

Arquivos fotobiográficos do trabalho

Rodrigo Vasconcelos Machado*

RESUMO:

Este estudo contemplará a análise do livro *Trabalhadores: Uma arqueologia da era industrial*, de Sebastião Salgado (1996). Inicialmente serão tecidas considerações sobre as conexões entre o ato de escrever com a luz, a fotografia e a noção de arquivo na composição da escritura fotobiográfica. Argumenta ser válido se referir ao livro como um arquivo fotobiográfico, isto é, uma obra que se compõe de texto e imagem no registro das transformações do trabalho.

Palavras-chave: Trabalho. Fotografia. Arquivo. América Latina. Sebastião Salgado.

Introdução

Vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais rosto. Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever.

Michel Foucault.

O advento da invenção da fotografia no século XIX foi um dos desdobramentos da Revolução Industrial que acarretou profundas mudanças no Ocidente. A era da reprodutibilidade técnica decretou o fim da aura do poeta e descortinou novas possibilidades de registro e manipulação do passado. Além disso, a imagem fotográfica teria uma divulgação mais ampla e acompanharia a palavra escrita na produção de significados. A relação entre a (re)elaboração da memória estaria atrelada aos imperativos das possibilidades oferecidas pelos diversos meios de impressão e de como eles poderiam se constituir como elementos do arquivo. A partir do que foi dito anteriormente, podemos enunciar que a abordagem aqui proposta tem como objetivo analisar o livro *Trabalhadores: Uma arqueologia da era industrial*, de Sebastião Salgado (1996). Inicialmente serão tecidas considerações entre o ato de escrever com a luz, a fotografia, e a noção de arquivo na composição da escritura fotobiográfica. As inferências de tal relação dialética permitirão estabelecer uma sugestão de proposição de reflexão válida para considerar o livro de Sebastião Salgado como um arquivo fotobiográfico, isto é, de ser uma obra que se compõe de texto e imagem que registra as transformações do trabalho. Finalmente, será proposta uma leitura em contraponto entre algumas fotos do trabalho de Brasil e Cuba do livro de Sebastião Salgado com as considerações sobre o trabalho investigadas na obra *Horror Econômico*, de Viviane Forrester.

A escrita fotobiográfica do arquivo

A arqueologia dos arquivos fotobiográficos na contemporaneidade está em uma etapa que permite reflexões mais aprofundadas. A urdidura da fotobiografia permite ao leitor/vedor/*voyeur* ter uma aproximação a uma personalidade que foi mitificada por ela mesma ou um biógrafo de diferentes ângulos, isto é, cada foto e o seu acompanhamento textual são fragmentos que registram um determinado momento da história de quem é o objeto do texto. A compilação equivale, neste caso, a um amontoado de peças e pedaços de uma vida, a um arquivo, onde os imperativos ficcionais acabam ficando num primeiro plano

para preencher as lacunas do silêncio. O quebra-cabeça nunca termina, pois não se chega a nenhuma figura única e estável, isto é, paira a dúvida alimentada por diversos instantâneos retirados da realidade.

A partir desse ponto, podemos aproximar as construções imagéticas como um elemento essencial na modernidade na elaboração das biografias, pois a fotografia também tem o seu componente de ficção que começa no real e pode ir muito além dele. Tanto que os instantâneos também têm o seu grau de artificialidade gerado pelas exigências do aparato fotográfico. Além disso, a finalidade do uso da fotografia também descortinaria suas possíveis implicações na composição de arquivos. Nascida da técnica, a fotografia foi relegada inicialmente como auxiliar da arte, especialmente da pintura. Walter Benjamin, na sua *Pequena história da fotografia*, comenta que Charles Baudelaire não tinha vislumbrado o real significado da mudança instaurada pela fotografia, na medida em que considerava o seu surgimento como uma maldição para a pintura. Para ele, o seu fundador Daguerre seria o messias de uma nova era de ocaso das artes plásticas. A migração dos retratistas para a nova técnica marcou o início da fase heroica e bíblica da fotografia, pois os primeiros fotógrafos, Nadar, Stelzner, Pierson e Bayard, viveram entre 90 a 100 anos. Muitos outros seguiriam os ensinamentos dos seus predecessores e fariam com que a fotografia se consolidasse como um meio de registro imagético de maior difusão do que a pintura.

Destarte, a fotografia passou pouco a pouco a ocupar o espaço da representação antes destinado à pintura e inaugurar novos lugares. A técnica de produção de imagens fixas também nos seus primórdios serviu para estabelecer o diálogo com o sobrenatural, devido aos fenômenos observados nas primeiras fotografias. Além disso, o rigor *post mortem* era registrado, isto é, a morte passou a ser congelada e mumificada no suporte do papel fotográfico. O desenvolvimento da fotografia fez surgir uma tradição imagética que passou a dialogar com as memórias textuais e servir aos propósitos dos arquivos.

