obras artísticas como, por exemplo, a trazida pelo filme documentário de Claude Lanzmann, *Shoah*, que tem importância na teorização do historiador por ser construído com os relatos de testemunhas dos campos de extermínio nazistas. Para Dosse, esses lugares de comprovação da virada epistemológica no trabalho de produção de narrativas sobre o passado, que efetivam a relação dialética entre aquele que viu os acontecimentos e quem escreve sobre, ou melhor, aquele que escreve o acontecimento, teria apenas se modificado ao longo do tempo, mas mantido um lugar de destaque, chegando à produção historiográfica atual.

De acordo com François Dosse, mais próximo a nós, depois do tempo dos relatos sobre os crimes contra a humanidade perpetrados pelo nazismo, houve também o tempo dos relatos que ele chama *pathicos*, relatos “que atuam [...] sobre o emocional e [...] na busca de um modo de linguagem que possa exprimir o inexprimível desfazendo os códigos convencionais de linguagem”.¹⁷ Estes seriam modos de contar a história, que remetem à subjetividade da testemunha, à carga patética do seu relato, sem implicar na perda de credibilidade. Para Dosse, “a força desses depoimentos é revista nos limites da experiência humana e percebe-se que o depoimento é tudo salvo simples”.¹⁸ O que entendemos é que a confiança na veracidade do relato de uma experiência individual, posto à luz por uma testemunha qualquer, parece tão plausível ao historiador como relatos que possam vir a ser comprovados ou mesmo realizados coletivamente, ou por documentos materiais. Dosse prossegue e, citando uma teoria filosófica da história proposta por Paul Ricoeur, conclui sobre o testemunho patético, falando que

[...] o depoimento em si, na vida comum, comporta dois aspectos, como observou Ricoeur: de um lado ele comprova a realidade factual do acontecimento relatado e por outro lado ele certifica a autenticação da declaração feita e que depende do “que chamamos de sua fiabilidade presumida”. Essa dupla natureza constitui a especificidade do depoimento enquanto realizador da articulação entre a asserção da realidade e o envolvimento do sujeito em seu testemunho.¹⁹

¹⁷ Ibidem. p. 310.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

Portanto, os testemunhos de indivíduos que servem à escrita de uma narrativa micro histórica ou macro histórica são úteis à construção de relatos que partem de asserções sobre acontecimentos da realidade, ao mesmo tempo em que tocam domínios da subjetividade, sem que por isso percam o que Ricoeur chama fiabilidade presumida. A partir destas colocações sobre a relevância do testemunho à escrita da história, podemos citar outros exemplos do uso do relato pessoal, da experiência subjetiva sobre um determinado acontecimento como parte da construção de uma memória coletiva. Pensamos primeiro no relato que está no pequeno livro sobre Serra Pelada, escrito pelo jornalista brasileiro Ricardo Kotscho. Na parte final desse livro-reportagem há numa entrevista com o ex-militar encarregado pelo governo federal brasileiro de ordenar as atividades no garimpo. Curió, que era Major reformado do exército, e que se auto nominava “Doutor Curió”, conta ao jornalista e em poucos parágrafos uma pequena história de Serra Pelada. Nas suas palavras, e da forma como aparecem no livro de Kotscho, ele afirma:

– Fui encarregado pela presidência da República – eu era servidor do SNI – de fazer levantamentos preliminares sobre o surgimento daquele garimpo. Não me deram muito crédito no início, mas depois eu tive o respaldo necessário. Organizamos o garimpo e creio que foi uma experiência válida. Serra não só produziu mais de 28 toneladas de ouro como demonstrou ao Brasil e ao mundo que é perfeitamente viável se conviver com 80 mil homens de toda índole, de toda origem. Um exemplo de vida comunitária, porque, nos quase três anos em que eu coordenei e chefei o garimpo, nunca tive uma briga, um tiro, uma morte, nenhum furto. Ao contrário: eram 80 mil homens cantando o Hino Nacional de manhã com a mão no peito.²⁰

O testemunho do Major Curió reproduz em menor escala a ordem autoritária do regime ditatorial brasileiro ainda vigente naquele momento. Essa capa arbitrária, de pregação de respeito incondicional a hierarquias e patriotismo, é também parte do conteúdo histórico do relato, mas o principal elemento da sua narrativa, nos parece ser a consciência do próprio narrador acerca da sua atuação naquele contexto. De fato, Curió é recorrentemente citado como uma figura importante na história de Serra Pelada, mencionado em outros testemunhos como responsável pela ordenação do garimpo, como ele mesmo confirma acima. Sua relevância enquanto agente dessa micro história pode

²⁰ KOTSCHO, Ricardo. *Serra Pelada: uma ferida aberta na selva*, p.87.

ser comprovada, por exemplo, com o fato de haver uma cidade paraense que leva seu nome, Curionópolis, que abriga a área do garimpo, atualmente inundado.

Outros exemplos dos testemunhos sobre Serra Pelada, que também poderiam ser tomados como parte da construção da memória coletiva do evento, estão registrados num filme documentário produzido pela BBC londrina no ano 1983, chamado *The Treasure of Serra Pelada*. Nesse filme, alguns garimpeiros e mesmo membros de suas famílias contam aos entrevistadores sobre as condições de vida e trabalho naquela situação precária, as famílias contam sobre a experiência da espera de notícias dos maridos, filhos etc, que haviam se deslocado para um lugar que antes ignoravam a existência. O que se percebe ao assistir o filme é que os elementos discursivos produzidos pelos próprios garimpeiros fazem o documentário britânico entrar para o arquivo de estratégias narrativas usadas para noticiar o garimpo. O filme também pode ser tomado como aparato de reprodução, de uma certa constância estética das representações de Serra Pelada, um modo de registrar e mostrar aquele evento, em reproduções sem muitas diferenças no conteúdo do discurso e nas formas, apenas desdobrados por outros meios de informação ao longo de quase uma década.

Tomando outro exemplo, este mais afastado no tempo, é possível falar na importância do testemunho para a construção de uma narrativa histórica que esteja além de um fato menor, uma narrativa que sirva para a construção de todo um imaginário coletivo. É o caso do texto icônico de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, onde se descrevem os mais variados aspectos de uma espécie de epopeia da miséria brasileira. Numa seção do texto subtitulada por Euclides da Cunha como: “Primeiras notícias certas”, lemos:

Aguardava-os uma curiosidade ansiosa.

Iam chegar, afinal, as primeiras vítimas da luta que empolgara a atenção do país inteiro. A multidão desbordando da estação terminal da linha férrea, na Calçada, derramando-se pelas ruas próximas até ao forte de Jequitaia, contemplava diariamente a passagem do heroísmo infeliz. E nunca lhe imaginou aspectos tão dramáticos.

Sacudiam-na frêmitos de emoções nunca sentidas.

Os feridos chegavam em estado miserando. Prolongavam pelas ruas da cidade aquela onda repulsiva de trapos e carcaças, que vinha rolando pelas veredas sertanejas o refluxo repugnante da campanha.

Era um desfilar cruel. Oficiais e soldados, uniformizados pela miséria, vinham indistintos, revestidos do mesmo fardamento inclassificável: calças em fiapos, mal os resguardando como tangas; camisas estraçoadas; farrapos de dólãs sôbre os ombros; farrapos de capotes, em tiras, escorridos pelos torsos desfibrilados, dando ao conjunto um traço de miséria trágica.²¹

Foi Antonio Candido quem conferiu o lugar de sociólogo a Euclides da Cunha, num ensaio curto, no qual o crítico literário brasileiro propôs indagar sobre “os fundamentos de uma possível sociologia euclidiana”.²² Ao discorrer sobre as nuances sociológicas contidas n’*Os Sertões*, Candido fala da importância das temáticas étnico-raciais como elemento central daquela narrativa, propondo ao leitor que, “para compreender um acontecimento histórico, Euclides pesquisa a psicologia dos protagonistas; para compreendê-la, vai até as influências da raça e do meio geográfico”.²³ Ao colocar a narrativa sobre os eventos da guerra civil que destruiu o Arraial de Canudos como um texto sociológico, Candido permite que pensemos na obra euclidiana como um documento de valor objetivo.

Para além dos pressupostos já sabidos sobre a vinculação da escrita de Euclides da Cunha com o “naturalismo científico”,²⁴ e do seu anteparo teórico baseado em certo darwinismo social, que aparece principalmente nas descrições sobre a inferioridade racial dos sertanejos que afluíram a Canudos, liderados por Antônio Conselheiro, a narrativa contida no texto euclidiano consiste numa crônica de caráter inquestionável quanto à sua importância, não apenas artística, social, mas justamente documental.

O relato evidencia o aspecto historicista da narrativa produzida por Euclides da Cunha, feito um cronista do anverso da glória da elite política e econômica republicana brasileira no final do século XIX e início do século XX. Sua descrição detalhada do estado de penúria dos sobreviventes do conflito entrou para o arquivo da história nacional. O texto d’*Os Sertões* se tornou um paradigma da possibilidade de construção da história através das testemunhas, no caso aqui na figura do autor, Euclides da Cunha.

²¹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*, p. 431.

²² CANDIDO, Antonio. *Euclides da Cunha sociólogo*, p. 1.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibid.

O que fica demonstrado a partir destes poucos exemplos, é que as testemunhas ocupam há muito o lugar de destaque na produção, na escrita e comprovação de acontecimentos históricos. Nos textos citados acima os relatos são feitos em primeira pessoa. Os narradores foram testemunhas oculares. Seja o Major Curió, que se põe na posição de agente ativo da história, seja Euclides da Cunha, como observador atento e relativamente afastado dos eventos por ele contados, ou o destaque dado aos relatos dos garimpeiros de Serra Pelada, conferido pelo trabalho de edição no documentário da rede de televisão britânica (BBC), parece haver sempre uma noção mais ou menos clara da tarefa ou da destinação histórica, por parte dos seus respectivos autores, acerca daquilo que contam.

Outras considerações sobre atos narrativos e acontecimentos testemunhados podem ser elaboradas acerca do lugar ocupado pelas mídias, sobre os meios e modos de fazer circular as notícias sobre eventos do mundo, e sobre modos de fazer saber público e coletivamente o devir histórico desses mesmos eventos. Quanto às mídias e a história contemporânea Pierre Nora afirma o seguinte:

nenhuma época se viu, como a nossa, viver seu presente como já possuído de um sentido 'histórico'. [...] As guerras totais e as transformações revolucionárias, a rapidez das comunicações e a penetração das economias modernas nas sociedades tradicionais, em resumo, tudo que se costuma entender por "mundialização" assegurou uma mobilização geral das massas que, por trás do front dos acontecimentos, outrora representavam os civilizados da história; ao passo que os movimentos de colonização, logo depois de descolonização, integravam à historicidade de tipo ocidental sociedades inteiras que, ainda ontem, dormiam o sono dos povos "sem história" ou o silêncio da opressão colonial. Essa vasta democratização da história, que fornece ao presente sua especificidade, possui sua lógica e suas leis: uma delas - a única que aqui desejamos isolar - é que na atualidade, essa circulação generalizada da percepção histórica, culmina num fenômeno novo: o acontecimento.²⁵

O que Nora indica aqui é a compreensão de um novo estatuto de formas de narrar a história em meio à intensa circulação de informações, condensadas temporal e espacialmente pelos meios tecnológicos de comunicação midiática. O historiador propõe pensar de que maneira a percepção atual do que é um acontecimento histórico se modificou à medida que outras realidades "entraram" para o arquivo de assuntos da historiografia ocidental, outras realidades que passaram a fazer parte do universo de

²⁵ NORA, Pierre. *O retorno do fato*. In_LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. p. 180.

representações, muitas das vezes pelos canais de comunicação abertos com os meios de informação eletrônicos, pela fotografia, pela imprensa, o documentarismo etc.

Nora enfatiza noutra trecho da sua escrita a importância que tiveram esses mesmos meios tecnológicos para a construção dos relatos históricos de acontecimentos contemporâneos. De acordo com o autor,

é aos mass media que se deve o reaparecimento do monopólio da história. De agora em diante esse monopólio lhes pertence. Nas nossas sociedades contemporâneas é por intermédio deles e somente por eles que o acontecimento marca sua presença.²⁶

Entendemos que a possibilidade de devir histórico de muitos eventos ocorridos na contemporaneidade estaria a partir de então diretamente ligada ao aparato técnico-midiático. O acontecimento, fundamento dessa nova historiografia, passa a se dar pela dialética entre um fato da realidade e os meios de produção de imagens, de enunciados informativos e documentais. O que Pierre Nora está propondo é uma forma de constituição da história do presente, produzida com a grande quantidade de informações que passaram a ser geradas num mundo unificado por meios massivos de comunicação, com notícias em tempo real, geradas por uma enormidade de produtores que também se tornaram receptores dessas mesmas informações.

Nora fala justamente da história dos novos produtores-receptores que adentraram desde a segunda metade do século XX à historiografia ocidental. Novos sujeitos vindos, por exemplo, das ex-colônias na África, Américas e Ásia, num movimento descrito enquanto um aspecto da mundialização, que se tornou conhecido pela também globalização dos meios técnicos que passaram a servir à produção de outras narrativas, a outras histórias.

Note-se que essa tendência da nova história descrita por Nora, de tornar as mídias e aparatos técnicos como lugares potentes em que se constitui a escrita de outras histórias, de alguma maneira vem confirmar o diagnóstico benjaminiano sobre as circunstâncias da crise moderna dos narradores. Quando Walter Benjamin falava que a lógica comunicativa transformada e dominada pelos meios de informação teria sido o motivo do ocaso dos narradores como construtores de imaginários coletivos, ele condicionava

²⁶ Ibidem. p. 181.

tais mudanças dizendo ter ciência de que "se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio."²⁷

Na sua crítica, Walter Benjamin trata com especificidade da ocorrência do jornal impresso como o meio de informação massivo de sua época. Cita o *Le Figaro*, jornal parisiense, como paradigma da desapareição ou desprestígio, nas primeiras décadas do século XX, da figura do narrador. Benjamin afirma que o jornal conferia plausibilidade à informação veiculada, mesmo que não houvesse nele qualquer distinção ou hierarquia entre os conteúdos mostrados. Sua noção de credibilidade antecipou, como sugerido antes, à própria leitura de contexto produzida por Pierre Nora, que também cita o jornal como um dos lugares onde se inscreve o acontecimento histórico contemporâneo. Para o historiador francês, o jornal, mas, também o rádio, a televisão, e junto deles a fotografia, o vídeo etc. assumiram a potência de fazer relevante um fato, mesmo um fato menor. Fazendo acreditar no que é mostrado, justamente pelo que é mostrado. De acordo com Pierre Nora,

Imprensa, rádio, imagens não agem apenas como meios dos quais os acontecimentos seriam relativamente independentes, mas como sua própria condição de existência. [...] Acontecimentos capitais podem ter lugar sem que se fale deles. É o fato de aprendê-los retrospectivamente, [...] que constitui o acontecimento. O fato de terem acontecido não os torna históricos. Para que haja acontecimento é necessário que seja conhecido.²⁸

Pierre Nora diagnostica como hegemonia na produção de narrativas históricas em seu tempo, as transformações que décadas antes Walter Benjamin indicava como sintoma nascente. E é justamente a partir dessa última colocação, onde o historiador descreve algo como uma relação forma/conteúdo para a ideia de acontecimento histórico, que é possível retornar à noção de narrativa testemunhal proposta por François Dosse. A partir daqui o que podemos dizer é: contar o que viu, e, como contar o que viu, são questões centrais e simétricas na definição operativa do que chamamos aqui por acontecimento. De acordo com o texto de Pierre Nora, um fato acontecido é um fato mostrado, e somente quando tornado público pode ganhar relevância histórica.

²⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. p. 203

²⁸ NORA, Pierre. *O retorno do fato*. In_LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. p. 181.

Em outra edição desse mesmo periódico aparece a descrição de Serra Pelada como uma nova corrida do ouro travada por milhares de homens, vindos de todos os pontos do território nacional, homens, na sua grande maioria pertencentes às camadas mais pobres da população brasileira. No *Jornal do Brasil*, mas, também nas revistas semanais e nas reportagens televisivas produzidas quando se davam as primeiras grandes movimentações em Serra Pelada, foram se tornando recorrentes os relatos sobre as figuras e personagens típicas do garimpo. As notícias falavam da pequena parcela de sortudos que em pouco tempo haviam enriquecido, ao mesmo tempo em que falavam do garimpo como desaguadouro das mazelas sociais e das massas de marginalizados do Brasil nos anos finais sob o governo da ditadura civil-militar. Nas narrativas da imprensa, Serra Pelada foi descrito como um sintoma da crise econômica que afetava o país, como uma redução do Brasil nos anos 1980, e para alívio das classes dominantes e do governo federal, como uma “válvula de escape para conter a tensão social provocada pelos conflitos de terra na região amazônica”²⁹. Também sabemos através dos meios de informação, que para o governo, naquele momento nas mãos do último general presidente, e a seus apoiadores, a existência de Serra Pelada tornou-se fundamental para manutenção e para a sustentação contraditória, mas, eficaz das narrativas do progresso nacional, e das promessas nacionalistas sobre devires grandiosos do país.

Era comum no início dos anos 1980 a formulação, na imprensa, de discursos carregados de ufanismo e de retórica com tendência colonialista interna, que relevavam as possibilidades de exploração de recursos naturais e de transformação da região amazônica em área de produção agrícola e manufatureira. Foi como ponta de lança dessa nova (velha) empreitada desenvolvimentista que o garimpo foi muitas vezes retratado. Na *Revista Manchete*, periódico popular naquele período, lia-se textos que falavam, por exemplo, que:

agora a Amazônia volta a viver suas grandes esperanças no ouro da Serra Pelada, no ferro de Carajás, nos campos de Roraima ou do Sul do Pará, onde os rebanhos se multiplicam de um dia para o outro, ou nos grandes programas de colonização de Rondônia. É um momento de euforia e inquietação idêntico ao que marcou, há nove anos, o início da construção das grandes estradas.³⁰

²⁹ KOTSCHO, Ricardo. Op.cit. p.9.

³⁰ *Revista Manchete*. Edição 1477. 9 de agosto de 1980. p. 81.

A euforia referida no texto correspondia aos projetos de exploração com vistas ao desenvolvimento econômico da região norte brasileira, e por consequência do Brasil, projetos que se tornaram mais acentuados durante os anos 1970, promovidos pelos governos do regime militar, mas, que de alguma forma continuavam a onda desenvolvimentista iniciada na era JK, e que teve Brasília como seu símbolo maior. Não seria difícil traçar uma linha genealógica ligando a nova capital do país e Serra Pelada a um mesmo ideal comum, o do nacionalismo modernizante, porque, da realização de grandes obras, principalmente viárias, iniciadas na segunda metade dos anos 1950 e que objetivavam conectar Brasília a pontos importantes da região norte, chegando até aos eventos de Serra Pelada, a história brasileira é marcada por atos/discursos guiados pela ideia de realizar a máxima exploração da Amazônia como meio de alcançar imediato progresso econômico. Nesta lógica, o garimpo se tornava um indicador de que a exploração do solo da floresta seria um dos caminhos para tirar o país da condição de subdesenvolvido econômica e socialmente, e alçá-lo ao grupo das nações desenvolvidas ao modo daquelas do Norte global.

Localizado numa das extremidades da “província mineral de Carajás”, o garimpo retratado nos jornais e revistas, era o lugar dos recordes mensais e crescentes de ouro encontrado e que alguns representantes do governo nacional diziam, teria como uma de suas finalidades saldar a dívida externa do país, uma dívida, em grande parte crescida pelos empréstimos internacionais que financiaram o projeto desenvolvimentista e as grandes obras tocadas pela ditadura. Alguns indicativos de uso do ouro retirado de Serra Pelada como símbolo desta pretensa pujança nacional, eram encontrados nas propagandas estatais veiculadas na imprensa, que enunciavam a atividade garimpeira e seu modelo extrativista mais precário como uma benesse à economia do país, e como forma de alcançar o objetivo mais urgente do governo federal, retirar o Brasil da crise econômica e social.

Nos aparatos do discurso oficial, nas reportagens e propagandas, parecia até mesmo que o mito do novo Eldorado finalmente se tornara fato. “O garimpo das toneladas de ouro que quase afloravam espontaneamente do solo”, era representado tanto como um modelo de empreendimento tocado com o controle do Estado, conforme dito numa peça de publicidade de um banco estatal publicada em jornal, quanto um exemplo de ordem e trabalho nos moldes exigidos pelo governo ditatorial. Não por acaso, havia o interesse da

imprensa apoiadora por mostrar sempre a harmonia entre classes, dos bamburrados, que eram os ricos do garimpo e dos peões mais rasos, aqueles que deveriam aceitar a ordem imposta e as condições de trabalho, sempre acreditando num devir afortunado. Para a ditadura brasileira, Serra Pelada deveria ser mostrado/visto como mundo modelo e refletir com aspecto positivo o ideal do progresso, sem, no entanto, perder o caráter de capitalismo autoritário com sua tendência à reprodução de desigualdades.

S DOIS ANOS, CAIXA PODE SER M HORAS.

Em Serra Pelada, o garimpeiro deixou de viver uma aventura perigosa e violenta e transformou-se num trabalhador feliz e seguro.

O Brasil, com Serra Pelada, aumenta suas reservas dia a dia, favorecendo a situação monetária nacional.

Os resultados de Serra Pelada são tão bons que estão sendo adaptados a outros garimpos.

Desse modo, a Caixa está ajudando o Governo a atingir e superar, em apenas dois anos, importantes metas para o desenvolvimento brasileiro. Na mais perfeita ordem.

A cada hora que passa,
14 casas próprias são financiadas.

Nos últimos dois anos, a Caixa financiou mais de 250 mil unidades habitacionais, recorde absoluto em toda a sua história.

Ou seja, 14 casas financiadas a cada hora.

Vale a lembrança de que esse trabalho da Caixa está ajudando o Governo Federal a atingir e superar, em apenas dois anos, importantes metas que ele estabeleceu para o desenvolvimento do Brasil.

E a realização do sonho de muita gente.

Milhares de pessoas, em todo o Brasil nestes dois anos, puderam

comprar sua casa própria financiada.

As melhores condições de pagamento dos créditos, aliadas à sua tradição de solidez e à sua estreita intimidade com as classes de menor renda, levam o grande público a voltar-se naturalmente para a Caixa.

E a Caixa corresponde: é o maior aplicador do sistema financeiro de habitação.

Comece a marcar no relógio: daqui a uma hora, a Caixa já financiou 14 casas próprias.



CAIXA ECONÔMICA FEDERAL



*

Ao mesmo tempo em que se noticiava o garimpo em formas ufanistas, havia também as narrativas que se valiam de uma ordenação épica dos seus eventos, que buscavam mostrar a realidade dos milhares de garimpeiros à procura do ouro como agentes de uma aventura, de um empreendimento heroico e superlativo. O “novo Eldorado” que teria sido finalmente “encontrado”, e que supostamente ajudaria a recolocar o Brasil nos trilhos do progresso e do desenvolvimento econômico, era, nessas “outras histórias”, o objeto do fascínio e estranhamento de brasileiros e estrangeiros.



FOTO REPORTAGEM

OURO!

Na fazenda de Serra Pelada, no coração da floresta paraense, nasce um verdadeiro Eldorado, onde mais de 20 mil garimpeiros escavam a terra até com as próprias mãos em busca da riqueza

NO início deste ano, Genécio Camargo, em dificuldades financeiras, encontrou um pedreiro para os setecentos alqueires de terra vazios que possuía em Serra Pelada, a oitenta quilômetros de Marabá (Pará). No dia em que assinou o contrato de venda, passou por sua casa um garimpeiro indígena que lhe assina ter encontrado um ouro fino em Serra Pelada. A notícia chegou aos jornais e a exploração. Os mineiros que tiveram coragem de se em-

brulhar na floresta voltaram de Serra Pelada, poucos dias depois, com vários quilos de ouro. Tratou-se de uma das maiores minas de ouro a ser aberta há décadas. E nos últimos tempos. Em três meses Genécio Camargo ficou multimilionário, e cobra um dízimo sobre a extração do garimpo. Estima-se cerca de três quilos de ouro por dia. E a mina de Serra Pelada está transformando a vida de toda a região do Pará. SIGUE

Reportagem e fotos de Juvenil de Souza

Revista Manchete. Edição 1467. 31 de maio de 1980.

Em relatos jornalísticos, documentários e nos testemunhos dos agentes envolvidos mais ou menos diretamente com o garimpo, se falava e mostrava o empreendimento garimpeiro como a mais recente epopeia da modernidade. Falava-se de imagens babilônicas que percorriam o mundo em textos, filmes e fotografias como tentativas de dimensionar o acontecimento às audiências mais diversas. No Brasil o imaginário épico sobre Serra Pelada era formulado a partir de enunciados tais como este:

[...] não há como fugir às velhas imagens desgastadas que acodem à imaginação numa irritante revoada de lugares-comuns: formigueiro gigantesco, colmeias sem fim, canteiro das pirâmides, paisagem lunar, legiões de forçados que a febre do ouro leva a suportar voluntariamente aquela pena infame.

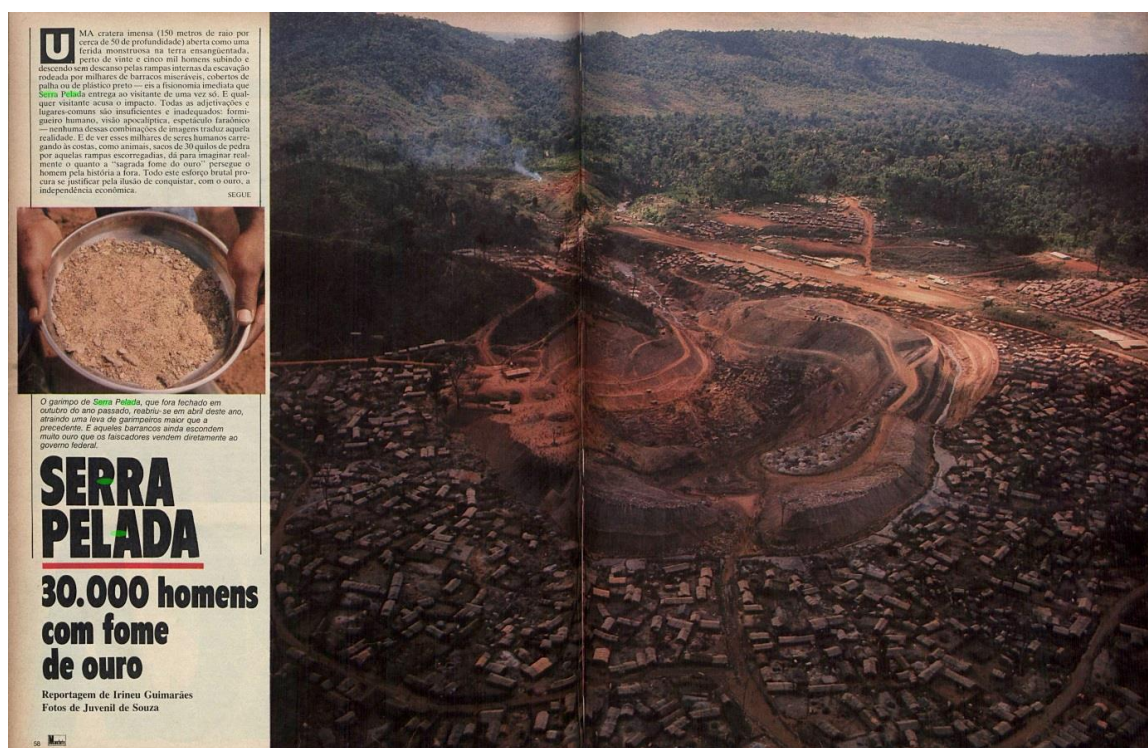
O primeiro impacto visual do garimpo de Serra Pelada é exatamente esta impressão global de formigueiro humano. Ali, no sentido mais literal da expressão (e lá se vai mais um lugar-comum), a realidade ultrapassa a ficção. Nem o cinema, nem a pintura, nem mesmo a fantasia dos melhores escritores poderiam inventar um cenário de tais dimensões, com a movimentação ininterrupta de seres humanos dependurados em permanência à franja de pequenos abismos. Homens imundos, alourados pelo pó do garimpo, ou cobertos de lama preta até os cabelos, como se estivessem trabalhando em exploração de petróleo. Lá atrás, como pano de fundo, um mar de tendas, barracas e cabanas de todos os tipos e tamanhos.³¹

O texto citado acima amalgama sentidos de epicidade e de arruinamento, demonstrando uma das tendências das narrativas do garimpo, a de falar ao mesmo tempo na grandeza e na indignidade do trabalho dos garimpeiros. Essa espécie de dicotomia que recorrentemente era reforçada no jogo entre as fotografias e os textos jornalísticos, encontra um exemplo numa imagem publicada em 1980 na revista *Manchete* (img...), montada pela estratégia de dizer uma coisa que o registro fotográfico não necessariamente deixa ver. O texto fala no novo Eldorado e nos primeiros garimpeiros enriquecidos, contudo, a foto documental não permite saber o que a linguagem apresenta, porque mostra basicamente um sem número de pequenas crateras preenchidas por silhuetas humanas e tendas improvisadas. O que a fotografia deixa ver do alto é muito mais um ambiente estranho que não faz lembrar o imaginário mítico do Eldorado.

³¹ Revista *Manchete*. Edição 1488, 25 de outubro de 1980. p. 78.

De tendência semelhante outra reportagem publicada no ano de 1982, falava com destaque na quantidade de homens trabalhando e, junto da adjetivação pelo número, buscava conferir mais qualidades ao acontecimento, falando sobre

uma cratera imensa (150 metros de raio por cerca de 50 de profundidade) aberta como uma ferida monstruosa na terra ensanguentada, [na qual havia] perto de vinte e cinco mil homens subindo e descendo sem descanso pelas rampas internas da escavação rodeada por milhares de barracos miseráveis, cobertos de palha ou de plástico preto. Eis a fisionomia imediata que Serra Pelada entrega ao visitante de uma vez só. E qualquer visitante acusa o impacto. Todas as adjetivações e lugares-comuns são insuficientes e inadequados: formigueiro humano, visão apocalíptica, espetáculo faraônico – nenhuma dessas combinações de imagens traduz aquela realidade. E de ver esses milhares de seres humanos carregando às costas, como animais, sacos de 30 quilos de pedra por aquelas rampas escorregadias, dá para imaginar realmente o quanto a “sagrada fome do ouro” persegue o homem pela história a fora.



Revista Manchete. Edição 1580. 21 de julho de 1982.

Algumas das mais conhecidas representações do que seria o formigueiro humano, a visão apocalíptica e o espetáculo faraônico passado em Serra Pelada, conforme descritos pelo texto da revista, foram realizadas no início da segunda metade da década de 1980 por

Sebastião Salgado, o fotógrafo brasileiro célebre pelo documentarismo social e pelo extremo cuidado estético na produção das suas imagens. Fotos de Serra Pelada tomadas por Salgado apareceram em publicações de imprensa e se tornaram mais conhecidas como componentes do foto-livro intitulado *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*, obra composta por fotografias que registram os tipos mais variados de ofícios, de atividades laborais executadas não apenas pelos garimpeiros brasileiros, mas também por pescadores, trabalhadores rurais, por mulheres e homens empregados como mão de obra da construção civil etc., em diversas partes do mundo.

Sobre as imagens do garimpo, pode-se dizer que elas reproduzem a temática comum à Série *Trabalhadores* – são representações de atividades laborais, algumas delas arcaicas, existindo no final do século XX –; e que são compostas com as características escalas tonais harmônicas em preto e branco recorrentes no trabalho de Salgado e o cuidado absoluto com a composição, qualidades que servem ao autor para criar no registro visual de Serra Pelada algo como uma estética barroca, preenchida de momentos dramáticos. Nessas fotos do garimpo há um clima dominante brumoso a envolver a multidão de homens que percorrem as estreitas trilhas que vão desde o fundo da cava principal até o ponto mais alto no terreno acidentado. Nelas também se destacam as estranhas formas do solo que parecem causadas por algum acidente geológico e não somente remetem ao resultado dos trabalhos de escavação para extração manual do ouro. Vemos nas fotos as estreitas escadas improvisadas que eram conhecidas entre os garimpeiros por “mamãe adeus”, por elas passam fluxos contínuos de trabalhadores, que percorrem caminhos que levam dos primeiros aos últimos planos das imagens, em movimentos sincrônicos chegando até aos fundos imersos em névoa de poeira e vapor espessa, nos fundos igualmente preenchidos pelos homens corados pela terra que formam filas, como trilhas de formigas. Por isso se falava em formigueiro humano, e se chamava de formigas aos encarregados do trabalho mais pesado, que transportavam em sacos postos sobre seus ombros os rejeitos da mineração.



Sebastião Salgado. Trabalhadores (Serra Pelada). 1986.

A opacidade vaporosa que marca as paisagens, as distâncias e amplitudes dos planos e as inumeráveis e diminutas figuras humanas são os elementos do estranhamento, e ao mesmo tempo os que ajudam a compor nas fotos algum aspecto de monumentalidade épica. O que Salgado parecia querer mostrar com suas imagens era mesmo a narrativa de uma epopeia, fazendo lembrar as cenas de filmes épicos com seus grandes planos, as muitas personagens e ação difusa. Nas fotos, a extensão do campo de visão e de ação remetem às imagens do cinema clássico, como por exemplo o plano de abertura de Cleópatra, filme de 1963 dirigido por Joseph L. Mankiewicz, que constrói a narrativa visual de um acontecimento histórico – a vida da última rainha egípcia –, inserindo incontáveis personagens e figurantes que preenchem ao mesmo tempo todos os planos do quadro. Nas fotografias produzidas por Sebastião Salgado em Serra Pelada também há os planos abertos e em perspectiva, os cenários com muitas ações simultâneas, as inumeráveis figuras da ação, que compõem narrativas sobre um acontecimento tomado como notável: a história do trabalho precário no garimpo no auge da era industrial globalizada.

Contudo, sublinhadas as particularidades das fotografias de Serra Pelada produzidas por Sebastião Salgado, é fato que elas se tornaram, desde suas primeiras publicações, parte do grande arquivo de imagens componentes do que podemos chamar de um cânone representativo do garimpo. Como já apontado, ainda nos primeiros momentos de ocorrência das atividades em Serra Pelada, foram muitos os produtores de imagens que acorreram ao local, ao longo de uma década, com o intuito de documentá-lo, mostrá-lo da forma mais extensiva possível, e uma porção substancial das imagens produzidas por estes autores não se diferenciam muito, principalmente no que respeita à ordem do discurso, do que vemos no trabalho de Sebastião Salgado, ou seja, se assemelham pelas estratégias e intenções de representar/mostrar aspectos de grandiosidade e estranheza do evento que é seu objeto.

No fotojornalismo, que é a origem da parte maior desse arquivo, o sentido de grandiosidade e estranhamento ganhava contornos mais explícitos do que no trabalho de Sebastião Salgado devido ao aporte dos textos descritivos informativos. Um exemplo é a edição da revista Manchete que, em 1982 estampou em página dupla uma imagem que permitia ver ou pretendia fazer perceber as reais dimensões de Serra Pelada. A fotografia que serve de capa da reportagem exhibe a cratera como modo de representar a relação do

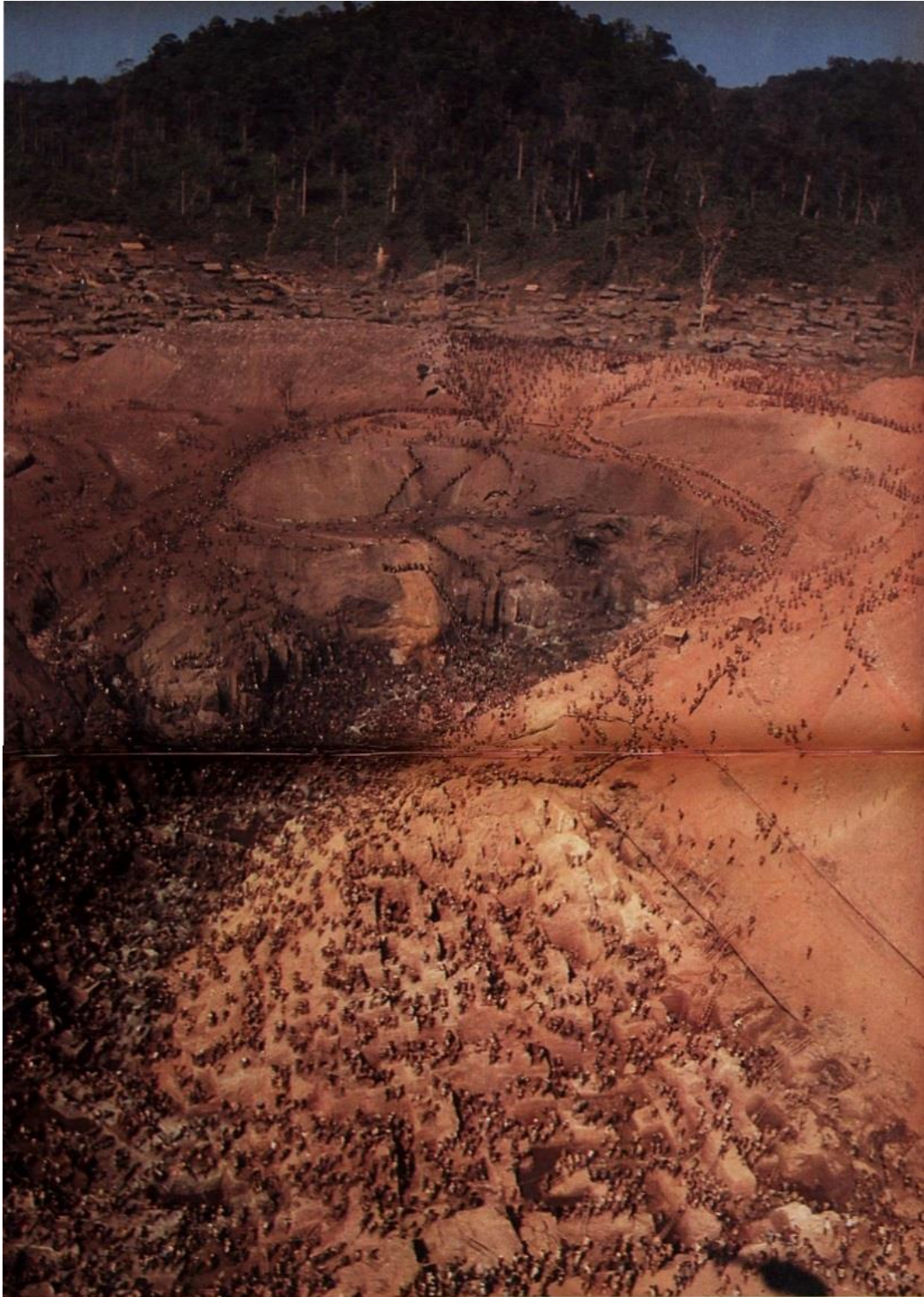
espaço com as incontáveis figuras humanas diminutas que o ocupam. Junto, o texto procura definir melhor a condição dos homens naquele ambiente e a medida de seu feito na formação da cava do garimpo, falando que cada trabalhador braçal carregava por dia uma média de 40 sacos de 30 quilos de cascalho, o que dava um total de 1200 quilos transportados diariamente por cada homem. O mesmo relato dá conta de que em cada barranco trabalhavam uma média de 10 homens, que transportavam juntos mais ou menos 12 toneladas de material da mineração. Na soma, continua a informar o texto jornalístico, os trabalhadores transportavam mensalmente até 360 toneladas de cascalho morro acima. Neste discurso os números que não chegam a ser totalizados por completo deveriam funcionar como suplemento, como um índice de mais real do que aquilo que as imagens podiam fornecer como informação. As legendas serviriam para dar ao leitor alguma dimensão mais precisa do trabalho no garimpo pelas proporções numéricas da atividade.

Noutra edição da revista Manchete o editor recorreu às relações menos abstratas enunciando no título, com texto de cor amarela superposto à fotografia, que os garimpeiros trabalhavam sob o lema muito concreto, corpóreo mesmo, do: “ouro, sangue, suor e dólares”. Junto à esta chamada pretenciosa, mas, que não deixava de ser relativamente verdadeira, aparece o texto na parte inferior da página falando que Serra Pelada era o marco de um novo ciclo do ouro no Brasil feito de promessas de riquezas que atraíram levas de aventureiros de todo o país, e que o garimpo era um indício, o maior deles, da grande lavra de mineração na qual havia se tornado a região amazônica. Nessa mesma edição, Serra Pelada é representado em destaque em duas fotografias de páginas duplas, que, como de costume, mostravam o ambiente terroso preenchido por milhares de homens. Na primeira foto o enunciado da legenda se refere a um exército de formigas, que transportavam num único dia toneladas de cascalho a ser depois selecionado, e na página seguinte o texto fala que naquele ano, os garimpeiros que abandonaram família e tudo o mais em busca de fortuna, renovaram enfim seu mandato, e que o sonho não havia terminado, porque sua atividade estaria liberada pelos próximos cinco anos. Nesse ponto o relato dava conta da disputa dos garimpeiros com a Companhia Vale do Rio Doce pela continuidade da exploração da jazida de ouro por meio de maquinário precário e pelas tradicionais bateias de lavagem. Por último, lemos a transcrição do testemunho de um garimpeiro que se apresenta falando que: “nós estamos em cima do ouro e não vamos sair daqui por nada deste mundo. Foi muita luta, muito

sacrifício para ir embora de mão vazias. Lutaremos contra Deus e o mundo, se preciso for, e o modo mais fácil de nos expulsar é dentro de um caixão.”

As disputas dos garimpeiros contra instituições de governo e contra a própria natureza, que tornava cada dia mais difícil o trabalho de extração do ouro, se fizeram mais constantes nos anos finais de atividade no garimpo. Nesse cenário, pequenos sucessos dos blefados ainda apareciam nas notícias. Em 1987, quando Serra Pelada era apenas uma sombra dos tempos mais produtivos, a liberação da presença de mulheres na área do garimpo era festejada como uma destas conquistas, um feito que suprimia, principalmente, o regime de controle imposto até então pelo agente do regime militar, o Major Curió. Numa reportagem longa a presença feminina era enunciada como agente de mudança que teria levado o garimpo, da condição de um acampamento hostil onde uma precária organização tentava conter a lei do mais forte, para a condição de ambiente propício a socialização e à ordem. Para o autor do texto jornalístico, sem dúvida, as grandes responsáveis pela transformação de Serra Pelada teriam sido as mulheres, que até oito meses antes da publicação do texto, por causa da Lei Curió, eram impedidas de entrar no garimpo. Naquele momento, com o fim das restrições, “as mulheres, livres e integradas – como Jane Resende, uma fazendeira de Minas Gerais que trocou boi gordo por ouro farto –, dez mil mulheres passaram a ajudar a construir o sonho de todos os garimpeiros: transformar Serra Pelada numa verdadeira cidade. De fato e de direito.”³² Nas entrelinhas desse mesmo texto compreendemos que o sucesso da luta feminina tinha o aspecto contraditório de grande parte das narrativas épicas do garimpo, ou seja, os feitos das mulheres se davam sempre em dialética com a negatividade da pobreza extrema em partes do território brasileiro, que as fazia encontrar no garimpo uma forma de sobrevivência; em contraste também com a tentativa de organização da luta por direitos mínimos no garimpo; com a sustentação de uma estrutura precária de instrução às crianças que juntos dessas mesmas mulheres passaram a viver em Serra Pelada; e mesmo com o fato das mulheres assumirem posição de mando nas dezenas de prostíbulos e cabarés.

³² SARMENTO, Luiz Carlos. O garimpo é das mulheres. Revista Manchete. Rio de Janeiro. Edição 1811. 3 de janeiro de 1987. p.40-52.



Os 30 mil garimpeiros de Serra Pelada iniciam agora uma corrida contra o tempo: o garimpo deve fechar definitivamente até o fim do ano e eles acham que ainda há muito ouro lá dentro.