A difusão e circulação das imagens como bens de consumo permitiu o surgimento de diversos tipos de arquivos. Para facilitar a compreensão do seu funcionamento podemos separar os arquivos construídos na esfera do privado e do público, mas considerando que entre estas duas ocorre uma relação de interdependência. Contudo, esboçaremos antes a noção de arquivo que doravante será utilizada para propor nexos entre as duas esferas de arquivos. A noção de arquivo proposta por Foucault na sua obra *A arqueologia do saber* é pertinente para estabelecermos o diálogo entre a relação texto e imagem. Parafraseando-o, podemos propor que nos espaços onde ocorre a produção discursiva existem relações que devem ser desveladas no jogo da sua instância (FOUCAULT, 2002, p. 28), isto é, haverá a necessidade da descrição dos elementos que aí se originam. Desse modo, tais descrições terão que considerar os jogos de relações interna e externamente. No caso da imagem fotográfica, tem-se um signo que funciona na sua recepção (SCHAEFFER, 1996, p. 10). O motivo inicial ou quem fotografou com o passar do tempo pode se perder como lágrimas na chuva e novas “legendas” podem ser sugeridas. Os instantes congelados e retirados do real vão renascer a cada novo olhar. A retirada de uma fotografia do seu contexto de enunciação faz com que outros sentidos de significação possam lhe ser atribuídos. Seria como encontrar uma foto no lixo e tentar dar um novo sentido que já não mais existe, pois os seus referentes estão literalmente perdidos. No momento em que a imagem fotográfica entra em um sistema de enunciação, passa a compor um novo espaço de significação; isto é, o tangenciar entre o texto e imagem seria o “mais” “[...] que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever” (FOUCAULT, 2002, p. 56). Desse modo, interpretar, para Foucault, seria uma maneira de reagir diante da pobreza enunciativa pela proliferação do sentido (FOUCAULT, 2002, p. 139). Da junção entre todos os sistemas de enunciados surge o arquivo, ou seja, “[...] o sistema geral de formação e da transformação dos enunciados” (FOUCAULT, 2002, p. 150). A fragmentação do arquivo impede a descrição da sua totalidade. As partes que o compõem e o seu distanciamento temporal da nossa realidade tornam sua apreensão fugaz. Assim, o arquivo suscita a problemática da sua precariedade, posto que os discursos que fazem parte dele deixam de ser nossos. Compreender o arquivo significa, nas palavras de Foucault, “[...] interrogar o já-dito no nível de sua existência (FOUCAULT, 2002, p. 151).

Outro teórico que avança na questão do arquivo é Derrida. Para este estudioso, os desastres históricos do século XX seriam os arquivos do mal e estes suscitariam o sofrimento e a paixão. O mal presente no arquivo seria seu lado obscuro que comprometeria sua essência e conduziria à pulsão de morte. Nesses arquivos seriam operadas diversas manipulações e falsificações que obnubilariam a história. Por detrás do arquivo, estão os seus organizadores ou deuses que vão comandar a sua disposição para instaurar a origem das coisas, isto é, onde elas começam. Segundo Derrida, “[...] uma ciência do arquivo deve incluir a teoria desta institucionalização, isto é, ao mesmo tempo, da lei que aí se inscreve e do direito que a autoriza” (DERRIDA, 2001, p. 14). A realidade física do arquivo hoje em dia pode desaparecer e o que permanece é a sua virtualidade. Os referentes do arquivo ficam apagados e o que estava soterrado pode vir à tona e perder aquilo que o tornava antes uma ameaça ou uma verdade incômoda. Destarte, o arquivo ordena a sua composição e como será interpretado e respeitado. Cito novamente Derrida: “[...] arquivo econômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (*nomos*) ou fazendo respeitar a lei” (DERRIDA, 2001, p. 17). Além disso, nas palavras de Derrida, a pulsão *arquiviolítica* [sic] “[...] não deixa como herança senão seu simulacro erótico, seu pseudônimo em pintura, seus ídolos sexuais, suas máscaras de sedução: belas impressões. Estas impressões são talvez a origem mesma daquilo que tão obscuramente chamamos a beleza do belo. Como memórias da morte” (DERRIDA, 2001, p. 22).

O arquivo fotográfico também teria o traço da precariedade e da fragmentação. A impressão da foto no seu suporte permite que se instaure a permanente dúvida. A imagem se tornou precária na sua essência, mas mesmo no início da fotografia era possível mudar o sentido das imagens e transmitir significados pela maneira de tirar a foto ou depois, no trabalho em laboratório. Um exemplo seriam as fotos tomadas de ditadores. Na maioria dos casos o ângulo de baixo para cima salientava a opressão e força do poder. Tais fotos poderiam ser contrastadas por fotos que deslocavam o significado da ditadura pelo riso. O testemunho dado pelos acervos fotográficos também impede que a memória desapareça e seja negada. A “shoah” e o que ficou dela em imagens retira o manto do esquecimento do tempo. As diversas ideologias quando alcançam o poder passam a manipular os arquivos para dar a sua versão dos fatos. Um caso seria do ditador Josef Stalin, que ao ganhar a disputa ideológica com o seu rival Trotski, decidiu apagá-lo dos arquivos da história soviética. O papel de Trotski na revolução socialista foi grosseiramente removido da imagética oficial, mas permaneceram traços de tal remoção.

As fotografias antes descritas entram na composição das memórias dos arquivos e geram questões que perduram, tais como a autenticidade do que é mostrado, bem como o seu estatuto de verdade. A conjugação de imagem e da palavra no mesmo suporte reitera a força de cada linguagem e amplia as possibilidades de significação, seja para o bem como para o mal. As memórias coletiva e privada se justapõem, posto que o devir histórico não pode ser esquecido. As intersecções são muitas e determinantes para a reconstrução do significado presente no arquivo, seja tanto para confirmá-lo como para denegá-lo. O texto, depois de escrito, pertence ao leitor. O mesmo pode ser dito para a imagem fotográfica, que sem o texto pode ter uma lacuna e/ou legenda que pode ser preenchida pela leitura das entrelinhas operada pelo leitor e alimentada pelos referentes da tradição icônica. A constatação de que as imagens podem dizer a verdade e, quando conveniente, mentir, deve ser a bússola para guiar os incautos nas armadilhas da alienação. Afinal, a alienação também pode ser muito interessante, visto que na modernidade líquida virtual somos homens e mulheres narrativas (LEJEUNE, 2007).

Resistência do trabalho

O trabalho no mundo globalizado passa por mudanças drásticas na sua estrutura e já não é mais o mesmo da época da Revolução Industrial. Além disso, as crises cíclicas do capitalismo não permitem

afirmar categoricamente que o seu retorno ao que era antes está próximo, isto é, a história teima em continuar mostrando que as políticas artificiais são um engodo que mascaram o desaparecimento do trabalho. Viviane Forrester, no seu livro *Horror econômico*, sugere que o trabalho já deixou de existir: “Nossos conceitos de trabalho e, por conseguinte, de desemprego, em torno dos quais a política atua (ou pretende atuar) tornaram-se ilusórios e nossas lutas em torno deles, tão alucinadas quanto as do Quixote contra os moinhos” (FORRESTER, 1997, p. 7). A análise feita pela ensaísta tem como pano de fundo a Europa, mas como as transformações são globais, acabam por afetar todos os países.

Porém, existem bolsões que continuam a resistir às mudanças do trabalho na nossa época. É o canto do cisne de uma época passada. Destarte, a fotografia como arquivo opera o congelamento desse passado que entra em choque com o nosso presente pelo seu anacronismo. A operação artística da fotografia em preto e branco permite que a representação do trabalho saia das frias estatísticas dos órgãos oficiais e passe para o universo de trocas simbólicas, ou seja, o mapeamento do trabalho registrado por Sebastião Salgado se inscreve como uma forma de resistência ao incluir a dignidade do ser humano no ambiente de trabalho: “Ainda é tempo de incluir essas vidas, nossas vidas, no seu sentido próprio, no seu sentido verdadeiro: o sentido, muito simples, da vida, da sua dignidade, de seus direitos. Ainda dá tempo de subtraí-los ao bel-prazer daqueles que os ridicularizam” (FORRESTER, 1997, p. 145).

Sebastião Salgado enuncia na introdução do seu livro o que seria o seu projeto arqueológico: “Estas imagens, estas fotografias, são o registro de uma era – uma espécie de delicada arqueologia de um tempo que a história conhece pelo nome de Revolução Industrial” (SALGADO, 1996, p. 7). Contudo, o olhar terá como foco o trabalhador, isto é, o homem. As escolhas técnicas de Sebastião Salgado de certa forma fazem com que os arquivos do trabalho conservem seu sentido original e remetam a um tempo mítico, posto que foi congelado. São arquivos de uma memória coletiva que tem em seu bojo uma feitura estética que acrescenta novos sentidos aos trabalhadores e ao trabalho.