Naquele formigueiro humano o fator essencial de êxito ainda é a sorte

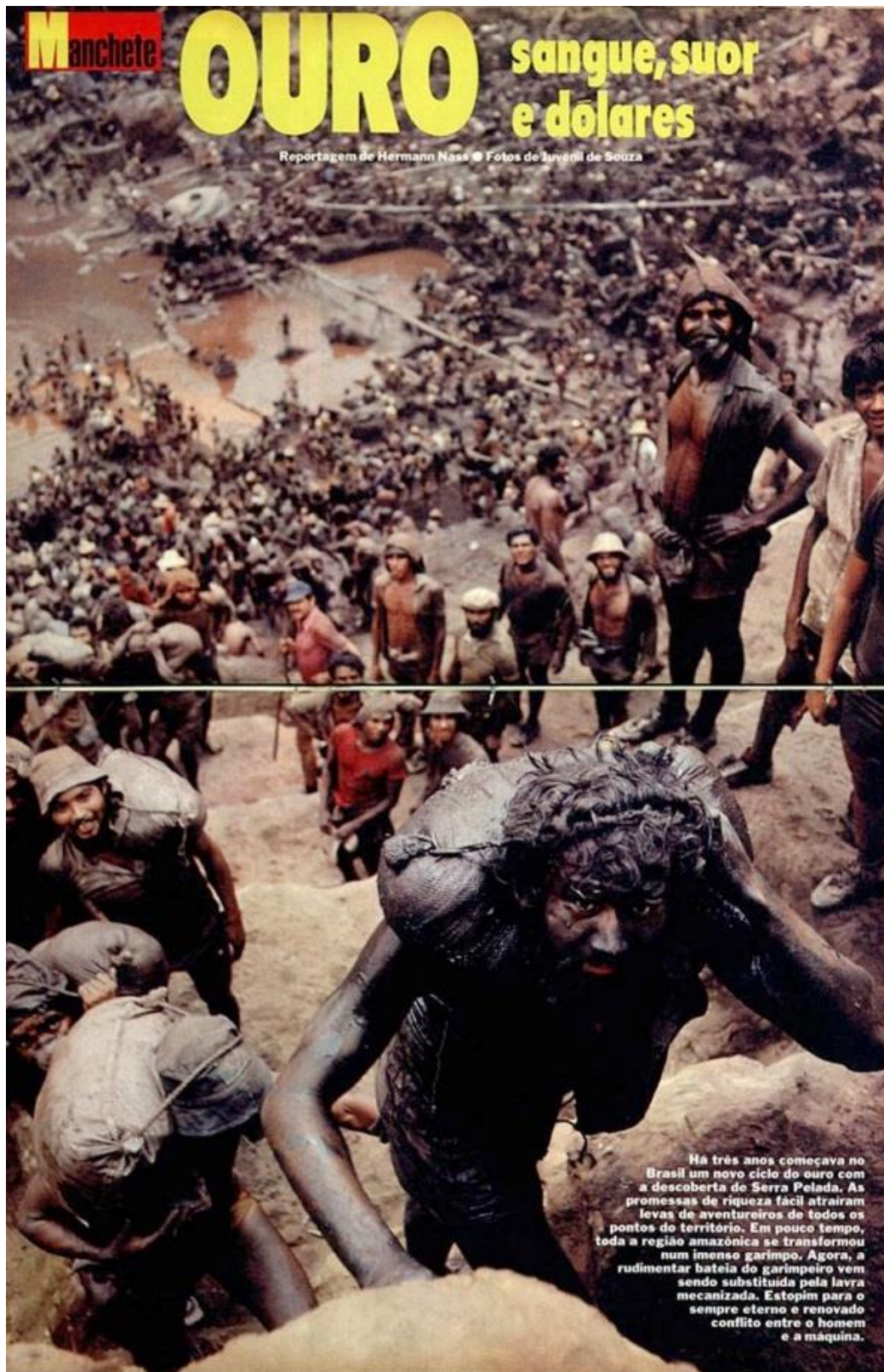
NO ano passado, quando os responsáveis resolveram desativar temporariamente o garimpo, por questão de segurança de trabalho, Serra Pelada contava 1.280 catas (pontos de lavra) registradas oficialmente. Em junho de 1982, após a reabertura do garimpo, o número destas catas tinha subido para 1.600, das quais entretanto apenas cerca de 1.000 continuavam em operação. Para se ter uma idéia da força de trabalho gasta no garimpo, basta fazer um pequeno cálculo rápido. Cada tra-

balhador braçal carrega por dia uma média de 40 sacos de 30 quilos monotoca, o que dá 1.200 quilos por homem e por dia. Como em cada barranco trabalham dez homens em média, sobe a 12 toneladas o material escavado diariamente por eles na cratera da lavra. Mensalmente, só esses homens removem braçalmente 360 toneladas de material. Como existem atualmente cerca de mil barrancos em operação na serra, para calcular o volume total de material removido no garimpo basta multiplicar 360 por 1.000.

E este trabalho de formiga acaba

encontrando recompensa: no dia 2 de julho passado o volume de ouro negociado no garimpo chegou a 80 quilos, e, cinco dias mais tarde (7 de julho), o total subiu para 83 quilos. De 1.º a 4.º do mesmo mês, a quantidade de ouro contido, vendido na serra, chegou a 284 quilos. Na semana seguinte, de 5 a 11, esse total aumentou para 283 quilos — o que dá 577 quilos (mais de meia tonelada) em menos de 15 dias. O montante de ouro contido retirado do garimpo entre os dias 1.º de junho e 17 de julho atinge 1.310 quilos.

SEGUIE



Revista Manchete. ed. 1645. 1983



Em Serra Pelada, o exército de formigas carrega toneladas de cascalho do fundo da jazida para os barrancos de beneficiamento de ouro. As condições de vida, de trabalho e de segurança são precárias. Mas os garimpeiros se recusam a abandonar o sonho dourado.

Revista Manchete, ed. 1645, 1983

Os milhares de garimpeiros que abandonaram família e tudo o mais em busca de fortuna renovaram enfim seu mandato e o sonho não acabou. Por mais um quinésimo.

SERRA PELADA

a vitória dos garimpeiros

“N OS estamos em cima do ouro e não vamos sair daqui por nada deste mundo. Foi muita luta, muito sacrifício para ir embora de mãos vazias. Lutaremos contra Deus e o mundo, se preciso for, e o modo mais fácil de nos expulsar é dentro de um caixão.” O posicionamento deste garimpeiro de Serra Pelada reflete a situação de insegurança e revolta que o contingente de mais de 50 mil homens viveu nas últimas semanas, enquanto o governo federal não decidia seu futuro. Quando o projeto do Major Curo, que priorizava por cinco anos a permanência da extração manual na serra, foi aprovado pelo Senado, os garimpeiros acampados em Brasília comemoraram a decisão com festa pelas ruas, carregando seu líder nos ombros. Logo depois, porém, o Presidente Fi-

guredo vetou o mesmo projeto, o que causou nova apreensão no garimpo. A partir daí, Curo, acompanhado por uma comissão do Sindicato Nacional dos Garimpeiros, promoveu reuniões e debates pelo país, culminando com uma reunião de senadores e deputados do PDS com o ministro das Minas e Energia, César Cals. Após nova consulta a Figueiredo, César Cals anunciou que os garimpeiros poderiam instalar uma lava sem mecanizada em Serra Pelada e continuar a exploração do ouro até o momento decidido pelo Presidente Figueiredo. Segundo o Senador Aluísio Chaves, líder do PDS no Senado, professor, garimpeiro e político da área, se influências de Serra Pelada serão consolidadas sobre os procedimentos locais, para discutir as medidas de segurança para a continuidade da extração mineral. O resultado final das negociações agradou ao deputado Curo, que jogou a decisão do Presidente Figueiredo em favor do que a que teria tomado no Congresso e projeto anterior.

Os pequenos garimpeiros de Serra Pelada têm comemorado das precárias condições de trabalho e segurança os mais diversos festejos, mortais sem conforto, paralização das escavações com o surgimento do lençol freático e doenças raras vão respiratórias. Mas, pela primeira vez, as autoridades se interessam pelo problema. Segundo o Senador Aluísio Chaves, líder do PDS no Senado, professor, garimpeiro e político da área, se influências de Serra Pelada serão consolidadas sobre os procedimentos locais, para discutir as medidas de segurança para a continuidade da extração mineral. Assim, o sonho dourado continuará a existir nas cabeças de milhares de pessoas, na maioria revoltos que abandonaram suas famílias e terras em busca de um futuro melhor.

Para comemorar a continuidade da extração manual, Curo anunciou uma grande festa no garimpo. Sem bebida nem mulheres, é claro, que tem entrada proibida em Serra Pelada.

Reportagem de Hermann Nass • Foto de Juvenil de Souza

Revista Manchete, ed. 1649, 1983.



Revista Manchete. ed. 1811. 1987

*

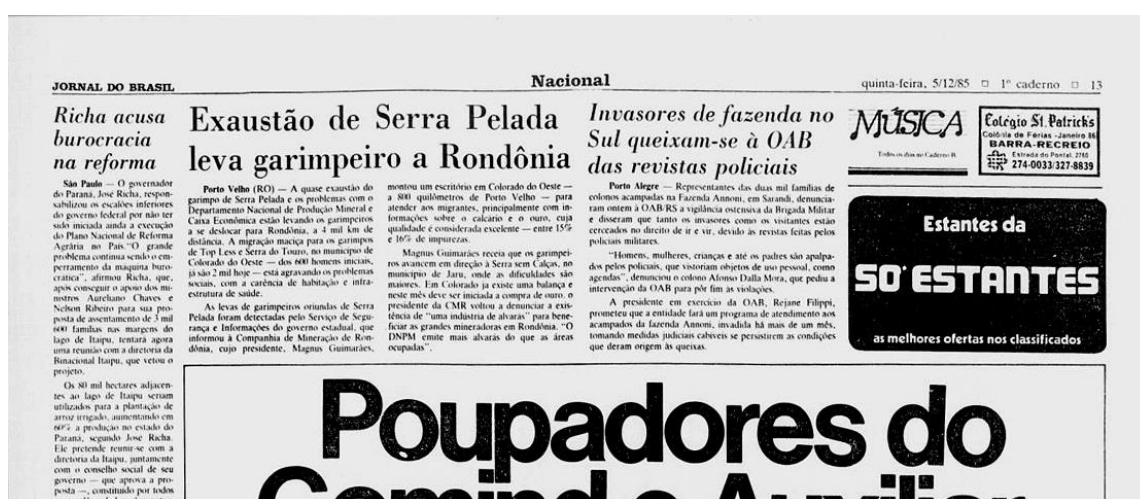
Num dos parágrafos das teses da história formuladas por Walter Benjamin, o de número sete, é dito que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.”³³ Este texto de Benjamin, que como muitos de seus escritos é dialético de maneira radical, permite compreender o mundo e o tempo da sua escrita – a época dos fascismos europeus –, bem como outros momentos da história feitos igualmente de partes antitéticas. Sobre a abertura do sentido do texto do filósofo alemão, Michael Löwy afirma que

a dialética entre a cultura e a barbárie vale também para muitas outras obras de prestígio produzidas pela “corveia sem nome” dos oprimidos, desde as pirâmides do Egito, construídas pelos escravos hebreus até o palácio da Ópera, erguido no império de Napoleão III pelos operários vencidos em junho de 1848.³⁴

³³ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. p. 225.

³⁴ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. p. 77

Na mesma sétima tese, Benjamin, a título de conclusão, sentencia que o trabalho do historiador materialista deve se dar imbuído de uma identificação afetiva com os agentes esquecidos da história, e que a empatia com aqueles que ele chama de vencidos é fundamental ao ato do historiador de pentear a história a contrapelo. Sobre esta célebre figura de linguagem, Löwy, dá uma explicação bastante sintética dizendo que “escovar a história a contrapelo – expressão de um formidável alcance historiográfico e político – significa, então, em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra.”³⁵



Arquivo Jornal do Brasil. Edição quinta-feira 5/12/1985.

Aqui, conhecer o método benjaminiano – observar e narrar histórias contra hegemônicas – é útil para pensar os acontecimentos do garimpo de Serra Pelada e para mostrar o reverso das narrativas exemplificadas pela propaganda estatal, pelos aparatos comunicativos de sustentação do mesmo aparato estatal e seus discursos baseados na ideologia colonialista interna e do progresso econômico capitalista. Como restou demonstrado acima, a história de Serra Pelada foi narrada em enunciados oficialistas de tom ufanista e ou centrados em modos quase ficcionais, que conferiam ao cotidiano do garimpo aspectos de epicidade. Contudo, em paralelo, havia sempre os acontecimentos registrados em imagens e textos que deixavam ver/saber que Serra Pelada era muito mais um mundo em ruínas do que um modelo positivo do projeto desenvolvimentista.

³⁵ LÖWY, Michael. Op.cit. p. 73.

São estes últimos indícios que fornecem os elementos para a constituição de uma narrativa da história do garimpo feita a contrapelo, e um modo de contar esta história, como na narrativa hegemônica, é a partir dos relatos jornalísticos. Um exemplo são as reportagens publicadas em edições do Jornal do Brasil, uma datada de agosto de 1983 e outra de outubro de 1986, que dão conta de desabamentos de encostas do garimpo, a primeira tendo resultado na morte de quatro garimpeiros e a segunda na morte de outros 10 homens, com um saldo de dezenas de outros feridos. Um elemento notável destas notícias é que dos mortos nos desabamentos apenas um recebeu identificação pelo texto da reportagem, um maranhense chamado Domingos da Conceição.

Sabemos pelas notícias do jornal, que ao longo da década em que o garimpo esteve em atividade, outros desabamentos de morros provocaram a morte de centenas de trabalhadores, em acidentes que ocorriam em grande parte pela escavação desordenada da cava, combinada com o encharcamento do solo pelas chuvas amazônicas. Uma reportagem publicada em 1988 informava que “a Polícia Federal calculava que, desde a instalação do garimpo em 1980, já havia morrido cerca de 1000 homens, sendo 400 soterrados”.



Arquivo Jornal do Brasil. Edição sexta-feira 03/10/1986.

Além dos permanentes desmoronamentos e soterramentos, que eram indícios muito latentes da precariedade do trabalho no garimpo, Serra Pelada sempre esteve marcado pelas privações sociais, pela insegurança econômica e violência cotidiana. Eram estes

aspectos que faziam o garimpo parecer uma redução do Brasil, um micro universo em crise, ao mesmo tempo que tais adversidades surgiam como consequências, sintomas mesmo, da crise sistêmica implantada no país. Passadas décadas desde o surgimento de Serra Pelada é possível dizer que ele se tornou o desaguadouro, nos anos finais do regime militar e iniciais da nova República, de uma onda de empobrecimento de grandes parcelas da população brasileira, dos afetados pelo fome nas regiões menos assistidas pelos governos, e condensador das disputas fundiárias do norte do Brasil.

Desabamentos matam quatro e ferem 34 em Serra Pelada

Belém e Brasília — Dois novos desabamentos ocorreram, ontem de manhã, no Garimpo de Serra Pelada, matando quatro garimpeiros e ferindo 34. O primeiro ocorreu às 9h30min, na Grota Facada, ferindo duas pessoas, e segundo, às 10h30min, em Igreja do Norte, causando a morte de marceneiro Domingas da Conceição e ferindo 34 pessoas, uma das quais morreu a caminho de Marabá e outra no hospital da Fundação SESP, naquela cidade. Em Brasília, o Ministério das Minas e Energia anunciou a morte de mais um garimpeiro, sem mencionar seu nome.

As grotas estavam interditadas desde sábado, segundo relatório de técnicos do Departamento Nacional de Produção Mineral que trabalham na área, enviado a Belém. As cortas de nylon e os apitos de advertência não foram suficientes para impedir o acesso de garimpeiros às grotas interditadas, que desabaram, segundo informou o diretor-substituto do departamento em Belém, Edison Wesch.

Fiscalização

Para o hospital da Fundação SESP, em Marabá, foram transportados oito feridos, João Lázaro Alves da Costa morreu à bordo do avião e Valdeir Rales do Nascimento, à tarde, no hospital. Um ferido está inconsciente e não foi identificado. Outros feridos foram atendidos na Unidade L-2 que a Fundação SESP mantém em Serra Pelada, segundo seu diretor, médico Alvaro José de Sousa Lopes.

Edison Wesch acrescentou que, no Garimpo de Serra Pelada, existem grotas de até 70 metros de cota — as duas

que desabaram têm, em média, 30 metros —, o que obriga o Departamento Nacional de Produção Mineral a manter fiscalização permanente, principalmente na hora do almoço dos garimpeiros, a fim de detectar ameaças de desabamentos.

As áreas interditadas são rebaixadas, "mas é quase impossível deter uma multidão de garimpeiros", segundo Wesch, quando uma área é interditada, pois os cordões de isolamento são retirados por eles.

Permanece interditada a área que desabou em 18 de julho, matando 19 pessoas e ferindo 34. Em janeiro, outro desabamento matou um garimpeiro.

Recorde

A pesar dos acidentes, Serra Pelada bateu, ontem, o recorde de comercialização de ouro, com 360 quilos, superando a marca anterior, que era de 337 quilos. Em termos de produção mensal, segundo o assessor do Ministério das Minas e Energia, Geraldo Guimarães, Serra Pelada, também este mês, bateu o recorde, porque a estimativa prevê que serão superados os 1 mil 824 quilos de agosto de 1986.

Acreditou-se que a ocorrência de acidentes comprometeu a decisão de fechar o Garimpo de Serra Pelada por falta de segurança e acidez. Geraldo Guimarães informou, ainda, que atualmente 80% do garimpo estão paralisados, aguardando o término de obras de proteção e segurança. Serra Pelada, segundo afirmou, será fechado definitivamente aos garimpeiros no dia 13 de novembro.



SCARLET MOON e NELSON MOTTA batem ótimos papos com: **HECTOR OQUELI** (Secretário do Movimento Nacional Revolucionário e do Comitê para América Latina da Internacional Socialista) — Um depoimento sobre a guerra de El Salvador, feito por um ex-vice-ministro, que hoje é aliado à guerrilha, e mais... **ALFREDO SIRKIS** e seu novo livro "O corredor polaris" **OSWALDO CALDEIRA** — As dificuldades de filmar o "Bom Burquês" **SUSANA FAINI** — Atriz da peça "Por uma Noite"

NESTA QUARTA, ÀS 23:00 HORAS (mais ou menos), NA SUA TELINHA.





Os bandeirantes de cultura, com a sua coragem e tenacidade, empunhando suas bandeiras, conquistaram para o Brasil a grandeza do espaço territorial, alargando suas fronteiras. Os bandeirantes modernos conquistam espaços para as pessoas, com a mesma tenacidade. Tocaram as armas pelas patas de trabalho.

Sua coragem se manifesta na luta pelos conhecimentos técnicos, com que possuem servir melhor aos seus clientes. Vale dizer: servir à sociedade. Suas conquistas resultam em novos lares e novas empresas montadas, ampliando bairros e cidades... É preciso apoiar-las e prestigiar-las.

27 DE AGOSTO
"DIA NACIONAL DO CORRETOR DE IMÓVEIS"

CRÉDIT: 17 88400

LIQUIDAÇÃO DE INVERNO

Anúncie a liquidação da sua loja na Seção Promoções dos CLASSIFICADOS JB



Procure uma das nossas agências ou ligue 284-3737.

Seção Promoções

Arquivo Jornal do Brasil. Edição Segunda-feira 21/05/1986.

Por uma relação de dialética histórica, é possível dizer que os eventos da crise do garimpo, que podem ser entendidos como sinais de sua ruína, de alguma forma se assemelhavam, como uma atualização, aos acontecimentos do primeiro ciclo do ouro, o das Minas Gerais, no século XVIII, com sua igual condição de miséria e violência que pouco aparece nas narrativas mais conhecidas sobre o período. É a historiadora Laura de Mello e Souza quem, fazendo uma história a contrapelo, discorre longamente sobre o que chama de desclassificados do ouro, sobre uma parcela da população da capitania de

Minas Gerais, que não era de senhores nem de escravizados, e, portanto, deixada à própria sorte, vivendo à procura de meios de subsistência na região das minas. De acordo com a autora, os desclassificados “eram os indivíduos que não possuíam estrutura social configurada, caracterizando-se pela fluidez, pela instabilidade, pelo trabalho esporádico, incerto e aleatório.”³⁶ Eram os trabalhadores que “ocupavam as funções que o escravo não podia desempenhar, ou por ser antieconômico desviar mão-de-obra da produção, ou por colocar em risco a condição servil.”³⁷

Nacional

ata furar fila morre linchado

metalúrgico acidentado, 15º da fila — foi chamado para a briga.

O vigia João Batista da Silva (23 anos, pernambucano), que trabalha há dois anos no posto do INPS, tentou convencer Manuel a ir para o fim da fila; muito nervoso, o pedreiro ameaçou: “Sou sergipano e vou entrar mesmo na frente de todo mundo, quero ver quem vai me pegar”. Depois, tirou de uma sacola uma faca de 25 centímetros de lâmina e feriu o vigia, no braço esquerdo e nas mãos.

O soldado PM Vladimir Sampaio — 40 anos, há 10 em serviço no posto — tentou desarmar Manuel Apóstolo e foi também esfaqueado na mão esquerda. Foi então que um grupo de segurados (“umas seis ou sete pessoas”, disse o PM na delegacia) saiu da fila, dominou Manuel, tirou-lhe a faca, o espancou e atirou contra uma parede.

Manuel foi levado para o Pronto-Socorro de Santo Amaro, onde chegou morto e foi reconhecido por uma funcionária, Maria Rosa Cruz, sua irmã, que soube do linchamento por um filho, que ouvira a notícia no rádio.

Deputado aponta fome no garimpo

Betém — “Serra Pelada é uma bomba de efeito retardado”, disse o deputado Romero Ximenes, líder da bancada do PMDB na Assembleia Legislativa, ao denunciar que a fome e a miséria estão campeando naquele garimpo, em decorrência da falta de recursos da Associação dos Garimpeiros para saldar a dívida de Cr\$ 34 bilhões para com a Construtora Brasil, que realizou, em outubro do ano passado, o rebaixamento das cavas, permitindo o retorno de 80 mil homens à área.

A denúncia de Ximenes apenas confirma outras já apresentadas pelo Deputado Federal Sebastião Curió (PFL), na semana passada em Brasília, ao encaminhar um apelo dos garimpeiros para que o Governo federal assumisse a dívida da cooperativa e liberasse mais verbas para novo rebaixamento das cavas. Curió foi eleito Deputado federal com os votos de Serra Pelada e não quer perder o grande eleitorado, sobretudo porque seu partido concorre à Prefeitura de Marabá.

O Governador do Pará, Jader Barbalho, sabe disso e pretende neutralizar a influência de Curió na área, fortificando, em consequência, o PMDB, que perdeu muito espaço com o assassinato do investigador Robson Abade, dia 26 de julho, nos estúdios da TV Tocantins, pelo delegado de Serra Pelada, Salvador Chamon, irmão do vereador João Chamon, que seria o candidato de Jader Barbalho à Prefeitura de Marabá.

Por isso, o Governador foi ao Presidente José Sarney, nesta segunda-feira, com o pretexto de convidá-lo para os festejos do Curió de Nazaré, no próximo dia 13, e aproveitou para repelir o pedido apresentado por Curió, semana passada. Mas Sarney afastou a possibilidade de assumir a dívida da Cooperativa dos Garimpeiros de Serra Pelada, porque é de natureza privada. Entretanto, propôs a Jader Barbalho que o Governo do Pará se encarregue da administração do garimpo.

22 e desaloja le do Rio Doce

— As duas — contou o assessor da Prefeitura — foram encontradas mortas, congeladas, no início da tarde de ontem. Da mesma família, morreram ainda a avó, Maria Vieira, e uma tia das moças.

Em toda a cidade faltava ontem energia e o abastecimento de água era feito por caminhões-pipa do Corpo de Bombeiros, do DER e de empreiteiras que realizam obras na região, a pedido da Cedec. O Coronel Castro informou que faz muito frio na região, onde há um surto de gripe. Foram enviados de Governador Valadares, distante 130 km, dois caminhões carregados de cobertores, barracas e geradores de energia elétrica.

Ontem chegaram a Itabirinha de Mantena carregamentos de alimentos, soro antifélico, antibióticos e outros medicamentos. Cinco médicos de cidades vizinhas foram requisitados pelo Hospital São Lucas, que, apesar de duramente atingido pela tempestade, já atendeu a 300 feridos. Também os prédios da Prefeitura, do quartel, do hotel e escolas foram danificados.

Ainda no final da tarde de ontem, quando gelo mecânico eram utilizadas para retirar o gelo acumulado nas ruas, segundo o relato do assessor Lael Cota, a defesa civil conseguiu cobrir com lona o prédio do Colégio Comercial Itabirense, para onde foram levados 100 desabrigados. “Há gente abrigada até nas igrejas”, assinalou o Coronel Fabiano.

Companhia Brasileira de Trens Urbanos

CBTU

MINISTÉRIO DOS TRANSPORTES R.F.F.S.A.

MINISTÉRIO DOS TRANSPORTES
REDE FERROVIÁRIA FEDERAL SOCIEDADE ANÔNIMA
COMPANHIA BRASILEIRA DE TRENS URBANOS

AVISO

CONCORRÊNCIA Nº 005/85 — CLR/CBTU

A COMPANHIA BRASILEIRA DE TRENS URBANOS — CBTU, torna público a quantos possa interessar, que serão recebidas propostas para projetos, fabricação, montagem de estruturas novas de sustentação da rede aérea, incluindo suas fundações no trecho Mangueira—Engenho de Dentro, bem como fornecimento, fabricação, montagem de estruturas de reforço, incluindo remanejamento de circuitos, no trecho D. Pedro—Engenho de Dentro e no Pátio de Deodoro, na Superintendência de Trens Urbanos do Rio de Janeiro, SITUAL.

As propostas deverão ser entregues no dia 31 de outubro de 1985 às 15:00 horas, na sala de licitações, 7º andar do nº 77, Estrada Velha da Tijua, Usina, Rio de Janeiro, RJ.

O Edital poderá ser obtido de 2 a 7 de outubro de 1985, no 7º andar do endereço acima citado, no horário de 14:00 às 15:30 horas, ao preço de Cr\$ 500.000 (quinhentos mil cruzeiros).

O capital social mínimo exigido aos licitantes é de Cr\$ 5.000.000,00 (cinco bilhões de cruzeiros).

Rio de Janeiro, RJ, 02 de outubro de 1985.

COMISSÃO DE LICITAÇÃO

MINISTÉRIO DO INTERIOR

Companhia de Desenvolvimento
do Vale do São Francisco

CODEVASF

CONCORRÊNCIA INTERNACIONAL
EDITAL Nº 19/85

AVISO

A CODEVASF, torna público que receberá no dia 14 de novembro de 1985, às 15:00 (quinze) horas no seu auditório, localizado no andar Térreo, do Edifício Sede da CODEVASF, no Setor de Grandes Áreas Norte (SQAN), Quadra 501 — Lote 1, Brasília, Distrito Federal, proposta para fabricação, fornecimento, transporte, inclusive carga e descarga de equipamentos elétricos e materiais, destinados à construção de uma linha de distribuição de 13,8 KV que suprirá de energia à UBA, EBA-2 e às comportas da Barragem do Perímetro de Boacica, localizada na região do Baixo São Francisco, nos municípios de Penedo e Igreja Nova, estado de Alagoas.

Poderão participar da Concorrência firmas nacionais e/ou estrangeiras, estas quando sediadas em países membros do BIRÔ — Banco Internacional de Reconstrução e Desenvolvimento ou da Suíça, e que possuam o patrimônio líquido mínimo de Cr\$ 800.000.000 (oitocentos milhões de cruzeiros).

O Edital, bem como seus anexos, encontram-se à disposição dos interessados, para consulta, na sala 116 do endereço acima, e serão fornecidos mediante o recolhimento à CODEVASF da importância de Cr\$ 500.000 (quinhentos mil cruzeiros).

Brasília-DF, 25 de setembro de 1985

GERÊNCIA DO DEPTº DA ADMINISTRAÇÃO

capsulas de

LECITINA - SOJA

TURISM

4ª feira no Caladmo B. 41

Arquivo Jornal do Brasil. Edição Segunda-feira 09/04/1987.

³⁶ SOUZA, Laura de Mello e. Os desclassificados do ouro. P. 63.

³⁷ Ibidem.

Laura de Mello e Souza mostra que essa camada da população teve importante papel na formação da sociedade mineira, consistindo numa massa de empregados sub assalariados, coabitando junto de senhores e escravizados, o território marcado por uma falsa fama de pujança e fartura proporcionada pelo ouro. Destaque-se que a historiadora aponta para a ocorrência nas narrativas históricas oficiais, de uma noção de “falso Fausto” que era conferida principalmente pelas encenações barrocas na região das minas, que ficcionavam a existência de uma sociedade de riqueza pródiga baseada na mineração. Sobre este aspecto da história do primeiro ciclo colonial do ouro, Mello e Souza conta que,

após a Inconfidência, o viajante inglês Mawe registrava a observação que lhe haviam feito os habitantes de Vila Rica: "quando lhe falávamos da riqueza da terra e da quantidade de ouro que lhe era reputada, eles pareceram satisfeitos por ter encontrado oportunidade para dizer-nos acreditarem ser todo o ouro enviado à Inglaterra, acrescentando que sua terra se deveria chamar Vila Pobre, em lugar de Vila Rica".³⁸

De acordo com a historiadora, o que havia nas minas coloniais era muito mais uma “riqueza enganadora - apanágio de poucos, consagrada pela ritualização barroca da opulência, filha da fome de muitos e escamoteada, através dos tempos, pelo tema da decadência.”³⁹ Como também afirma Laura de Mello e Souza, “alusões à pobreza, à ruína, ao abandono a que ficavam relegadas as populações mineradoras representam a tônica dominante dos documentos do século XVIII mineiro, sejam ele oficiais ou não.”⁴⁰

Quando falamos em dialética histórica, fazemos, portanto, referência à manutenção de contradições como as do primeiro ciclo do ouro brasileiro no cotidiano de Serra Pelada, porque lá se dizia haver uma jazida infinita de ouro ao mesmo tempo em que a maioria dos trabalhadores realizava o mínimo para sua subsistência. Há igualmente uma história dos “desclassificados” de Serra Pelada, dos milhares de homens e mulheres, que partilham com os mineiros do século XVIII, a prévia ilusão da riqueza e a posterior imposição de uma realidade de crise.

Como os documentos analisados por Laura de Mello e Souza que atestavam a ruína das minas coloniais, as condições decadentes de Serra Pelada estão documentadas em

³⁸ Idem. p. 42.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem. p. 30.

reportagens, como a do Jornal do Brasil publicada em 1988, na qual se descrevia a realidade do garimpo quase abandonado da seguinte forma:

os menos de 500 homens que continuavam cavoucando na imensa cratera de mais de 100 metros de profundidade aberta numa área de cinco hectares, não conseguiam tirar do único garimpo criado por lei e mantido pelo contribuinte brasileiro mais de dois quilos de ouro por dia – quase nada para impedir que a fome e a miséria absoluta rondassem os barracos de 15 mil famílias que hoje formam o enorme favelão de Serra Pelada.⁴¹

São os registros imagéticos e textuais produzidos nos meios de informação massificados, como o citado acima, que permitem traçar um fio narrativo que vai da origem à ruína do garimpo, do tempo que antecede a chegada dos primeiros trabalhadores, até ao ponto em que Serra Pelada era apenas um grande lago profundo e poluído por mercúrio. Uma história resumida dos blefados como desclassificados do ouro, está registrada nas notícias que os relacionam com os eventos da repressão à guerrilha do Araguaia, em meados da década de 1970. Vinculados não apenas pelo fato de o Major Curió ter envolvimento direto com a repressão à guerrilha, mas pela onda de violência na região causada pelo conflito, o que gerou a fuga de posseiros e camponeses. Numa edição do Jornal do Brasil de dezembro de 1985, são relatados/revelados crimes dos militares e o modo como a violência perpetrada por eles contra as populações locais produziu o êxodo destas mesmas pessoas para as áreas de garimpo. Lemos que:

combatendo a guerrilha na região do Araguaia, no começo da década dos 70, o exército trouxe para a área dois problemas que persistem até hoje: a briga pelas terras e a impunidade de pistoleiros. Para acabar com a guerrilha, as autoridades prometeram terras alheias ou que nunca foram entregues, e contrataram pistoleiros para matar os guerrilheiros.⁴²

Os conflitos pela terra e os crimes de pistolagem incentivados num primeiro momento pelo aparato estatal, acabaram por se tornar uma chaga no sudeste amazônico. Na década seguinte, os resquícios deixados pela ação dos militares da ditadura, que era a violência cotidiana e grilagem de terras, se tornaram causadores diretos do crescimento do número de garimpeiros em Serra Pelada e noutros garimpos da região. Com o passar dos anos, a

⁴¹ Miséria ronda garimpo de Serra Pelada. Jornal do Brasil. Edição 18 de abril 1988. p.4.

⁴² Guerrilha e repressão deram ao lugar a feição atual. Jornal do Brasil. edição 8 de dezembro de 1985.p. 29.

JORNAL DO BRASIL

Nacional

domingo, 6/10/85 □ 1º caderno □ 15

Fazendeiro amarra e fuzila nove posseiros em Marabá

Beim — Nove posseiros foram amarrados e fuzilados nas dependências da Fazenda Princesa, a 80 quilômetros da cidade de Marabá — de propriedade do fazendeiro e garimpeiro Marlon, que recentemente emigrou para Serra Pelada. Segundo informações do advogado Paulo Pinheiro, da Comissão Pastoral da Terra, Marlon participou da matança comandando cinco pistoleiros.

As viúvas dos posseiros estiveram ontem de manhã na delegacia regional do sul do Pará, denunciando que Marlon mantém na fazenda um dispositivo de pistoleiros para impedir a aproximação de quem quer que seja, até mesmo da polícia. Segundo as viúvas, os mortos permanecem amarrados, com cabos de aço.

A fazenda fica no Igarapé Cincero, e é palco de constantes desavenças entre os proprietários e grupos invasores. Recentemente, por ordem do Gctat, esses grupos puderam instalar-se legalmente em terras demarcadas por aquele órgão, nos limites da propriedade. Marlon, que não aceitava a demarcação, resolveu expulsar os colonos da terra que achava ser sua.

Na semana passada, Marlon juntou os pistoleiros Quincas do Bonfim, Renato e outros — todos do Maranhão —, e investiu contra os posseiros, retirando nove deles, para execução. Os colonos foram levados numa camionete C-10, cor preta, para a sede da fazenda e ali eliminados, após serem amarrados com cabos de aço.

Cinco vítimas foram identificadas: os gêmeos José e Manoel Barbosa da Costa, 38 anos, Francisco Oliveira da Silva, 55 anos, José Pereira de Oliveira, 28, e Ezequiel Pereira dos Santos, de 50 anos.

De acordo com informações procedentes de Marabá, Marlon montou um esquema de segurança para evitar a chegada em sua propriedade de qualquer pessoa, principalmente a polícia. Nas permissões de resgate dos corpos, o que será forçado hoje por uma patrulha da Polícia Militar, sob o comando do Capitão Saldanha, O presidente do Gctat, Asdrubal Benites, também toma medidas para a solução do caso, que é um dos mais graves entre os já existentes no Sul do Pará.

Trigêmeos só têm água e farinha

Beim — Osos à mostra, cabeça desproporcionais, recém-nascidos de grave infecção intestinal, cobertos de trapos e picados por mosquitos e pernilongos, os trigêmeos Cicero, Ezequiel e André Alves da Silva, de dois meses, sobrevivem à custa de mingau de farinha de mandioca, num casarão do bairro popular de Tejipiú, a 20 quilômetros do Centro.

Seus pais — Djulino Alves da Silva, 30 anos, pedreiro, e

LOJAS AMERICANAS VENDE BRINQUINHOS

Arquivo Jornal do Brasil. Edição domingo 06/10/1985.

Nos anos finais de atividade do garimpo, a violência não apenas de pistoleiros a mando de fazendeiros e madeiros, mas principalmente das polícias atingiu mais diretamente aos trabalhadores do garimpo. Entre os anos 1985-87, dezenas, senão mais de uma centena de garimpeiros, foram mortos pela polícia em atos de repressão de protestos destes trabalhadores. Dentre os atos de protestos/repressão/ mortes, o mais noticiado foi o que resultou no assassinato de um número até então desconhecido de garimpeiros, vitimados quando protestavam contra a recusa do governo do Estado do Pará em oferecer condições mais favoráveis para quitação das dívidas da Cooperativa dos garimpeiros de Serra Pelada. Sobre este evento, lemos numa publicação do Jornal do Brasil em dezembro de 1987 o seguinte:

duzentos soldados da Polícia Militar afastaram a tiros os quase 4 mil garimpeiros que bloquearam a ponte rodoferroviária sobre o rio Tocantins, a 10 quilômetros de Marabá. Cinco garimpeiros morreram e 20 foram feridos. A ação da PM teve início às 19h e em poucos minutos foram liberadas a ferrovia de Carajás e a rodovia PA-150, esta com enorme fila de veículos. Um casal de garimpeiros foi assassinado pelos soldados da PM em frente à estação de passageiros da empresa Transbrasiliana. Os garimpeiros vinham em direção à cidade quando o casal, ainda não identificado, tentou correr e foi morto.

A polícia chegou pela cabeceira da ponte no lado de Marabá, e surpreendeu os garimpeiros na hora em que estavam em filas, na sua maioria, para receber rações. Os soldados ocuparam uma pista da estrada e deixaram outra para os garimpeiros passarem na fuga. Mas como chegaram atirando, o tumulto se generalizou. Houve um pandemônio, com gente correndo para o

mato, nas laterais das estradas, jogando-se no rio Tocantins e sendo pisoteadas.⁴³

Sobre o mesmo fato, edições do jornal de janeiro de 1988 noticiavam que as investigações policiais davam conta da morte de quase uma centena de garimpeiros envolvidos no protesto. Num dos relatos jornalístico se dizia que

não foram três, mas quase 100 os garimpeiros mortos pela Polícia Militar do Pará no choque durante a operação de desobstrução da ponte rodoferroviária de Marabá na terça-feira, afirmou Nelson Marabuto, um dos integrantes do grupo de trabalho criado pelo Congresso para dar solução aos problemas do garimpo de Serra Pelada.

Na mesma semana, no mesmo jornal se falava que o número de vítimas fatais fora reconsiderado, baixando da centena para algumas dezenas, e numa longa reportagem sobre o massacre era informado que:

O delegado da Polícia Federal Wilson Perpétuo acredita que pelo menos 20 pessoas morreram no conflito entre garimpeiros de Serra Pelada e a Polícia Militar do Pará, durante a desobstrução da ponte rodoferroviária de Marabá, no dia 29 de dezembro.

O delegado foi chamado a Marabá após o conflito e colheu quase 50 depoimentos de testemunhas. Seu relatório, com cerca de 100 páginas, foi entregue ao diretor-geral da Polícia Federal e ao ministro da Justiça. “Pelo que senti, a Polícia Militar fez um verdadeiro massacre” – afirmou. Oficialmente, há apenas três mortos.

O garimpeiro Francisco do Nascimento disse à Polícia Federal que testemunhou a morte de um menino de 6 anos. “Ele estava no meio da ponte sufocado pelo gás lacrimogêneo. Quando tentei me aproximar, os soldados jogaram mais gás. O garoto, então, foi apanhado por dois PMs e atirado no rio Tocantins”, disse Francisco.

O garimpeiro Antônio Ribeiro Gomes contou que presenciou a retirada, pela Polícia Militar, de nove corpos. Ele estava escondido e diz ter visto o cabo Lima ordenar que os corpos fossem colocados nos bagageiros do ônibus da empresa Transbrasiliana. “Saí do esconderijo e fui ao hospital tentar recuperar os corpos. Lá, a enfermeira informou que só havia um e que o PM tinha retirado os outros depois de apagar as luzes do necrotério disse o garimpeiro.

⁴³ Pm mata cinco garimpeiros e libera rodovia no Pará. Jornal do Brasil. Edição 30 de dezembro de 1987. p. 4.

De acordo com a lista elaborada pela direção do Sindicato dos Garimpeiros, que faz chamadas diárias em um pátio de Serra Pelada, anexada ao relatório da Polícia Federal, até ontem continuavam desaparecidos 133 garimpeiros. Alzira Colli Damasceno diz ter presenciado a tentativa de fuga de dezenas de garimpeiros e que, hoje, muitos continuam desaparecidos. “Um grupo de perseguidos pelos tiros dos soldados tentou escapar pelo mato. Mas, ao atravessarem a vegetação fechada, foram surpreendidos, do outro lado, por um caminhão cheio de PMs que desembarcaram atirando. Resultado: o garimpeiro Antônio Carlos Ferreira, um dos líderes do movimento, depois de ferido, foi colocado no caminhão e levado pelos PMs”, contou Alzira, lembrando que o líder sindical continua desaparecido.

Wilson Perpétuo informou, em seu relatório, que ao chegar a Marabá, no dia seguinte do conflito, encontrou um grupo de garimpeiros velando três corpos na capela do hospital: o de um garimpeiro, de uma mulher grávida e de uma criança. Esses três mortos não fazem parte da lista fornecida pelo governo do Pará. Ele recebeu da direção do sindicato vários depoimentos de garimpeiros que fizeram questão de assiná-los. Esses depoimentos, na maioria, escritos pelos próprios garimpeiros, também fazem parte do relatório da Polícia Federal.

Maria Leni Carvalho, professora, escreveu em seu depoimento que no momento em que a Polícia Militar chegou à ponte, mais de 2 mil garimpeiros estavam enfileirados para o jantar.

“Nós fomos surpreendidos pela Polícia Militar, que chegou dos dois lados da ponte, encurralando os garimpeiros e disparando suas armas sobre eles”, disse Maria Leni. Ela contou, ainda, que o garimpeiro conhecido por Fininho, depois de ter sentado no chão e de ter colocado as mãos na cabeça, recebeu um tiro nas costas e outro no olho, tombando morto.

O Garimpeiro Manoel de Oliveira disse que estava na cabeceira da ponte quando os soldados chegaram. “Os PMs disseram que queriam apenas vistoriar a ponte. Cinco minutos depois, começaram a atira. A ordem partiu de um primeiro tenente”, contou Manoel, garantindo que pode reconhecer o militar.⁴⁴

⁴⁴ Delegado federal diz que PM matou 20 em Marabá. Jornal do Brasil. Edição de sete de janeiro de 1988. p. 5.

serviram, principalmente, à reconstituição dos fatos com detalhes então desconhecidos, ao mesmo tempo em que conferiam uma fiabilidade presumida, se tornando uma forma de contranarrativa ao discurso das forças policiais.

Por fim, entre o remate da década de 1980 até meados da década seguinte, fez-se uma espiral de violências no sudeste amazônico, à qual Serra Pelada continuou a parecer conectado mais ou menos diretamente. Depois dos eventos do bloqueio da ponte em 1987, e do massacre que se seguiu, talvez o momento mais paradigmático, ao menos aquele que concentrou mais a atenção da opinião pública, da imprensa, foi o massacre de Eldorado dos Carajás, ocorrido em abril 1996, no qual 21 trabalhadores organizados no Movimento Sem Terra foram assassinados por uma força policial de 155 homens fortemente armados, novamente numa ação de desbloqueio de estrada. Na ocasião havia indivíduos remanescentes do garimpo de Serra Pelada que, com o fechamento definitivo da lavra, passaram a compor o Movimento Sem Terra no Estado do Pará.

JORNAL DO BRASIL Nacional quinta-feira, 7/1/88 □ 1º caderno □ 5

Conselhos têm mais prazo no processo dos capitães

Os dois conselhos de justificação que apuram o envolvimento dos capitães Jair Bolsonaro e Fábio Passos da Silva num plano para expulsar homens em quartéis, desarmados pela revista Veja, terão prorrogação por mais 20 dias, a partir de hoje, o prazo para a entrega de suas conclusões ao ministro do Exército, Leônidas Pires Gonçalves. O pedido de prorrogação — o prazo termina hoje — foi feito pelo juiz de conselheiro que integra cada conselho.

Durante mais de cinco horas, há feita nesta semana a acusação no prédio da Esau (Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais), em Brasília, entre várias pessoas envolvidas no caso. A repórter Cláudia Maria, autora da reportagem que denunciou a chamada Operação Bico Sem Salada, reconhecida o capitão Fábio Passos da Silva e sua mulher, Lígia, em cujo apartamento na Vila Militar afirma ter tomado conhecimento do plano dos militares. O casal negou conhecer a repórter.

O capitão Fábio disse que no dia 21 de outubro — data em que o capitão Bolsonaro acusou Cláudia Maria de "mentiras" e chegou a insistir que ela tivesse entrado no apartamento de Fábio e Lígia sem o conhecimento do casal. Lígia chorou muito durante a denúncia. O advogado Francisco Carlos Magalhães Sobrinho, de Veja, que acompanhava a repórter num de seus contatos com Lígia, disse que se lembrava da presença de uma mulher grávida no curso da reportagem, descrição que coincide com o tipo físico de Lígia.

Depoimento — O brigadeiro Ricardo Chaves, de Veja, confirmou depoimento anterior de Cláudia Maria, segundo o qual havia mais dois oficiais no dia 6 de outubro quando a equipe da reportagem esteve na casa do capitão Jair Bolsonaro, um dia, o tenente José Antônio, do 1º GAC (Grupo de Artilharia de Campanha) Novo dia, segundo Cláudia Maria, os militares tinham reagido sem contradições em protesto contra os boatos satíricos e a repórter foi convidada pelo próprio Bolsonaro a ir a seu apartamento na Vila Militar.

O capitão Bolsonaro, entretanto, disse que Cláudia Maria chegou à casa de surpresa e ele a recebeu apenas por cortesia. Na ocasião, o capitão João Lemos — que é

Delegado federal diz que PM matou 20 em Marabá

BRASÍLIA — O delegado da Polícia Federal Wilson Perpetuo acredita que pelo menos 20 pessoas morreram no conflito entre garimpeiros de Serra Pelada e a Polícia Militar do Pará, durante a desobediência da ponte rodoviária de Marabá, no dia 29 de dezembro.

O delegado foi chamado a Marabá após o conflito e recebeu cerca de 50 depoimentos de testemunhas em relatório, com cerca de 100 páginas, fax entregue ao diretor-geral da Polícia Federal e ao ministro da Justiça. "Pelo que sei, a Polícia Militar fez um verdadeiro massacre", afirmou. Oficialmente, há apenas três mortos.

O garimpeiro Francisco do Nascimento disse à Polícia Federal que testemunhou a morte de um menino de 6 anos. "Ele estava no meio da ponte sulcado pelo gás lacrimogêneo. Quando tentei me aproximar, os soldados dispararam mais gás. O garimpeiro, então, foi apunhalado por dois PMs e atirado no rio Tocantins", disse Francisco.

O garimpeiro Antônio Ribeiro Gomes contou que presenciou a retirada, pela Polícia Militar, de nove corpos. Ele estava escondido e diz ter visto o cabo Lima ordenar da empresa Transamazonia. "Sai do esconderijo e fui ao hospital tentar recuperar os corpos. Lá, a enfermeira informou que só havia um e que o PM tinha retirado os outros depois de assegurar a seus do necessário", disse o garimpeiro.

De acordo com a lista elaborada pela direção do Sindicato dos Garimpeiros, que faz chamadas diárias em um posto de Serra Pelada, enviada ao relatório da Polícia Federal, até ontem continuavam desaparecidos 133 garimpeiros. Aldeia Coll Danussoro diz ter presenciado a tentativa de fuga de dezenas de garimpeiros e que, hoje, muitos continuam desaparecidos. "Um grupo de peregrinos pelos três dos soldados tentou escapar pelo mata. Mas, ao atravessarem a vegetação fechada, foram surpreendidos, de outro lado, por um caminhão cheio de PMs que desmbarcaram armados. Resultado: o garimpeiro Antônio Carlos Ferreira, um dos líderes do movimento, depois de ferido, foi colocado no caminhão e levado pelos

Passados 10 dias, corpos não aparecem

BELEM — Dez dias depois do confronto entre garimpeiros de Serra Pelada, que ocupavam a ponte rodoviária sobre o rio Tocantins, em Marabá, e soldados da Polícia Militar do Pará, não apareceu qualquer corpo que confirmasse a versão da Polícia Federal de que muitos garimpeiros foram mortos pela PM ou se atiraram no rio.

O comandante do 4º Batalhão de Polícia Militar, sediado em Marabá, coronel Raimundo Passos, insiste em afirmar que apenas dois garimpeiros morreram durante a ação da PM e que um terceiro morreu no hospital, em consequência de tiros que recebeu dos soldados. Ele disse que as dificuldades de sua função estão à disposição das autoridades interessadas em verificar se a PM ocultou algum cadáver, conforme denúncias repetidas pelos garimpeiros e pela própria Polícia Federal.

O prefeito de Marabá, Hamilton Bezerra, disse ter possível que tenham morrido mais de três pessoas no terreno onde em consequência de queda no rio Tocantins. Mesmo a existência de cadáveres é impossível qualquer conclusão. "Se morresse alguém, o corpo deve ter sido arrastado para a terra da represa de Tucuruí. Como há 4 uma região de imenso tráfego de pescadores é estranho que não tenham encontrado nenhum corpo", disse o prefeito.

Servidores de universidades cessam greve

BRASÍLIA — Depois de quase 50 dias em greve, os servidores das universidades federais retomaram suas atividades a partir da primeira segunda-feira. E o que ficou decidido no final da tarde de ontem, depois de dois dias de discussões plenárias que reunia em Brasília representantes dos servidores de 23 instituições de ensino superior subordinadas ao Ministério da Educação — entre as quais as 20 que ainda permanecem em greve. Agora, os estudantes de cursos pré-vestibulares podem regular atividades e a previsão é de que, 30 dias após a volta ao trabalho, os exames vestibulares sejam realizados.

Das 10 instituições de ensino superior subordinadas ao MEC, 30 já haviam retomado suas atividades, entre elas a Universidade de Brasília e a Rural do Rio, cujos servidores decidiram pelo fim da greve no início da semana. A decisão da plenária, já esperada, será levada às assembleias que serão realizadas hoje e amanhã pelos servidores das 23 universidades representadas no reunião.

— Ainda a greve, mas continuamos lutando para alcançar o índice de reposição salarial que reivindicamos — afirmou o vice-presidente da região Nordeste da Fauber (Federação das Associações dos Servidores das Universidades Brasileiras), João Batista Araújo, da UFPA. Ele explicou que representantes de 10 universidades permaneceram em Brasília para um encontro, na primeira segunda-feira, com o ministro da Administração Aluísio Alves. O objetivo é prosseguir as negociações em busca da reposição salarial de 29,35% — os grevistas conseguiram apenas 25,12%.

João Batista acha que a grande vitória obtida pelo movimento foi o equiparamento de até agora 23 instituições no Lei de Responsabilidade. As outras 23 também já estão em processo de equiparamento. "Isso estava sendo levado em banho-maria pelo Ministério da Educação, mas agora já está agilizado", afirmou.

O dirigente da Fauber criticou o ministro da Educação, Hugo Napoleão, pela dificuldade de governo e servidores chegaram a um acordo. "O ministro se recusou a receber representantes do movimento de greve e não quis negociar, porque quem detém o poder não é o Sudep. O ministro Hugo Napoleão não tem poder político e teve que comparecer ao encontro do ministro Aluísio Alves", disse João Batista Araújo.

INTENSIVO ESPECIAL PARA CONCURSO DA ENAP

VALE-TRANSPORTE

O Sindicato das Empresas de Transporte de Passageiros do Município do Rio de Janeiro firmou convênio com o Unibanco para a comercialização do Vale-Transporte em suas

Pesabamento mata oito homens em Serra Pelada

Brasil — Oito homens morreram em um acidente que ocorreu na tarde de ontem em Serra Pelada, no Estado de Minas Gerais, durante o trabalho de exploração de ouro. Os mortos foram: Manoel Cândido, 48 anos, e Antônio de Jesus, 45 anos, ambos moradores locais; e seis outros trabalhadores de outros Estados.

Os mortos foram encontrados no local do acidente, que ocorreu durante o trabalho de exploração de ouro. Os mortos foram encontrados no local do acidente, que ocorreu durante o trabalho de exploração de ouro.

Episcopo faz advertência sobre as seitas

BRASILIA — A prefeleira da Confederação Nacional de Pastores Evangélicos (CNP) faz advertência sobre as seitas, afirmando que se trata de movimentos religiosos que buscam controlar a vida dos brasileiros.

Segundo a prefeleira, as seitas são movimentos religiosos que buscam controlar a vida dos brasileiros, utilizando-se de métodos que vão desde o uso de drogas até a prática de rituais que podem ser perigosos para a saúde.

Dossiê recende crise na Igreja do Nordeste

RECIFE — A crise que atingiu a Igreja do Nordeste, representada pelo Conselho Regional de Pastores Evangélicos do Nordeste (CRPE), recende a um episódio de crise que ocorreu em 1987.

Na época, o CRPE enfrentou sérias dificuldades financeiras e administrativas, o que levou a uma crise de confiança entre os membros da igreja.

Gás mata atriz e ex-marido de Vera Mossa

SÃO PAULO — O acidente que ocorreu na tarde de ontem em São Paulo, resultando na morte de uma atriz e seu ex-marido, ocorreu durante o trabalho de exploração de ouro.

O acidente ocorreu em um local onde estavam trabalhando para a exploração de ouro. O gás utilizado para aquecer a água acabou se acumulando no local, causando o acidente.

ATENÇÃO
MENOR PREÇO DO RIO

FAÇA UM X NA ECONOMIA

FILTROS
SAUNAS
BOIAS
MOVES
PROD. QUÍMICOS

SPB PISCINAS

O futuro é Collor

Alguém mais do que eu acredita no futuro do Brasil? Então, venha conhecer o Collor 20.

Collor 20

Arquivo Jornal do Brasil. Edição quinta-feira 12/10/1989

CHACINA

“Um policial me deu um chute na costela. Acordei com os ossos arreventados”

O legislador Nelson Massini confirma: “Houve uma chacina.”

Durante o velório, a polícia interrogava parentes dos mortos, para identificá-los.

Uma das hipóteses para as “execuções sumárias” a que o legislador Nelson Massini se referiu pode estar no que alguns sem-terra — que preferiram não dar os nomes — contam. Segundo eles, o objetivo do massacre era acabar com as lideranças, o que teria levado os policiais a torturarem trabalhadores já rendidos, tentando obrigá-los a dar os nomes dos líderes e dizer onde estavam. Como torturas desse tipo quase sempre deixam seqüelas drásticas, os torturados teriam sido mortos para não denunciarem o que sofreram. O depoimento de Josimar Pereira de Freitas à MANCHETE pode confirmar esta tese: “Soube que o Oziel, nosso amigo, que nos ensinava as coisas no acampamento, foi preso, algemado e



depois executado. Foi preso na frente de uma porção de pessoas. Os policiais subiram com ele em um ledão.”

Germano Pereira Costa tem 42 anos, está no hospital Celina Gonçalves em Marabá, atingido com tiros de metralhadora na perna direita. “Vi várias pessoas feridas no chão e a polícia chegando”, conta. “Fiquei calado e não fui ao povo coreando e as balas zunindo. Um policial chegou perto de mim e me deu um chute com a bota nas costelas. Acho que desmaiei.” Quando

acordou, estava naquele estado.

Perto do cemitério de Curionópolis moram Jorge Pereira Lima e Celina, sua mulher, ele com 87 anos, ela 85. Eles choraram muito ouvindo pelo rádio o noticiário da chacina. “Trabalhei há quase 80 anos na lavoura e nunca tive terra. Sempre trabalhei para amigos.” E, muito grave, dá sua opinião: “Pode ver, moço, que os fazendeiros devem estar por trás dessa desgraça toda. A polícia é o punho assassino dos fazendeiros. Nunca vi um massacre igual a esse, nem no tempo de Getúlio Vargas, em 1930. Só a Reforma Agrária pode acabar com essa violência.”

Como lembra o *New York Times*, ao noticiar a chacina, “o Brasil é o país com mais terras vazias no mundo, e 45% delas pertencem a 1% da população.” Terra para a Reforma Agrária é que não falta. Violência, também não.

REPORTAGEM E FOTOS: JÓÃO RIPPER

SERRA PELADA AVISA: “VAMOS EXPLODIR EM GUERRA”

Os garimpeiros de Serra Pelada erguem suas baletas: “Vamos à guerra.”

Vamos explodir em guerra. Pode haver derramamento de sangue.” O garimpeiro José Brito sacode os braços, o rosto em fúria, ao proferir a frase que define o ambiente em Serra Pelada, sul do Pará. É tudo como MANCHETE previu, ao noticiar, com exclusividade, em sua edição de 23 de março, a tensão que surgiu entre os garimpeiros depois que a Companhia Vale do Rio Doce descobriu e começou a explorar uma gigantesca reserva de ouro na Serra Leste. Sessenta mil garimpeiros dispostos a tudo estão bloqueando a estrada que leva à reserva. O Movimento de Liberação de Serra Pelada, criado pouco após a descoberta, afirma que todas aquelas “toneladas de ouro” ficam na área de 1.089 hectares que lhes foi assegurada por lei, em 1984. “A Vale do Rio Doce quer incluir, na área que explora, a Serra Leste, que está dentro do quadri-



látero destinado aos garimpeiros”, denuncia Fernando Marcolino, presidente do Sindicato dos Trabalhadores de Serra Pelada.

Desde a chacina dos sem-terra em Eldorado dos Carajás, que, por sinal, fica a apenas 50 quilômetros de Serra Pelada, a tensão entre os garimpeiros aumentou. O que mais os enfurece é a possibilidade de a Polícia Militar tentar desalojá-los também. “Eles que venham e cortem as nossas cabeças como fizeram com os sem-terra”, desafia o garimpeiro Maurício Braga de Souza, o Carioca. “Se não houver acordo com a Vale do Rio Doce, vamos parar as máquinas e as sondas, que estão tirando daqui 20 quilos de ouro por dia, enquanto nós continuamos na miséria”, diz José Soares Paraibano, que vive em Serra Pelada desde 1984. Se o barril explodir, não será por falta de aviso. O pavio já está aceso.

12 27 DE ABRIL DE 1996

2. MUNDO, REPRESENTAÇÃO E UMA NARRATIVA DO REALISMO.

“Uma representação ou descrição é apropriada, eficaz, iluminadora, subtil, intrigante, na medida em que o artista ou o autor apreende relações novas e significantes, e concebe meios para as tornar manifestas”. (Nelson Goodman)

De acordo com Henri Lefebvre, na história da filosofia moderna o termo representar tem tantas faces que o que se pode dizer dele é que “não é nem a verdade nem o erro, nem a presença nem a ausência, nem a observação nem a produção, senão algo intermediário”⁴⁵. Lefebvre parte de um extenso apanhado dos usos da noção de representação, e o que na sua descrição pode parecer algo incerto é na verdade a demonstração das possibilidades de abordagem que o trabalho da representação encontra na produção de conhecimento sobre o mundo.

O que o filósofo afirma sobre o conceito de representação: que não diz sobre verdade ou erro, nem sobre presença ou ausência, nem somente sobre observação ou produção; tem lastros na diversidade de ideias encontradas principalmente na história da filosofia europeia dos últimos dois séculos. O autor cita, por exemplo, as formas conceituais da representação em “Hegel e em Marx, em Schopenhauer, em Nietzsche, em Heidegger, em Fink, etc”⁴⁶ para demonstrar os contrastes entre cada uma daquelas abordagens, do que nelas significa representar.

Contudo, apesar do destaque dado à história da filosofia, as abordagens de Lefebvre não se restringem apenas a esse universo. Numa das partes da sua narrativa historicista, o autor afirma que, em modos gerais, a representação pode ser tomada como

um fato ou fenômeno de consciência, individual e social, que acompanha em uma sociedade determinada (e uma língua) tal palavra a tal série de palavras, por uma parte, e por outra tal objeto ou constelação de objetos. Outras vezes é uma coisa ou um conjunto de coisas correspondentes a relações que essas coisas encarnam as contendo ou valendo por elas.⁴⁷

As descrições feitas por Lefebvre têm aspectos de síntese, de generalização, e reafirmam a ideia de haver lugar intermediário, uma espécie de inter-relação entre todos os sentidos

⁴⁵ LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia*, p. 15.

⁴⁶ Idem. p. 20.

⁴⁷ Ibidem. p. 23.

possíveis do termo representação encontrados ao longo da história. Em dado momento o apanhado feito pelo autor reforça a noção de que representar é produzir conhecimento sobre um fato da realidade, não importando os modos de fazê-lo. Segundo ele, o conceito de representação deve ser entendido como o que não tem um sentido imperativo e que não pertence apenas às filosofias europeias, mas também diz respeito às abordagens de ordem discursiva identitária, sexual; dos modos de falar da subjetividade em geral; do aparecimento e uso do corpo como signo; das práticas sociais coletivas e da política.

Lefebvre designa de “não filosóficas” a essas diversas formas, dispositivos, estratégias de simbolização ou de constituição de discursos, nos quais um signo é posto no lugar de outro, uma imagem no lugar de um objeto ou de um indivíduo, uma palavra no lugar de uma imagem e de um objeto, um objeto no lugar de um indivíduo, um gesto no lugar de uma palavra etc. A esta mesma diversidade de modos de produção e de significação das representações, outro autor, Stuart Hall, por representações culturais. E o que Hall diz, é que,

a cultura [...] está envolvida em todas essas práticas que não são geneticamente programadas em nós [...], mas que carregam sentido e valores para nós, que precisam ser significativamente interpretadas por outros, ou que dependem do sentido para seu efetivo funcionamento. A cultura, desse modo, permeia toda a sociedade. Ela é o que diferencia o elemento humano na vida social daquilo que é biologicamente direcionado. Nesse sentido, o estudo da cultura ressalta o papel fundamental do domínio simbólico no centro da vida em sociedade.⁴⁸

Para Stuart Hall, as representações, que são formas de transmissão de informações, de trocas de conteúdos comunicativos e do estabelecimento de práticas relacionais, se dão sempre no contexto de um circuito de cultura, que é onde se forma o sentido de uma determinada representação. Numa longa discussão sobre representação, Hall trata especialmente da questão da produção de sentido comunicativo, dizendo que ele é produzido numa esfera cultural bem delimitada, e que “o sentido [de uma representação dentro de uma cultura] é o que nos permite cultivar a noção de nossa própria identidade, de quem somos e a quem pertencemos.”⁴⁹ Hall propõe a ideia de que o sentido “se

⁴⁸ HALL, Stuart. Cultura e representação. p. 21.

⁴⁹ Idem. p. 22.

relaciona a questões sobre como a cultura é usada para restringir ou manter a identidade dentro do grupo e sobre a diferença entre grupos”,⁵⁰ afirma que “o sentido é constantemente elaborado e compartilhado em cada interação pessoal e social da qual fazemos parte”;⁵¹ e que

o sentido é [...] produzido em uma variedade de mídias; especialmente, nos dias de hoje, na moderna mídia de massas, nos sistemas de comunicação global, de tecnologia complexa, que fazem os sentidos circularem entre diferentes culturas numa velocidade e escala até então desconhecidas na história.⁵²

Stuart Hall diz ainda, que:

o sentido também é criado sempre que nos expressamos por meio de “objetos culturais”, os consumimos, deles fazemos uso ou nos apropriamos, isto é, quando nós os integramos de diferentes maneiras nas práticas e rituais cotidianos e, assim, investimos tais objetos de valor e significado. Ou, ainda, quando tecemos narrativas, enredos – e fantasias – em torno deles.⁵³

Por fim, de acordo com Hall, “os sentidos também regulam e organizam nossas práticas e condutas: auxiliam no estabelecimento de normas e convenções segundo as quais a vida em sociedade é ordenada e administrada.”⁵⁴ Para o autor, “a questão do sentido relaciona-se a todos os diferentes momentos ou práticas [num determinado] circuito cultural”⁵⁵, e é ele, no momento de sua formação, o que leva à “construção da identidade, [...] a demarcação das diferenças, [...] a produção e o consumo de práticas e bens culturais, bem como na regulação da conduta social.”⁵⁶ Portanto, o sentido é, conforme a teoria de Hall, a finalidade das representações.

É importante destacar que os sentidos surgem do que o autor chama de paradigmas de interpretação, que se formam por meio de uma cultura, da partilha por um grupo de indivíduos, das regras dessa cultura. Um grupo somente produz sentido às suas

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem. p. 23.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibidem. p. 24.

⁵⁶ Ibidem. P. 26.

representações, se compartilha o saber coletivo de uma, ou de algumas linguagens. No texto que citamos, Stuart Hall destaca tanto a lugar dos sentidos como o papel preponderante das linguagens. Num ponto do seu texto ele faz um giro discursivo para dizer que os sentidos das representações se formam numa linguagem, porque toda transmissão de sentido se dá como o de uma língua ou como se fossem línguas, porque toda língua opera por meio de representação. Nesta elipse discursiva há a busca por afirmar outro aspecto importante da discussão levada a cabo pelo autor, que é a ocorrência das representações como práticas discursivas. Stuart Hall identifica como linguagem todas as formas de simbolização, transmissão e recepção dos sentidos das representações. Para o autor, as línguas invariavelmente operam por meio de representação, portanto, um modo de compreender os sistemas/dispositivos de representação é toma-los como se fossem línguas,

não porque eles são escritos ou falados [...], mas sim porque todos – sistemas/dispositivos/estratégias de representação – se utilizam de algum componente para representar ou dar sentido àquilo que queremos dizer e para expressar ou transmitir um pensamento, um conceito, uma ideia, um sentimento. A língua falada faz uso de sons, a escrita, de palavras, a música arranja notas em escala, a linguagem corporal emprega gestos físicos, a indústria da moda utiliza itens de vestuário, a expressão facial se aproveita de traços individuais etc.⁵⁷

Estes muitos elementos do real descritos por Stuart Hall são os elementos que permitem a construção de significados, e que os transmitem. Como os signos de uma língua, eles e outros tantos, “significam, não possuem um sentido claro em si mesmos – ao contrário, eles são veículos ou meios que carregam sentido, pois funcionam como símbolos que representam ou conferem sentido (isto é, simbolizam) às ideias que desejamos transmitir.”⁵⁸ Conforme dito por Hall, “eles operam como signos, que são representações de nossos conceitos, ideias e sentimentos que permitem aos outros “ler”, decodificar ou interpretar seus sentidos de maneira próxima à que fazemos.”⁵⁹

Entende-se que a linguagem é uma prática significante e qualquer sistema representacional que trabalhe nesses termos pode ser visto, de forma geral, como algo

⁵⁷ Ibidem. p. 41.

⁵⁸ Ibidem. p. 42.

⁵⁹ Ibid.

que funciona de acordo com os princípios da representação pela linguagem. No trabalho por exemplificar suas definições da representação como função cultural, Stuart Hall diz sobre a fotografia como um sistema representacional, “que utiliza imagens sobre um papel fotossensível para transmitir um sentido fotográfico a respeito de determinado indivíduo, acontecimento ou cena.”⁶⁰ O autor descreve também, “exposições em museus ou galerias [que] podem igualmente ser vistas como uma linguagem, já que fazem uso da disposição de objetos para elaborar certos sentidos sobre o tema da mostra.”⁶¹ Hall fala da música como uma linguagem, na medida em que emprega notas musicais para transmitir sensações e ideias, mesmo que abstratas e sem referência direta na realidade material”; e discorre até mesmo sobre o futebol, dizendo que

os cartazes, bandeiras e slogans, rostos, corpos pintados de certas cores ou inscritos com certos símbolos, podemos considerá-los como uma linguagem, na medida em que isso é uma prática simbólica que concede sentido ou expressão à ideia de pertencimento a uma cultura nacional ou de identificação com uma comunidade local.⁶²

Neste ponto Stuart Hall insere os objetos da “cultura futebolística” como signos de uma linguagem de sentido identitário, como formadores de um discurso de pertencimento nacional, e na totalidade de seu texto, ele identifica a representação como intimamente ligada a questões de identidade e conhecimento. Não obstante, o autor usa os paradigmas citados acima, que ele toma de seu entorno, para reafirmar a ideia de que, é sempre “por meio da cultura e da linguagem, [...] que a elaboração e a circulação de significados ocorrem.”⁶³

Por fim, deve-se dizer que a abordagem proposta por Hall tem tendência construtivista, ou seja, ela parte do pressuposto de que as representações e seus sentidos são “algo a ser produzido – construído – em vez de simplesmente encontrado”. Delimitadas pelo que o próprio autor identifica como abordagem social construtivista,

as representações são concebidas como partes constitutivas das coisas; logo, a cultura é definida como um processo original e igualmente constitutivo, tão fundamental quanto a base econômica ou material para a

⁶⁰ Ibidem. p. 24.

⁶¹ Ibid. p. 25.

⁶² Ibid. p. 39.

⁶³ Ibid. p. 48.

configuração de sujeitos sociais e acontecimentos históricos – e não uma mera reflexão da realidade depois dos acontecimentos.⁶⁴

Como Stuart Hall, Nelson Goodman, em sua abordagem filosófica analítica propõe que o trabalho da representação seja compreendido não como um processo físico análogo a um espelhar, mas sim, como uma relação simbólica relativa e variável. Goodman também destaca as proximidades do fazer representações com o trabalho de significação na linguagem, propondo a representação sempre como descrição do referente da simbolização. Num de seus textos fundamentais, em que trata da simbolização nas artes, o filósofo parte da noção de denotação para dizer que,

uma imagem, para representar um objeto, tem de ser um símbolo deste, tem de estar em seu lugar, referir-se a ele, e nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida. Nem a semelhança é necessária para a referência: quase tudo pode estar em lugar de tudo. Uma imagem que representa um objeto – como um passo que o descreve – refere-se a ele e, em particular, denota-o. A denotação é o núcleo da representação e é independente da semelhança.⁶⁵

Na sequência Goodman descreve os termos da possibilidade de haver representação como imitação, contudo, de maneira muito particular elabora um pensamento sobre o aspecto mimético das imagens dizendo que é preciso ter em conta que “uma representação é muito pouco uma questão de imitação”⁶⁶, e que este pouco consiste em partir do pressuposto de que todo objeto/referente só pode ser copiado em algum ou alguns de seus aspectos e nunca em totalidade. Para Goodman, “um aspecto não é apenas o objeto de uma dada distância e ângulo e sob uma dada luz; é o objeto tal como o observamos ou concebemos, uma versão ou tradução do objeto.”⁶⁷ Para o autor, “ao representar um objeto, não copiamos tal tradução ou interpretação – a alcançamos”.⁶⁸ Como na abordagem culturalista proposta por Stuart Hall, a compreensão de Goodman da representação como mimesis parte da noção de constituição coletiva e mesmo orgânica do entendimento dos signos e sentidos. Não por acaso, o filósofo

⁶⁴ Ibid. p. 49.

⁶⁵ GOODMAN, Nelson. Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. p. 37.

⁶⁶ Idem. p. 41.

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ Ibid.

estadunidense, inicia sua descrição sobre a imitação na arte, referenciado nos textos de Ernst Gombrich, quando este propunha uma leitura sobre a ausência do “olhar inocente” na representação. Goodman nos diz que, segundo Gombrich,

o olhar chega sempre atrasado ao trabalho, obcecado com o seu próprio passado e com as velhas e novas insinuações do ouvido, do nariz, da língua, dos dedos, do coração e do cérebro. Não funciona como um instrumento isolado e independente, mas como um membro diligente de um organismo complexo e caprichoso. Não só o modo como vê, mas também o que vê é regulado pela necessidade e pelo preconceito. Selecciona, rejeita, organiza, discrimina, associa, classifica, analisa, constrói. Não espelha, propriamente falando, antes se apodera e faz; e o olhar não vê aquilo de que se apodera e que faz como algo nu, como itens sem atributos, mas como coisas, comida, pessoas, inimigos, estrela, armas. Nada é visto a nu, nem nu.⁶⁹

Nelson Goodman se detém no trabalho de desfazer o que ele designa de mito do olhar inocente para prosseguir nas descrições das formas de representação. Depois do modo imitativo ele aponta para representações que seriam de “denotação nula”.⁷⁰ Nesta categoria Goodman insere o que chama de descrições predicativas, ou seja, uma forma de tratar das representações enquanto imagens de algo sem ser imagens de algo específico. O autor explica sua teoria dizendo, por exemplo, que “uma imagem, como um predicado, pode denotar separadamente os vários membros de uma dada classe”⁷¹; e, ainda, como predicado, “uma imagem que acompanha uma definição de dicionário é muitas vezes uma dessas representações, não denotando unicamente uma certa águia, digamos, ou coletivamente a classe das águias, mas distributivamente as águias em geral.”⁷² Neste ponto das definições, Goodman está interessado em desfazer os mal entendidos acerca dos sentidos que expressões como “imagens de” e “representa”, podem assumir como “simples predicados binários bem-educados”⁷³. Para o autor, deve-se ter em conta, que existem imagens que não denotam um referente particular, mas, que, no entanto, podem representar uma classe particular. Nas palavras de Nelson Goodman,

⁶⁹ Ibidem. p. 39.

⁷⁰ Ibid. p. 52.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

uma representação como imagem “tem de denotar um homem para o representar, mas não tem de denotar coisa alguma para ser uma representação-de-homem.”⁷⁴

Outra categoria que Goodman destaca é a de: “representar como”; que é resumida na forma:

Uma imagem que representa um homem denota-o; uma que representa um homem fictício é uma imagem-de-homem; e uma imagem um homem como homem é uma imagem-de-homem que o denota. Assim, ao passo que o primeiro caso diz unicamente respeito ao que a imagem denota e o segundo unicamente de que tipo de imagem trata, o terceiro diz respeito tanto à denotação como à classificação.⁷⁵

O representar como é posto por Goodman como procedimento baseado em classificações, funciona de maneira ótima por meio de descrições. Tem relação estrita com a enunciação linguística, com a capacidade de representante formular os enunciados sobre aquilo que representa, para configurar os limites do objeto, da imagem em relação ao que é representado. Para o filósofo, o representar-como, tanto quanto as outras formas de simbolização das coisas do mundo – representar –, “trata sempre de uma questão de classificar objetos e não de os imitar, de caracterizar e não de copiar, não é uma questão de relato passivo.” Goodman continua para dizer sobre o aspecto inventivo por trás de todo trabalho de representação, e sobre as coisas a serem representadas, afirma:

o objeto não se senta como um dócil modelo com os seus atributos claramente separados e expostos para serem contemplados e retratados. É um objeto entre muitos outros, pode ser agrupado com qualquer seleção deles, e para cada um desses agrupamentos há um atributo do objeto. Admitir que todas as classificações estão em pé de igualdade equivale a não fazer qualquer classificação. A classificação envolve preferências, e a aplicação de uma etiqueta (pictórica, verbal, etc.) tanto produz uma classificação como a registra.⁷⁶

Nelson Goodman diz ainda, que

a representação e a descrição acarretam a organização, e esta acarreta muitas vezes aquelas. Uma etiqueta associa os objetos a que se aplica, e

⁷⁴ Ibid. p. 56.

⁷⁵ Ibid. p. 58.

⁷⁶ Ibid. p. 62.

está associada a outras etiquetas que pertencem a um dado tipo ou tipos. Menos diretamente, associa os seus referentes a outras etiquetas e aos seus referentes, e assim sucessivamente.⁷⁷

Como prática comum comunicativa, de estabelecimento de relações sociais entre sujeitos, grupos etc., as representações em imagens e ou na linguagem, diz Goodman, “exigem invenção. São criativas. [...] Influenciam-se mutuamente, e formam, relacionam e distinguem objetos.”⁷⁸ O que também afirma o autor, a título de conclusão da série de definições quase-categoriais acerca das representações, sejam elas feitas nas artes ou em qualquer outro campo de produção simbólica e discursiva, é que a questão do realismo não se distingue das demais ordens formais do trabalho de representação. Goodman diz que se deve entender por realismo ou realismos aquelas estratégias enunciativas/discursivas que são, como outras, determinadas por algum sistema de representação canônico de uma dada cultura ou pessoa num dado momento. Para o autor,

no realismo não está em causa uma relação constante ou absoluta entre uma imagem e o seu objeto, mas uma relação entre o sistema de representação usado na imagem e o sistema canônico. A maior parte das vezes, claro, toma-se o sistema tradicional como canônico, e o sistema de representação literal, realista ou naturalista é simplesmente o costumeiro.⁷⁹

Nelson Goodman propõe a ideia de que

a representação realista, em resumo, não depende da imitação, da ilusão ou da informação, mas da doutrinação. Praticamente qualquer imagem pode representar praticamente qualquer coisa; isto é, dada uma imagem e um objeto, há habitualmente um sistema de representação, um plano de correlação, sob o qual a imagem representa o objeto. O grau de correção da imagem sob esse sistema depende de quão rigorosa é a informação sobre o objeto que se obtêm ao ler a imagem de acordo com esse sistema. Mas o grau de literalidade ou de realismo da imagem depende de quão canônico é o sistema. Se a representação é uma questão de escolha e a correção uma questão de informação, o realismo é uma questão de hábito.⁸⁰

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibidem. p. 67.

⁸⁰ Ibid. p. 68.

* * *

Voltemos à citação do texto de Nelson Goodman posto na epígrafe e que diz o seguinte: “uma representação ou descrição é apropriada, eficaz, iluminadora, sutil, intrigante, na medida em que o artista ou o autor apreende relações novas e significantes, e concebe meios para as tornar manifestas.”⁸¹ Essa definição do trabalho de representação serve como síntese indicativa de uma forma de pensar a tradição realista na arte. O que ela mostra é um pressuposto metodológico, definido de maneira pragmática por Goodman, que nos ajuda abordar o realismo, também de maneira pragmática, como movimento de inflexão das muitas formas de produção imagética – meios de manifestação/exibição da realidade – a partir de dois pressupostos observáveis que são as práticas de representação e a relação imediata destas com acontecimentos da realidade concreta.

A se mostrar adiante, estas breves definições sobre práticas de representação e suas relações com fatos e objetos do mundo concreto não marcam algo muito diferente do que propomos chamar de uma tradição realista. Nesta seção do texto propomos sublinhar pontos de emergência nas artes e culturas visuais, desde pinturas, fotografias, filmes etc., que exemplifiquem uma história do realismo.

E o limiar desta história nos é dado por Linda Nochlin ao dizer que o propósito do realismo artístico/pictórico "consistiu em oferecer uma representação verídica, objetiva, e imparcial do mundo real, baseada em uma observação meticulosa da vida do momento."⁸² Nochlin trata dos realismos surgidos na Europa, principalmente na França no século XIX, e para completar sua definição muito sintética, a autora afirma que havia desde o início do movimento uma certa "confusão que gira em torno da noção de realismo [e] sua relação ambígua com o sumamente problemático conceito de realidade."⁸³ Para a autora essa confusão se origina de "uma longa tradição filosófica que forma parte da corrente de pensamento ocidental, e que desde a época de Platão contrapõe realidade verdadeira a mera aparência."⁸⁴

Nochlin indica como fonte dessa confusão as teorias estéticas e críticas dos séculos XVIII e XIX dominadas por discursos contrários às tendências realistas da arte moderna

⁸¹ GOODMAN, Nelson. Op.cit. p. 62.

⁸² NOCHLIN, Linda. *El realismo*. p. 11.

⁸³ Idem.

⁸⁴ Ibidem.

surgente. Ela cita o idealismo hegeliano como pressuposto teórico no século XIX e a própria crítica baudelairiana como pontos de confronto com os artistas e poetas daquela onda de arte realista europeia. Primeiro Nochlin menciona Hegel, para questionar a apropriação indevida pela crítica de ideias de senso comum baseadas em enunciados da estética hegeliana, por exemplo, quando nela se diz que "a arte cava um abismo entre a aparência e a ilusão deste mundo mal e perecível."⁸⁵ E também quando Hegel propõe que "longe de ser simples aparências e ilustrações da realidade ordinária, as manifestações da arte possuem uma realidade mais elevada e uma existência mais verdadeira."⁸⁶ Quanto a Baudelaire, a autora menciona que este, "num esboço crítico ao realismo, [e] em contraposição à doutrina realista, [dizia que] a poesia é em si sumamente real e só inteiramente verdadeira em outro mundo"⁸⁷.

Para Linda Nochlin, "muitos dos mais vociferantes inimigos do realismo basearam seus ataques em fundamentos com esta índole: que se sacrificava uma realidade mais elevada e permanente para outra mais baixa e mundana"⁸⁸. Essa tendência discursiva em moldes conservadores retornou em diversos momentos na história da arte ocidental, atualizando sempre a querela da representação como imitação ou simulação negativas de um objeto ou mundo ideais. Vale dizer que as críticas ao antirrealismo feitas por Nochlin remetem, em certos pontos, às problemáticas sobre o impulso mimético nas artes, conectando-se também ao que a autora chama de "confusões" sobre o entendimento do que seja uma representação realista. Nochlin não menciona diretamente a questão mimética como parte das disputas teóricas em torno do realismo do século XIX, mas é possível puxar de seu texto um fio que leva até ao conceito platônico de *mimesis*.

Os apontamentos no texto da autora sobre a substituição de uma possível realidade elevada por outra realidade descrita como baixa e mundana, quando ligados ao realismo tocam indiretamente a problemática platônica da imitação. Sobre a questão filosófica da *mimesis* clássica, Marc Jimenez afirma que Platão questionava a poesia que não respeitava ao ideal moral da república ateniense, e ainda, que no texto do filósofo grego não se tratava de condenar toda a arte, mas justamente àquela que buscava mudar os

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

temas da representação, trazê-los para mais perto do homem comum, dos afetos da comunidade. O que Jimenez nos diz mesmo, é que,

em nome da educação das crianças, dos futuros homens que deverão 'honrar os deuses e seus pais', e que se tornarão os guardiães da Cidade, Platão pede simplesmente que [algumas] leituras sejam censuradas. E qual leitura em particular? A de Homero, culpado por usar palavras assustadoras ("habitantes dos infernos", "espectros", "Estige"), por mostrar deuses chorosos, em lamentações ou então francamente covardes. Apaguemos estes versos, pede Platão, e substituamos os termos negativos por expressões positivas.⁸⁹

Portanto, não seria toda imitação negada, mas somente aquela que não estivessem de acordo com a ordem social dominante e o ideal estético almejado. Ainda seguindo o texto de Marc Jimenez, podemos perceber que a refutação da arte que não tivesse aparência nobre, que não se centrasse nos bons discursos e na representação de temas elevados, tornava-se uma necessidade mais do que apenas uma contingência pontual. O texto homérico seria, aos olhos de Platão o exemplo ruidoso de uma arte que "propõe-se imitar comportamentos humanos, paixões, emoções"⁹⁰, espelhadas na realidade mundana, invertendo a própria lógica moral pregada pelo filósofo, para quem, se a arte "se contentasse em imitar as qualidades e as virtudes como a coragem, a temperança, a santidade"⁹¹ estaria tudo bem. Mas de acordo com Jimenez, o que ocorre no texto homérico é que "a imitação se torna um hábito que impele a imitar tudo, inclusive os defeitos e os vícios."⁹²

Para retornar às discussões sobre o realismo no século XIX, nele, o que veio a se tornar comum foram justamente as realidades mundanas, porque constituídas em eventos e por objetos que poderiam ser classificados como pertencentes até mesmo a um mundo de defeitos e vícios. Foi sob o nome realismo que se juntaram práticas artísticas diversas, que apontavam para a possibilidade de elaborar representações de acontecimentos do cotidiano, de fatos e fenômenos da realidade mais imediata. Paul Wood afirma que "o próprio termo realismo (na arte) sugeria uma orientação imediata para estas realidades

⁸⁹ JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. p. 204.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibid.

ou, mais exatamente, uma conexão direta com o real"⁹³. Mas o que este autor também nos diz, é que no século XIX o que se define por realismo artístico,

é em geral contrastado com a noção de moderno, que é visto como algo individualista (ou subjetivo), como "expressionisticamente" distorcido (ou abstrato) ou puro - atributos que são com frequência, embora nem sempre adequadamente, sintetizados na fórmula da arte pela arte.⁹⁴

O que Wood está mostrando, é que o realismo – pictórico –, contemporâneo da emergência do impulso moderno da arte, passou ao mesmo tempo a ser considerado por alguns de seus críticos como antítese das vanguardas artísticas na Europa, e que estas seriam, por sua vez, o lugar dos temas e formas elevados da arte. Não obstante, Linda Nochlin não deixa de questionar a legitimidade dessas tendências críticas e filosóficas contrárias ao realismo, propondo que

na medida em que se trata do realismo, a questão se complica em grande medida pelas asseverações de seus partidários e opositores, relativas à afirmação de que os realistas não faziam senão refletir a realidade cotidiana. Estas declarações procediam da crença de que a percepção podia ser "pura", não estar condicionada pelo tempo ou lugar.⁹⁵

Linda Nochlin argumenta contrária aos detratores do realismo e questiona os fundamentos ideológicos dos discursos antirrealistas, perguntando na sequência, se na arte seria "possível em algum caso a percepção pura, a percepção no vazio, por assim dizer?"⁹⁶ Questões que a própria autora responde afirmando que boa parte das críticas antagônicas às ideias que estruturam a arte realista fundamentam-se "numa simplificação grosseira, pois o realismo não foi mero espelho da realidade em maior medida que qualquer outro estilo e sua relação enquanto estilo com os dados fenomênicos."⁹⁷

Para Linda Nochlin a questão central do realismo não se concentra apenas nos domínios do puro fazer técnico da arte, nem se trata de um problema simplesmente de estilo ou forma. O realismo circunscrito nas análises da autora consiste melhor na busca com a

⁹³ WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo*. p. 254.

⁹⁴ Idem. p. 253.

⁹⁵ NOCHLIN, Linda. *El realismo*. p.12.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Ibidem.

arte pela representação de acontecimentos do mundo, na produção da arte em dialética com a tenção ética do autor que o leva a dizer algo sobre a realidade de seu tempo.

É isto o que ocorre, por exemplo, na obra de Gustave Courbet, o pintor que disse que ser realista significava ser “amante sincero da verdade honesta”⁹⁸. Essa definição categórica do realismo, enunciada por uma das figuras centrais do movimento na sua expressão pictórica no século XIX, apareceu publicada num jornal parisiense no ano de 1851, e junto dela o pintor afirmava, ainda, ser “socialista, democrata e republicano”⁹⁹. Destaque-se que ao pôr em paralelo o modo de ser político ao de ser artista, Courbet indicava uma razão do movimento realista em seu tempo.

A obra realista de Courbet é contemporânea de uma época de insurreições populares e suas pinturas mais inovadoras surgiram em meio a agitações políticas históricas na França no ano de 1848. O artista faz parte de uma geração de produtores de cultura e arte que vivenciaram um momento histórico identificado por Alexis de Tocqueville como o tempo em que se dormia sobre um vulcão prestes a explodir¹⁰⁰. Interessado e motivado pelas disputas ideológicas e lutas políticas de seu tempo, Gustave Courbet junto a outros artistas realistas, entre eles Daumier, Millet, radicalizou o processo de desmistificação do lugar da arte e da função do artista na sociedade contribuindo para trazer ao campo artístico uma discussão mais radical da dialética entre arte e sociedade.

Não por acaso o historiador Stephen Eisenman propõe a ideia de que “os artistas e escritores (realistas) talvez não tivessem lido o Manifesto do Partido Comunista (1847) de Marx, mas suas obras compartilhavam com ele a descrição da ansiedade, a transformação e [uma ideia semelhante de] dessacralização”. Eisenman cita mesmo um trecho do Manifesto de Marx e Engels onde é dito que “a burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com piedoso respeito. Fez do médico, do jurista, do sacerdote, do poeta, do sábio seus servidores assalariados”.¹⁰¹ Para o historiador, estas

palavras de Marx recordam imagens da arte e da literatura realistas. O médico, o advogado, o sacerdote, o poeta e o homem das ciências

⁹⁸ EISENMAN, Stephen F. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. p. 218.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Eric Hobsbawm cita em *A era do Capital*, a fala de Tocqueville, que teria proferido numa reunião da Câmara de deputados, no ano de 1848, a sentença de que os políticos ali reunidos dormiam sobre um vulcão.

¹⁰¹ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. p. 42.

constituem verdadeiramente a lista de personagens da amarga sátira de Flaubert sobre a vida rural de Madame Bovary (1857); os deprimentes resultados para a humanidade "da perturbação ininterrupta de todas as condições sociais" que aparecem na carruagem da terceira classe (1862) de Daumier, As Respigadoras (1850) de Millet e os Quebradores de Pedras (1850) de Courbet.¹⁰²

Cada uma destas figuras da representação – o camponês, o boêmio, o operário, o burguês etc. – retiradas de um mundo de formas e ideias prosaicas e trazidas para o espaço da arte, serviu aos pintores, ilustradores, escritores realistas para mostrar e confrontar a realidade de sua época. E se nos atentamos mais para a dialética arte/sociedade que estrutura “a retórica realista”¹⁰³, pode-se dizer que enquanto movimento artístico, o realismo surge, em parte, como sintoma do espírito do tempo conforme ele é enunciado no Manifesto comunista, ou seja, o realismo no século XIX parte da possibilidade na arte, de refletir e questionar as transformações radicais promovidas pelo progresso capitalista, por sua vez o estruturante fundamental dos fenômenos da vida moderna.

As análises de Marx e Engels ajudam a compreender o mundo que aparece representado na arte realista, por exemplo, quando os autores afirmam que aquela era “a época da burguesia”¹⁰⁴, uma época que se caracterizava “por ter simplificado os antagonismos de classe. [Criando] uma sociedade que se divide cada vez mais em dois campos opostos, em duas grandes classes em confronto direto: a burguesia e o proletariado”¹⁰⁵.

Este trecho do manifesto comunista aponta para um mundo cindido e agitado por movimentos revolucionários e reacionários, o mesmo mundo do qual se originaram os referentes do realismo pictórico e literário. Entendemos que não é outro objeto senão a burguesia na sua forma circunscrita pelo Manifesto Comunista que é representada por Honoré Daumier em muitas de suas obras, nas quais o artista “descreve a obstinação e o despudor do burguês mantenedor do Estado, zomba de sua política, da sua justiça, de suas diversões, e revela toda a farsa fantasmal que se esconde por trás da respeitabilidade burguesa”¹⁰⁶. Não obstante, do outro lado, como antagonistas da burguesia e igualmente

¹⁰² EISENMAN, Stephen F. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. p. 218.

¹⁰³ Stephen Eisenman identifica o discurso trazido pela arte realista no século XIX como uma forma de retórica.

¹⁰⁴ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich Op.Cit. p. 40

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ HAUSER, Arnold. *Historia social del literatura y del arte (tomo III)*. p. 80.

atores da história, aparecem os trabalhadores, o operariado e as classes baixas, representadas nas pinturas de Gustave Courbet, Millet etc.

É o historiador da arte Arnold Hauser quem nos diz que o realismo “começa como um movimento do proletariado artístico”¹⁰⁷, e que “seu primeiro mestre foi Courbet, [que era] um homem do povo.”¹⁰⁸ Ainda de acordo com Hauser, Courbet

deve sua posição como guia principalmente às qualidades humanas e não [somente] artísticas de sua obra, [por sua origem], e pela circunstância de descrever a vida das pessoas, [...] de abordar essas pessoas em sua arte, de produzir arte para estas mesmas pessoas [...] ou pelo menos para os setores mais amplos do público.¹⁰⁹

O que Arnold Hauser diz sobre o trabalho da descrição característico da obra de Courbet aparece bem na primeira pintura da fase mais revolucionária do artista, no quadro “Os quebradores de pedras”, que representa trabalhadores, que não são necessariamente proletários, mas trabalhadores pobres na França ainda não industrializada. Nessa obra vemos dois homens mostrados em modo ensimesmado, o que lhes confere a condição de modelos morais a serem percebidos como uma mensagem trazida pelo artista ao espectador. No entanto, o que Courbet realiza com mais propriedade n’Os quebradores de pedras é usar a descrição como estratégia para fazer aparecer o real na imagem. O artista representou as duas figuras masculinas que realizam um trabalho precário utilizando ferramentas simples como um martelo, a picareta, os cestos para o transporte das pedras quebradas, que são depois empilhadas à margem da estrada. Não se pode deixar de observar as roupas surradas, cheias de remendos, rasgadas e sujas, nem os sapatos gastos, as meias aparentes envelhecidas, os corpos dos dois homens queimados pelo sol e os demais utensílios rudimentares que preenchem o espaço pictórico.

É possível dizer a partir da observação desses detalhes, sobre a forma escolhida pelo pintor para mostrar os dois trabalhadores, que ela se dá com sentido próximo ao que Roland Barthes designou por efeito de real, ou seja, o trabalho de descrição da cena feito pelo artista, tem elementos que poderiam ser pouco considerados, no entanto, estão lá justamente para indicar, significar a realidade na sua imediaticidade e concretude. Sobre o

¹⁰⁷ Idem. p.78.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibid

efeito de real, Barthes o vincula ao valor das partes que num primeiro momento aparecem como pouco significantes no interior de alguma narração. Menciona as descrições que aparecem na literatura realista, propondo que a partir daí a ideia de que a descrição de pequenas partes, detalhes de um ambiente, de uma cena, os gestos menos significantes etc., “não dizem mais do que o seguinte: somos o real”¹¹⁰. Para o autor, o cuidado descritivo de fragmentos, de elementos compositivos que parecem carecer de significado são justamente os que favorecem o referente tomado ao real, fazendo dele o próprio significado realista. É assim que se produz o efeito de real. Assim também funciona a descrição na pintura dos *Quebradores de pedras*. O aspecto esmiuçado do trabalho do pintor, de mostrar furos nas meias e nos sapatos, os remendos e rasgos das camisas e casacos, os suspensórios de couro que seguram de forma precária as calças do rapaz jovem à esquerda da cena, cada umas destas partes servem para o artista dizer que estes elementos da representação não poderiam ser nada além do real figurado na pintura.



Gustave Courbet. Os quebradores de pedras. 1848

O que ocorre no quadro dos quebradores de pedras é a constituição de um realismo minucioso feito estratégia de representação com vistas a produzir maior fiabilidade sobre a imagem. Contudo, não é o trabalho descritivo, tão evidente nesta pintura, mas

¹¹⁰ BARTHES, Roland. O efeito de real. IN_ *O rumor da língua*. p. 190.

principalmente a busca por mostrar nela referentes outros, por inserir no espaço da pintura novos atores sociais como objetos da representação e até como participantes nos processos de trocas simbólicas o que realmente torna o realismo de Courbet um paradigma à história da arte.

Como já apontado desde o diálogo com o texto de Arnold Hauser, parte do valor das obras mais revolucionárias de Courbet surge do esforço do artista por mostrar nas pinturas os membros de sua comunidade e de produzir arte para os mesmos. Esta inclinação do realismo courbetiano para mostrar figuras do povo e outros referentes prosaicos, também é apontada pelo historiador Meyer Schapiro, que identifica nas referências das imagens produzidas por Courbet o que podemos chamar de o outro da representação na arte. Schapiro exemplifica sua colocação dizendo sobre a pintura intitulada *Un enterrement à Ornans*, que essa obra teria "agradado aos habitantes de Ornans que posaram para o quadro"¹¹¹, e ainda, que o *Enterrement* dá "impressão de um gosto primitivo e rústico"¹¹², "lembrando obras do imaginário popular"¹¹³, o que de certa forma potencializava a relação de troca entre a obra de arte e seus espectadores, as pessoas da cidade natal do artista.

*

A procura por representar os acontecimentos do tempo atual, por mostrar na arte mundos feitos por pequenos e breves eventos e por tornar efetiva a dialética arte/sociedade como estruturante da discursividade, são aspectos estilísticos e conceituais do realismo no século XIX que não se desfizeram junto ao ocaso das efervescências políticas e sociais da época de Courbet, senão, que reapareceram desdobrados nas artes e culturas visuais subsequentes. Tenções de representação realista resistiram nas pinturas da vida moderna de Édouard Manet, que de acordo com T. J. Clark, "combinavam um relato de verdade visual com um relato de liberdade social"¹¹⁴. Resistiram na estética literária naturalista que se fez preme de descrições, de narrativas, relatos sobre trabalhadores e figuras populares e sobre objetos prosaicos tomados do mundo para serem mostrados na arte de forma objetiva, quase científica. É o que ocorre em *Germinal*, a obra literária na qual Emile Zola descreve a paisagem escurecida pela fuligem e poeira de uma mina de carvão

¹¹¹ SCHAPIRO, Meyer. *Arte moderna: séculos XIX e XX*. p. 96.

¹¹² Idem.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. p. 35.

ao norte da França e seus trabalhadores precarizados. E tenções do realismo resistiram também na pintura naturalista, por exemplo, na obra de Almeida Junior, o pintor brasileiro que retratou caboclos, caipiras, caçadores, mateiros e andarilhos, emulando aspectos formais e conceituais da pintura de Gustave Courbet na arte produzida no Brasil.

Cada uma dessas obras de arte citadas exemplifica estratégias e formas de representação realista em suas respectivas épocas. Mas elas exemplificam o realismo em termos, porque desde o último quarto do século XIX havia realismos diversos. O crítico alemão Boris Groys aponta a ocorrência na história da arte moderna de duas tradições realistas, a primeira consistindo no que o autor identifica como tradição mimética ou representacional, e a outra como tradição do realismo direto, não representativo. A esta Groys vincula as formas de arte de ação direta e materialistas, e seus exemplos vão desde as vanguardas artísticas soviéticas aos eventos performáticos e happenings das neovanguardas dos anos de 1960-70. Diferentes, as formas de arte realista representativa são descritas pelo autor como toda aquela destinada a fazer “visível as coisas que permaneceriam invisíveis se não fossem representadas artisticamente”.¹¹⁵

Referidos por Groys como paradigmas da arte não representacional, os construtivismos revolucionários soviéticos, os happenings e ações de Guy Debord, são valorizados pelo autor enquanto formas de fazer/agir artístico que buscavam revelar verdades das coisas sem representá-las, senão por compartilhar seus destinos como eventos e fenômenos no mundo. Deve-se observar que quando Groys fala da condição dessas obras de arte enquanto objetos autônomos e como acontecimentos, acaba por conferir qualidades que permitem entendê-las como representantes de outra tradição mais ampla, que é a das artes estéticas modernas. Aqui o sentido de estético deve sua definição a Jacques Rancière, para quem a identificação de práticas de arte como pertencentes ao que ele nomeia por regime estético, ocorre “não por uma distinção no interior das maneiras de fazer [arte], mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”¹¹⁶.

Sobre as artes estéticas, Rancière diz que no tempo dos modernismos “se afirmou de inúmeros modos o projeto de uma arte liberta das imagens, isto é, livre não apenas da

¹¹⁵ GROYS, Boris. *Sobre el Realismo*. p. 132.

¹¹⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. p. 32.

figuração antiga como também da nova tensão entre a presença nua e a escrita da história nas coisas”¹¹⁷; e que esse foi o mesmo momento em que surgiu todo um sistema de produção e significação “livre ao mesmo tempo da tensão entre operações da arte e as formas sociais da semelhança e do reconhecimento”¹¹⁸. Rancière afirma ainda que “esse projeto assumiu duas grandes formas”¹¹⁹, ocorrendo “algumas vezes misturadas uma à outra”¹²⁰, sendo uma delas a forma hegemônica da arte moderna na primeira metade do século XX, ou seja, “a arte pura, concebida como arte cujas performances não fariam mais imagens, mas realizariam diretamente a ideia numa forma sensível autossuficiente”¹²¹; e a outra forma mais radical, da “arte que se realiza ao suprimir-se, que extingue o distanciamento da imagem para identificar seus procedimentos às formas de uma vida inteiramente em ato, e que não separa mais a arte do trabalho ou da política”.¹²²

Rancière está indicando a ocorrência de um modo de ser estético tanto nas práticas artísticas mais conservadoras, ou seja, naquelas em que se propõe “usar a arte para chamar a atenção para a arte”¹²³, quanto nas formas de arte que apareceram como dissidentes do campo artístico hegemônico, pela condição de mais engajadas e não formalistas. Portanto, o que o autor define por regime estético engloba desde o modernismo em seu aspecto greenbergueano, da arte feita como autocrítica absoluta para se tornar plenamente “consciente de si mesma”¹²⁴; chegando até às proposições de Debord. Diga-se que não é difícil identificar as ações e performances situacionistas de Guy Debord com a descrição no texto de Rancière sobre a existência de uma arte que se realiza como auto supressão das suas formas específicas para não mais se distanciar dos procedimentos da vida cotidiana. E é fácil identificar certo “pensamento estético”¹²⁵ nas obras dos “construtivistas russos, dos artistas do De Stijl e da Bauhaus, [que entre outros dogmas] acreditavam que a geometria sempre existiria e se afirmaria a si mesma”¹²⁶ como um aspecto do real e como manifestação do real na arte.

¹¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. p. 28.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ GREENBERG, Clement. A pintura moderna. IN_ Gregory Battcock. *A nova arte*. p. 98.

¹²⁴ Idem. p. 100.

¹²⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. p. 33.

¹²⁶ GROYS, Boris. Op. Cit. p. 135.

Lemos noutro trecho da escrita de Rancière a indicação de que “no regime estético [...], as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível”¹²⁷, e que “esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, produto idêntico ao não produto, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um pathos, intenção do inintencional etc”¹²⁸. Lemos estas palavras de Rancière e identificamos nelas descrições de aspectos dos realismos do século XX – os já indicados por Boris Groys, mas, também outros. Porque não é muito dissemelhante das noções de pensamento estranho a si mesmo e de identidade não idêntica o que fundamenta, por exemplo, a noção de “típico, [que é] chave para todo o discurso realista socialista”¹²⁹.

Esta ideia, a da forma típica que se constituiu pelo reflexo na arte de pressupostos teóricos marxistas, surge como tendência de orientação aos artistas para que buscassem evidenciar o que seria “a essência oculta das coisas, e não apenas os fenômenos”¹³⁰ imediatos da realidade percebida. No tempo do auge das discussões sobre estética patrocinadas pelo Partido comunista soviético, o que se propunha com caráter de diretriz era, por exemplo, que os

artistas plásticos, escritores e demais artistas, ao trabalhar na criação de imagens artísticas, devem pensar constantemente que o típico não é o que se encontra com maior frequência, senão o que expressa da maneira mais convincente a essência de uma força social dada. Do ponto de vista do marxismo-leninismo, o típico não significa certa média estatística. (...) O típico é uma esfera essencial na qual se manifesta o partidarismo da arte realista. O problema do típico é sempre um problema político.¹³¹

Todavia, a esta essência diretiva pregada por um porta-voz do Partido comunista, Boris Groys afirma criticamente que a noção de “típico é uma esfera essencial na qual se manifesta (melhor) o partidarismo da arte realista”¹³². Groys faz esta afirmação ao se referir particularmente à “arte staliniana”¹³³, e é a partir da análise dos paradigmas dessa

¹²⁷ RANCIÈRE, Jacques. Op. Cit. p. 32.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ GROYS, Boris. Obra de arte total Stalin. p. 108.

¹³⁰ Idem.

¹³¹ Ibidem

¹³² Ibid. p. 109.

¹³³ Ibid. p. 14.

tendência artística que ele afirma ser “evidente o vínculo entre a orientação ao típico e o princípio do partidarismo”¹³⁴, ou seja, para o crítico a questão da representação realista socialista de personagens e figuras enquanto típicos “se tratava da realização visual de diretivas do partido [comunista soviético sob o domínio ideológico de Stalin].”¹³⁵

Em meio às muitas contradições e dissensos, formas de arte realista socialista e suas noções de tipicidade se disseminaram pelo mundo no período entre guerras. Podemos citar a obra pictórica de Candido Portinari que refletiu no Brasil as doutrinas estruturantes do imaginário social comunista internacional formatado entre as décadas de 1930-40. O pintor brasileiro, que “declarou sua fé nas virtudes da arte engajada”¹³⁶ e que se assumia “interessado na educação plástica e na educação coletiva do povo”¹³⁷, representou em muitas de suas pinturas figuras estilizadas e idealizadas, verdadeiras formas tipificadas dos trabalhadores do campo e da cidade, do povo em geral, destacando o aspecto ideológico de um realismo com forte apelo social. Um exemplo é sua pintura do “Lavrador de café”, realizada no ano de 1939, e que mostra a imagem do homem preto segurando a enxada, em pose heroica, ocupando o primeiro plano do quadro, que tem ainda como plano de fundo, a representação da terra arada, da lavoura cafeeira e do trem de ferro passando em diagonal. O que essa pintura agencia é uma tenção por apontar um devir mais dignificante do trabalhador braçal das lavouras de café do interior paulista. Ela mostra a figura do lavrador como um signo de epicidade na época moderna, ao mesmo tempo em que atualiza dentro de seus limites técnicos e estilísticos aspectos da estética normativa de uma forma de realismo socialista.

É preciso citar outros realismos socialistas, porque, como no Brasil pela obra de Portinari, noutras paragens do mundo os cânones orientados comumente pelas teorias europeias do realismo socialista, assumiram facetas diversas nos trabalhos de refletir em formas e estilos heterogêneos os aspectos também diversos de acontecimentos da realidade próxima. Um paradigma notável dessa diversidade estilística e estética aparece com destaque nas obras dos muralistas mexicanos como as de Diego Rivera, José Orozco e de David Alfaro Siqueiros. E é o próprio Siqueiros quem enuncia a ideia de que “tanto por sua teoria como por sua prática [a pintura mural mexicana] se

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ FABRIS, Annateresa. *Realismo versus formalismo: um debate ideológico*. p. 325

¹³⁷ Idem. p. 324.

encaminhou [...] como o encontro e acumulação de todos os valores positivos da plástica legada pela história”¹³⁸, e ainda, que o muralismo mexicano teria sido “o único movimento, no mundo inteiro, que realizou [o] intento [de ser] o desiderato eterno de um realismo cada vez mais integral, cada vez mais verdadeiro”¹³⁹.



Candido Portinari. O lavrador de café. 1939.

A condição de mais verdadeiro do realismo creditamos a Siqueiros. No entanto, o que se pode dizer é que a diferença pontual entre o realismo da pintura muralistas e o da arte produzida no Brasil no mesmo período, deve-se somente ao engajamento daqueles artistas com a realidade política e cultural nacionais, e de sua inspiração nos ideais da revolução mexicana, que os permitiu figurar as lutas políticas e as formas ideológicas históricas envolvidas naquele evento. Não obstante, muitas das imagens do muralismo mexicano são, assim como as das obras de Portinari, formas de representação tipificadas do real, que mostram figuras de trabalhadores camponeses, dos povos originários no México, elementos da cultura popular e da história, em figurações que tendem

¹³⁸ SIQUEIROS, David Alfaro. *Como se pinta un mural*. Ediciones Taller Siqueiros de Cuernavaca: Cuernavaca, 1979.

¹³⁹ Idem

igualmente para a epicidade, que são dramáticas e moldadas por um ideal de devir mais heroico dos eventos e das gentes que elas tomam por objeto.

*

Ainda na primeira metade do século XX, em meio às muitas formas artísticas engendradas na estética do realismo socialista, havia também um realismo crítico como tendência da arte na Europa, e seu paradigma maior se encontra na obra teatral de Bertolt Brecht. Às noções de arte estética ditadas por Rancière, que dizem do sensível subtraído de suas conexões ordinárias e do pensamento estranho a si mesmo, corresponde com justeza o princípio operativo de estranhamento, que é o aspecto central do método teatral brechtiano. Brecht propõe o trabalho cênico como modo de pensar diferente o cotidiano, e o efeito de estranhamento é a forma de fazer no teatro esse “cotidiano passar para além do âmbito da evidência”¹⁴⁰. Como o próprio autor afirma, nas suas encenações “todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, tudo tem de ser encarado de um prisma social”¹⁴¹, e o “teatro [...] necessita, entre outros, do efeito de estranhamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas”¹⁴².

O teatro brechtiano é realista porque se pauta nos temas da vida prosaica, diz sobre “o petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado de consumo”¹⁴³. É realista crítico porque questiona na arte as formas da ideologia capitalista de sua época, ao mesmo tempo em que propõe efetuar reformas no corpo social. E o teatro brechtiano é um modelo de arte estética porque, para representar os acontecimentos tomados do cotidiano e fazer com eles crítica socialista, se estrutura sobre formas e estratégias artísticas diversas.

É Brecht quem diz que “o objetivo do efeito de estranhamento é estranhar o gesto social subjacente a todos os eventos”¹⁴⁴, e ainda, que o gesto social é “a expressão gestual e mímica das relações sociais, que regem em determinada época a convivência entre os homens”¹⁴⁵. As encenações teatrais brechtianas se fundam em problemáticas estéticas claras, nelas o autor indica maneiras de deslocar o olhar e o pensamento do espectador

¹⁴⁰ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. p. 57.

¹⁴¹ *Idem*. 66

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*. p. 48.

¹⁴⁴ BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre el teatro*. p. 137.

¹⁴⁵ *Idem*.

acerca do real, se servindo de um extenso inventário de formas gestuais referenciadas na realidade, passando pelo uso “da música (coros, canções), da decoração (legendas, filmes etc.)”¹⁴⁶, e de narrativas alegóricas. Assim, todo o sentido no teatro brechtiano deve surgir da constituição de frases extensas, de enunciados feitos no processo de montagem de várias partes, pela atuação dos atores, do texto, do relato histórico, do fundo cenográfico formado até mesmo com imagens de cinema. Nada nele deve ser imediato, senão dialético. E é por suas tendências à diversidade formal e discursiva que a obra cênica brechtiana corresponde ao que Jacques Rancière aponta como arte feita de saber transformado em não-saber.

Contudo, o trabalho da representação no teatro brechtiano ocorria em relação aproximada aos eventos de seu tempo, refletindo o espírito da época. Brecht fazia teatro realista ao tomar por objeto da arte sua própria condição de homem vivendo em tempos sombrios, e por mostrar em suas encenações a culminação do que Eric Hobsbawn nomeia como a era das catástrofes do século. Pode-se dizer que a obra brechtiana pertence e diz sobre a primeira metade do século XX, mesma época que Hobsbawn identifica como um tempo de tragédias, de convulsões sociais, de política em regimes totalitários, de guerras mundiais e de crises econômicas.

*

Mas Hobsbawn também fala sobre um ponto de ruptura na história, surgido desde a passagem medial do século XX, e que ele identifica com o advento de uma nova época que se fez notável pela “escala e o impacto extraordinário da transformação econômica, social e cultural”¹⁴⁷ até então inéditas. A esse novo tempo, que veio superar a era das catástrofes, o historiador designa como era de ouro da história global. Tempos dourados por conta de um surto econômico hiperbólico movido por uma revolução tecnológica única. Hobsbawn aponta a ocorrência de um boom mundial de industrialização, no qual “o modelo de produção em massa de Henry Ford espalhou-se para indústrias do outro lado dos oceanos, enquanto nos EUA o princípio fordista ampliava-se para novos tipos de produção, da construção de habitações à chamada *junk food*”¹⁴⁸. Esta foi a época da hegemonia mundial do capitalismo avançado, que marcou o terceiro quarto do século

¹⁴⁶ Ibidem. p. 63.

¹⁴⁷ HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos*. p. 18.

¹⁴⁸ Idem. p. 259.

XX, à qual correspondem igualmente como partes e sintomas fenômenos culturais diversos e novas práticas de arte vinculadas às tradições realistas.

Sabemos por Pierre Restany do surgimento de novos realismos como tendências estéticas fortes na aurora dos anos 1960. O crítico aponta os aspectos de uma arte realista contemporânea, que seria distinta dos realismos artísticos anteriores – porque esses mormente dialetizavam com um “mundo que tinha engendrado um pessimismo fundamental relativamente à natureza humana”¹⁴⁹; e se referiam negativamente “ao progresso industrial e seus fenômenos negativos de proletarização e de alienação”¹⁵⁰. Como essencialmente antitética ao realismo da era das catástrofes, Restany enuncia a ideia de que aos novos tempos históricos – à era dourada – marcados pelos progressos econômicos, sociais, culturais, caberia melhor uma arte adjetivada como “otimista e realista”¹⁵¹.

O crítico francês afirma que, no contexto de produção artística dos anos 1960, os artistas estavam “redescobrimo tanto na Europa como nos Estados Unidos, [...] um novo senso da natureza, de [sua] natureza contemporânea, industrial, mecânica, publicitária”.¹⁵² Consequentemente, à percepção de uma realidade nova corresponderia uma arte realista nova, feita por artistas que “consideravam o mundo como um quadro, a grande obra fundamental de cujos fragmentos dotados de significado universal se apropriaram”.¹⁵³ Para Restany, a arte do novo realismo tencionava mostrar “o real nos aspectos vários de sua totalidade expressiva”¹⁵⁴, e para isso seu método mais comum era a apropriação de fragmentos do mundo constituído pela “realidade sociológica completa, [pelo] bem comum da atividade de todos os homens, [pela] grande república [dos] intercâmbios sociais, [e pelo] comércio em sociedade”¹⁵⁵.

Nesse tempo pensado como utópico porque marcado pelas formas de reprodução capitalistas avançadas, se disseminaram no mundo ocidental, como uma espécie de *zeitgeist*, aspectos das formas culturais hegemônicas no norte global. Enquanto Restany apontava o novo realismo como mais recente tendência da arte moderna, Waldemar

¹⁴⁹ RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. p. 140

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ Ibidem. p. 141.

¹⁵² Ibid. p. 152.

¹⁵³ Ibid. p. 148.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid. p. 144

Cordeiro, no Brasil, levantava questões da arte em termos próximos aos apontamentos feitos pelo crítico francês. Cordeiro fala do realismo ao nível da cultura de massa, da arte realista dos anos 1960, feita pelo “emprego do ready-made”¹⁵⁶ que teria assumido naquele momento “um significado importante, na medida em que [com ele, seus autores] propunham ler a arte diretamente no mundo das coisas, sem recorrer a representações abstratas”¹⁵⁷.

Os consensos notáveis entre as ideias enunciadas pelo artista brasileiro e os pressupostos do novo realismo apontados por Restany, o são, tanto no que respeita ao trabalho artístico enquanto apropriação de objetos e imagens da realidade mais imediata, e da tomada de elementos da cultura massificada como partes do real a ser figurado na arte; quanto pelo ideal de retirar a arte de seu estatuto de autonomia modernista. Restany fala sobre autonomia expressiva dos objetos como referentes do mundo em geral, e Cordeiro fala que o trabalho artístico deveria surgir como “produto de relações mais amplas e complexas, que têm origem e se ramificam fora do campo da arte”¹⁵⁸.

Contudo, Waldemar Cordeiro também aponta uma diferença importante, que é de ordem contextual e espacial, na arte produzida no Brasil em relação aos seus correlatos internacionais. Antes, Cordeiro afirma que a arte realista nova tinha uma função, algo como restaurar o humanismo ao “contribuir para devolver a esperança ao homem moderno”¹⁵⁹, nisso concorda mais uma vez com noções propostas por Pierre Restany, que identifica os artistas do novo realismo “como perfeitos humanistas”¹⁶⁰. No entanto, sobre a arte realista no Brasil nos anos 1960, Cordeiro põe reparo no fato de que seria preciso “enfocar criticamente a relação entre os recursos da produção e o fato de que essa produção não beneficiava igual e simultaneamente a todos”¹⁶¹. Para o autor brasileiro, era preciso tomar a realidade local como referente à produção artística, permitindo a “transformação, ou formação, dos significados visíveis”¹⁶² na obra de arte. E apesar de Cordeiro reconhecer algo como uma cultura por imagens como problemática universal ao trabalho dos artistas contemporâneos, recomendava aos seus interlocutores

¹⁵⁶ CORDEIRO, Waldemar. Realismo ao nível da cultura de massa. In_ FERREIRA, Glória (org). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. p. 142.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Ibidem. p. 141.

¹⁵⁹ Ibid. p 142.

¹⁶⁰ RESTANY. Op. Cit. p. 60.

¹⁶¹ CORDEIRO. Op. Cit. p. 142.

¹⁶² Idem.

locais algum cuidado para evitar o que chama por “homogeneização cosmopolita”¹⁶³, que seria baseada em simples reproduções de formas e ideias culturais alienadas.

Por último, mantendo a narrativa historicista progressiva, podemos citar Hal Foster, que fala de um retorno do realismo, desde a *Pop Art* estadunidense, e que perpassa como essência operativa produções da pintura hiper-realista da década de 1970, e da arte de apropriação dos anos 1980. Grosso modo, o que o autor nos diz é que a cada um destes regimes de produção artística que se fizeram hegemônicos no norte global, constituem-se formas diversas de representação do real. Na *Pop Art* – pela figura central de Warhol –, o realismo surge pela superexibição de figuras icônicas midiáticas que levam à representação como um mais-real. No hiper-realismo pictórico o real se manifesta por meio de um “ilusionismo (que Foster descreve ser) tão excessivo a ponto de parecer ansioso”¹⁶⁴. E na tendência pós-modernistas da apropriação, o que Hal Foster nos diz, é que o aspecto criticista, que invariavelmente se voltava como metacrítica busca revelar como crítica da representação, o estatuto ideológico/político “das categorias artísticas e dos gêneros documentais, dos mitos da mídia e dos estereótipos sexuais”¹⁶⁵, por sua vez entendidos como aspectos da realidade.

*

Cada uma das formas artísticas que aparecem descritas na breve genealogia exposta acima exemplificam modos de representar na arte porções da realidade. Das matrizes pós-modernistas analisadas por Hal Foster, voltando às vanguardas modernistas das primeiras décadas do século XX – objetos da crítica de Boris Groys –, encontram-se aspectos do realismo que igualmente partilham a condição de serem formas de arte estetizadas – nos termos da crítica de Jacques Rancière. O que também aparece em comum nas abordagens de Groys e Rancière são apontamentos sobre a ocorrência das práticas artísticas realistas como pertencentes a tradições. Se Groys é mais pontual ao determinar os realismos no século XX divididos em duas tradições distintas – a representativa e a direta –; Rancière, por sua vez, não identifica particularidades na arte realista e apenas cita o realismo romanesco do século XIX como paradigma primeiro do regime estético das artes. Contudo, Rancière fala que o regime estético das artes é parte

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ FOSTER, Hal. *O retorno do real*. p. 139.

¹⁶⁵ Idem. p. 140.

do que se entende por tradição ocidental das artes, o que torna a questão da tradição destacada no seu debate sobre os regimes das artes.

O que Jacques Rancière também diz, é que a tradição ocidental das artes aparece na história dividida em “três grandes regimes de identificação”.¹⁶⁶ Além do regime estético, ele designa a ocorrência de um regime ético das imagens, do qual se separa um regime representativo. Deve-se dizer que aqui não nos interessa discorrer sobre as qualidades e particularidades de cada um destes regimes, nem sobre a própria noção de tradição. Importa saber apenas que ao regime ético estão vinculadas imagens em geral, que subsomem até mesmo as da arte; que ao regime representativo pertencem as imagens da arte estruturadas sobre “a noção de representação ou de *mimesis*”¹⁶⁷. Interessa saber que ao regime representativo Rancière vincula o nascimento da fotografia, que se tornou desde seu advento no século XIX o lugar por excelência da produção de representações. E interessa, principalmente, abordar a partir daqui o estatuto representativo da imagem fotográfica, melhor, o estatuto da representação por meio das imagens técnicas, porque, é pela abordagem historiográfica dos contextos e formas de produção e desdobramentos das práticas fotográficas e filmográficas que julgamos possível continuar uma narrativa genealógica do realismo.

Foi o meio fotográfico, desde seu espalhamento pelos quatro cantos do mundo, que permitiu a formação de um sistema geral e de um mercado global de representações. Rancière fala que a fotografia foi constituída no século XIX como forma nova e potente de articulação entre o visível e o dizível, e como meio excelente de “produção de semelhanças”¹⁶⁸. Antes, Walter Benjamin, na sua “Pequena história da fotografia”, disse sobre as imagens fotográficas, que elas permitiram conhecer outras realidades até então desconhecidas ou não imaginadas pelas sociedades europeias de meados do século XIX. No mesmo texto Benjamin elabora a noção de inconsciente óptico, com a qual trata da iminência da necessidade de olhar e dizer em novas configurações sobre aspectos do real que passaram a ser revelados com ineditismo pelo aparato fotográfico.

O que os textos de Rancière e de Benjamin também partilham, é a discussão sobre o estatuto da representação do real nas imagens técnicas. Benjamin observa que a

¹⁶⁶ RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. p. 29.

¹⁶⁷ Idem. p.31.

¹⁶⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. p. 20.

fotografia foi responsável por revelar como nunca antes “mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas”¹⁶⁹. Depois, Jacques Rancière aponta no fotográfico uma potência de fazer falar rostos anônimos “como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida”¹⁷⁰. Assim, a cada uma dessas considerações, o que se destaca, além da narrativa historicista sobre a emergência de novas visualidades e discursividades motivadas pela popularização da fotografia, é igualmente a relação de ordem ontológica que a imagem fotográfica estabelece com objetos do mundo. Entende-se com os textos de Benjamin e Rancière, que a fotografia quando já plenamente desenvolvida permitiu saber, ver e dizer sobre mundos concretos e diversos, que se não ignorados por completo, pelos menos eram visualmente pouco ou nada conhecidos.

Um destes novos mundos vistos/ditos através do dispositivo fotográfico aparece numa fotografia de Marc Ferrez, que registrou um grupo de mulheres e homens identificados pelos dados do arquivo como sendo trabalhadores escravizados responsáveis pela colheita de café. As informações trazidas na legenda da imagem apontam a data de sua produção por volta do ano de 1882, e indica uma fazenda no vale do Rio Paraíba como local em que se deu o encontro do fotógrafo com seus modelos.

A imagem produzida por Marc Ferrez deixa ver num primeiro momento, muito mais o evento da tomada da foto do que propriamente a representação do trabalho de colheita do café. Destaca-se nela a pose rígida dos modelos, a composição com as figuras aproximadas e fixadas no centro do quadro limitado horizontalmente por dois cafeeiros. Uma presença pontual são os elementos indicativos da atividade que aquelas mulheres e homens deveriam executar, ou estavam realizando até o momento em que teriam sido interrompidos pelo fotógrafo.

Os cestos e peneiras tramados em bambu e mesmo uma peneira com malha metálica tornam-se elementos constitutivos do efeito de real da foto, signos imediatos do trabalho e formadores de uma certa tipicidade, que suspeitamos ter sido organizada por Ferrez.

¹⁶⁹ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In_ *Magia e técnica, arte e política*. p. 94.

¹⁷⁰ Idem. p. 23



Marc Ferrez. Escravos na colheita do café. Cerca de 1882.

Contudo, o que sabemos realmente sobre a fotografia é que ela compõe uma série extensa produzida sob demanda do governo imperial e por membros do Centro da Lavoura e Comércio (CLC), uma associação de produtores de café do Estado do Rio de Janeiro. Sabemos que essa série deveria registrar detalhadamente as estruturas produtivas e os modos de trabalho nas grandes propriedades monocultoras; que elas se destinavam principalmente à publicidade da produção cafeeira brasileira e que muitas delas foram amplamente exibidas no Brasil e em algumas feiras na Europa, sendo utilizadas até mesmo em projeções na lanterna mágica de Alfred Molteni em Paris.

Nesse circuito heterogêneo de exposições nacionais e internacionais percorridos pelas fotografias de Ferrez, as representações nelas da atividade cafeeira e dos trabalhadores escravizados, constitui o aspecto visível de uma estratégia de comunicação ideologicamente motivada e que objetivava, tanto promover o comércio do principal produto de exportação brasileiro naquele momento – o café –, quanto expor uma noção de modernidade capitalista tencionada pelo Estado Imperial e suas elites econômicas. De acordo com André Rouillé, no “quadro global da modernidade da metade do século XIX, a máquina-fotografia [assumiu] um imenso papel: produzir as visibilidades adaptadas à

nova época”.¹⁷¹ Justamente inseridas a seu modo nessa globalidade, as oligarquias escravagistas brasileiras, pretensamente modernas à moda europeia, tornaram as fotografias de Marc Ferrez um dos meios “para construir a imagem que [essa, então,] sociedade do Segundo Império projetava, e que tinha de si mesma”.¹⁷²

Situação paradoxal, porque junto da aparência de progresso civilizacional nos trópicos, representada nas imagens de organização, produtividade etc. – indicativos da modernidade na perspectiva das classes dominantes nacionais –, o que também aparecia nas fotografias das fazendas de café fluminenses, era a manutenção de estruturas oligárquicas e arcaicas à moda colonial e da escravidão como principal forma de trabalho e motor da economia brasileira do último quarto do século XIX.

Ao analisar as fotografias dos escravizados nas fazendas cafeeiras, Mariana Muaze afirma que,

o lugar de enunciação da mensagem fotográfica de Ferrez era o mundo dos grandes proprietários escravistas, que vivia entre a nostalgia de um passado em que a escravidão era um sistema incontestável do ponto de vista econômico e humanitário, e a perspectiva da construção de uma sociedade moderna a exemplo das nações europeias.¹⁷³

Por essa perspectiva, nos retratos produzidos por Ferrez a representação dos escravizados surge como um elemento figural antitético pontual ao estatuto de modernidade ansiado pelas elites econômicas brasileiras nas últimas décadas do século XIX. Se o semblante naquelas imagens exibia aspectos projetados de uma espécie de mundo sonhado, feito de harmonia racial e progresso econômico; por baixo, como estruturante, se fazia perceptível um outro aspecto do real, a princípio menos latente, mas irrecusável. É notável na fotografia dos “escravos na colheita de café”, a emergência de um elemento da ordem do inconsciente óptico. Explicamos. Walter Benjamin, ao definir os termos do que designa inconsciente óptico, faz a seguinte descrição: “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que

¹⁷¹ ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. p. 39.

¹⁷² MAUAD, Ana Maria, et al. *Práticas fotográficas en el Brasil moderno: siglos XIX y XX*. p. 78

¹⁷³ MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. *Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885)*. Rev. Bras. Hist., São Paulo, v. 37, n. 74.

ele percorre inconscientemente.”¹⁷⁴ Benjamin, que discorria sobre os primeiros feitos da técnica fotográfica, tomou como exemplos de objetos intangíveis ao olhar comum e que passaram a ser revelados pela fotografia, os acontecimentos mínimos, fenômenos inesperados presentes nos registros de gestos congelados fotograficamente, a revelação de detalhes pela ampliação etc.

No que respeita ao tempo da popularização mundial da fotografia – momento da atuação de Marc Ferrez – caberia pensar a emergência do inconsciente óptico noutros e novos objetos mostrados. Diferente dos microfenômenos citados por Benjamin, podemos dizer sobre a existência de mundos não vistos em sua ocorrência ampliada. Assim, nas décadas finais do século XIX, os novos objetos que a fotografia permitiu conhecer surgiram, por exemplo, pelas figuras dos escravizados no Brasil, que na representação, no recorte do instante temporal feito pela foto, puderam lançar/negar olhares insubmissos e contestatórios ao fotógrafo e ao espectador – como realmente o fazem as figuras retratadas por Ferrez na fotografia dos “escravizados na plantação de café.” Nela, as mulheres e homens, junto à própria figuração da instituição escravidão representada na totalidade do quadro, manifestam fenômenos inconscientes e contingentes, que são signos ampliados do real.

*

Um atributo histórico do fotográfico é facultar acesso a mais realidades. André Rouillé afirma que com a fotografia,

uma nova era se iniciou: a das mídias, na qual a proliferação das imagens vai projetar para longe o olhar; a da disjunção, em razão da crescente mobilidade dos homens, das coisas e das imagens. Disjunção entre as imagens e as coisas: as imagens vão cada vez mais representar coisas – as pirâmides do Egito, a Grande Muralha da China, as tribos da África, etc. – que os espectadores nunca viram, e que vão continuar totalmente inacessíveis.¹⁷⁵

A descrição acima, ao mesmo tempo que aponta uma condição relativa do fotográfico como (in)-formador de mundos em imagens, não deixa de destacar o fator ontológico/fatual da operação fotográfica, que são os objetos da representação. Ao final, quando Rouillé fala das pirâmides, muralhas, tribos, como coisas fotografadas, ele afasta

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. p. 94.

¹⁷⁵ ROUILLÉ. Op. Cit. p. 81.

sua abordagem histórica de qualquer ideia baseada na “indiscernibilidade das diferenças entre a coisa e a imagem”.¹⁷⁶ O que o autor está propondo é muito mais uma forma aberta de compreensão do estatuto documental da fotografia, que se confirma quando ele diz, por exemplo, que essas imagens não devem ser tomadas como “um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente”¹⁷⁷, mas, “ao contrário, [que elas devem ser tomadas como] a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real.”¹⁷⁸

Rouillé aponta para uma relação dialética definida como processo de registro/transformação enquanto aspecto central das práticas fotográficas documentais desde o século XIX. Entende que há sempre agência discursiva entre os objetos do mundo e suas representações, e que esse processo é estruturante das muitas funções desempenhadas pelas formas documentais da fotografia. Para o autor, o trabalho dialético de fazer ver/dizer é constituinte das práticas fotográficas que, ao longo da história, se tornaram modos de produzir novos inventários do real “sob a forma de álbuns e [...] de arquivos”¹⁷⁹; do trabalho fotográfico que visa mostrar acontecimentos, esclarecendo seus sentidos por meio da edição, montagem etc. Das práticas que fizeram da fotografia auxiliar/agente efetivo da produção de saberes científicos, dos modos de descrever espaços geográficos, de fazer vir à luz “novos corpos” e formas de vida, e por fim, da fotografia usada para informar sobre eventos do real, que conforme Rouillé, “terá sido, na história, a função mais importante atribuída à fotografia-documento”.¹⁸⁰

No fotográfico se articula o visível e o dizível como modos de representação do real. Aspectos do que se pode designar como partes da tradição documental. E o que Rouillé identifica como funções da fotografia-documento são modos de fazer pertencentes à essa tradição. Seguir as indicações das funções documentais descritas acima, permite apontar a presença do método de inventariar o real, nos álbuns de Marc Ferrez sobre a reforma da avenida Central e da Comissão Geológica do Império; bem como no trabalho de Herman Hugo Graeser para a formação do arquivo fotográfico do IPHAN em meados do século XX. Graeser, contratado no ano de 1945, contribuiu por duas décadas de forma

¹⁷⁶ Idem p. 68.

¹⁷⁷ Ibidem. 77

¹⁷⁸ ROUILLE. Op. Cit. p. 77.

¹⁷⁹ Idem. p.99;

¹⁸⁰ Ibidem. p. 126.

efetiva para o registro documental de bens artísticos a serem tombados/preservados. São destacadas suas fotografias da arquitetura vernacular brasileira, que se tornaram parte do arquivo “pensado [desde o início] como projeto político alçado a um futuro, particularmente a um futuro da Nação”¹⁸¹ Por sua vez, Marc Ferrez, no álbum da Avenida Central documentou em fotografias as formas arquitetônicas e o novo traçado urbanístico do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX. Contrapondo reproduções das plantas dos edifícios às fotografias dos mesmos, o fotógrafo fazia circular uma imagem nova do Rio de Janeiro, associada aos ideais modernos de civilização e progresso à moda europeia. Antes, no álbum da Comissão Geológica, produzido nos momentos finais do regime imperial, Ferrez documentou sob o esteio de cientificidade, aspectos do território nacional e dos tipos humanos brasileiros. Editado em dois volumes, o álbum da Comissão é composto de imagens de fragmentos de paisagens e de vistas panorâmicas, e tinha como uma de suas funções corresponder à retórica do corpo científico responsável pelo projeto, que propunha ao governo imperial, modos de promover o desenvolvimento das atividades agrícolas e mineradoras a partir do conhecimento que a geologia propiciaria.

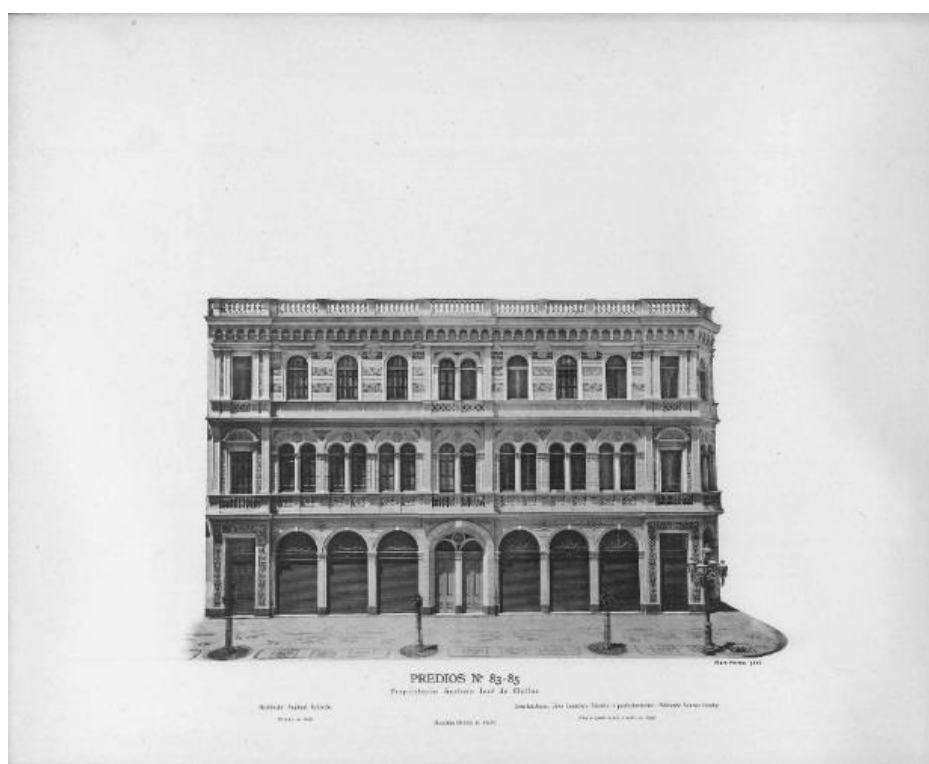


Herman Hugo Graeser. Igreja Nossa Senhora do Rosário – Fachada frontal e lado direito
9x12 cm – Embu – agosto (?) de 1941 – Coleção Oficial nº985– Arquivo Fotográfico – IPHAN/SP

¹⁸¹ COSTA, Eduardo Augusto. *Arquivo, poder, memória: Herman Hugo Graeser e o arquivo fotográfico do IPHAN*. p. 88



Marc Ferrez. Comissão geológica do Império do Brasil. 1875-78.



Marc Ferrez. Prédios 83-85 (Álbum da Avenida central). 1903-06.

O álbum foi por muito tempo a forma narrativa mais excelente para exibição fotográfica de fragmentos do mundo e de acontecimentos que nele eram listados e ressignificados. Foi, por exemplo, através de álbuns que se tornaram conhecidas as fotografias de Flávio de Barros, que no ano de 1897 registrou em dezenas de fotografias a campanha final

contra o Arraial de Canudos, tendo sido o autor do icônico e histórico retrato do cadáver do líder Antônio Conselheiro. Contudo, no alvorecer do século XX, diante da modernização em escala global, novas formas de classificação e redistribuição das imagens se fizeram necessárias. Foi nesse novo cenário que se desenvolveram com a fotografia, e posteriormente com as imagens em movimento, modos diversos de representação do real. A partir de então, junto das imagens inventário se somaram as funções jornalísticas, as etnográficas, os muitos gêneros e estilos documentários, as imagens propaganda e de agência política etc.



Flavio de Barros. Ataque e incêndio de Canudos. 1897.



Augusto Malta. Demolição do Morro do Castelo. 1922.



Lewis Heine. A family working in the Tifton Cotton Mill. 1909.

Exemplificam esses novos modos de representar realidades igualmente novas ou pouco conhecidas, as fotografias do brasileiro Augusto Malta, uma espécie de cronista oficial da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX e autor de um extenso trabalho documental acerca das obras públicas, eventos políticos, de cenas da vida urbana cotidiana. Se destacam na produção fotográfica de Malta as imagens de demolição do Morro do Castelo, evento de peso histórico relativo no processo de modernização e gentrificação do espaço urbano da então capital do Brasil.

Ao mesmo tempo em que Malta registrava eventos corriqueiros no Rio de Janeiro, outro fotógrafo, Lewis Heine, em Nova Iorque, iniciava a produção de uma série exemplar de fotografias, nas quais registrou a chegada aos Estados Unidos de imigrantes europeus, depois, as condições de vida e habitação de muitos desses imigrantes e suas formas de trabalho nas fábricas. Heine, que era sociólogo, também viajou pelo interior estadunidense para fotografar os modos de trabalho camponês, e muito motivado pelo olhar sociológico, descrevia sua obra fotográfica como um trabalho de “fotointerpretações”¹⁸², feita de representações que “eram subjetivas e que, por esse mesmo motivo, constituíam críticas poderosas e rapidamente compreensíveis sobre o impacto que um sistema econômico tinha sobre a vida das classes menos privilegiadas”¹⁸³.

Nos Estados Unidos, a obra de Heine continuou e antecipou com semelhanças estilísticas e temáticas o trabalho de outros fotógrafos que encontraram na relação da fotografia com questões sociais um lugar comum. Antes de Heine, Jacob Riis “deixou testemunhos [fotográficos] das condições de vida nos subúrbios de Nova Iorque durante a década de 1890”¹⁸⁴. E depois de Heine, encontramos continuidade, do que podemos chamar de tradição documental social da fotografia nos Estados Unidos, no trabalho que Walker Evans realizou comissionado pela *Farm Security Administration* na década de 1930. Junto a outros representantes da fotografia estadunidense como Dorothea Lange, Evans produziu um extenso e abrangente corpo documental/visual, que tinha por demanda inicial, mostrar a pobreza como consequência da grande crise econômica de 1929 no ambiente rural do sul profundo dos Estados Unidos. Contudo, Evans, que conquistou alguma liberdade dentro do projeto original, foi além do discurso oficial para produzir

¹⁸² NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. p. 235.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ JEFFREY, Ian. *La fotografía*. p. 156.

uma catalogação visual de “espaços ocupados (habitações, armazéns, barbearias), que se destacam pela enorme riqueza de detalhes relacionados a vida cotidiana das populações rurais do país”.¹⁸⁵



Walker Evans. *Sharecropper's Family, Hale County, Alabama*. 1936.

A tradição sociológica do trabalho com as imagens partindo do registro documental das formas da cultura – cerne do arquivo e do discurso da FSA e de parte do trabalho de Walker Evans –, e a necessidade de fazer das imagens um lugar para ver, ao mesmo tempo para dizer como diferença, para apontar um real transformado, são aspectos que encontramos como estruturantes também no projeto encabeçado por Thomaz Farkas, no Brasil, na década de 1960. A Caravana Farkas, que percorreu a região nordeste do Brasil entre os anos de 1964-69, resultou em um conjunto de 20 filmes documentários de média metragem, nos quais são abordadas temáticas diversas. Os filmes falam da atividade dos artesãos, da lida diária dos vaqueiros no sertão, do trabalho camponês, das religiosidades, das disputas de cantadores, dos modos de produção econômica tradicionais, da literatura popular, das lendas mitos e formas de imaginários, do futebol, da migração de trabalhadores para os grandes centros urbanos etc. Este último tema, a

¹⁸⁵ Idem. p. 173.

realidade dos migrantes nordestinos, é o ponto de partida para *Viramundo*, filme documental dirigido por Geraldo Sarno, em estilo cinema-direto e estruturado a partir de argumentos centrados em teorias sociológicas. *Viramundo* é a busca do cineasta por fazer corresponder a crítica social ao fenômeno da proletarização dos homens e mulheres que chegam à grande cidade em busca de melhores condições de vida. Há no filme um locutor, a “voz de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; [voz que] dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito”¹⁸⁶. Esse locutor,

dá números, estatísticas: são tantos que chegaram a São Paulo entre 1952 e 1962, tantos por cento que se dirigem para a agricultura, tantos para a construção civil e a indústria. Qualifica brevemente de "zonas sociais mais atrasadas" a região donde provêm, e esta a que chegam, de "formas sociais e urbanas mais avançadas e racionais do Brasil."¹⁸⁷

Não obstante, o documentarista não deixa de mostrar os corpos, os rostos daquelas mulheres e homens que desembarcam diariamente do “trem do norte”. Como afirma Jean-Claude Bernardet, são indivíduos que têm voz, que “falam de uma história individual; não se veem como um número; não provêm das zonas mais atrasadas, nem se dirigem às zonas mais racionais; provêm de lugares onde não conseguem cultivar a terra e sobreviver e vão para um lugar onde têm a esperança de poder viver”¹⁸⁸.



¹⁸⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. p. 17.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ Ibidem.



Geraldo Sarno. Viramundo (Filme). 1965.

Viramundo é, dentro do conjunto de filmes que compõem a Caravana Farkas, um modo de mostrar e dizer sobre uma realidade. Sarno se utiliza de uma forma fílmica, uma estética, de uma retórica, o discurso crítico sociológico, contudo não deixa de pôr em cena os sujeitos reais, os corpos e rostos dos migrantes que vão compor a massa proletária da grande cidade brasileira. Modo de representar realista, o filme pode ser lido como síntese de um aprendizado, e junto aos demais filmes resultados do projeto de Thomaz Farkas, exemplificam, mostram um conjunto de saberes e modos de fazer, reunindo muitos dos aspectos da tradição documental histórica: o aparato científico – o aporte sociológico –, o trabalho etnográfico; o trabalho jornalístico e da incursão territorial pela viagem.

Culminação da história? No final da década de 1960, tempo do ocaso – acordado – da modernidade em sua concepção eurocêntrica, o trabalho documental com a fotografia e o filme não poderia se desvencilhar dos desenvolvimentos da longa tradição documental. Em Viramundo se representou corpos e rostos como uma sociologia por imagens, mas também como uma etnografia, entendida a disciplina da forma como a define Tim Ingold, ou seja, como trabalho de “descrever as vidas de outras pessoas além de nós mesmos, com uma precisão e sensibilidade afiada por uma observação detalhada e por uma prolongada experiência em primeira mão”.¹⁸⁹ São em termos semelhantes aos descritos por Ingold que há agência etnográfica também nas fotografias de Walker Evans e de Lewis Heine, e entre eles no tempo, no trabalho seminal de August Sander, realizado na Alemanha até às vésperas da noite fascista.

¹⁸⁹ INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. p. 327.



August Sander. Camponeses indo dançar, Westerwald. 1914.

O aspecto etnográfico/sociológico das fotografias de Sander é identificado por Walter Benjamin e reafirmado mais tarde por John Berger, tendo o primeiro dito que Sander realizou seu “trabalho numa perspectiva científica”¹⁹⁰, resultando numa obra que seria “organizada em sete grupos, que correspondiam à ordem social [de seu tempo]”¹⁹¹; e John Berger, afirmando que o objetivo primeiro de Sander “era encontrar, em torno de Colônia, sua terra natal, arquétipos que representassem todos os possíveis tipos, classes sociais, subclasses, empregos, vocações, privilégios.”¹⁹² Algo também dito por Benjamin, citando o editor do livro composto com fotografias de Sander e intitulado

¹⁹⁰ BENJAMIN, Walter. Op.cit. p. 103

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. p. 59.

“*Semblante da época (Antlitz der Zeit)*”, é que os retratos contidos nele partiam da “observação imediata”¹⁹³ do autor.

August Sander também como fotojornalista. Porque partia da observação imediata e considerava o trabalho fotográfico desde uma função informativa. Foi o próprio fotógrafo quem disse numa palestra radiofônica, transmitida no ano de 1931, que a fotografia teria conseguido, então, “avançar à condição de forma popular de comunicação”, e que “por meio da fotografia, somos capazes de transmitir pensamentos, ideias e fatos a todos os povos da terra.”¹⁹⁴ No retrato de grupo, dos três camponeses indo dançar, há traços do imediatismo semelhante aos trazidos pelas imagens documentais e jornalísticas. Na foto, parece que os três homens jovens teriam sido surpreendidos no caminho e por isso demonstram espontaneidade na reação diante do fotógrafo. O método documental se mostra aí, na ação imediata de registrar a cena que resulta no retrato dos tipos humanos, conforme tencionado por Sander às suas fotografias.

*

Por último, uma passagem de um texto de Néstor García Canclini nos é útil para identificar desdobramentos recentes da história secular das imagens técnicas como modos de produção de representações documentais. O que Canclini diz é o seguinte:

Entre meados do século XIX e XX, a fotografia e o cinema tiveram o papel de registrar e comunicar guerras, o cotidiano de vidas distantes e os fatos decisivos de culturas desconectadas. Quando essas tarefas passam a ser assumidas pelas [mídias eletrônicas], os fotógrafos, os cineastas e os videomakers começam a indagar se as imagens podem pensar e falar de outra maneira. Como dar intensidade diferente ao que todos já viram? É possível atenuar a mais cruel das desconexões entre os relatos: a desinformação global que seleciona uns massacres e ignora outros? As História(s) do Cinema, de Jean Luc Godard, assim como os ensaios fotográficos de Allan Sekula e Martha Rosler, são mostras das tentativas de renovar a inclinação da foto e do cinema pelo documento.¹⁹⁵

¹⁹³ BENJAMIN, Walter. *Ibid.*

¹⁹⁴ SANDER, August. *A fotografia como linguagem universal*. ZUM 3. p. 166.

¹⁹⁵ CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e estética da iminência*. p. 165.

No tempo de emergência das neovanguardas artísticas, que Canclini identifica como coetâneas da massificação da televisão, do vídeo e dos computadores, deu-se como tendência a inclinação da arte para o documental, não necessariamente hegemônica, ainda assim com valor destacado em certos circuitos culturais/artísticos. Outro autor, o fotógrafo Jeff Wall, também fala que durante as décadas de 1960-70, muitos artistas recorreram aos métodos aprendidos das tradições documentais da imagem. É ao analisar os modos em que se deram diálogos entre o fotojornalismo moderno e tendências conceitualistas da arte, que Wall afirma que o estatuto documental do fotojornalismo desenvolvido na primeira metade do século XX, retornou como elemento estilístico e crítico na arte das neovanguardas. Contudo, Wall fala de autores pelos quais as referências às práticas da fotografia de imprensa foram “assumidas e parodiadas, [apenas] de forma maneirista.”¹⁹⁶ São nestes termos mesmos que o autor se refere ao trabalho de artistas da primeira vaga conceitualista: Bruce Nauman, Dan Graham, Douglas Huebler, Robert Smithson; dizendo que em suas obras as relações com a fotografia de reportagem invariavelmente se afastam “do âmbito social e se vinculam a um acontecimento teatral putativo.”¹⁹⁷

Dizendo sobre o mesmo contexto, mas em perspectiva distinta, Allan Sekula aponta a ocorrência no circuito da arte estadunidense desde o final da década de 1960, de práticas artísticas, que em diálogo com a tradição da fotografia documental, se inclinavam para a produção de uma “arte que estivesse além dela mesma [e na qual] a forma e maneirismos não seriam fins em si.”¹⁹⁸ Sekula elenca algumas proposições que julga paradigmáticas desse modo de fazer artístico, e entre elas, cita a obra de Martha Rosler intitulada *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, que o autor destacou pela relação metacrítica que a obra estabelece com o gênero documental.

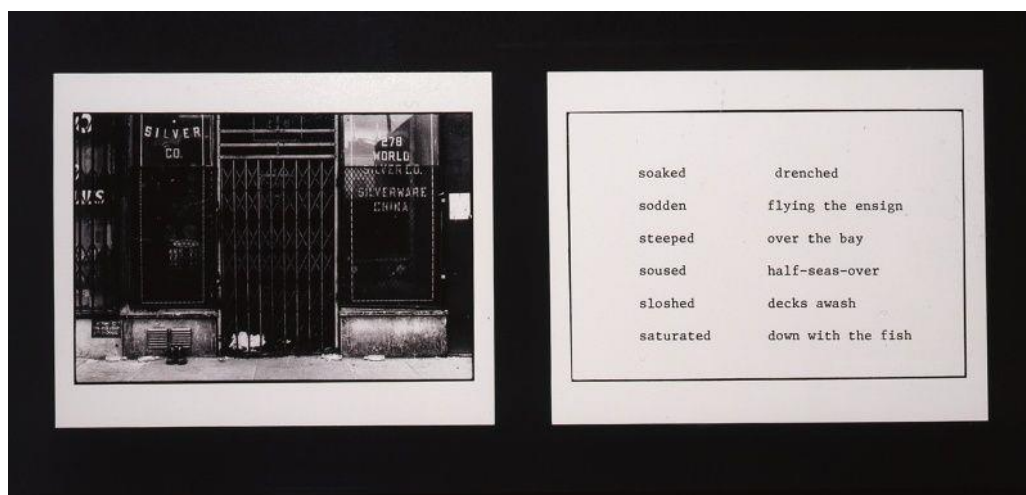
Esse trabalho de Martha Rosler, realizado entre os anos 1974-75, consiste em vinte e quatro pranchas compostas por fotografias e textos, que como afirma a autora, montam um dispositivo “concebido como um ato crítico, onde o texto [a ser lido] corre paralelo a outro sistema descritivo [as imagens]. Para compor *The Bowery in two inadequate systems*, Rosler fotografou os ambientes de uma “área degradada” da cidade de Nova

¹⁹⁶ Idem. p. 228

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ SEKULA, Allan. Desmantelar la modernidade, reinventar el documental: notas sobre la política de la representación. In_ RIBALTA, Jorge (org). *Efectos de real*. p. 39.

Iorque, que no início da década de 1970 era marcada pela ocupação de sem tetos e dependentes químicos. O que é mostrado nas imagens são vestígios dessa ocupação, garrafas vazias, o lixo, habitações improvisadas etc., e é a partir desses registros fotográficos que a artista tematiza o empobrecimento das populações marginais, e o que ela designa como “empobrecimento das controversas estratégias de representação.”¹⁹⁹ Rosler afirma que no seu trabalho as fotografias servem para exemplificar o esvaziamento das representações iconográficas do *Bowery* pelos aparatos midiáticos. A autora diz, ainda, que os textos curtos que acompanham cada uma das fotos, são um modo de agenciar, em antítese ao senso comum, “uma poética do alcoolismo, uma poesia livre”²⁰⁰, feita de “adjetivos e substantivos [que] formam sistemas metafóricos”²⁰¹ feitos de palavras, expressões linguísticas que, por sua vez, compõem todo um imaginário realmente pertencente “à subcultura (se se pode chamar assim) das pessoas que nela vivem.”²⁰²



Martha Rosler. *The Bowery in two inadequate descriptive systems*. 1974-75

Com *The Bowery*, Martha Rosler põe em paralelo dois sistemas de representação, a foto e o texto, que mesmo classificados como meios inadequados para o registro da realidade em sua totalidade, servem para demonstrar como as imagens e a linguagem podem pensar e falar de outras maneiras, e também, para exemplificar os termos de uma relação

¹⁹⁹ ROSLER, Martha. Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental. In_ RIBALTA, Jorge (org). *Efectos de real*. p. 93.

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ Ibidem. p. 94.

²⁰² Ibid.

possível que a arte pode constituir entre o dizível e visível. Ao mesmo tempo a artista atualiza, a seu modo, o que Jacques Rancière aponta como premissas das artes representativas, ou seja, Martha Rosler agencia uma discussão sobre a tradição da fotografia documental como uma das “formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas.”²⁰³

O que Rosler faz, emprestar “molduras” da tradição fotográfica documental que são citadas de forma deliberada em seu trabalho, é um modo de operar, que mesmo em variações, se assemelha aos processos empreendidos noutras produções artísticas que lhe são mais ou menos próximas no tempo. Um outro exemplo de apropriação de molduras da normatividade documental trazida à arte foi Tucumán Arde, projeto realizado por um grupo de artistas argentinos entre os anos 1968-69, que fizeram das imagens documentais, meios para produzir eventos localizados entre os campos da arte e da política mais militante.

Trabalho de arte/processo produzido por María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa, Juan Pablo Renzi, León Ferrari, Roberto Jacoby, Norberto Puzzolo e Graciela Carnevale; Tucumán Arde é descrito por Luis Camnitzer como um evento “que elevou o conceito de projeto artístico ao limite do projeto político.”²⁰⁴ Feito de um amplo conjunto de práticas e ações: da produção de documentação foto/videográfica, à emulação de atividade jornalística e propagandística, concluindo com as obras artísticas instalativas, Tucumán Arde foi gestado desde a demanda do CGTA (*Central General del Trabajo de los Argentinos*) como promoção de atividades de produção cultural vinculadas às atividades do sindicato. De acordo com Longoni e Mestman, a obra coletiva foi pensada por seus autores para ocorrer “alheia ao circuito artístico, ao seu público elitizado, às suas convenções e dispositivos, numa pouco delimitada zona onde a arte e a política misturariam seus procedimentos, onde os artistas definiriam suas ações como arte de vanguarda e mediriam sua eficácia em termos políticos.”²⁰⁵

²⁰³ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. p. 31.

²⁰⁴ CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latino-americano*. p. 85.

²⁰⁵ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde: Vanguardia artística y política em el 68 argentino*. p. p179.

Para alcançar a eficácia política e artística, os autores da obra deram às imagens fotográficas a função de representar o ambiente social, as condições de vida e trabalho de parte da população tucumana. Os registros documentais realizados no contexto de duas viagens exploratórias até às áreas de produção canavieira na província argentina, mostram instalações industriais abandonadas ou em estado precário de conservação e o trabalho de mulheres, homens e crianças no cultivo/colheita da cana. Há também recortes para a visualização de outras atividades coletivas alheias ao trabalho, como cerimônias religiosas, a escola e a rotina doméstica das famílias camponesas e operárias.

São essas fotografias documentais que, ao final, entraram na composição das instalações montadas nos prédios da CGTA nas cidades de Rosário e Buenos Aires. Nesses contextos de exposições públicas fora do sistema das artes tradicionais, as representações da realidade tucumana serviram aos artistas para a produção de “argumentos contrainformacionais a partir de sua articulação nas operações de significação postas em jogo nas exposições”²⁰⁶. Longoni e Mestman afirmam que, enquanto “o informe dos sociólogos [envolvidos no projeto] apontavam a explicação das causas da crise econômica em Tucumán, as fotografias testemunhavam, provavam a existência da crise.”²⁰⁷ O que mais os dois autores dizem, é que para os artistas envolvidos no projeto, as imagens documentais tinham “caráter provatório, serviam como certificação de que eles efetivamente estiveram no lugar dos fatos e registraram uma realidade ocultada ou manipulada pelos discursos midiáticos e oficial.”²⁰⁸



²⁰⁶ Idem. p. 218.

²⁰⁷ Ibidem. p. 219.

²⁰⁸ Ibid.



Tucumán Arde. Arquivo Graciela Carnevale. 1968.

Tanto nas proposições de Tucumán Arde, como na obra de Martha Rosler, há o trabalho de agenciamento antitético dos modos de fazer documentais. No primeiro, porque seus produtores procuraram conferir às imagens fotográficas junto aos relatos testemunhais e entrevistas que emulavam o jornalismo, a função de contra-aparatos informativos para questionar a ideologia nos meios de informação. E no trabalho de Rosler, em suas citações à tradição da fotografia documental que servem para questionar os modos de narrar o real feito nas mídias de massas. São, portanto, estes modos de operar com as imagens e os discursos montados a partir delas, o que nos permite inserir numa mesma narrativa histórica duas obras tão distintas. E é pelo método do trabalho crítico com as representações do real, comum a muitas outras produções de arte ao longo dos anos 1970 e 1980, que nos parece coerente delimitar provisoriamente essa mesma narrativa historicista com as obras de Alfredo Jaar, porque desde sua primeira proposição de vulto, os *Estudios sobre la Felicidad*, realizada na transição dessas mesmas décadas, que o artista agencia imagens fotográficas, textos, vídeos e apropriações mesmo que indiretas, simuladas, dos modos de fazer dos aparatos midiáticos, para, na arte, dar notícias da realidade mais imediata vivenciada pelo autor.

3. MUNDO E ARTE, ALFREDO JAAR E O PROJETO SERRA PELADA.

São inseridas na tradição realista da arte, à qual buscamos demonstrar acima alguns pontos de ocorrência histórica, que parte da obra artística de Alfredo Jaar encontra uma chave de leitura. Identificamos Jaar como artista realista porque ele torna suas obras dispositivos para representar/discutir acontecimentos do mundo que o circunda. E pensamos que suas primeiras proposições de vulto, aquelas realizadas durante a década de 1980, se encontram, temporal e espacialmente, relacionadas ao contexto que Anna Maria Guasch identifica como da emergência de formas de arte, que entre outras inovações, promoveram

um ressurgimento do documental nas práticas contemporâneas, seja na pintura, desenhos, fotografia, vídeos, textos ou instalações, como nos debates teóricos, [o que consistiu num movimento que] coincidiu com um renovado interesse pelo real e a uma revalorização do status do observador, do repórter, do artista comprometido em todos os domínios da vida humana.²⁰⁹

Para Guasch, os representantes/produtores do que identifica como virada documental, invariavelmente assumiram a função do “documentarista em busca de representar o "outro" que o rodea”²¹⁰, e autores de obras, nas quais “a novidade [...] residiria na aposta em um tipo de arte que, em sua vontade testemunhal, [se daria] próxima a uma ética do compromisso.”²¹¹ Não são muito distintos do que descreve Guasch os processos adotados por Alfredo Jaar em algumas de suas principais obras produzidas na década de 1980. Desde os “Estudios sobre la Felicidad”, passando por “*Opus 1981/Andante Desesperato*” – trabalho no qual Jaar estabelece uma relação de interpretação crítica e muito livre com uma das fotografias de Susan Meiselas, retratando um evento da revolução sandinista –, e principalmente nas proposições que alguns anos depois compuseram o projeto sobre o garimpo brasileiro de Serra Pelada. Em todos estes trabalhos há invariavelmente a procura do artista por documentar/representar outras formas de vida, acontecimentos, figurar na arte rostos, corpos, gestos etc., se servindo de métodos formais e conceituais que emulam o trabalho documental, feito invariavelmente desde uma ética e uma alteridade mais radicais.

²⁰⁹ GUASCH, Anna Maria. *El arte em la era del global 1989-2015*. p. 349.

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Ibidem.

Nas proposições do “Projeto Serra Pelada” Alfredo Jaar enfatiza, mais do que em outras de suas obras do mesmo período, a tomada da tradição documental como estratégia da arte e a ética da representação no trabalho artístico. As imagens, as instalações, os discursos que compõem a extensa série de obras que surgiram da expedição do artista ao garimpo se encaixam no que Ana Maria Guasch designa por virada documental, e igualmente correspondem ao que Néstor Garcia Canclini descreve como forma de arte contemporânea interessada em indagar como as imagens pensam e falam do real em novas formas. Em toda essa série de proposições há a explicitação de uma dialética entre acontecimentos no mundo e suas representações – premissas do que designamos por realismo na arte – que aparecem com forma e potência destacadas na totalidade da obra do artista.

*

Sabemos que Alfredo Jaar viajou a Serra Pelada depois de ter encontrado uma notícia sobre o garimpo num jornal parisiense. Num depoimento registrado recentemente para compor filme documentário sobre sua carreira artística, ele afirma o seguinte:

Eu estava seguindo as notícias da situação geopolítica no mundo, e esta foi a que mais me interessou: uma mina de ouro no Brasil, na Amazônia oriental. Porque li que era uma espécie de inferno, onde milhares de homens haviam ido para aquele lugar, deixado suas casas, suas famílias, para procurar ouro. Também era uma maneira de trazer a América Latina a esta cidade (Nova Iorque) naquele momento. Estamos falando de 1986. Então fui para lá. Tive que alugar um pequeno avião para chegar àquele lugar e passei duas semanas infernais naquele lugar. Eu queria documentar, documentar o mais rigorosamente possível, e não fui com nenhuma ideia pré-concebida do que iria fazer. Portanto, era muito sistemático, muito científico: vou documentar, vou fotografar tudo que puder, vou filmar tudo que puder, vou acumular informação. É o que eu sempre faço, acumular informação até chegar a um momento crítico de informação onde eu sinto que entendo. É o que eu disse no início, finalmente entendo e posso atuar.

E de fato passei apenas uma semana lá. Fiquei pasmo com a quantidade de informação e pela experiência humana de estar lá com os garimpeiros. Na verdade, eu fui o primeiro artista que apareceu nesta mina. E voltei a Belém, e nesta noite não pude dormir. As imagens, as ideias davam voltas na minha cabeça e me senti muito inseguro na manhã seguinte, quando

despertei. Inseguro de que não estava bom, que não havia feito o suficiente, e fiz a loucura de voltar. Voltei por uma segunda semana.²¹²

Jaar foi uma testemunha. Diferente dos milhares de homens e mulheres que afluíram a Serra Pelada e que tiveram também suas experiências no garimpo, a do artista, conforme descrita acima, resultou na transmissão através das suas obras de arte daquilo que vivenciou e registrou nas duas semanas em que esteve em Serra Pelada. E os termos do seu testemunho se mostram em um vídeo, em uma intervenção artística em espaço público, em fotografias e instalações visuais, todas, proposições realizadas com as imagens coletadas na expedição ao garimpo, e que, como produção discursiva, se aproxima do que afirma François Dosse sobre o princípio do testemunho, que é contar, relatar o que viu. O que Jaar também realiza com as obras sobre Serra Pelada, em estratégias de representação diversas, é o trabalho de reafirmar suas ideias políticas e estéticas nos circuitos culturais/artísticos globais. Na longa série sobre o garimpo, o artista tece críticas à ordem econômica, à permanência de relações neocoloniais entre o norte e sul globais, desvelando aspectos do modo de produção capitalista em seu tempo.

*

O projeto Serra Pelada foi montado nos anos que seguem à viagem de Alfredo Jaar ao Brasil, mais precisamente entre os anos de 1985-1992. Ao longo deste tempo o artista elaborou um conjunto de obras muito distintas nas formas, mas que preservam elementos comuns: as imagens documentais; a lógica discursiva em ideias precisas sobre geopolítica, economia e alteridade; e a necessidade de colocar o espectador em posição incômoda/deslocada/ativa diante da realidade que lhe é mostrada/representada e dos modos em que as imagens e ideias postos pelo artista são recebidas por este mesmo espectador.

Cada uma destas questões indicadas acima aparece individualizada ou em conjuntos de temas, que Jaar faz circular primeiro num vídeo de média duração intitulado *Introduction to a Distant World*, o primeiro trabalho finalizado com as imagens de Serra

²¹² Jaar *El Lamento de las imágenes*. Direção de Paula Rodrigues Sickert. Santiago: Errante producciones, 2017. 1 DVD (78 min).

Pelada, ainda em 1985. A segunda obra produzida foi *Rushes*, também no ano de 1985, e que consistiu numa proposição de intervenção pública realizada numa estação de metrô nova-iorquina. Depois, em 1986, Alfredo Jaar convidado à Bienal de Veneza montou *Gold In The Morning*, a primeira grande instalação com as fotografias do garimpo e na qual o artista experimenta a apresentação das imagens em caixas de luz, o deslocamento dos pontos de vista na montagem e o melhor uso do espaço expositivo. Nos anos posteriores surgiram *Frame Of Mind*, exibida na documenta de Kassel do ano de 1987; *Out Of Balance*, elaborada no anos de 1989; e por fim, *Unframed*, do ano de 1992; todas estas obras instalativas, nas quais Jaar experimentou modos de exibição e de montagem que tencionavam deslocar a normalidade do olhar sobre as imagens, fazer com que o espectador não somente reconhecesse os referentes da documentação fotográfica, mas que se pusesse a pensar sobre estes mesmos referentes, sobre as faces retratadas nas fotos, sobre paisagens e mundos distantes e desconhecidos, sobre realidade ignoradas e sobre as lógicas culturais, políticas, sociais e estéticas dominantes naquele momento.

3.1. INTRODUCTION TO A DISTANT WORLD.

No filme *Introduction to a Distant World*, Alfredo Jaar realiza de forma bastante direta um pressuposto operativo que ele mesmo enuncia, dizendo que na ocasião de sua estada em Serra Pelada: era preciso filmar tudo que fosse possível, documentar tudo que pudesse ser documentado, registrar de todo modo o acontecimento testemunhado. Não por acaso, as imagens que compõem este trabalho não escondem o senso de necessidade e de urgência na sua produção, qualidades que são evidenciadas pelo movimento agitado da câmera, pela perda de foco nas mudanças de quadro e pela diversidade de cenas registradas. A estrutura da obra, que tem duração de nove minutos e meio (9:30 min.), consiste numa narrativa simples, composta de imagens documentais e captação de som direto. Há uma crueza da montagem e uma economia de meios formais, que, contudo, não retiram de *Introduction to a Distant World* a condição de ser o esboço e a síntese das demais proposições do projeto Serra Pelada. No vídeo, Jaar antecipa princípios discursivos que reaparecem nas obras posteriores do projeto, que são: a ideia de fazer visíveis as aparências e circunstâncias dos acontecimentos sociais e políticos atuais; e a busca por mostrar uma dada realidade em muitos de seus aspectos.







Alfredo Jaar. *Introduction to a Distant World* (trechos de vídeo digital). 1985

Nas imagens de *Introduction to a Distant World*, é perceptível a busca do artista pelo registro imediato da atividade cotidiana dos garimpeiros. Ao primeiro olhar o que é dado a ver no vídeo são os trabalhadores que sobem e descem os morros, percorrendo as encostas íngremes de terra desnudada. Também vemos os homens cavando a terra, lavando o cascalho em bateias, e aqueles que levam às costas sacos cheios de terra. Não se pode deixar de destacar, que nas imagens produzidas por Jaar há uma sensível semelhança formal com parte da iconografia videográfica de Serra Pelada mostrada em

reportagens e documentários televisivos publicados à época. Nestas, como nas imagens do artista, são mostradas – porque irrecusáveis – as atividades frenéticas de homens enlameados, empoeirados, de peles queimadas pelo sol, figuras de um exército de anônimos, de negros, mulatos, que formavam a massa dominante de trabalhadores do garimpo. Em ambos os domínios da representação – na arte e na TV –, também estão presentes as profundidades de campo fotográfico e os sons de fundo muito característicos, que se tornam outras camadas indiciais atestando a concretude do objeto, que é Serra Pelada.

Num trecho do vídeo de Jaar, percebe-se a câmera posicionada no ponto alto da cava, que registra agitada a intensa movimentação de garimpeiros que sobem e descem uma das encostas íngremes. No ritmo marcado pelo esforço necessário para vencer a inclinação do terreno, os homens que escalam o barranco trazem às costas os sacos de cascalho, provavelmente, a serem esvaziados na montoeira, que é o lugar onde eram deixados os rejeitos da mineração. Em mão contrária, aqueles que descem o barranco aceleram o passo para mais uma vez encherem os sacos com a terra e reiniciar o ciclo infinito do trabalho pesado. Normalmente os garimpeiros passam diante da câmera ocupados demais para se atentarem a uma situação relativamente corriqueira – naquela época não era raro haver alguém filmando e fotografando o garimpo –, e Alfredo Jaar, provavelmente era percebido como mais um “de fora” interessado pelas peculiaridades de Serra Pelada. Nesta seção do filme, o que se pode chamar de aparente normalidade só é modificada quando, por exemplo, um dos garimpeiros interrompe seus passos e olha diretamente para a câmera esboçando um sorriso. Esse trabalhador parece perceber que é olhado com atenção, e então, mais de uma vez mira a câmera, devolvendo o olhar, num pequeno gesto significativo, mas que logo sessa. Depois tudo volta ao normal e as filas de garimpeiros continuam a cruzar o quadro com seus movimentos compassados. O trabalho de registro da cena também prossegue, até que mais uma vez, outro garimpeiro, que era seguido num travelling sutil, olha mais detidamente para a câmera, e como na ocasião anterior, devolve ao espectador o olhar.

Em diversas partes do vídeo, Alfredo Jaar parece não querer perder nenhum detalhe do que se passa diante da câmera, e o que resulta do seu exercício de insistência são micro acontecimentos, como as trocas de olhares com os garimpeiros, e ainda, o som de conversas alheias, gargalhadas, ruídos provocados pelo roçar dos calçados dos

trabalhadores no solo pedregoso. No intuito de registrar os mais variados aspectos do objeto das filmagens, Jaar realiza uma série de planos sequência, que são como “blocos de espaço e tempo”²¹³, que rompem a ordem das semelhanças entre o trabalho do artista e as imagens midiáticas. E são as durações dos planos que conferem a *Introduction to a Distant World* uma diferença sensível em relação à grande maioria das imagens videográficas do garimpo produzidas e mostradas na televisão brasileira e de outras partes do mundo.

Sobre representações midiáticas, Pierre Bourdieu observa a ocorrência na televisão, de uma lógica comum de urgência na produção e transmissão dos conteúdos desse meio eletrônico, urgência que diz respeito à natureza comercial e informativa, e que tem como consequência, a pouca propensão à produção, na TV, de pensamentos complexos. Para o sociólogo, também predomina na produção de conteúdos televisionados o senso comum e “as ideias feitas, ideias aceitas por todo mundo, banais, convencionais.”²¹⁴ Bourdieu propõe que o que a televisão realiza melhor do que outras mídias é a “troca de lugares-comuns”²¹⁵ e a “comunicação sem outro conteúdo que não o fato mesmo da comunicação”²¹⁶; e, ainda, que na televisão, “os lugares-comuns que desempenham um papel enorme na conversação cotidiana têm a virtude de que todo mundo pode admiti-los e admiti-los instantaneamente.”²¹⁷

As críticas de Bourdieu se direcionavam principalmente aos pensadores a serviço do aparato midiático, produtores de conteúdo e de opiniões veiculadas nas redes de televisão, e que, segundo o autor, faziam seu trabalho sempre regulados por um certo regime de urgência. Esses agentes da comunicação, que Bourdieu nomeia de “fast-thinker”, eram os intelectuais convidados, comentaristas, debatedores, editores e jornalistas, que se lançavam na tarefa de transmitir às audiências ideias sobre os mais diversos temas e assuntos, sempre baseados em noções com potencial para serem assimiladas mais facilmente pelos receptores, pelos telespectadores.

Algo do que Bourdieu identificou como produção de pensamentos urgentes e ideias feitas podem ser observados, por exemplo, nas coberturas jornalísticas do garimpo de Serra

²¹³ DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. p. 108.

²¹⁴ BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. P. 39.

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Ibidem. p. 40.

²¹⁷ Ibidem.

Pelada. É o que percebemos numa edição de um programa jornalístico da TV Globo, trazido ao público no ano de 1982, no qual a narrativa é constituída de enunciados apressados e imagens breves e icônicas. A reportagem começa com a tomada aérea do garimpo, passa pela analogia com a construção das pirâmides egípcias, para chegar aos relatos de estórias de superação e de fracasso individuais dos garimpeiros. Nas descrições o repórter fala que aquele lugar era “um dos mais incríveis do mundo, um atestado da ambição humana, a prova do que podem juntos, os homens pobres e analfabetos. E quando a câmera focaliza os trabalhadores, o narrador os enuncia como homens pobres e carentes de afetos e sentimentos. Junto às falas descritivas, aparecem as mais variadas imagens dos garimpeiros, das lavras, da lama, das filas móveis “dos formigas”, da fundição do ouro, dos seguranças armados, dos cerimoniais que impõem a ordem coletiva etc. Em ritmo acelerado as figuras vão se sucedendo na tela como ilustrações do discurso. E para que haja sincronia entre as imagens e a linguagem, aquelas são montadas/exibidas em ritmo de urgência, como exige a televisão.

Outro exemplo – citando mais uma vez neste trabalho – é o documentário jornalístico produzido no ano de 1983, pela rede de televisão britânica BBC e intitulado: *Amazon Gold: the treasures of Serra Pelada*. Diferente da reportagem brasileira que tem um repórter narrando em tempo real o que vivencia pessoalmente no garimpo, o vídeo da televisão britânica se vale da voz-over para ordenar a narrativa que descreve os mais diversos ambientes de Serra Pelada, ao mesmo tempo em que são exibidas imagens das lavras, da fundição, do embarque do ouro para guarda no Banco estatal etc.

Outro autor que analisa os modos de produção da televisão, o sociólogo Dominique Wolton²¹⁸, afirma que, para as imagens de televisão se realizarem como comunicação, há a necessidade de um contexto muito bem delimitado, seja pela observação de recortes de audiências, como, por exemplo, as mulheres ou as crianças, ou um contexto mais amplo, como a população de um país inteiro entendida enquanto público alvo. Podemos compreender o discurso do documentário jornalístico da BBC como destinado a comunicar com um contexto, com a audiência britânica daquele período e, provavelmente por isso, a narrativa constituída no vídeo surja com aspectos quase-etnográficos e neocoloniais. A voz do narrador privilegia o senso de estranhamento diante dos fatos presenciados. Junto das imagens, a voz discorre sobre a precariedade do trabalho, fala nas

²¹⁸ WOLTON, Dominique. Elogio do grande público. P. 72.

doenças típicas da Amazônia, da necessidade dos milhares de homens do garimpo em vencer a pobreza, e principalmente, mais de uma vez, na relação do garimpo com a crise econômica, fazendo ligações implícitas entre Serra Pelada e a condição brasileira como nação periférica do capitalismo mais atual.

Cada um e todos estes elementos da representação produzidos pelo programa da TV britânica são feitos, como os da reportagem da televisão brasileira, da imediatividade, dos cortes rápidos e da narrativa direcionada pelo texto, que impõem significados as imagens sem deixar brechas para leituras em dissenso.



Globo Reporter. Edição de 10/06/1982.



Amazon Gold: the treasures of Serra Pelada. 1983.

Diferente de grande parte das representações e narrativas midiáticas, o registro videográfico de Serra Pelada que aparece na obra de Alfredo Jaar, tem na duração, enquanto um modo de “contra-urgência” da representação do real, sua pontuação crítica e de formulação de uma visualidade dissidente. A narrativa visual que compõe *Introduction to a Distant World*, em nenhum momento aparece apressada, nem se assemelha a uma tentativa de definir categoricamente os termos da percepção de seu objeto. O que vemos no vídeo, é muito mais a materialização de uma experiência formal e discursiva que pode ser melhor identificada como um trabalho cuidadoso de observação.

Há na tradição do documentarismo moderno uma “modalidade de observação”, que é caracterizada pela “ênfase na não intervenção do realizador”²¹⁹, e em obras nas quais os autores buscam “ceder o controle, mais do que em qualquer outra modalidade, aos eventos que se passam diante da câmera.”²²⁰ Bill Nichols diz que nos documentários de observação mais paradigmáticos, “em vez de construir um marco temporal [...] a partir de processos de montagem”²²¹, [...] o que ocorre é o uso da montagem para “potencializar a impressão de temporalidade autêntica.”²²² *Introduction to a Distant World* é um documentário de observação, porque nele, Alfredo Jaar não se torna agente de ações dirigidas, e não faz de sua câmera e da própria presença, intrusas nos acontecimentos. Jaar também realiza outro pressuposto do modo de fazer documental de observação, que de acordo com Nichols, consiste na necessidade de realizar uma “inflexão particular para considerações éticas.”²²³ Aqui, a noção de ética se refere à relação que os produtores de documentários estabelecem com seus objetos. Nichols aponta a discrição e a sinceridade na geração das imagens e dos discursos documentais como a essência do agir ético. O que resulta do trato autêntico e da discrição na produção de imagens documentais é a preservação da “ênfase no discurso ouvido por acaso mais do que escutado – porque os atores sociais (objetos das imagens) se comunicam entre eles em vez de falar à câmera –, e [o predomínio] do som sincronizado e das tomadas relativamente longas.”²²⁴

No trabalho de Alfredo Jaar, as imagens que deixam ver eventos mínimos e perceber a sonoridade densa do ambiente do garimpo preenchido de falas múltiplas, pelo som das

²¹⁹ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. p. 72.

²²⁰ Idem.

²²¹ Ibidem.

²²² Ibid.

²²³ Ibid. p. 73.

²²⁴ Idem. P.

ferramentas usadas nas escavações, e como dito antes, pelos ruídos do caminhar dos garimpeiros; são aspectos com os quais o artista demonstra a atenção e a demora da observação, que, conforme a definição de Bill Nichols são consequências do agir ético diante daquilo que é tomado para o registro documental.

3.2. RUSHES

Introduction to a Distant World é, dentro do projeto de Serra Pelada, a primeira proposição elaborada por Alfredo Jaar baseada na intenção declarada do artista, de levar aos Estados Unidos em meados da década de 1980, “notícias” da realidade latino-americana. O próprio autor enuncia a necessidade de mostrar ao público estadunidense o que se passava na periferia do mundo capitalista, e de expor a uma audiência relativamente alienada, aspectos da realidade social, política, cultural, econômica da porção sul do continente americano. Contudo, não foi o vídeo a primeira obra do projeto a ser tornada pública, mas sim, uma série de cartazes fotográficos apresentados como intervenções públicas em Nova Iorque. Rushes é o título conferido à obra realizada por Alfredo Jaar, no ano de 1985, e que consistia num conjunto de imagens e textos, exibidos nos painéis de publicidade da estação de metrô Spring Street, localizada nas proximidades da Bolsa de valores em Wall Street.



Alfredo Jaar. Rushes. 1985.

Em Rushes, tanto o modo de exibição quanto a escolha do local da instalação dizem muito da proposta: imagens apresentadas nos espaços de publicidade da estação em que, provavelmente, os operadores da Bolsa de valores desembarcavam a caminho do trabalho.

Quando Jaar exibiu a obra pela primeira vez, Nova Iorque era um dos símbolos do capitalismo financeiro e da globalização. David Harvey fala da cidade imersa numa “cultura da pós-modernidade”, preenchida de signos e pela fetichização do que se pode designar por economicismo. E fala que àquele momento histórico se vinculava uma série de fenômenos, uma cultura mesmo, em que se juntavam ideais de “pequena nobreza, estreita atenção ao capital simbólico, à moda e ao design.”²²⁵ De acordo com Harvey, o aspecto estrutural da cultura pós-modernista nos Estados Unidos era a “economia de cassino” feita de especulação financeira, de gestão de dívidas e formação de capital fictício. Na grande metrópole pós-moderna da época que se manifestava melhor a face espetacular da superação da ética capitalista por uma estética do capital, com tendência a transformar todo o ambiente numa espécie de hipermercado projetado como “ecrã total onde os cartazes publicitários e os próprios produtos, na sua exposição ininterrupta, jogavam como signos equivalentes e sucessivos.”²²⁶

Era diante deste estado de coisas que Alfredo Jaar propunha fazer sua obra dialogar. Ao universo de comércio eletrônico promovido na bolsa de valores nova-iorquina, com suas abstrações e desmaterializações do trabalho, do consumo e das relações de troca e produção maximizadas como uma cultura hegemônica, o artista opunha a existência de Serra Pelada enquanto antítese/sintoma do capitalismo de molde mais atual. E para tanto, em Rushes, Jaar se serviu de algumas das estratégias formais e discursivas adotadas com variações em trabalhos anteriores, como o uso de mídias e espaços de publicidade urbanos e a formulação de sentenças linguísticas.

Antes, na produção dos *Estudios sobre la Felicidad*, Alfredo Jaar havia se apropriado de outdoors e espaços de comunicação publicitária em bancas de revistas e pontos de paradas de ônibus para instalar proposições artísticas críticas ao contexto em que se davam. A crítica chilena Adriana Valdés diz que naquela ocasião, no Chile sob a ditadura pinochetista, “a pergunta sobre a felicidade [passou a ocupar] os espaços das mentiras

²²⁵ HARVEY, David. A condição pós-moderna. p. 300.

²²⁶ BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulações. p. 98.

cotidianas, [...] e das promessas publicitárias.”²²⁷ Já em Nova Iorque, com Rushes, a tendência de fazer universos distintos se comunicarem e de fazer a arte assimilar a estética das mídias comerciais, se deu pelo ato de “colocar os rostos dos “de fora”, dos mineiros de Serra Pelada que o artista fotografou no Brasil, nas estações de metrô de Wall Street (então centro mundial do comércio do ouro que aqueles mesmos mineiros extraíam).”²²⁸

Exibidas todas nos espaços publicitários da estação e em dias alternados, algumas peças de Rushes consistiam em conjuntos de fotografias, enquanto outras traziam também textos, que a princípio serviam para informar sobre a cotação do ouro em diferentes bolsas de valores de diferentes cidades. Como noutras obras do artista, a linguagem em *Rushes* assume lugar de protagonista. Nos *Estudios sobre la Felicidad* a palavra foi adotada como estratégia de comunicação indireta e como forma de evitar a censura do aparato estatal da ditadura. É preciso observar que no Chile do início da década de 1980, o trabalho com a linguagem precisava ocorrer como dissidência à lógica do poder oficial, para escapar ao controle ditatorial. De acordo com Nelly Richards, naquele contexto, existiam dois campos bem delimitados que estabeleceram uma disputa pelos sentidos, ao longo dos anos em que o Chile esteve sob julgo do regime militar. De um lado, afirma Richards, se encontrava

o polo vitimário – ditadura – que dissimulava seu poder e violência institucional por meio de um instrumento de fanatização da ordem operando em moldes disciplinares voltados a produção de verdades obrigatórias. No outro polo, o vitimado, que aprendeu [...] a disputar com aquele os sentidos, até conseguir rearticular as vozes dissidentes em microcircuitos alternativos que desafiavam o formato regulamentar de significação única.²²⁹

Diante da repressão e da censura ditatorial, muitos artistas chilenos se lançaram à tarefa de produzir

obras que não pudessem ser assimiladas pelo sistema oficial. Obras de arte que se tornavam não apreensíveis nem compreensíveis pela lógica totalitária, [...] que não entravam no sistema de trocas, nem no de circulação

²²⁷ VALDÉS, Adriana. Alfredo Jaar: Estudios sobre la Felicidad 1979-1981. s/n.

²²⁸ VALDÉS, Adriana. Memorias visuales: arte contemporânea em Chile. p. 387.

²²⁹ RICHARDS, Nelly. Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico. p. 29.

no interior do sistema de artes oficiais, nem mesmo como signos explícitos de dissidência.²³⁰

Essa lógica adotada por alguns artistas chilenos no princípio da década de 1980, consistiu numa ruptura semântica e conceitual, gerando o que Richards designa de produção de signos insubordinados, formas encontradas pelos artistas das neovanguardas para “escapar do autoritarismo militar e da censura oficial.”²³¹ Inserido nesse ambiente de produção cultural, Alfredo Jaar, com as proposições dos *Estudios da Felicidad*, se serviu da linguagem nos modos enunciados por Nelly Richards, ou seja, usou a linguagem em estilo indireto, em modos cifrados, como meio de produzir arte e crítica.

Diferente, em obras posteriores, produzidas quando o artista já se instalara em Nova Iorque, a linguagem aparece noutros moldes, sem a observância da censura e do risco imposto pela ditadura. Em proposições como *Searching for K*, do ano de 1984, e principalmente em *Logo for America*, as palavras e os enunciados se tornam indicadores muito objetivos, se aproximando do uso feito da linguagem conforme Luis Camnitzer identifica em tendências do conceitualismo latino-americano, em que as palavras podem entrar como meios de “estabelecer comunicações mais eficiente de ideias específicas.”²³²

O que ocorre em *Rushes* se assemelha a esta segunda tendência metodológica, ou seja, nos cartazes postos na estação de metrô os textos se aproximam da tradição conceitualista, em que a linguagem “pode servir como veículo para alterar um sistema (de significações) ao criar novas formas de consciência em tensão com [as normas] dos sistemas existentes.”²³³ Assim, a proposição de Jaar, que trata de enunciar com objetividade o valor de cotação diária do ouro em diversas partes do mundo, busca modificar a percepção tanto sobre a abstração desses mesmo valores, quanto demonstrar um aspecto contraditório do próprio sistema de valorização do ouro e do trabalho para sua obtenção.

Nos textos que compõem *Rushes* há nomes, números e a indicação de que os mesmos se referem ao valor do ouro nos mercados mundiais. Textos informativos que ganham protagonismo em relação às fotografias, em parte, pelo fato de Jaar trabalhar o efeito

²³⁰ RICHARDS, Nelly. *Insubordinación de los signos*. p. 16

²³¹ *Idem*. p. 17.

²³² CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación*. p.205.

²³³ *Idem*. p. 206.

visual das cores e dos tipos em negrito e caixa alta, o que torna as seções gráficas um atrativo do olhar e um condensador de sentidos. Esses números e nomes permitem que o leitor saiba, por exemplo, que em Zurich, em dado momento, o ouro estava cotado em um valor determinado, o mesmo se dando a respeito da cotação em Munique, em Londres etc.

Contudo, há algo que os textos não permitem saber apenas pela observação desinformada. Não se sabe a priori porque os números são o que são e mesmo qual a relação entre eles e os rostos, os corpos representados nas fotografias. Entende-se que nas peças compostas pelo jogo de textos e fotos o que a linguagem diz é pouco a respeito da relação que as palavras e os números estabelecem com o que é dado a ver nas fotografias. E parece ser isto o que pretendia Jaar, ou seja, discutir/lidar com o aspecto abstrato, pouco claro dos números da economia. É preciso destacar que qualquer objetividade nos textos dos cartazes é relativa, porque os números dos valores podem ser objetivos em si, contudo, podem não o ser num circuito de significação mais complexo. Dizemos isto porque em *Rushes* Jaar lida com a noção de valor, que é um aspecto importante da economia política ao longo de séculos e originalmente fundado sob a ordem da abstração e da indeterminação.

Essa questão, a do valor, recebe destaque nas teorias da economia política, e nelas o que se apresenta com algumas diferenças estruturais formadas ao longo do tempo, é a noção de valor como uma propriedade das coisas que são ou que podem ser intercambiadas num mercado. Observado no contexto das sociedades modernas, o valor surge como um atributo essencial, seja nas abordagens econômicas de tendência clássica, neoclássica, ou mesmo naquelas mais heterodoxas e marxianas. Contudo, em todas, são centrais, o entendimento das causalidades e consequências da valoração; compreensão da valoração como instância dispensável à agência econômica no cotidiano, bem como a constatação acerca da incompreensão de grande parte dos agentes econômicos do cotidiano sobre os mecanismos por trás da valoração.

Em algumas dessas teorias o entendimento do que determina, como funciona e no que implica a valoração nos processos de produção e reprodução capitalista, passou pelas noções de valor natural, pelo entendimento do trabalho como principal força de produção de valor, chegando à definição do valor das coisas como constituído através das relações entre as pessoas. Neste último modo é marcante o entendimento do domínio das ideologias e do fetichismo como instâncias que afetam a valoração econômica. E é a

partir, justamente, da noção de valor relacionada a fenômenos subjetivos e sociais, que a teoria da valoração se tornou mais indeterminada, dependente de variáveis que fugiam à lógica instrumental do saber econômico. Valor determinado como forma social, que aparece descrito em exemplos como este:

quando dizemos: "uma mesa redonda de carvalho, pintada, custa ou tem o valor de 25 rublos", podemos mostrar que esta sentença nos dá informações sobre quatro propriedades da mesa. Mas, se refletirmos sobre elas, ficaremos convencidos de que as primeiras três propriedades da mesa são radicalmente diferentes da quarta. Aquelas propriedades caracterizam a mesa como uma coisa material e nos dão uma determinada informação acerca dos aspectos técnicos do trabalho do carpinteiro. Um homem com experiência acerca dessas propriedades da mesa, pode ter uma imagem do aspecto técnico da produção, pode ter uma ideia das matérias-primas, acessórios, métodos técnicos e mesmo habilidade técnica do carpinteiro. Mas não importa por quanto tempo ele estude a mesa, não apreenderá nada sobre as relações sociais (de produção) entre os produtores dessa mesa e as outras pessoas. Ele não poderá saber se o produtor é ou não um artífice independente, um artesão, um trabalhador assalariado, ou talvez um membro de uma comunidade socialista ou um carpinteiro amador que faz mesas para uso pessoal. As características do produto, expressas pelas palavras "a mesa tem o valor de 25 rublos" são de uma natureza inteiramente diferente. Essas palavras mostram que a mesa é uma mercadoria, que é produzida para o mercado, que seu produtor está vinculado aos outros membros da sociedade através de relações de produção entre possuidores de mercadorias, que a economia tem uma forma social determinada a saber, a forma de economia mercantil. Não apreendemos nada quanto aos aspectos técnicos da produção ou à coisa em si, mas apreendemos alguma coisa acerca da forma social da produção e das pessoas que nela tomam parte. Isto significa que o "valor" (*stoimost*) não caracteriza coisas, mas relações humanas sob as quais as coisas são produzidas. Não é uma propriedade das coisas, mas uma forma social adquirida pelas coisas, devido ao fato de as pessoas manterem determinadas relações de produção umas com as outras através de coisas.²³⁴

No século XX, nas teorias da economia política mais heterodoxas preservou-se noções de valor como a exemplificada acima, em que a propriedade alienada do agir econômico é pensado como instituído por práticas sociais coletivas e como fenômeno supra ideológico. Tais modos de pensar o econômico perpassaram as crises do século, as grandes guerras, os regimes políticos mais diversos, sem sofrer grandes mudanças ou questionamentos, pelo menos até o advento das duas últimas décadas do século, quando novas formas-mercadoria substantivamente desmaterializadas entraram para o mercado, demandando

²³⁴ RUBIN, Isaak Illich. *Teoria marxista do valor*. p. 84.

das teorias da economia ideias e teorias capazes de abarcar o novo estado do capitalismo nas suas lógicas financista e global mais radicais.

Justamente, no final do século XX, no tempo do capitalismo virtual, eletrônico e mais globalizado que nunca. No tempo do alvorecer da razão neoliberal como forma de administração da economia e das formas de vida em grande parte do planeta, e da transformação dos mais diferentes aspectos da existência em formas-mercadorias comercializáveis, foi quando as teorias econômicas passaram a pensar também o valor não apenas dos bens materiais, mas igualmente dos “bens subjetivos” dos signos mais diversos como produtos passíveis de venda e troca num grande mercado sem fronteiras. Este foi o momento em que se deu o que aponta Jean Baudrillard²³⁵, dizendo que na economia política, que seria também dos signos, estes passaram a ser oferecidos com a mesma evidência e valor que as mercadorias mais naturais. Igualmente como coisas misteriosas, que apenas, por diferença de natureza, solicitavam o aporte da semiologia, junto às teorias da economia, para descrever os regimes de sua circulação e funcionamento estrutural.

E não é muito distinto o que Baudrillard sentencia como era da economia dos signos, do que Alain Badiou aponta como tempo da obsessão pelos números, tempo que este autor diz ser o de uma restauração ideológica que negava as revoluções e as mudanças radicais nas sociedades e louvava a superioridade dos ricos, a adoração aos “números dos dólares, [das] sondagens, contas, índices de audiência, orçamentos, créditos, Bolsas em alta, tiragens, salários dos executivos, etc.”²³⁶ Sobre estas mudanças de paradigmas ideológicos e sociais, Badiou fala que os números teriam se tornado, então, sintomas dos fetiches [daqueles] tempos e indicativos da substituição do real por uma infinidade de “números cegos”²³⁷.

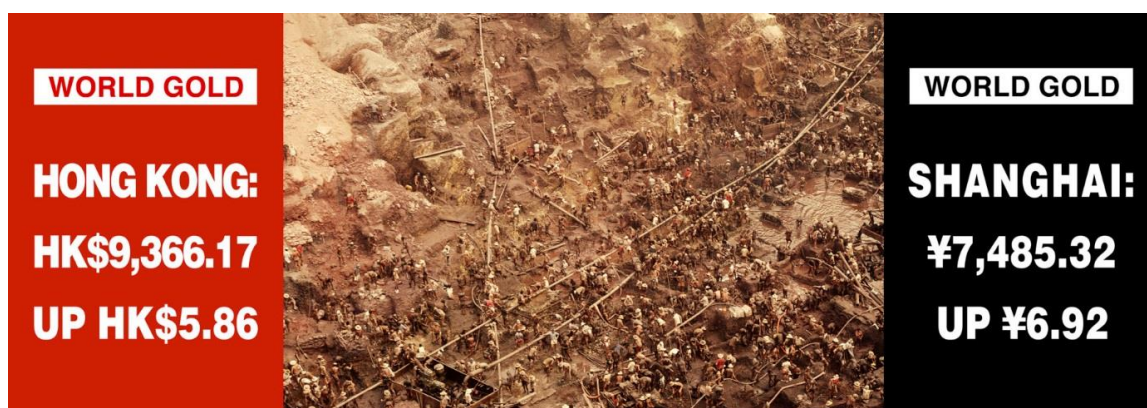
Não é outra coisa, senão representações de números cegos – conforme a definição de Badiou – que estampam as faixas vermelhas e pretas nos cartazes produzidos por Alfredo Jaar. Com elas, o que o artista estava propondo aos espectadores, aos passageiros do metrô nova-iorquino, era que deixassem a cegueira ideológica habitual e percebessem os números e os nomes em relação às fotografias, que se atentassem para as informações ao

²³⁵ BAUDRILLARD, Jean. *A economia política dos signos*. p. 185.

²³⁶ BADIOU, Alain. *O século*. p. 50.

²³⁷ Idem.

mesmo tempo concretas e abstratas postas em destaque. Não obstante, com a proposição o artista pretendia que os espectadores percebessem os dois regimes de signos – fotos e textos – como partes e representantes de uma realidade equivalente. O que Jaar estava propondo mesmo, era uma dialética do olhar, fundada na superação das diferenças entre os signos linguísticos e fotográficos, para uma síntese, feita da noção de que não havia abstração nenhuma no valor do ouro cotado nas bolsas.



Alfredo Jaar. Rushes. 1985.



Alfredo Jaar. Rushes. 1985.

Se a dialética é a forma de confrontar diferentes pontos de vista, Alfredo Jaar tencionava que os espectadores percebessem tais diferenças, para tanto elabora a apresentação de imagens fissuradas, como partes de “um estado de fatos [...] dados”²³⁸, que são ao mesmo tempo a constituição de uma série de relações de significação – dialéticas – entre o que podemos designar como figuras de dois mundos postos lado a lado. Em *Rushes*, o que há são procedimentos que se assemelham à lógica da montagem conforme Georges Didi-Huberman identifica em produções modernistas, nas quais o significado depende do ato de “dispor [...] as coisas em suas diferenças, [com] seus choques mútuos, suas confrontações e seus conflitos.”²³⁹ O que Didi-Huberman diz, analisando criticamente a poética da montagem na obra brechtiana, é que esta “quase poderia resumir-se numa arte de dispor as diferenças, enquanto pensa a co-presença ou a existência sob o ângulo dinâmico do conflito.”²⁴⁰ Diz também, que a montagem “moderna” exemplificada na obra de Bertolt Brecht, consiste em “dis-por as coisas, a desorganizar sua ordem de aparição, [enquanto] maneira de mostrar toda disposição como um choque de heterogeneidades.”²⁴¹

Ao iniciar sua discussão sobre as potências da forma montagem na arte, Georges Didi-Huberman afirma que “a montagem nos mostra que as coisas talvez não sejam o que são [e] que depende de nós vê-las diferentemente.”²⁴² É algo semelhante o que Alfredo Jaar tenciona com as imagens de *Rushes*, ou seja, fazer perceber que os dois mundos representados em seus cartazes fossem olhados e compreendidos como aspectos de uma unidade, percebidos assim pelos espectadores apressados, pelos agentes da economia financeira nova-iorquina. Para isso o artista se serve de técnicas de montagem bastante simples e diretas, que lhe servem para por em primeiro plano certa correspondência temporal e espacial entre as partes.

Pensamos que a inclinação do discurso que estrutura a obra de arte e ainda, faz sua proposição crítica corresponder ao que Fredric Jameson definiu como essência das discussões pautadas pelas mudanças de paradigmas conceituais e práticos ocorridas com o fim da modernidade ocidental.

²³⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*. p. 78.

²³⁹ Idem. p. 79.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibidem. p. 71.



Alfredo Jaar. Rushes. 1985.

Conforme Jameson, o que se entende por pós-modernidade é marcada por uma virada espacial produzida pelo desenvolvimento inédito das tecnologias de comunicação e informação que, entre outros efeitos, produziu como fenômeno da globalização, “um novo tipo de capitalismo financeiro, em que a distância espacial é transformada numa simultaneidade temporal virtual, e no qual, noutras palavras, o espaço suprime o tempo”. Para o autor, nesse contexto novo do capitalismo, são observáveis a produção de inversões éticas, a cultura da especulação financeira, e a tendência à “venda da totalidade de divisas de um país, descapitalizações e aquisições, a mercantilização de um futuro que se pode comprar e vender.” Para Fredric Jameson, na pós-modernidade “as novas tecnologias aceleraram os processos até que o passar do tempo, a duração de Bergson, tivesse sido virtualmente eliminada.” Obviamente que as noções de tempo e espaço tomadas como modelos pelo crítico estadunidense devem ser relativizadas. É o que faz Alfredo Jaar com suas imagens, ou seja, demonstra que a ideia de supressão das diferenças ditas de ordem espaço-temporal eram apenas ideias questionáveis.

Em Rushes, as fotografias e os textos são representações de espaços distintos: a periferia e o centro do capitalismo atual. Nas suas montagens o que Jaar realiza é a demonstração de que estes dois mundos não somente podiam, como deveriam ser vistos em paralelo, porque pertencentes ao mesmo estado de coisas. Nas imagens postas na estação, que emulavam cartazes de publicidade, as faces enlameadas dos garimpeiros e a paisagem

estranha somente fariam sentido se compreendidas como uma espécie de pano de fundo das informações trazidas nos textos.

Ainda sobre a pós-modernidade, Jameson questiona a pregação de uma noção equivocada de superação promovida pelo capitalismo global das diferenças de ordem sociais, econômicas e culturais que teriam marcado o mundo até ao último quarto do século XX. Para o autor, as teorias sobre a hegemonia do capitalismo nas décadas finais do último século de "maneira alguma poderiam significar o triunfo desse modo de produção como realidade econômica"²⁴³ inquestionável. Conforme também afirma Jameson, essas teorias serviram muito mais para que se percebesse "a confusão e as contradições que resultam inseparáveis desse aspecto modificado do sistema."²⁴⁴

O que o texto de Jameson aponta sobre os fenômenos culturais, políticos, sociais e econômicos da pós-modernidade, é que mais do que o fim das contradições e das diferenças é o fato de que diante de tal quadro – o da pretensa globalização irrestrita –, os novos atores da história trazidos para o palco mundial das ações e mostrados por meio dos aparatos tecnológicos de informação, pela imprensa, pela tv etc., melhor que antes, ajudavam a comprovar a continuação das antinomias na história, bem como as contradições do capitalismo tardio já demonstradas nas teorias. Contradições como por exemplo, a existência de práticas de produção econômica, social, política com características pré-modernas, arcaicas, em sincronia espaço-temporal com a terceira revolução industrial e o financismo sem fronteiras.

Serra Pelada seria um desses lugares e momentos de contradição na história, onde tempos e espaços distintos se mostravam explicitamente condensados. Um acontecimento que pode ser analisado tendo-se em conta certas relações de causalidade com as transformações no que Jameson e outros teóricos designaram como capitalismo tardio. É Jameson quem nos diz que o aspecto renovado do modo de produção capitalista

propõe-se não apenas a fazer a anatomia da originalidade histórica de uma nova sociedade (que ele considera como um terceiro estágio ou momento na evolução do capital), mas também demonstrar que se trata aí de nada mais

²⁴³ JAMESON, Fredric. *El postmodernismo revisado*. p.46

²⁴⁴ Idem.

nada menos do que um estágio do capitalismo mais puro do que qualquer dos momentos que o precederam.²⁴⁵

Esta outra face do sistema capitalista seria algo como um movimento marcado pelas "reformas estruturais" do sistema econômico e social, do advento das práticas biopolíticas trazidas com o neoliberalismo desde o final da década de 1970. É neste ponto da história, que Serra Pelada aparece como um evento ao mesmo tempo causado e antitético a esse estado de coisas. Um acontecimento/sintoma revés ao que Jameson descreve como estruturantes da base discursiva do capitalismo tardio, montada a partir de "generalizações sociológicas [...] que, mais ou menos na mesma época"²⁴⁶ de Serra Pelada,

traziam as novidades a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente novo, cujo nome mais famoso é "sociedade pós-industrial" (Daniel Bell), mas que também é conhecida como sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech* e similares.²⁴⁷

O que Jameson nomeou capitalismo tardio, o sociólogo brasileiro Octavio Ianni identificou como tempo da vigência da "modernidade-mundo", que ele aponta como momento da constituição de configurações societárias estruturadas em novos "valores socioculturais, alterações nas formas de sociabilidade, desenraizamentos de coisas, gentes e ideias"²⁴⁸, junto ao surgimento de novas "fragmentações, rupturas, e contradições."²⁴⁹ Segundo Octavio Ianni, no início da década de 1980, passou-se a enunciar a tese da mais recente onda de modernização, que era ao mesmo tempo a tese da ocidentalização de todos os povos, que teriam se tornado contemporâneos sob os "padrões, valores e instituições predominantes na Europa Ocidental e nos Estados Unidos."²⁵⁰ Época marcada pelo limiar da história do capitalismo neoliberal como essência do "processo civilizatório não só "superior", mas também mais ou menos inexorável. Num movimento que tendia a

²⁴⁵ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. p. 29

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. p.177.

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Ibidem.

desenvolver-se pelos quatro cantos do mundo, generalizando padrões, valores e instituições ocidentais."²⁵¹

Não obstante, Octavio Ianni afirma que este e todos os anteriores "surto de expansão do capitalismo no mundo foi marcado por arrancadas de criação de novidades e obsolescências, modernidades e anacronismos, [...] monumentos e ruínas."²⁵² Para o autor, uma diferença de ordem histórica notável, no que diz respeito à então última onda de globalização, foi o fato de nela, diferente de momentos anteriores, ter se revelado com mais força os aspectos de não-contemporaneidade entre as diversas partes do mundo. Segundo Ianni, "o tema da não contemporaneidade reaparece de modo particularmente acentuado e generalizado na época da globalização."²⁵³ Momento em que teria se tornado mais notável o que o autor define como dialética da globalização, que produzia como antítese do espalhamento global da nova ordem capitalista, movimentos de "excludências e antagonismos"²⁵⁴ de diversas ordens, e uma retomada de "novas formas da problemática do desenvolvimento social e econômico desigual e contraditório, que atravessava a geografia e a história mundiais."²⁵⁵

Portanto, o que Alfredo Jaar realiza em *Rushes* é ao mesmo tempo questionar e confirmar ideias e teorias como as propostas por Ianni e Jameson. Nos cartazes instalados na estação de metrô em Nova Iorque, as imagens junto aos textos se tornavam modos de demonstrar a não superação das diferenças espaciais e temporais, que porventura apareciam como consequências do novo modo de reprodução capitalista. Apesar de nas montagens os espaços aparecerem condensados, já que as fotografias como representações da periferia do capitalismo eram postas em paralelo aos signos da economia – como representações da estrutura capitalista “metropolitana”; o artista propõe aos espectadores que notem a separação e as diferenças entre os dois mundos. Não é por acaso que Jaar estabelece limites claros entre as partes, fotografias de um lado e áreas de cor com os textos dispostas em outro, ou ao meio de um conjunto de retratos. Sua estratégia formal serve para demonstrar a existência de Serra Pelada em sincronia com a época da economia desmaterializada.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ibid. p. 179.

²⁵³ Ibid. p. 181.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Ibid. p. 182.



Alfredo Jaar. Rushes. 1985.



Alfredo Jaar. Rushes. 1985.

Ao mesmo tempo Alfredo Jaar pretendia que o público compreendesse o sentido das figuras, que se inteirassem de sua origem ou ao menos que se dedicassem por um instante a um exercício de alteridade diante do percebiam nas fotografias. Daí a necessidade de apresentar sequências, igualmente como montagens, mas que se assemelhavam também a trechos de um filme, como fotogramas recortados dele, exibidos em séries de fotos mostrando detalhes dos corpos dos garimpeiros e do ambiente do garimpo. Num dos painéis havia uma composição quase abstrata de sacos, que supomos serem de tecido e usados no transporte da terra. Ao meio, fechando a composição Jaar inseriu um retrato de um homem que posa para a câmera, olhando fixamente para nós. Noutras sequências o artista mostra apenas retratos dos garimpeiros, alguns deles posando conscientemente diante do fotógrafo e outros apenas prosseguindo, cruzando à frente do aparato fotográfico.

As fotografias que compõem *Rushes*, retiradas de um conjunto maior de outras produzidas por Jaar em Serra Pelada, serviram à primeira investida pública do artista, de fazer saber, conhecer, ver e afetar pelo real, a um público que o artista identifica, numa de suas falas, como alienado dos acontecimentos contemporâneos na América Latina. Com *Rushes* Alfredo Jaar buscava exibir a esse público os efeitos e as causas da globalização em seu aspecto menos espetacular. Propunha demonstrar os termos e as consequências de um neocolonismo, que apesar de operar em nova chave, a da economia financeira e desmaterializada, mantinha os aspectos tradicionais da relação colonial entre Estados Unidos e América Latina, de exploração de força de trabalho e de recursos naturais.





Alfredo Jaar. Ruses. 1985



Alfredo Jaar. Ruses. 1985.



Alfredo Jaar, *Rushes*. 1985

3.3. GOLD IN THE MORNING

Os povos estão expostos. Gostaríamos muito que, apoiados na "era das mídias", esta proposição quisesse dizer: os povos são hoje mais visíveis uns para os outros do que nunca o foram. Não são eles o objeto de todos os documentários, todos os turismos, todos os mercados comerciais, todas as "telerealidades" possíveis e imagináveis? Também gostaríamos poder significar com esta frase que os povos estão hoje, graças à "vitória das democracias", melhor "representados" que antes. No entanto, se trata exatamente do contrário, nem mais nem menos: os povos estão expostos pelo fato de estarem ameaçados, justamente, em sua representação - política, estética - e inclusive, como acontece com muita frequência, em sua própria existência. Os povos estão sempre expostos a desaparecer. Que fazer, o que pensar nesse estado de perpétua ameaça? Como fazer para que os povos se exponham a si mesmos e não a sua desapareição? Para que apareçam e ganhem figura?²⁵⁶

os artistas de nossos dias - de Alfredo Jaar a Pascal Convert, de Jeff Wall a Sophie Ristelheuber - não são decisivamente incitados pelo recurso da montagem documental para expor aos sem nome?²⁵⁷

²⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos figurantes, pueblos figurados*. P. 11

²⁵⁷ Idem. p. 13.



Alfredo Jaar. Gold in the morning. 1985-86

Na parte superior esquerda da fotografia tomada por Alfredo Jaar em Serra Pelada vemos as escadas improvisadas que eram chamadas pelos garimpeiros de “mamãe adeus”. Identificamos apenas poucas, que aparecem perdidas em meio ao cenário caótico, onde o que predomina é a cor de terra do solo escavado e desmoronado, a multidão de homens que realizam o trabalho incessante de procura do ouro, um emaranhado de tubos que conduziam a água usada no trabalho do garimpo e a área alagada pela água que aflorava do lençol freático e que poucos anos depois inundaria Serra Pelada.

A impressão que temos ao olhar a foto tomada por Alfredo Jaar é de curiosidade espantada, um estranhamento originado na percepção do próprio autor diante do evento que ele testemunha. O foco colocado no fundo da cava parece querer mostrar o lugar mais precário do garimpo, ocupado com uma tenda improvisada com lona e um pequeno alagadiço. Toda a cena tem o aspecto geral de pouca ou nenhuma ordenação, e nem mesmo os nichos de terreno que delimitavam as propriedades de cada um dos grupos de garimpeiros existem mais, parecem barrancos abandonados, consumidos pela erosão, pela ação das intempéries e do tempo.

A fotografia produzida por Alfredo Jaar é uma representação bastante crua do garimpo. Mostra bem a paisagem árida que faz lembrar ruínas ou resquícios de catástrofes naturais, com um desarranjo completo dos elementos que compõem a cena, onde os garimpeiros parecem apenas pontos abstratos espalhados pelo quadro. Resta a impressão de uma fotografia tomada com imediatismo, feita de maneira amadora, sem grandes cuidados formais e que procura representar os aspectos de uma realidade igualmente precária.

*



Henrique Viard. Revista Manchete. Ed. 1811, janeiro de 1987.

A imagem exibida acima foi retirada de uma matéria jornalística publicada pela Revista Manchete, na sua edição número 1811, de janeiro de 1987, e registra a paisagem característica do garimpo de Serra Pelada, com seu terreno recortado em formas cúbicas, preenchido de pequenas e estreitas escadas ligando os diversos níveis da grande cava. Do primeiro ao último plano da fotografia aparecem as figuras dos garimpeiros, que realizam as atividades corriqueiras de escavação e transporte do cascalho da mineração, trabalho que deixa seus corpos tingidos pela cor da terra. Um detalhe a ser destacado na imagem é

o homem localizado no primeiro plano, no canto inferior direito, que, no ato de observar o que se passa diante dele, produz uma espécie de correlato com o gesto do fotógrafo, de lançar o olhar distanciado e curioso sobre a cena.

No lado inferior esquerdo há uma faixa amarela que destaca o curto relato jornalístico, tratando da recente permissão para a entrada de mulheres no garimpo, e sobre a disputa travada pelos trabalhadores para manter Serra Pelada em funcionamento, contrariando a determinação do governo federal brasileiro para o fechamento do garimpo ainda naquele ano. Diante desse contexto, o recorte temático feito pelos editores da revista parece providencial ao intuito de criar uma narrativa em tons mais intimistas, que conseguisse mostrar aquela realidade mais de perto, ao mesmo tempo em que insistia na importância do garimpo como um acontecimento de destaque.

No jogo entre foto e texto jornalístico percebe-se uma tentativa de humanização dos trabalhadores, e ao mesmo tempo uma pretendida desalienação dos leitores da revista a respeito do que se passava naquele lugar distante. Como um complemento à fotografia, o texto amplia a informação de maneira pontual, colocando em evidência questões mais prosaicas, como por exemplo a luta coletiva dos garimpeiros e o fim da proibição ao trabalho feminino no garimpo.

*



Sebastião Salgado. Serra Pelada - Trabalhadores. 1986

A fotografia de Serra Pelada produzida por Sebastião Salgado em meados de 1986, faz parte de uma grande série publicada em livro, intitulado *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*, e é nele que a foto reproduzida acima se tornou mais conhecida. Ao registrar nessa obra maior, os tipos mais variados de ofícios encontrados em diversas partes do mundo, Sebastião Salgado constrói representações das atividades laborais executadas não apenas pelos garimpeiros brasileiros, mas também por pescadores, trabalhadores rurais, por mulheres e homens empregados como mão de obra da construção civil etc, em diversas partes do mundo.

Além da temática comum que consiste em produzir imagens do trabalho mais convencional, contrastando com a era da industrialização maciça do final do século XX, na fotografia de Serra Pelada é fácil reconhecer o estilo marcante da obra de Salgado, de escalas tonais harmônicas em preto e branco e o cuidado absoluto com a composição. Na imagem de Serra Pelada, Sebastião Salgado refaz esses aspectos acentuados de intenso claro escuro, de construção primorosa da cena, que remetem a uma estética barroca, cheia de efeitos dramáticos. Percebe-se bem as áreas de contraste luminoso e os esfumados

causados pela perspectiva atmosférica, que contribuem para o ar de dramaticidade da fotografia. O grande plano panorâmico mostra a multidão de homens, que percorrem as estreitas trilhas levando do fundo da cava principal até o ponto mais alto no terreno acidentado. Nele conseguimos observar as estranhas formas do terreno que, devido ao posicionamento da câmera em relação a elas, se assemelham a grandes acidentes geológicos, e não somente o resultado dos trabalhos de escavação para extração manual de ouro.

Como na fotografia anterior, nesta estão registradas as estreitas escadas improvisadas, por onde passa um fluxo contínuo de trabalhadores, que percorrem caminhos que levam do primeiro ao último plano da imagem, ao fundo imerso numa bruma espessa, igualmente preenchida pelas figuras humanas, com seu movimento ordenado em filas, como formações de formigas. Daí um dos modos comuns de referências feitas nas mídias jornalísticas nacionais ao tratarem de Serra Pelada, ou seja, falavam sempre do formigueiro humano, chamando de formigas aos encarregados do trabalho mais pesado, que transportavam em sacos postos sobre seus ombros, os rejeitos da mineração, formando longas filas que pareciam nunca acabar.

Retomando a descrição sobre o aspecto de grandiosidade na fotografia de Sebastião Salgado, uma característica vinculada diretamente à sua opção estética gongórica e refinada, pode-se falar que são estas escolhas formais que fazem a imagem de Serra Pelada ganhar uma monumentalidade quase épica. O que o fotógrafo parece querer mostrar com sua foto é mesmo a narrativa de uma epopeia do garimpo. O que chamamos de monumental faz lembrar as cenas de filmes épicos, com seus grandes planos, as muitas personagens, a ação difusa. A vista panorâmica de Serra Pelada em vários aspectos remete às imagens do cinema clássico, como por exemplo, o plano de abertura de Cleópatra, filme de 1963 dirigido por Joseph L. Mankiewicz, que constrói a narrativa visual de um grande acontecimento – a história da rainha egípcia –, inserindo incontáveis personagens e figurantes que preenchem ao mesmo tempo todos os planos do quadro. Na imagem produzida por Sebastião Salgado também estão presentes o plano aberto e em perspectiva, o cenário com muitas ações simultâneas, as inumeráveis figuras da ação, e a narrativa de um acontecimento tomado como notável, que é a história do trabalho braçal no auge da era industrial.

Ainda que as semelhanças entre o cinema épico e a fotografia de Sebastião Salgado estejam somente nas formas, suas comparações são pertinentes para analisar a direção tomada pelo fotógrafo brasileiro na construção de um discurso sobre o trabalho no garimpo. Diferente dos enredos clássicos do cinema ou mesmo da literatura épica, sua fotografia não mostra a história de heróis, e o evento registrado nele não consiste em nenhum grande feito ou aventura humana com caráter moral ou pedagógico, características comuns às histórias épicas. A sugestão de grandiosidade contida na fotografia de Serra Pelada produzida por Sebastião Salgado torna-se um aparato imagético, montado pela estética fina do autor, que pretende fazer com que o espectador reconheça nele o registro de um fato, de um evento real, ou seja, um aspecto de atividade laboral anacrônica, que tem no garimpo um de seus exemplos.

*

Alfredo Jaar como fotodocumentarista: porque há um mesmo aspecto documental icástico nas três fotografias exibidas acima. O mesmo princípio, o da documentação de um acontecimento e o exercício de um trabalho de registro em modos próximos ao gênero documental. A estética e a prática da fotografia como dispositivo informativo estão presentes nas imagens produzidas por Alfredo Jaar em Serra Pelada. De acordo com Parvati Nair, "mesmo que [Alfredo Jaar] não se autodenomine um fotodocumentarista, seu trabalho contém de maneira muito óbvia uma inflexão artística para o documental."²⁵⁸ Noutras palavras, Nair afirma que

embora Jaar não seja um documentarista no sentido estrito da palavra, seu trabalho muitas vezes seguiu caminhos paralelos aos de outros fotógrafos latino-americanos que trabalham na área de documentários sociais, particularmente fotodocumentais estetizados, e especialmente dois brasileiros Sebastião Salgado e Miguel Rio Branco, que, como ele, [...] fotografaram os garimpeiros da Serra Pelada.²⁵⁹

Como fotodocumentarista Alfredo Jaar adota o procedimento de esvaziar as imagens de suportes textuais com função informativa, ao mesmo tempo em que mantém o que José

²⁵⁸ NAIR, Parvati. Post-imagen: trauma, historia y conexiones en la fotografía de Alfredo Jaar. In *Los ojos de Gutete Emerita*. p. 66.

²⁵⁹ Idem. p. 67.

Pablo Concha Lagos define como "distinção de um trabalho fotográfico como exercício documental."²⁶⁰ Descrita por Concha Lagos, a prática fotográfica documentarista se dá "por um certo sentido comum, por uma natural expectativa de encontrar um tipo de imagens que tenham atmosfera de verdade, de imagem não manipulada, de alguma certeza do que se está observando."²⁶¹ As fotografias que compõem a série *Gold In The Morning* não têm o suporte linguístico conotativo das fotos de Serra Pelada publicadas em meios de imprensa brasileiros. Jaar não formula uma narrativa direta a partir do que registra visualmente, e suas imagens são bastante autônomas, sem qualquer processo de manipulação que vá além do próprio recorte fotográfico. Seus enquadramentos não deixam perceber e nem parecem permitir a direção pelo autor, das ações que se dão diante da câmera. As fotografias de Jaar são, num primeiro momento, formas de representação bastante diretas da realidade, o que as faz corresponder em diversos pontos à descrição de Concha Lagos sobre o exercício de fotografia documental.



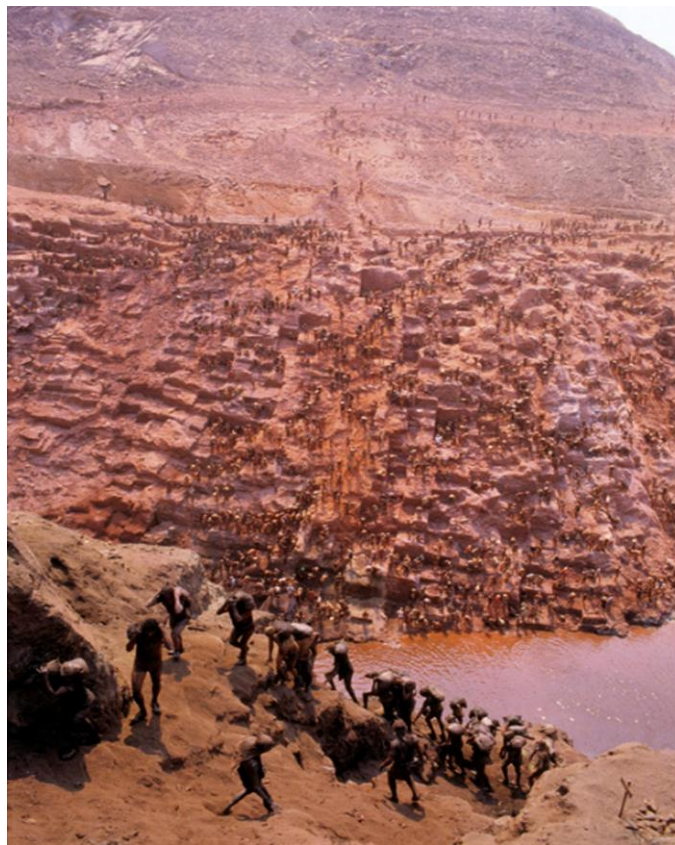
Alfredo Jaar. *Gold in the Morning*. 1985-86.

²⁶⁰ LAGOS, José Pablo Concha. *Más Allá del referente, fotografía: Del índice a la palabra*. p. 91.

²⁶¹ Idem.

Um aspecto que podemos apontar, que a vista aérea de uma das fotografias do garimpo tem em comum com as fotografias aéreas de Serra Pelada publicadas na mídia impressa brasileira, como a da revista *Manchete* mostrada acima, é a cor, que em ambas se torna um elemento importante para o registro documental. Diferente das fotografias de outros fotodocumentaristas, como Sebastião Salgado, Jorge Araújo e Juca Martins, que optaram pelo branco e preto clássico, Jaar evita mais uma redução do objeto fotografado em relação ao plano de representação, preservando as tonalidades colorísticas muito características do garimpo; cores e texturas da terra vermelha e acastanhada que ajudam a criar a aura de estranhamento e ao mesmo tempo formar a identidade icônica de Serra Pelada. São estas mesmas cores que se espalham pelo quadro fotográfico, cobrindo o ambiente, colorindo os corpos dos garimpeiros e até mesmo a atmosfera do entorno.

No entanto, em todas as fotografias que compõem a série *Gold In The Morning*, são perceptíveis traços do que Parvati Nair indica como fotodocumentarismo estetizado. A autora fala, por exemplo, sobre as semelhanças formais entre o trabalho fotográfico de Jaar e o executado por Miguel Rio Branco em Serra Pelada, identificando na qualidade visual das imagens de ambos, o apuro estético que os qualifica como documentaristas-artistas. E não é difícil traçar analogias entre os tratamentos colorísticos, cromáticos, luminosos e composicionais destas fotografias. Em duas delas há uma inquestionável correspondência no enquadramento da paisagem diante da câmera; em ambas aparece no primeiro plano a mesma rampa descendente formando uma diagonal bem marcada que é escalada por grupos de garimpeiros típicos, com seus sacos de cascalho suportados sobre os ombros. Conseguimos identificar o mesmo formato erodido do terreno ao centro da formação em fila dos garimpeiros. O barranco que os grupos de garimpeiros circundam na sua escalada parece o mesmo registrado nas fotografias realizadas pelos dois fotógrafos. Se há uma diferença, pouco significativa, entre a foto de Jaar e Miguel Rio Branco ela está, por exemplo, no número maior de garimpeiros retratados na fotografia deste, em comparação ao que aparece na foto de Jaar.



Miguel Rio Branco. Serra Pelada. 1985.



Alfredo Jaar. Gold in the Morning. 1985-86

No que diz respeito aos estilos, às formas, aos métodos de produção da fotografia documental, Pepe Baeza discorre acerca das finalidades e estéticas do gênero, propondo pensar a relação entre forma e função como indispensáveis à prática e à crítica deste campo de produção. De acordo com Baeza, a abordagem atual ao documentário deveria deixar de lado as querelas antigas, como por exemplo, a "ideia de que os estilos mais desenvolvidos aplicados ao testemunho [documental] adulteram sua autenticidade"²⁶²; em favor da possibilidade de preservar o estatuto documental da imagem ao mesmo tempo em que se possa "proclamar definitivamente a liberdade do autor para eleger seu estilo e aceitar que a beleza de uma estética laborada é um fator de comunicabilidade da mensagem e não um *handicap* a respeito de sua eficácia."²⁶³

A este receituário crítico indicado por Pepe Baeza corrobora a definição dos modos de fazer documentais descritos por Bill Nichols da seguinte forma: "o documentário como conceito ou prática não ocupa um território fixo. Não mobiliza um inventário finito de técnicas, não aborda um número estabelecido de temas e não adota uma taxonomia conhecida em detalhes de formas, estilos ou modalidades."²⁶⁴ Portanto, as imagens documentais podem ser estetizadas como são as produzidas por Alfredo Jaar e Miguel Rio Branco; podem abordar temáticas mais ou menos específicas e podem registrar eventos mais ou menos próximos e conhecidos do seu público consumidor e do espectador. Não obstante, o que Bill Nichols reserva como princípio invariável do que seja um trabalho de registro documental, é o que ele define como "responsabilidade residual de descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva."²⁶⁵

Para Nichols, a imagem documental é a que melhor "nos oferece representações ou similitudes fotográficas do mundo."²⁶⁶ E o mundo ao qual o documentário refere é toda a parte reconhecível de uma "esfera de experiência compartilhada: o mundo histórico tal e como o conhecemos, tal e como o encontramos ou como acreditamos que os outros o encontrem."²⁶⁷ Sobre esta noção de mundo histórico, Concha Lagos consegue nos dar uma definição mais clara do que Bill Nichols propõe, dizendo que o mundo que as imagens documentais registram consiste em todo "acontecimento que se desdobra em um tempo e

²⁶² BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. p. 51.

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. p. 42.

²⁶⁵ Idem. p. 40.

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ Ibid. p. 14.

espaço específico, do qual o documentarista é totalmente alheio e que ocorreria estando ele presente ou não."²⁶⁸ O mundo é tudo que ocorre, seja este ocorrer o mais prosaico ou mais extraordinário.

É a este mesmo mundo de acontecimentos triviais ou singulares que também as fotorreportagens mais comumente estão relacionadas. É sobre o "mundo histórico" que se formulam suas narrativas. Pepe Baeza vincula a foto jornalística, tanto "a valores de informação, de atualização e de notícia"²⁶⁹, quanto à sua função de "coleta de fatos relevantes sob uma perspectiva social, política, econômica etc."²⁷⁰ Como o documentarismo, o fotojornalismo transita por territórios distintos, não se restringe a formas e modos de circular, nem a temas e problemas específicos. E apesar da ordem discursiva baseada no aspecto interpretativo, sequencial e narrativo que determinam uma espécie de gramática da notícia, a foto de imprensa e a documental são dois campos de produção de representações e discursos que preservam em comum, o que Pepe Baeza chama de compromisso com a realidade.

É a dialética da fotografia com o real que forma um lugar comum para todas estas teorias e discussões sobre a representação documental e fotojornalística. Diante da diversidade formal, discursiva, ideológica que permeia os dois campos de produção de imagens, se mantém constante nos textos citados acima, a ordem ontológica do meio fotográfico, seu estatuto como modo de representação dos objetos do mundo. Pepe Baeza diz haver um "determinismo imediato de foto-acontecimento"²⁷¹; ao que Bill Nichols faz corresponder a ideia de que "o documentário nos permite acessar a uma construção histórica comum, [...] acessar o mundo."²⁷² Concha Lagos sublinha na história da fotografia documental a ideia de que toda ela se "orientou [sempre] para trabalhar na lógica da descrição, para informar a outros de acontecimentos e lugares aos quais estes não teriam acesso." E podemos citar ainda o fotógrafo mexicano Narciso Contreras, que afirma desde seu trabalho como fotojornalista e documentarista contemporâneo, que "a fotografia jornalística é uma forma de observar o mundo"²⁷³, de produzir narrativas imediatas de acontecimentos, e que

²⁶⁸ LAGOS, José Pablo Concha. Op. cit. p. 92.

²⁶⁹ BAEZA, Pepe. Op. cit. p. 36.

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ BAEZA, Pepe. Op. Cit. p. 37.

²⁷² NICHOLS, Bill. *Op.cit.* p. 152.

²⁷³ CONTRERAS, Narciso. Narciso Contreras y las Encrucijadas del fotoperiodismo globalizado. In *Luna Córnea*. número 35. p. 300.

seriam estas características as responsáveis por dar a ela a condição de "documento da memória coletiva."²⁷⁴

*



Alfredo Jaar. *Gold In The Morning*. 1985-86

A fotografia acima, que compõem *Gold In the Morning* nos permite abrir a perspectiva de um trajeto, direcionando nosso olhar do fundo da cava do garimpo até o topo. Na foto produzida por Alfredo Jaar não se descortina qualquer horizonte para além das ruínas e desmoronamentos das paredes rochosas quase esvaziadas. Como parte de uma longa série esta imagem pode ser tomada como a representação do momento em que o artista teria chegado ao ponto mais baixo, ou até onde era possível se sustentar para realizar a fotografia, mantendo-se a uma distância necessária das áreas inundadas que tomavam naquele momento o fundo do garimpo. Ao rés do chão a fotografia produzida por Alfredo Jaar expõe com mais detalhes os aspectos pouco heroicos do ambiente que registra. Mas o que nos chama mais a atenção nela é o enquadramento, que remete à posição do fotógrafo

²⁷⁴ Idem. p. 309.

como observador privilegiado, que vê diante de si, à altura de seus olhos, toda uma história acontecendo. Parece que estão ao alcance das suas mãos os índices mais imediatos de identidade do garimpo, que são os homens enegrecidos pela lama e pelas queimaduras de sol, a terra e o cascalho que cobrem o chão, as escoras e equipamentos precários, todos tão fartamente descritos nas reportagens, nos documentários, nas muitas imagens onde nos foi representado o mundo caótico de Serra Pelada sustentado ao limite pela energia e utopia dos garimpeiros.

No entanto, foi principalmente ao longo do percurso de descenso até ali que o artista recolheu os retratos e cenas que compõem suas instalações e intervenções artísticas. Suas proposições mais potentes são formadas com as fotografias tomadas próximas dos referentes, que sugerem uma troca de olhares entre o fotógrafo e o fotografado, e nas quais Jaar focaliza os rostos, corpos, onde ele recorta detalhes da paisagem e eventos mais pontuais.

O que há em comum a todas as imagens que Alfredo Jaar realizou em Serra Pelada, nas fotografias e vídeos que aparecem nas suas obras, é uma dialética entre a parte que o autor define como correspondente ao "inferno" que ele vivenciou e documentou por duas semanas e sua antítese, que diz respeito à explicitação do que Jaar identifica como aspectos de dignidade das figuras e eventos menores do garimpo. Todas as obras realizadas por Alfredo Jaar a partir do material iconográfico colhido na sua expedição a Serra Pelada têm por objetivo sintetizar, solucionar esta contradição maior.

Na elaboração dessas obras Alfredo Jaar atua antes como um cronista que relata os eventos que presenciou. Ele assume o estatuto de cronista nos termos em que esta figura é definida por Walter Benjamin nas suas teses da história, e o que Benjamin nos diz é que "o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história."²⁷⁵ Portanto, o que aproxima conceitualmente os modos de fazer adotados por Alfredo Jaar e o trabalho do cronista benjaminiano, é o fato do artista produzir representações do plano geral de Serra Pelada, com o intuito de sublinhar nele o aspecto de acontecimento paradoxal, ao mesmo tempo que procura destacar e iluminar os pequenos detalhes que lhe são simultâneos.

²⁷⁵ BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In *Magia e técnica, arte e política*. p. 223.

De acordo com Michael Lowy, Walter Benjamin "escolheu o cronista porque ele representa [em suas narrativas] a história integral que ele afirma ser seu desejo: uma história que não exclui detalhe algum, acontecimento algum, mesmo que seja insignificante, e para a qual nada está perdido."²⁷⁶ Lowy pondera a escolha de Benjamin pelo cronista, diante dos exemplos tradicionais desse lugar de enunciação identificável como sendo o da "figura paradigmática daquele que escreve a história do ponto de vista dos vencedores, dos reis, dos príncipes, dos imperadores."²⁷⁷ Mas Benjamin insistiu na sua escolha e a justificou sob o argumento de que o cronista, ao promover a rememoração integral do passado, sem fazer distinção entre os acontecimentos ou os indivíduos grandes e pequenos é quem permite a redenção daqueles que, apesar das narrativas mestras apontarem o contrário, não foram perdidos para a história.

Na tese benjaminiana, o cronista é aquele que organiza sem hierarquizar as contradições entre pequenos e grandes acontecimentos, entre sujeitos dominados e dominantes, é quem faz saltar da história integral, ou ilumina no meio dela as vidas menores e as realizações concretas contra-hegemônicas. É nestes termos que podemos reafirmar a condição de Alfredo Jaar como cronista, porque é como narrador/historiador dos acontecimentos políticos, das crises humanitárias, dos conflitos, genocídios e lutas por liberdades ocorridas no sul global, que ele formula suas proposições artísticas e com elas faz circular seu discurso crítico.

Não ocorre diferente com as obras de Serra Pelada, onde Alfredo Jaar faz notável o garimpo como um acontecimento localizado num tempo e lugar concretos, como evento inserido no contexto determinado pela ordem geopolítica que moldava as relações socioeconômicas da América Latina com os países do primeiro mundo na década de 1980. Jaar sempre considera as condições do acontecimento maior ao mesmo tempo em que procura destacar dele, fazer visíveis com suas obras, os excluídos, os agentes desconhecidos do sistema global capitalista, seus corpos, rostos, gestos, que o artista exhibe de maneira destacada em suas narrativas críticas.

Mas resta dizer algo sobre a história, porque a crônica na acepção benjaminiana é histórica, e pensamos que Alfredo Jaar trabalha como um historiador do presente,

²⁷⁶ LOWY, Michael. *Aviso de incêndio*. p. 54.

²⁷⁷ Idem.

produzindo "a apreensão de uma história em movimento."²⁷⁸ De acordo com Henry Rousso, as possibilidades de historiar a contemporaneidade, de guardar para a memória coletiva eventos de um passado bem recente, surge em contraste com uma tradição da disciplina que faz com "que historiadores formados nos bons métodos da crítica histórica e que visam à objetividade científica tenham escrúpulos ao abordar um período ainda muito próximo."²⁷⁹ É diante desta forma instituída que se contrapõe o "historiador [do presente] que tenta apreender a história em movimento"²⁸⁰, que se deixa "envolver na marcha do tempo [...] e aceitar que seu olhar é apenas parcial, limitado e frágil, bem ao contrário da ilusão científica de dominar o sentido último da história."²⁸¹

Também Henry Lacouture, num ensaio publicado em 1978, propõe os termos do que ele nomeia de história imediata, conceito diretamente referenciado nas questões elaboradas por Pierre Nora sobre o acontecimento na história. Grosso modo, a ideia descrita por Lacouture consiste em encontrar um ponto comum entre o trabalho do historiador e do jornalista. O autor chama de imediatista ao cronista dos eventos contemporâneos, àquele que no calor da hora se põe a contar os fatos sem que necessite do afastamento temporal tão comum às práticas historiográficas mais tradicionais.

Para Jean Lacouture, o produtor da história imediata é aquele que "coloca seu estudo como uma escada ao longo de um muro, o muro do acontecimento. Que ele precisa subir depressa, sondar de um só lance, descobrir rápido."²⁸² Em seu ensaio, Lacouture fala ainda que, diante do mundo excessivo em fatos e informações, que são "recebidas a cada instante, todas as manhãs"²⁸³, e diante da midiaticização dos eventos que são cada vez mais imediatos e mais fugidios, "forçou-se as duas correntes [história e jornalismo], senão a se juntarem, a trocarem informações e métodos."²⁸⁴ Nestas circunstâncias, Lacouture legitima a efetividade do trabalho de quem ele chama de "historiador-repórter"²⁸⁵, que surge como agente necessário em tempos "convulsionados e

²⁷⁸ ROUSSO, Henry. *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. p. 179.

²⁷⁹ Idem. p. 180.

²⁸⁰ Ibidem. p. 187.

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² LACOUTURE, Jean. "A história imediata". In_LE GOFF, Jacques (org). *A história nova*. p. 225.

²⁸³ Idem. p. 238.

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ Ibidem. p. 224.

comunicantes"²⁸⁶, quando "a história imediata não é uma futilidade do [momento], mas uma secreção dele e sua projeção."²⁸⁷

Podemos dizer que Alfredo Jaar realiza no primeiro momento o trabalho do cronista benjaminiano, produzindo uma história imediata de pequenos fragmentos a partir da sua experiência direta com o acontecimento histórico/midiático que é Serra Pelada. Nas obras sobre o garimpo, mas também noutras como, por exemplo, as que compõem o Projeto Ruanda, Jaar parte mesmo da possibilidade de reportar, dar notícias dos eventos testemunhados, ao mesmo tempo em que como historiador-repórter elabora para a memória coletiva os cacos de histórias colhidos nos seus percursos.

*

No relato sobre as circunstâncias de sua experiência em Serra Pelada²⁸⁸, Alfredo Jaar menciona a palavra inferno que, segundo ele, compunha originalmente a descrição sobre o garimpo que ele encontrou publicada no jornal em Paris. A mesma palavra inferno foi usada por Walter Benjamin ao se referir às condições legadas à humanidade pelo progresso técnico capitalista. Como nos diz Michel Lowy, "vários textos de Benjamin sugerem uma correspondência entre a modernidade – ou progresso – e a condenação ao inferno."²⁸⁹ O que talvez seja apenas coincidência, ou uma contingência — não sabemos se Alfredo Jaar cita de forma implícita a ideia benjaminiana —, este uso por Jaar da palavra inferno é importante para pensar nas relações estabelecidas pelo artista com a realidade testemunhada em Serra Pelada.

Apesar de arbitrário, não é completamente sem sentido dizer que Alfredo Jaar é um leitor/comentador benjaminiano, e que por isso ele percebe Serra Pelada como uma ruína do capitalismo tardio, e que também por isso há semelhança no sentido da palavra inferno usada por ele e por Walter Benjamin. Lowy nos fala que no texto benjaminiano das Passagens há menção ao inferno, e que "a quintessência do inferno alí é a eterna repetição do mesmo, cujo paradigma mais terrível não se encontra na teologia cristã, mas na

²⁸⁶ Ibidem. p. 238.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Ver transcrição no capítulo 2 do relato apresentado no filme documentário: Jaar, El lamento de las imágenes.

²⁸⁹ LOWY, Michael. *Op.cit.* p. 90.

mitologia grega: Sísifo e Tântalo, condenados à eterna volta da mesma punição."²⁹⁰ Michael Lowy completa sua análise dizendo que Benjamin relaciona a punição eterna do inferno ao trabalho precário dos operários modernos. Ainda de acordo com Lowy, "Benjamin cita uma passagem de Engels, que compara a interminável tortura do operário, forçado a repetir sem parar o mesmo movimento mecânico, com a condenação de Sísifo ao inferno."²⁹¹



Alfredo Jaar. Gold in the Morning. 1986.

Não sabemos muito mais das impressões de Alfredo Jaar sobre as cenas que ele presenciou ao longo de duas semanas em que esteve em Serra Pelada, mas podemos intuir alguma coisa nos fundamentando na recorrência dos relatos nos jornais, revistas, realizados por outros fotógrafos etc., que falam da rotina de trabalho no garimpo, nas narrativas que falam das filas intermináveis de homens que partiam e retornavam incontáveis vezes para o mesmo lugar, que falam da remoção da terra posta em sacos que são levados sobre as costas, um possível correlato do trabalho infinito de Sísifo, e que

²⁹⁰ Idem.

²⁹¹ Ibidem.

falam também em algo que parece mesmo a danação de Tântalo e de sua impossibilidade de realizar as necessidades mínimas de comer e beber. Porque, que melhores figuras poderiam ser comparadas à alegoria do rei mitológico grego, senão os "blefados"²⁹² do garimpo? Homens que passaram anos cavando sem chegar ao ouro e que deixaram o garimpo em piores condições do que aquela em que chegaram. Grande parte dos que se aventuraram em Serra Pelada saíram de lá sem qualquer riqueza material. Nunca encontraram o ouro, apesar de terem agido justamente como os operários do inferno benjaminiano, repetiram por anos, gestos, ações mecânicas exigidas por um trabalho incessante.



Alfredo Jaar. Gold in the Morning. 1986.

A figura ou a noção de inferno como referência crítica cara a Alfredo Jaar aparece nas suas falas e em algumas das suas proposições artísticas. Um exemplo ilustrativo da importância para o artista que a ideia do inferno assume como uma quase categoria analítica está na proposta curatorial realizada por ele no ano de 1999, intitulada *Inferno*

²⁹² Na terminologia do garimpo um Blefado, ou com o desvio de linguagem próprio dos garimpeiros, um Blefado, é o trabalhador do garimpo que procura o ouro sem conseguir jamais encontrá-lo. O Blefado era a antítese do Bamburrado, nome dado ao garimpeiro que teve a sorte de encontrar grande quantidade de ouro no garimpo.

and Paradiso, uma incursão pela curadoria que Alfredo Jaar realizou no *BildMuseet* na cidade sueca de Umea. *Inferno and Paradiso* consistiu numa mostra coletiva e itinerante surgida do convite feito por Jaar a dezoito fotodocumentaristas e fotojornalistas de diversas partes do mundo, estando entre eles a fotodocumentarista estadunidense Susan Meiselas, a argentina Adriana Lestido, o Sul-africano Peter Magubane. A exposição partia de uma lógica simples, que foi pedir a cada um dos participantes que selecionassem duas fotografias no conjunto de seus respectivos trabalhos, uma que correspondesse à ideia de Inferno e a outra à ideia de Paraíso.

No texto de apresentação do catálogo da mostra, Alfredo Jaar expõe suas ideias e intenções dizendo que:

Inferno and Paradiso é uma homenagem aos fotojornalistas de todo o mundo que arriscam suas vidas para documentar situações difíceis e até dolorosas, que a maioria de nós prefere ignorar. Conheço pessoalmente muitos deles. Nossos rumos frequentemente se cruzam em caminhos pouco frequentados

A exposição também procura direcionar, mais uma vez, nossa atenção aos seres humanos cujas tragédias são numerosas demais para serem esquecidas. Quantas imagens de Ruanda ou Kosovo ainda restam em nossas memórias?

Inferno e Paradiso é a expressão pessoal e desesperada da minha fé nessas imagens. Da minha crença solene na capacidade delas de nos tocar – e de novo – de resistir a um cenário midiático saturado que pede apenas para consumir, consumir, consumir. Mas como uma imagem de dor, imersa nesse mar de consumismo, ainda pode nos afetar? E por que ela deveria nos afetar? A resposta é extremamente simples: porque deveria. Porque talvez esta seja uma última manifestação da nossa humanidade. Lutando num ambiente de consumo alienante (das mídias de informação), quase completamente removidas de suas funções originais de informação e por uma total ausência de contexto e aprofundamento das notícias, essas imagens se tornam sinais, sinais modestos de solidariedade, expressões de preocupação isolada em uma sociedade predominantemente indiferente. Elas nos oferecem uma última chance de reivindicar nossa humanidade e de reagir como seres humanos.

Para a exposição, convidei dezoito fotojornalistas de todo o mundo. Os escolhi porque acredito que esses profissionais excepcionais continuam produzindo imagens notáveis, imagens que sempre têm esse poder de comunicar a importância e as consequências das situações que retratam, imagens das quais um pequeno elemento – um *punctum*, diria Roland Barthes – consegue surpreender o espectador graças à sua eficiência. Cada fotógrafo teve que fornecer duas imagens. Para o *Inferno*, pedi a eles que selecionassem a imagem que, em toda a sua vida, teria sido a mais difícil de produzir, a que lhes causava mais dor e angústia. Para *Paradiso*, pedi que

selecionassem a imagem mais feliz, aquela que lhes trouxe mais alegria ao longo sua carreira.²⁹³



Alfredo Jaar. Inferno and Paradiso. VOX. Montreal. 2001.

O título da exposição é tomado de empréstimo por Alfredo Jaar à *Divina Comédia* de Dante, remetendo diretamente à divisão do texto clássico entre Inferno e Paraíso, divisão que Jaar transforma nos nomes das categorias organizativas de sua proposta. A ideia central consistiu em questionar o estatuto das imagens na contemporaneidade, discutir os termos em que as representações iconográficas da dor e da alegria, ou do luto e do louvor à existência digna ainda poderiam ser compreendidas, em meio a um cenário de neutralização da sensibilidade, de cegueira coletiva causada tanto pelo excesso, quanto pela falta de informações e representações visuais da realidade.

²⁹³ JAAR, Alfredo. *Inferno et Paradiso*. Photo-Theoria. Nassim Daghighiam. 2010. https://issuu.com/photo-theoria/docs/alfredo_jaar.

Jaar propôs fazer perceptível num mesmo ambiente as formas dicotômicas, Inferno e Paraíso, que levariam o espectador a sair forçadamente da indiferença, mesmo que só por um momento, e reorganizar sua sensibilidade visual e ética, a partir do momento em que se tornasse capaz de compreender em cada uma daquelas imagens o que havia nelas de infernal e de paradisíaco.

Na instalação projetada por Alfredo Jaar, as fotografias eram exibidas simultaneamente durante dezoito minutos, pondo em paralelo as imagens correspondentes ao Inferno e Paraíso. Após este tempo se apagavam as fotos correlatas ao Inferno e por um período de tempo igual se mantinha exibidas somente as imagens que diziam da noção de Paraíso. Entre as trinta e seis fotografias exibidas estavam, por exemplo, uma das imagens icônicas de Susan Meiselas que retratam os acontecimentos da revolução sandinista na Nicarágua, uma foto intitulada *Cuesta del plomo*, onde se vê em primeiro plano restos mortais, o que parece ser os membros inferiores do corpo de um homem que trajava calças azuis, jogado em meio a uma paisagem de pequenos morros, com vegetação rasteira e que tem ao fundo o litoral com ilhas e montanhas. Para dizer sobre o paraíso Meiselas exibiu uma fotografia datada de 1995 e intitulada *Summer at the lake*, na qual vemos três garotas que brincam se equilibrando sobre uma estrutura de madeira que avança a superfície de um lago. Outra fotógrafa, a argentina Adriana Lestido, exibiu uma das suas fotografias da série *Mujeres Prisioneras*, correspondendo à ideia de Inferno e, para dizer sobre o Paraíso, ela propôs a exibição da foto intitulada *La Salsera*, onde vemos um casal abraçado e que, como o título sugere, foram fotografados no momento em que realizam uma dança.





Adriana Lestido. *Mujeres prisioneras*. 1991/ *La Salsera*. 1992

*

De volta a Serra Pelada. O que há de infernal aparece nas imagens de Alfredo Jaar mediado por suas concepções de mundo, posições éticas, ideológicas, que são um aspecto importante de sua atividade artística. Em muitas das suas falas públicas e entrevistas o artista afirma que todo seu trabalho parte do princípio de que "pretende entender o mundo para conseqüentemente atuar nele e se possível modificá-lo."²⁹⁴ Pode-se dizer que tais concepções de mundo, que remetem indiretamente a uma tendência marxista, estruturam a percepção de Alfredo Jaar de Serra Pelada como um acontecimento que, no seu aspecto geral, seria uma forma de "inferno dos povos."²⁹⁵

Esta expressão, inferno dos povos, que tomamos de um ensaio de Georges Didi-Huberman, serve ao autor ao enunciar as formas anacrônicas presentes em imagens do Atlas Mnemosyne de Warburg. No ensaio, Didi-Huberman trata das analogias visuais propostas pelo historiador alemão sobre as figurações do inferno presentes numa pintura de Michelangelo e numa fotografia que registra um momento da assinatura do Tratado de Latrão entre o Papa Pio XI e Mussolini, no ano de 1929.

Nos interessa nas análises realizadas por Didi-Huberman os pontos onde ele descreve a aparição das figurações do inferno em imagens arquivadas por Aby Warburg no Atlas.

²⁹⁴ Em duas entrevistas registradas em vídeo Alfredo Jaar enuncia a ideia de que seu processo de trabalho parte de uma necessidade de entender o contexto em que está atuando para só depois atuar neste mesmo contexto. Estas falas do artista remetem ao texto da tese onze sobre Feuerbach, onde Karl Marx diz o seguinte: Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é transformá-lo.

²⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expostos, pueblos figurantes*. p. 128.

Sem recorrer diretamente à obra warburguiana, sabemos, por meio do texto de Georges Didi-Huberman, que "a Lâmina 56 do Atlas Mnemosyne [...] mostra os povos da terra como inumeráveis corpos aglutinados, em bandos e movimentos."²⁹⁶ Também como vemos no mesmo texto, há por trás dessas descrições todo um "regime teológico político da imagem, e [que nelas] tudo acontece, portanto, entre promessa de glória e experiência da humilhação."²⁹⁷ As figuras que Didi-Huberman descreve estão presentes em pinturas, ou nas fotografias das pinturas de artistas como Filippino Lippi, Martin Schongauer e outros. E como o autor diz, há nesse conjunto amplo de imagens um "regime de tensão que é, sobretudo, o do Paraíso e do Inferno."²⁹⁸

O texto de Didi-Huberman nos permite saber sobre uma recorrência figurativa do inferno, nos amontoados de corpos que aparecem às vezes despedaçados, outros apenas amontoados em conjuntos informes, também como corpos que se movem juntos, mas que correspondem, na sua totalidade, à ideia ou à iconografia histórica do mundo infernal. O que nos interessa fazer saltar do texto de Georges Didi-Huberman são as analogias entre a ideia do inferno e as figurações de multidões desordenadas, dos movimentos coletivos e de massas, figuras, que, de certo modo, remetem por semelhanças às multidões de garimpeiros retratadas numa porção substantiva das imagens de Serra Pelada.

Outro autor que nos fala de figuras do inferno é Giorgio Agamben, ao citar como exemplos "o castigo das Danaides, que eternamente tiram água com um jarro furado; de Sísifo, que empurra sem cessar uma pedra que eternamente volta a cair; de Íxion, que gira sem parar sobre sua roda."²⁹⁹ E cada uma destas representações de danação eterna que o filósofo descreve dialogam com o objeto da crítica realizada por Walter Benjamin, que ligava a figura do inferno ao trabalho, à repetição das funções dos operários modernos nas fábricas. Benjamin e Agamben se referem ao mito de Sísifo, no entanto, Agamben amplia o acervo de formas míticas, descrevendo outras imagens potentes, que igualmente simbolizam o trabalho repetitivo como análogo à danação infernal. Em todos os mitos pagãos descritos por Agamben, os castigos têm invariavelmente o caráter laboral, dizem sobre a imposição de um trabalho a ser executado eternamente e ao mesmo tempo sobre trabalhos sem finalidade.

²⁹⁶ Idem. p. 127.

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ Ibidem. p.128.

²⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *A imagem imemorial*. p 293.

Noutros textos, que tratam de outros tempos, lugares e culturas, encontramos igualmente narrativas perpassadas por analogias entre o trabalho repetitivo e a condenação ao inferno. O antropólogo Michael Taussig relata que em regiões da América do Sul, ainda nas décadas de 1970-80, a proletarização forçada de camponeses, que os transformava em empregados de grandes empreendimentos extrativistas ou de latifúndios, gerou no imaginário social e coletivo desses grupos o vínculo entre a figura do diabo e o trabalho assalariado, trabalho que a partir de então passava a ser visto como um modo de produção de esterilidades e de morte. Como diz Taussig,

nos canaviais do Vale do Cauca e nas minas de estanho das terras altas da Bolívia, fica claro que o diabo é intrínseco ao processo de proletarização do campesinato e à mercantilização do mundo camponês. Trata-se de uma resposta à mudança na significação essencial da sociedade e à maneira como esta se apresenta na consciência pré-capitalista. Os novos proletários e os parentes camponeses que vivem nas redondezas entendem o mundo das relações mercantis como algo intimamente associado ao espírito do mal.³⁰⁰

É longa e diversa a história do imaginário político-teológico-mítico onde o inferno surge tanto em figuras de fluxos infinitos formados por massas humanas informes que percorrem ambientes de sombras, bem como análogo às alegorias de tarefas infinitas e sem finalidade outra que não a punição imparável. Sabemos que Alfredo Jaar relacionou a ideia do inferno dantiano ao sofrimento humano mais imediato e em seus mais variados aspectos. No entanto, não podemos ultrapassar a mera suposição de que, ao dizer que Serra Pelada era como um inferno que teria lhe proporcionado a experiência de duas semanas infernais, o artista esteja fazendo mais do que o uso de uma figura de linguagem.

O que é dado a ver nas obras de Jaar sobre Serra Pelada não são simples figuras de repetições de trabalhos improdutivos, amontoados de corpos em movimentos imparáveis e circulares, nem somente representações de idas e vindas sem fim, que remetem pelas semelhanças, aos mundos infernais dos mitos e das fábulas. Não há nas obras de Jaar representações apenas de um ambiente e realidade catastróficos. Como método, o que o artista faz é recortar as pequenas partes, ou apresentar um conjunto maior de imagens, onde separa em meio ao grande acontecimento, detalhes e breves fagulhas significativas.

³⁰⁰ TAUSSIG, Michael. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. p. 43.

Não há, portanto, pura semelhança com o que Georges Didi-Huberman nos diz ser um aspecto do inferno de Dante, do "espaço todo salpicado — constelado, infestado — de pequenas chamas que parecem vaga-lumes."³⁰¹ Ou do espaço preenchido de pequenas luzes que "vagam fracamente — como se uma luz pudesse gemer — numa espécie de bolsão sombrio."³⁰² Não se constitui assim o mundo infernal onde Alfredo Jaar encontrou as formas luminosas que impressionaram os filmes fotográficos de sua câmera. Serra Pelada, nas intervenções e exposições produzidas pelo artista surge como mundo em crise, mas não necessariamente perdido para a história, não como se restasse legado a uma bolsão sombrio. As figuras de Serra Pelada mostradas nas obras de Jaar referem-se melhor ao que podemos chamar de mundo em declínio.

É Georges Didi-Huberman quem discorre sobre o significado da noção de declínio conforme aparece no ensaio benjaminiano sobre o narrador. E o que ele nos diz é que

todo o vocabulário utilizado por Walter Benjamin em seu artigo sobre [o narrador] é, sem dúvida, o do declínio. Mas declínio entendido em todas as suas harmonias, em todas as suas ressurgências, que supõem a declinação, a inflexão, a persistência das coisas decaídas.³⁰³

Entendemos que a ideia do declínio não diz sobre um fim integral, nem sobre a cessação última de um acontecimento. Apesar de Benjamin se referir a tempos drásticos, de ruptura, e, de acordo com Didi-Huberman, "o que Benjamin descreve é, sem dúvida, uma destruição efetiva, eficaz"³⁰⁴, ao mesmo tempo ele também nos faz saber que o declínio diz sobre "uma destruição não efetuada, perpetuamente inacabada."³⁰⁵ O que Benjamin propõe, é perceber o declínio como um fenômeno "ou seja uma aparição"³⁰⁶, que é ao mesmo tempo "uma evolução, [...] um processo, um acontecimento, uma reação."³⁰⁷ A noção benjaminiana de declínio não diz sobre desaparecimentos consumadas, senão da possibilidade de "encontrar [nele como movimento dialético] as ressurgências inesperadas [...] ao fundo das imagens que aí se movem ainda."³⁰⁸

³⁰¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. p.11.

³⁰² Idem. p. 12.

³⁰³ Ibidem. p. 122.

³⁰⁴ Ibidem. p. 121.

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ Ibidem. p. 122.

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Ibidem. p. 124.

O que deve saltar do acontecimento em declínio é a forma dialética, ou nos termos de Benjamin, o que deve vir à luz em tempo de urgência política e estética, em períodos de catástrofes, crises — tempos infernais —, é a imagem dialética, a imagem que faz "surgirem os momentos inestimáveis que sobrevivem, que resistem."³⁰⁹ E são de tal modo as imagens contidas pelos recortes, pelas molduras propostas por Alfredo Jaar nas obras sobre Serra Pelada. Imagens que retiram momentaneamente do contexto as faces, os corpos dos garimpeiros de Serra Pelada, para dar a elas a possibilidade de aparecerem como luminosas.

As imagens produzidas por Alfredo Jaar, os retratos individuais e de grupos, as cenas mais ou menos complexas, formadas por garimpeiros que posam para o retrato, ou nas quais o plano aberto registra uma série de eventos simultâneos; todas elas surgem de um pressuposto comum, calcado no posicionamento ético, mas igualmente no saber fazer desenvolvido por Alfredo Jaar. A ética da representação, baseada na busca por diálogos entre o fotógrafo e os retratados, junto da reprodução da tradição documental que estruturam *Gold in the Morning*, servem para fazer aparecer no espaço da arte, da cultura visual, porções de humanidade. Georges Didi-Huberman nos diz que uma das funções de uma obra de arte pode, ou deve ser, a capacidade de conquistar um pouco de humanidade, e que a consequência de tal conquista, inevitavelmente, é poder narrar histórias e “produzir a antecipação de um falar com outros.”³¹⁰

Há tudo isso no retrato frontal de um rapaz, que nos parece bastante jovem, que olha diretamente à câmera que o toma num instante, provavelmente na passagem dele por um caminho, talvez quando voltava de uma pausa e iria retomar o trabalho, ou no retorno de uma viagem para carregar cascalho à montoeira. É neste momento que a câmera registra sua pose, no que parece um momento de trabalho suspenso. Contudo o que é possível compreender na cena é o fato de haver um diálogo, que é basicamente da ordem dos gestos, diálogo que se dá entre o fotógrafo e o retratado. O garimpeiro olha para frente e lança um sorriso, indica um domínio pleno da sua condição de olhado e fotografado. Não há nesta imagem produzida por Alfredo Jaar nenhum indicio de abuso, de um roubo, semelhantes às atitudes muitas tomadas pelas críticas à fotografia documental histórica. O que Jaar realiza nesta foto que descrevemos e em muitas outras que compõem *Gold In the*

³⁰⁹ Ibid. p. 126.

³¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povos figurantes, povos figurados*. p. 26.

Morning, é algo como aponta Didi-Huberman nas suas leituras sobre as representações dos povos pelas imagens, ou seja, o que Jaar produz é um trabalho de expor os garimpeiros, mas sem que para isso se ponha a comprometé-los como apenas figurantes das imagens. A fotografia serve neste contexto como um índice de uma relação, na qual o artista se compromete diante de seu modelo, e este, por sua vez mostra ao fotógrafo sua própria “maneira de se fazer figura, [de] tomar a palavra e enfrentar a vida.”³¹¹

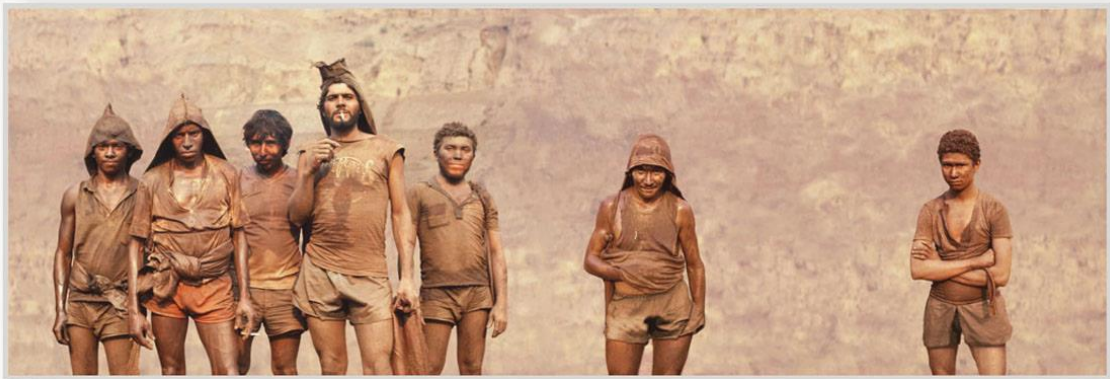
Nesta e noutras imagens da série são pequenos gestos que permitem saber, compreender acerca da consciência de si dos homens do garimpo. É o que percebemos numa foto de grupo, em que sete trabalhadores posam para o retrato. À esquerda se posiciona um grupo mais coeso que se separa à distância de um homem que nos parece também bastante jovem e que, igualmente, se separa com distância de outro indivíduo localizado no ponto mais à direita do quadro. Este último olha desconfiado para o fotógrafo, diferente dos demais, principalmente do homem que parece ser o mais velho de todos eles, que posa com determinação para o retrato, num gesto de demonstração de orgulho de sua condição. Os demais retratados alternam entre aparecer como mais e menos atuantes na cena.

Nesta como nas demais fotografias nas quais Alfredo Jaar se dedicou ao retrato mais aproximado, de grupos e indivíduos, fazendo recortes de quadros mais intimistas, o que se percebe melhor, é que os gestos altivos que os garimpeiros produzem no ato do retrato é a possibilidade de fazer o espectador compreender que “os povos não são abstrações, [e] que estão feitos de corpos que falam atuam.”³¹²

São corpos que falam que surgem figurados nas fotos montadas em caixas de luz utilizadas por Jaar para exhibir seu trabalho. Numa dessas fotos o enquadre apenas das pernas dos garimpeiros que escalam a encosta do garimpo, são figuras dos corpos atuantes. Representam a força de trabalho mesmo que precário. Noutra imagem a atuação se constitui no homem de costas e coberto pela lama e poeira do garimpo, que também escala o barranco tendo sua carga suportada às costas. A não abstração das faces e dos corpos, como demonstramos na leitura de Rushes, é a propriedade inegociável exibida por Jaar. O artista pretende fazer os rostos cintilarem na imagem, aparecer em detalhes ricos, mesmo que possam transmitir sentido de decadência e ou de glória.

³¹¹ Idem. p 196.

³¹² Ibidem. p. 22



Alfredo Jaar. Gold in the Morning. 1986.



Alfredo Jaar. *Gold in the Morning*. 1986.



Alfredo Jaar. Gold in the Morning. 1986.



Alfredo Jaar. Gold in the Morning. 1986.



Alfredo Jaar. Gold in the Morning. 1986.

Conclusão

Ao longo deste trabalho de pesquisa/escrita para tese constituímos um arquivo de imagens representativas de Serra Pelada que não é o mais extenso possível, no entanto suficiente para exemplificar e permitir a produção de uma leitura crítica do que se pode chamar iconografia do garimpo. A nós observadores distantes no tempo, porque Serra Pelada pertence a uma época relativamente afastada, aquele evento só pode existir como um mundo por imagens. Portanto é necessário dar valor aos seus documentos icônicos, tanto àqueles acompanhados de narrativas performativas comuns às mídias de massas; quanto àqueles que mostram em partes, em fragmentos, a facticidade e o aspecto de real de Serra Pelada. Nestas circunstâncias é preciso recorrer a Roland Barthes para dizer que "a semelhança é uma conformidade [...] a uma identidade. [E que essa] identidade é imprecisa, imaginária mesmo, a ponto de poder continuar a falar de semelhança, sem jamais ter visto o modelo."³¹³ Seguindo a lógica enunciada por Barthes, podemos indicar os termos de um regime de real das representações de Serra Pelada, tendo em conta que são suas semelhanças das formas e dos relatos, suas constâncias que nos mostram, mesmo facetado, o modelo.

Para Barthes a percepção da similitude fotográfica, o ser parecido, parte da perspectiva e da expectativa pela analogia, que é muitas vezes fundada num saber prévio sobre o referente da imagem. Mas Barthes também dizia se decepcionar com a semelhança, porque sempre deseja mais de uma fotografia do que apenas mesmice. Diferente, no arquivo de imagens de Serra Pelada nos interessa justamente a parença, porque é aí que se desvela o comum e a realidade mais imediata.

Toda fotografia do garimpo que conhecemos traz consigo uma espécie de representação típica inegável. Quando Alfredo Jaar o fotografou em 1985, um sem número de outras imagens de Serra Pelada, muito semelhantes às suas, já eram conhecidas no Brasil e em outras partes do mundo. A maior parte delas na condição de registros documentais. Para além das muitas testemunhas oculares que puderam comprovar pessoalmente o que se passava naquele lugar tão distante das principais cidades brasileiras. Dos muitos fotógrafos, jornalistas, cine-vídeo-grafistas, e obviamente os milhares de garimpeiros que lá trabalharam, sabemos da existência "estética" de Serra Pelada por imagens documentais, principalmente fotográficas, de tal forma que no nosso arquivo Serra Pelada se torna um mundo-imagem.

³¹³ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. p. 150.

É Susan Sontag, num de seus ensaios sobre a fotografia, quem elabora a noção de mundo-imagem enquanto categoria crítica a um certo platonismo em nova chave, a um idealismo atemporal para o qual as imagens fotográficas seriam as novas formas de produção de semelhanças, simulações e enganos. A autora chama aos propagadores desse ideal histórico, que encontra representantes obviamente em Platão, mas também em Feuerbach etc., de "defensores do real"³¹⁴, e o que ela questiona nas suas ideias, é o fato de

grande parte das manifestações contemporâneas de preocupação de que o mundo das imagens esteja substituindo o mundo real continua a refletir, como em Feuerbach, o desprezo platônico pela imagem: verdadeira na medida em que se assemelha ao real, postiga por não ser mais do que mera semelhança.³¹⁵

Susan Sontag diz haver neste estatuto crítico da representação, algo como um "realismo vulnerável e ingênuo [...] um tanto deslocado na era das imagens fotográficas."³¹⁶ O platonismo identificado como recusa à potência representativa e discursiva sobre a realidade trazida pela fotografia, deveria, como propõe a autora, ser deixado de lado porque "o contraste brusco entre a imagem (cópia) e a coisa pintada (o original) – que Platão repetidamente ilustra como exemplo da pintura – não se aplica assim de modo tão simples à fotografia."³¹⁷

A esse diagnóstico feito por Sontag concorda outro reconhecimento posterior realizado por J.W.T. Mitchell, dizendo sobre a permanência da "ideia de uma personalidade das imagens, ou no mínimo de um animismo, [...] tão viva no mundo moderno quanto outrora em sociedades tradicionais."³¹⁸ Segundo Mitchell, "a ideia de que as imagens têm um poder social ou psicológico próprio"³¹⁹ teria se tornado um clichê reinante e naturalizado com o advento da modernidade, e mantido como pressuposto teórico na cultura visual em geral e em partes das histórias da arte moderna e contemporânea.

Contra as tendências a pensar negativamente e censurar a representação, principalmente aquelas originadas na imagem fotográfica, Susan Sontag desdobra a noção de mundo-

³¹⁴ SONTAG, Susan. Mundo-imagem. In_ *Sobre fotografia*. p. 149.

³¹⁵ Idem.

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ MITCHELL, W. J. T. *O que as imagens realmente querem?* In_ ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. p. 169.

³¹⁹ Ibidem.

imagem com um senso pragmático sutil, que já aparece na primeira linha de seu ensaio, ao dizer que "a realidade sempre foi interpretada através do registro fornecido por imagens."³²⁰ Para Sontag, a fotografia

que pode ser utilizada de tantos modos narcisísticos, é também instrumento poderoso no sentido de despersonalizar a relação que mantemos com o mundo; e essas utilizações são complementares. Como um par de binóculos sem lado direito, a câmara faz com que coisas exóticas e íntimas pareçam próximas; e coisas familiares pareçam pequenas, abstratas, estranhas, muito mais distantes.³²¹

O que a autora define por mundo-imagem é a possibilidade de conhecer o mundo por suas representações. O que Sontag está propondo também é que a fotografia na sua diversidade formal e discursiva pode tanto distanciar o objeto da imagem em relação àquele que olha, quanto aproximar o que pode ser estranho, o desconhecido, para torná-lo familiar àquele que a observa. Não obstante a imagem fotográfica preserva sempre o referente como ponto de partida para suas transformações simbólicas. Quando há alienação do objeto conhecido, ou pelo contrário, quando a foto permite a aquisição de um saber sobre o mundo que não seria acessível por outros meios, é sempre o objeto da representação que é dialetizado na operação discursiva produzida pela imagem.

Sontag trata justamente da ideia de aquisição como sinônimo da imagem fotográfica. Noções de posse e consumo servem às suas descrições dos modos de fazer e olhar fotografias. O mundo na imagem é um mundo passível de ser possuído, e principalmente consumido. De acordo com a autora, "através da fotografia, encontramos-nos [...] numa posição de consumidores de acontecimentos, seja os acontecimentos que formam parte de nossa experiência, seja os que não."³²² É assim que os eventos do mundo histórico entram na composição das imagens-mundo, ou seja, consumidos à medida que são mostrados, narrados, descritos, figurados com ou através de imagens fotográficas.

Como representação, por exemplo, pela foto documental, os acontecimentos mais excêntricos, como Serra Pelada, chegam ao público consumidor de notícias, que assim encontram na imagem uma forma de experiência e conhecimento. Sontag diz ainda que a

³²⁰ SONTAG, Susan. Mundo-imagem. In_ *Sobre Fotografia*. p. 147.

³²¹ Idem. p. 160.

³²² Ibidem. p. 150.

foto-acontecimento e a foto-informação são as "formas mais inclusivas da aquisição fotográfica."³²³ Aqui a noção de inclusão aparece como um dos pontos centrais da crítica à noção neoplatônica – apontada anteriormente – da fotografia como temida substituição do real. Para a autora, diante das muitas possibilidades que a fotografia apresenta ao longo da história, seja para documentar a realidade, produzir hipersignificação da realidade, mistificar essa mesma realidade, simulá-la, desconstruí-la etc., ainda assim a fotografia tem por significado maior se tornar "apontamento potencial de tudo o que existe no mundo, sob todos os ângulos possíveis."³²⁴

Entende-se que o mundo-imagem, como o define Sontag, não consiste em simples ficcionalização do real, nem simplesmente na sua simulação, mas num modo de dizer que o mundo é passível de ser conhecido, interpretado por imagens. O conceito de mundo-imagem surge como uma defesa da semelhança na representação enquanto mais um estatuto da imagem, ou um aspecto, que ao contrário de dominar ou substituir, dialetiza, faz aparecer, informa e dá a conhecer o real.

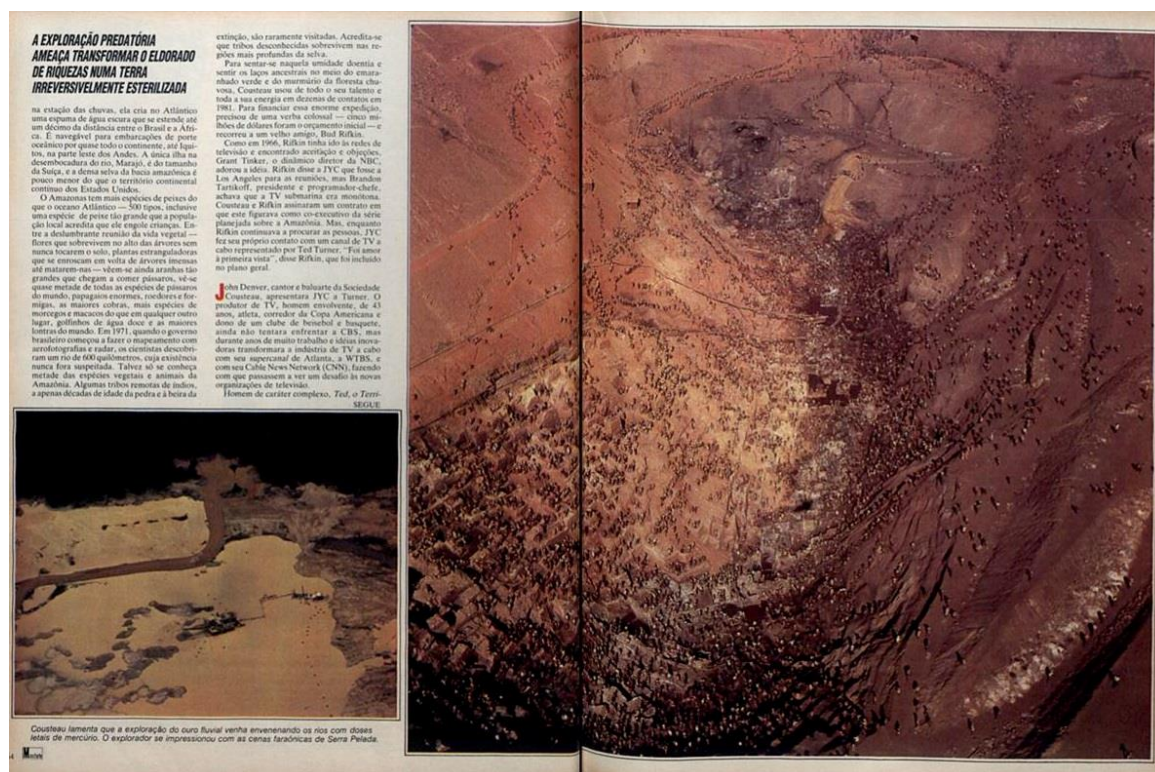
Portanto, é como um mundo-imagem que podemos hoje conhecer, passados quarenta anos do surgimento do garimpo na Amazônia, sua extensão, suas dimensões, mas também as implicações e reflexos do acontecimento na e para a história recente brasileira. Ao formar um arquivo no tempo da pesquisa para esta tese nos interessava em dado momento, destacar as semelhanças entre todas as imagens, ou a semelhança formal entre grupos de imagens, o que aparecia facilmente, seja naquelas oriundas do jornalismo gráfico, do documentarismo e mesmo nas imagens da arte, pela obra de Alfredo Jaar. Interessava-nos comparar e fazer dialogar com as representações do garimpo produzidas e publicadas no Brasil com aquelas que Alfredo Jaar apresentou nas suas intervenções e exposições artísticas. Contudo restou, após as discussões apresentadas acima a maior parte do acervo de imagens às quais gostaríamos, num futuro, questionar, como sugere Georges Didi-Huberman, de que exatamente uma imagem de Serra Pelada publicada nas mídias de massa é ou poderia ser imagem? Perguntar em algum momento quais são os aspectos que se tornam visíveis nas imagens documentais do garimpo, ou nas imagens do filme “Os trapalhões em Serra Pelada”, para tentar compreender a implicação delas na cultura e na subjetividade coletiva em seu tempo. Seria válido perguntar, principalmente, como

³²³ Ibidem.

³²⁴ Ibidem. p. 168.

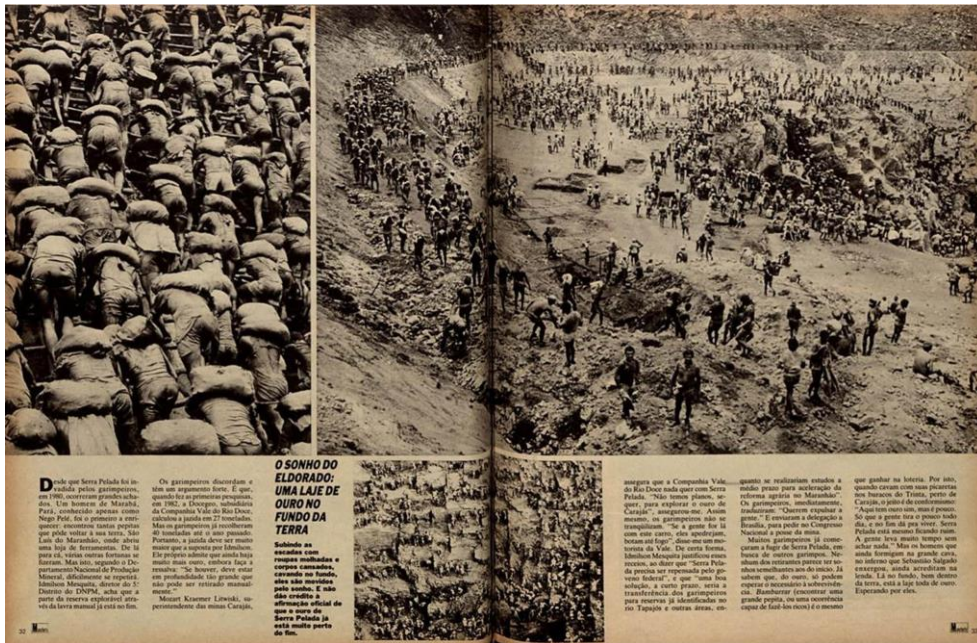
também indica Didi-Huberman, a quem pertenceria tais imagens, onde estariam e o que pensariam seus referentes, os homens e mulheres nelas retratados, mostrados. Talvez tentar saber o que cada uma destas imagens tomou de seus modelos e objetos e se haveria alguma possibilidade de devolvê-las a quem pertenceriam por direito.

Por fim, num trabalho de investigação bem delimitado, poderíamos procurar saber, inspirados pela questão posta por W. J. T. Mitchell o que cada uma e ou todas estas imagens desejavam, pensando como o próprio Mitchell sentencia, que talvez, “o que as imagens querem, em última instância, é simplesmente serem perguntadas sobre o que querem, tendo em conta que a resposta pode muito bem ser nada.”³²⁵ Aqui, e por enquanto nos resta o arquivo e nele o mundo em imagens de Serra Pelada. Figuras do passado recente que, no Brasil, teimam em se manter atuais.



Serra Pelada. Revista Manchete. ed. 1580. 1982

³²⁵ MITCHELL, W. J. T. O que as imagens querem. IN_ ALLOA, Emmanuel (org.). Pensar a imagem. P. 187.



Dentro que Serra Pelada foi inundada pela garimpeira, em 1980, ocorreram grandes alterações. Um lote de Marabá, Pará, conhecido apenas como Saco Preto, foi prometido a estrangeiros, encontrou tantas pessoas que pôde voltar à sua terra, São Luís do Marabá, onde abriu uma loja de ferragens. De lá para cá, várias outras fortunas se fizeram. Mas isso, segundo o Departamento Nacional de Produção Mineral, é diferente do que virou, sim, o sonho de muitos. É o sonho de Serra Pelada, onde há uma mina de ouro que a partir de agora poderá ser explorada de forma segura.

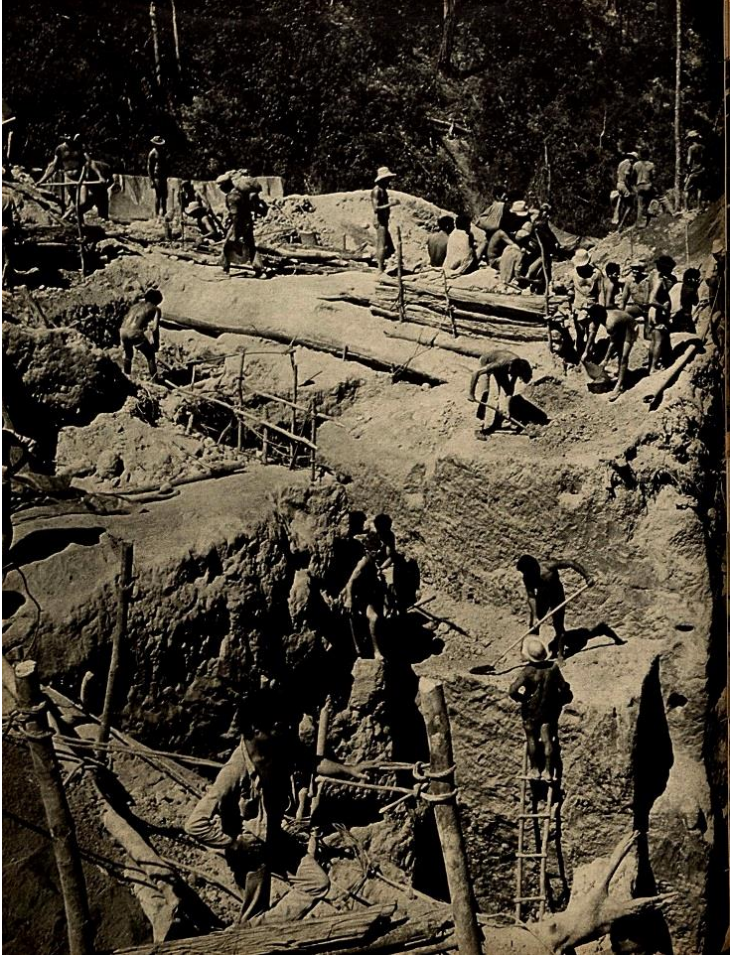
O SONHO DO ELDORADO: UMA LAJE DE OURO NO FUNDO DA TERRA

Subindo as encostas com roupas molhadas e corpos cansados, correndo no fundo, eles vão chegando pelo rio. É o sonho de Serra Pelada, onde há uma mina de ouro que a partir de agora poderá ser explorada de forma segura.

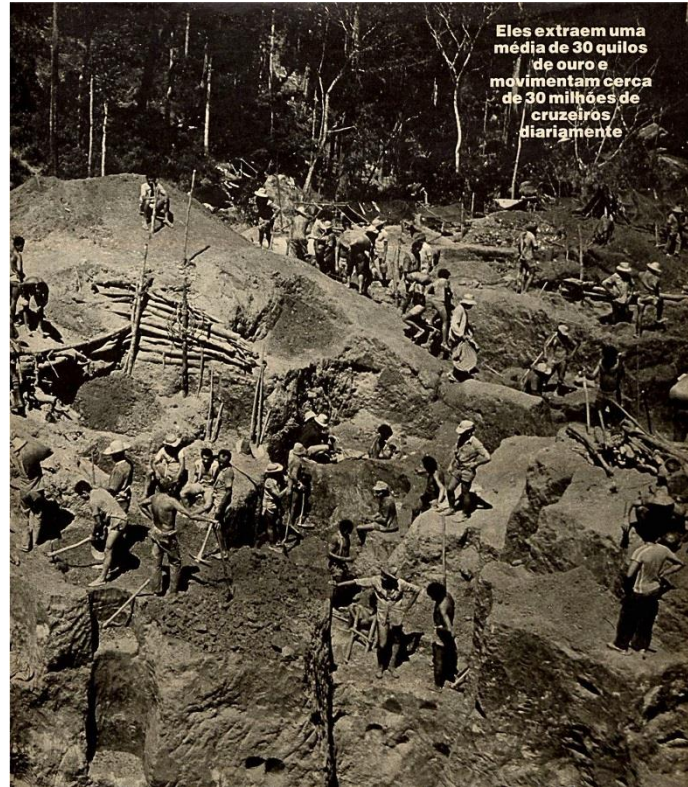
Os garimpeiros discutiram e não se chegaram a um acordo. E quando há um acordo, o acordo é para a Companhia Vale do Rio Doce, cabendo a ela o 27% do lucro. Mas os garimpeiros já receberam 60% do lucro, e isso é muito pouco. Portanto, a justiça deve ser feita para que a justiça seja feita. E o projeto de lei que está sendo discutido no Congresso Nacional, prevê a criação de uma nova entidade, a Serra Pelada, que terá o direito de explorar a mina de ouro de Serra Pelada. Isso é uma grande vitória para os garimpeiros.

segura que a Companhia Vale do Rio Doce não queira com Serra Pelada. "Não temos planos, no momento, de comprar a Serra Pelada", afirmou o diretor da Companhia Vale do Rio Doce, João de Deus. "Se a Serra Pelada for vendida, a venda será feita para a Companhia Vale do Rio Doce, e não para os estrangeiros." Serra Pelada é uma mina de ouro que está sendo explorada desde 1980. A mina é considerada uma das maiores reservas de ouro do Brasil. A Serra Pelada é uma mina de ouro que está sendo explorada desde 1980. A mina é considerada uma das maiores reservas de ouro do Brasil. A Serra Pelada é uma mina de ouro que está sendo explorada desde 1980. A mina é considerada uma das maiores reservas de ouro do Brasil.

Serra Pelada. Manchete. ed. 1830. 1987.



Serra Pelada. Manchete. ed. 1467. 1980



**Eles extraem uma
média de 30 quilos
de ouro e
movimentam cerca
de 30 milhões de
cruzeiros
diariamente**

Serra Pelada. Manchete. ed. 1467. 1980



**Segundo os
engenheiros, a
média dos que
enriquecem no
garimpo não
ultrapassa 10 a
15 por cento**

POR mais duro que seja o trabalho diário nos barrancos, a fadiga é sempre danosa e todos os contrários revelam em cada garimpeiro a necessidade permanente de ficar rico um dia. A partir daí tudo, quando possível de bombar, se reúne para levar suas poucas toneladas de cascalho na batata, as expetções, das vezes profissionais rudes se tornam quase sempre em meia dúzia de palavras que começam em grande à parte: fadiga, o barranco ergue, dá para covar mais, sinto que estou chegando. E nesta busca de encontrar o ouro escondido no solo os dias vão passando. De vez em quando, entretanto, ocorrem as exceções que revelam um bloco de ouro de quem não sabe, o garimpeiro que talvez não seja bom, o baiano que já levou o declínio, o consagrado descobridor o tesouro encontrado. Na realidade, a grande maioria dos funcionários, que se encontram em Serra Pelada, fora fora do garimpo, como, por exemplo, os responsáveis pela coordenação geral ou os engenheiros da Decoprog e da DNPA, apresenta uma curiosa imundície contra esta busca. Eles sabem que a média dos que realmente enriquecem no garimpo não ultrapassa nem o índice de 10 a 15 por cento. Os outros, mesmo ricos, encontram por lá um emprego que não tem remuneração equivalente em nenhuma outra frente de trabalho da região e conseguem sobreviver. E há finalmente aqueles de quem a história não vai falar nunca — aqueles cujos barrancos nunca foram e que declaram suas pequenas economias estranhas para sempre nas escarpas do garimpo. É bem verdade que, para quem tem desejo de si a autêntica vocação de garimpeiro, estas frações são simplesmente feitas para se esquecerem, eles já se preparam para voltar em outras paragens, e já vivem ligados nas antenas um tanto suspensos de que deu ouro por lá. Mas, para as autoridades locais, a presença de uma comunidade de 30 mil pessoas que pode ficar sem emprego da noite para o dia é sempre um perigo de grave problema social.

SEQUE

O cascalho retirado dos barrancos é cuidadosamente lavado nos poços por homens que pensam sempre encontrar o tesouro no fundo da batata. E, apesar da fama e da pobreza, os garimpeiros não se cansam nunca de esperar.

Serra Pelada. Manchete. ed. 1467. 1980



A profundidade das escavações em Serra Pelada atingiu o nível freático e as bombas de sucção não conseguem escoar a água

que brota da terra e provoca seguidos deslizamentos. Algumas dezenas de garimpeiros já morreram soterrados.

Serra Pelada. Manchete. ed. 1657. 1983



Manchete Serra Pelada. Antártida. Eleições diretas. Seca no Nordeste. Enchentes no Sul. Boeing coreano. Líbano. Granada. AIDS. Alfonsín. Holocausto nuclear. Foi um ano rico em acontecimentos e mudanças, amplamente documentado pelos historiadores do instantâneo em suas fotos.

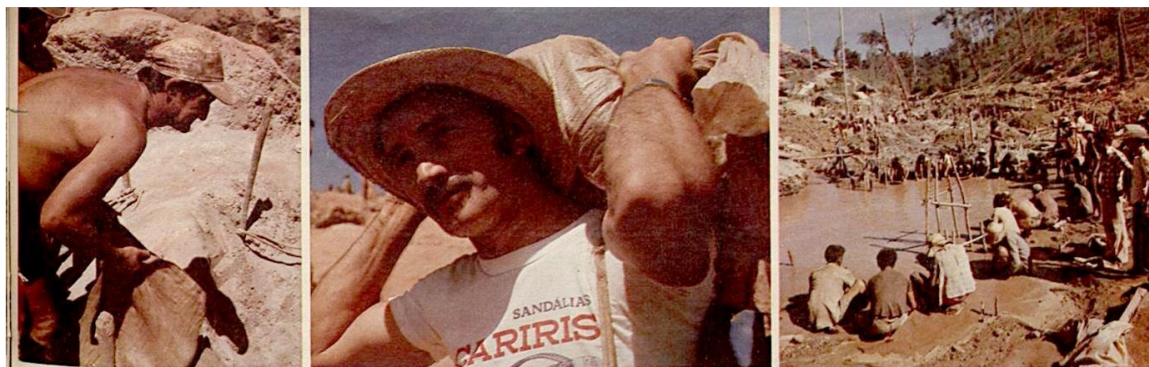
AS IMAGENS QUE MARCARAM 83



O Brasil continuou lutando pela conquista de novos espaços. E entrou o ano com uma expedição a caminho da Antártida, no *Barão de Teffé*. Carlos Humberto TDC, de MANCHETE, foi o único fotógrafo a bordo e documentou o momento histórico em que os brasileiros colocaram os pés na neve antártica. Em Serra Pelada, 40 mil garimpeiros participaram de uma verdadeira epopeia, tentando arrancar da terra o ouro que ajudaria em parte a reduzir a nossa dívida externa. Nos mares gelados do Sul e no solo lamacento da Amazônia, o espírito empreendedor e aventureiro do brasileiro mostrou que tudo é possível, quando existe força de vontade.

SEGU E

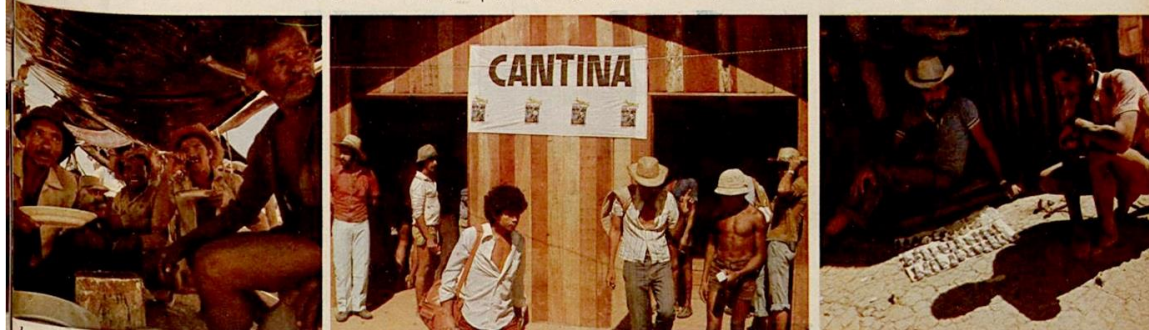
Serra Pelada. Manchete. ed. 1695. 1984



anagem e vão lavar o minério na lagoa rica. Muitos curiosos, e alguns compradores, costumam assistir a esta última operação.



cerca de 30 milhões de cruzeiros. Os indivíduos garantem sua própria segurança no garimpo, necessária principalmente durante a operação de compra e venda.



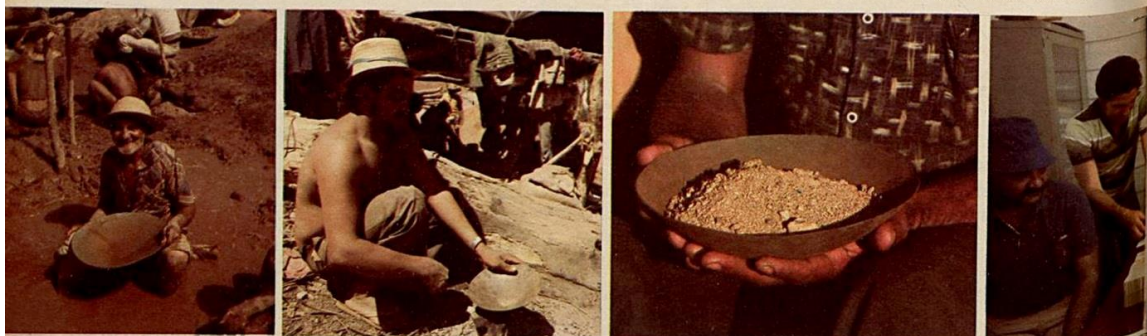
local de trabalho. Enquanto as primeiras cantinas se organizam, aparecem também os primeiros camelôs vendendo todas as miçangas.



aterrissagem tumultuam a pista. O ouro comprado pelo governo é fundido em barras, catalogado e enviado para a Caixa Econômica.



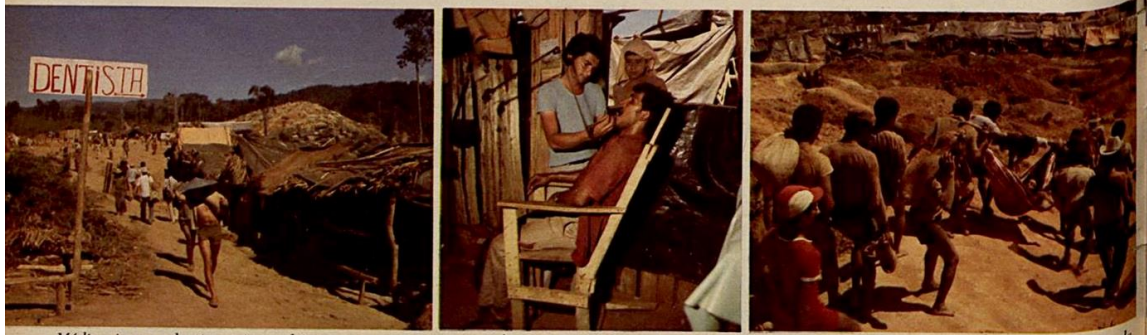
Eles são trazidos em táxis aéreos, recebem lotes de dois metros por dois. Começam a cavar, às vezes com ferramentas rudimentares, apanham o cascalho em sacos de



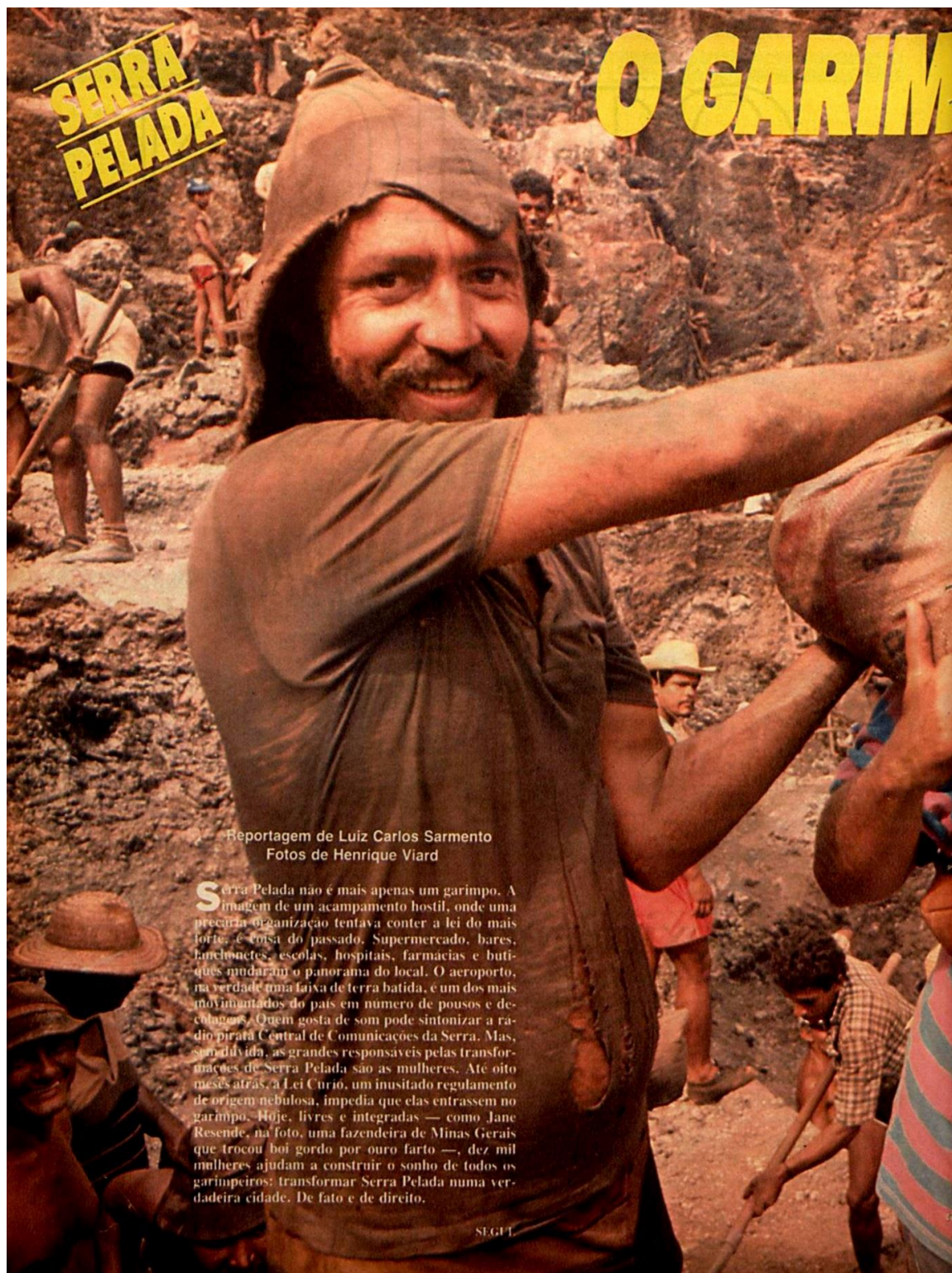
Os garimpeiros, hábeis no manejo da bateia, queimam depois o ouro recolhido e o preparam para comercialização. Diariamente, saem de Belém para a Serra Pelada



Os ourives que trabalham o ouro bruto fazem fortuna. No rastro dos garimpeiros, chegam comerciantes de todos os ramos. As refeições são feitas, às vezes, no próprio



Médicos jovens e dentistas vêm também tentar a sorte no garimpo. Às vezes desaba uma galeria ferindo ou matando o garimpeiro. Em outras ocasiões, acidentes de



Reportagem de Luiz Carlos Sarmiento
Fotos de Henrique Viard

Serra Pelada não é mais apenas um garimpo. A imagem de um acampamento hostil, onde uma precária organização tentava conter a lei do mais forte, e coisa do passado. Supermercado, bares, lanchonetes, escolas, hospitais, farmácias e butiques mudaram o panorama do local. O aeroporto, na verdade uma faixa de terra batida, é um dos mais movimentados do país em número de pousos e decolagens. Quem gosta de som pode sintonizar a rádio pirata Central de Comunicações da Serra. Mas, sem dúvida, as grandes responsáveis pelas transformações de Serra Pelada são as mulheres. Até oito meses atrás, a Lei Curio, um inusitado regulamento de origem nebulosa, impedia que elas entrassem no garimpo. Hoje, livres e integradas — como Jane Resende, na foto, uma fazendeira de Minas Gerais que trocou boi gordo por ouro farto —, dez mil mulheres ajudam a construir o sonho de todos os garimpeiros: transformar Serra Pelada numa verdadeira cidade. De fato e de direito.

SEGUI



Serra Pelada. Manchete. ed. 2022. 1991



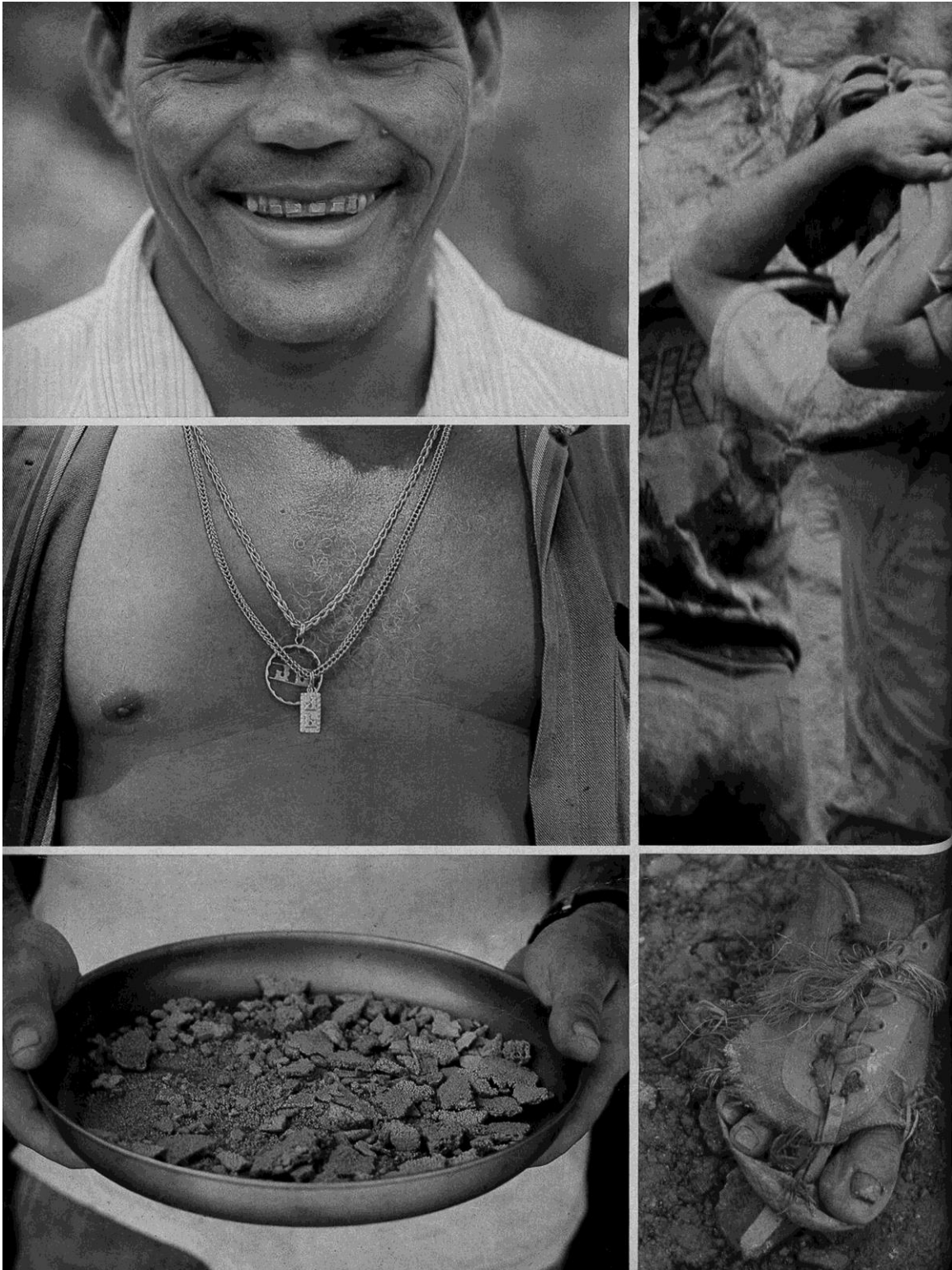
Manchete
AVENTURA

OS PASSAGEIROS DA AGONIA

A remota chance de bambuzar (ficar rico com o ouro), num garimpo semiparasitado, não impede que cerca de 15 mil garimpeiros ainda desafiem a poeira, calor sufocante, lama e até a morte num dos muitos desfiladeiros de terra. Vale tudo na frenética busca das últimas pepitas. Imersos na cava, eles sonham com milhões. "A riqueza pode vir a qualquer momento", deliram. Este é o atual cenário de Serra Pelada, dez anos depois que dois lavadores, acidentalmente, descobriram o maior filão de ouro do Brasil. O suporgarimpo, que já chegou a ter 65 mil homens na louca corrida do ouro, ainda guarda reservas estimadas em mais de um milhão de toneladas. Mas este último tesouro só poderá ser extraído com a ajuda de possantes máquinas. MANCHETE foi, viu e desvendou tudo o que está acontecendo no local que tantos milionários criou nesta sua primeira década de lavra.

Dez anos depois, Serra Pelada ainda atrai garimpeiros. É a busca desesperada de um ouro cada vez mais raro

Serra Pelada. Manchete. ed. 2022. 1991



Serra Pelada. Manchete. ed. 2022. 1991



ENTRE A LAMA E A
GLÓRIA, O LOOK DO
VENCEDOR É
INEVITÁVEL: UM
BANHO, EXPLÍCITO,
DE MUITO OURO

Mais de 80 por cento dos garimpeiros que ainda se encontram em Serra Pelada são maranhenses. Eram, antes, lavradores fugindo da seca e da fome. Encontrar ouro em Serra Pelada tornou-se a sua única alternativa de vida. E a fortuna alcançada por outros maranhenses — em sua maioria radicados em Imperatriz, cidade distante 200km de Serra Pelada — contribuiu para fortalecer o sonho. Movidos pela caça ao paraíso, eles enfrentam um duro cotidiano no garimpo.



Serra Pelada. Manchete. ed. 2022. 1991

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento. Ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Infância e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Meios sem fim. Notas sobre política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AMARAL, Aracy A. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São paulo: Studio Nobel, 2003.

ANDRADE, Rosana de. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade; Educ, 2002.

ARDENNE Paul. *Un arte contextual: creación artística em médio urbano, em situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2006.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *O século*. Aparecida: ideias e letras, 2007.

_____. ... [et al]. *Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna cadencia editora, 2014.

BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2007.

BAL, Mieke. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Ediciones Akal, 2016.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

_____. *O Rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

- BATTCKOCK, Gregory. *A nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: Imago, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- _____. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BOZAL, Valeriano. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Ediciones Antonio Machado, 1987.
- BRUNNER, José Joaquín. *Chile: transformaciones culturales y modernidad*. Santiago: Flacso, 1989.
- _____. *Un espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: Flacso, 1988.
- BUTLER, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latino-americano*. Montevideo: Casa editorial Hum, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2016.
- _____. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paídos, 1999.
- _____. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Euclides da Cunha sociólogo*. disponível em: *Remate De Males*. <https://doi.org/10.20396/remate.v0i0.8635985>. Acesso em 06/11/2019.

CARDOSO, Fernando Henrique. *As quatro crises*. Novos Estudos Cebrap. Disponível em: <http://novosestudios.uol.com.br/produto/edicao-07/#58d4921f57ddf>

CHAUI, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2012.

CLARK, T. J. *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Madrid: Gustavo Gili, 1981.

CLARK, T. J. *Pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda, 1952.

DERRIDA, Jacques; SOUSSANA, Gad; NOUSS, Alexis. *Decir el acontecimiento, es posible?* Madrid: Arena libros, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Arde la imagen*. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2012.

_____. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

_____. CHÉROUX, Clément; ARNALDO, Javier. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

_____. *Remontagens do tempo sofrido: O olho da história II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

- DOSSE, François. *O retorno do acontecimento*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.
- DURAND, Regis. *La experiencia fotográfica*. Oaxaca: Ediciones Ve, 2012.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.
- FELICI, Javier Marzal. *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Castelló: Cátedra, 2003.
- FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Labirintos e identidades: panorama da fotografia no Brasil 1946 - 98*. São paulo: Cosac Naify, 2003.
- FERNANDES, Florestan. *Que tipo de república?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- FERRARIS, Maurizio. *Manifiesto del nuevo realismo*. Santiago: Ariadna ediciones, 2012.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista: no hay alternativa?* Buenos Aires: caja negra, 2017.
- FONTCUBERTA, Joan. *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- FRIED, Michael. *El realismo de Courbet*. Madrid: A. Machado Libros, 2003.
- GABRIEL, Markus. *O sentido da existência. para um novo realismo ontológico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- GABRIEL, Markus. *Porque o mundo não existe*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- GALAZ, Gaspar; IVELIC, Milan. *Chile arte atual*. Valparaiso: Ediciones Universitarias de Valparaiso, 1988.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.

GROYS, Boris. *Arte em Fluxo*. Buenos Aires: Cja Negra, 2016.

_____. *Arte Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Obra de Arte total Stalin*. Valencia: pre-textos, 2005.

GUASCH, Anna Maria. *El arte em la era de lo global 1989-2015*. Madrid: Alianza editorial, 2016.

GUYAU, Jean-Marie. *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo: martins, 2009.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HARDMAN, Francisco Foot. *A Vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura Moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: martins Fontes, 1998.

HOBSBAWN, Eric. *A era das revoluções*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade mundo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

_____. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

Jaar El Lamento de las Imágenes. Direção de Paula Rodrigues Sickert. Santiago: Errante Producciones, 2017. DVD (78 min).

JAMESON, Fredric. *Cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

_____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

_____. *Inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada editores, 2012.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

_____. *La querela del arte contemporâneo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2010.

JIMENÉZ, José (org). *Uma teoria del arte desde América Latina*. Madrid: Meiac/Turner, 2011.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: ateliê Editorial, 2014.

KOTSCHO, Ricardo. *Serra Pelada: uma ferida aberta na selva*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LAGOS, José Pablo Concha. *Más allá del referente, fotografía. Del índice a la palabra*. Santiago: Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004.

LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. Cidade do Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1983.

LEGOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUNA Córnea. *Viajes al Centro de la Imagen III Aproximaciones al fotoperiodismo mexicano*. Cidade do México: Centro de la imagen. Vol. 35, 2014, 432p.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

- MARX, Karl. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle; PICCINI, Mabel. *Los medios de comunicación de masas: la ideología de la prensa liberal en Chile*. Buenos Aires: Schapire Editor, 1976.
- MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconología: imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2016.
- _____. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac naify, 2014.
- NARANJO, Juan. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845 - 2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografía e poesia: afinidades eletivas*. São Paulo: Editora Ubu, 2017.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: editora Ática, 1996.
- NEUSTADT, Robert. *Cada dia: La creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997.
- NOCHLIN, Linda. *El realismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

NORA, Pierre; LEGOFF, Jacques (orgs). *Historia: novos problemas*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

NOVAES, Adauto (Org.). *A outra margem do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OSBORNE, Peter. *El arte más allá de la estética: Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Madrid: Cendeac, 2010.

PERNIOLA, Mario. *El arte y su sombra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

_____. *Contra a comunicação*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

PHOTO-THEORIA. *Alfredo Jaar: Inferno et Paradiso*. Disponível em: https://issuu.com/photo-theoria/docs/alfredo_jaar.

POOLE, Deborah. *Visión, raza y modernidade*. Lima: Sur, 2000.

POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

PRADO, Pamela (edit). *Los ojos de Gutete Emerita*. Santiago: Ograma, 2010.

PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto editora, 2012.

_____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *El viraje ético de la estética y la política*. Maipú: Ediciones Palinodia, 2005.

REBENTISCH, Juliane. *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

REVISTA DE OCCIDENTE. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, número 297, Febrero 2006.

RIBALTA, Jorge; PICAZO, Glòria. *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

_____. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Editorial cuarto propio, 1994.

ROSLER, Martha. *Imágenes Públicas: la función política de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

ROUSSO, Henry. *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. Rio de Janeiro: FGV editora, 2016.

SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011.

SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos*. São paulo: Edusp, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. Vol. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____; STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac naify, 2006.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

STALLABRASS, Julian (Edit). *Documentary*. Cambridge: Mit Press, 2013.

TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

TAUSSIG, Michael. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *O ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *Lembranças de 1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda: Marxismo, história e memória*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

VALDÉS, Adriana. *Alfredo Jaar. Estudios sobre la felicidad 1979-1981*. Barcelona: Actar, 1999.

_____. *Memorias visuales: arte contemporáneo en Chile*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2006.

_____. [et al]. *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2008.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

VILCHES, Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.

VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen: prensa, cine, television*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

WALL, Jeff. *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona: editoria Gustavo Gili, 2007.

WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidade: Nuevos planteamientos em torna a la represnetación*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

WOLF, Eric Robert. *A europa e os povos sem história*. São Paulo: Edusp, 2005.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: Uma teoria crítica da Televisão*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

ZÚÑIGA, Rodrigo. *La extensión Fotográfica: Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2013.