As diferenças da exploração do homem pelo homem ainda persistem em sistemas ideológicos antagônicos, como no caso do corte da cana-de-açúcar no Brasil e em Cuba: “Em Cuba, o trabalho nos canaviais é feito apenas por homens fortes, guerreiros imensos. No Brasil, além dos homens há também mulheres, velhos, crianças” (SALGADO, 1996, p. 8). As imagens escolhidas vão salientar as características esboçadas antes, como por exemplo, na imagem abaixo:



Figura 1 (SALGADO, 1996, p. 35).

Na foto anterior temos os “guerreiros” de Salgado cortando a cana. A profundidade de campo, aliada às linhas representadas, dá a dimensão épica do corte da cana. Podemos contrapor esta imagem com a produção de tabaco em Cuba. Tal como foi delineado por Fernando Ortiz no seu clássico *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de 1940, temos a relação dialética de dois produtos fundamentais para a economia cubana. Resumidamente, o açúcar entraria como um produto cujo fim é ser industrializado.

Já o tabaco tem um forte componente artesanal, isto é, a impessoalidade da sua produção fica em segundo plano: “As mãos que enrolam os charutos, que põem o tabaco na medida exata, conhecem o longo trajeto dos sonhos. E enquanto é fabricado à mão do charuto ouve poemas, ouve palavras, ouve canções” (SALGADO, 1996, p. 11). E, ao lado, a correspondente imagem da descrição anterior (Figura 2).

O inferno de Dante Alighieri não está distante do Brasil e a sua exploração remete a outra época, mas faz parte do nosso tempo: “Levados pelos ventos do sonho e da liberdade: assim os homens chegaram à Serra Pelada. Ninguém foi levado à força, mas uma vez lá todos se tornaram escravos da possibilidade da fortuna e da necessidade de suportar, sobreviver” (SALGADO, 1996, p. 15). As três fotos abaixo em diversos ângulos destacam a impessoalidade da exploração até atingir a individualidade dos garimpeiros:



Figura 2 (SALGADO, 1996, p. 59)



Figura 3. Serra Pelada (SALGADO, 1996, p. 314-318).

Em circunstâncias tão devastadoras para o ser humano fica impossível imaginar alguma esperança, mas os afetos não estão totalmente perdidos: “Havia um dirigente sindical que era também líder da ala dos mineiros homossexuais de Serra Pelada. Liderava uma enorme quantidade de trabalhadores que distribuíram e recebiam afeto, fonte única entre os desesperados” (SALGADO, 1996, p. 16). Nesse caso, o fotógrafo elabora a sua trama fotobiográfica, isto é, traz à tona a história de um garimpeiro e lhe confere uma nova significação:



Figura 4 (SALGADO, 1996, p. 314).

A foto anterior, acompanhada de uma pequena biografia, dá uma maior profundidade ao retratado diante da exploração: “Era um valente, respeitado por todos e sonhava encontrar ouro e ir para Paris” (SALGADO, 1996, p. 16). Porém, algo se destaca nas fotos frontais de pessoas: o olhar. É no olhar que irá se materializar a vingança daquele que já não é mais. Conforme Jean-Pierre Vernant, quando o olhar atinge o seu objeto, acaba por transmitir-lhe o que o vidente sente ao vê-lo. O olhar depende do outro, na medida em que “[...] somos, nosso rosto e nossa alma, nos vemos e conhecemos ao olhar o olho e alma do outro. A identidade de cada um se revela no contato com o outro, pelo cruzamento dos olhares e pela troca de palavras” (VERNANT, 2001, p. 184). Ao deparar com uma imagem dada, independente do texto que venha com ela, se pode ter uma experiência direta de visão: *ver/saber*, *autopsia*. A imagem significará algo que vai depender do horizonte de informações daquele que a contempla. Para Vernant, o rosto humano produz um efeito de máscara quando apresentado de frente, e não de perfil (VERNANT, 2001, p. 343). O desafio do olhar já diz o que as palavras enunciaram antes, a saber, que mesmo em uma situação desumana há tênues fios de esperança em um futuro para poucos. As transformações do trabalho são uma realidade do presente, mas o recorte fotográfico selecionado delineou que antigas formas ainda persistem em resistir.

Conclusão

As considerações tecidas anteriormente sobre algumas fotos de Sebastião Salgado nos permitem algumas conclusões. A primeira seria que as imagens elaboradas e as suas respectivas descrições registram a resistência de antigas formas de trabalho num mundo globalizado. A segunda é que podemos constatar que as fotografias humanizam os trabalhadores e lhes conferem dignidade. São homens e mulheres narrativas que também podem ter os seus instantes fugazes de grandeza. Finalmente, podemos propor que a arqueologia do trabalho na era industrial se configura como arquivo fotobiográfico do trabalho e, sobretudo, dos trabalhadores.

Work photobiography archives

ABSTRACT:

This study will analyse the book *Workers: An archaeology of the industrial age*, by Sebastião Salgado (1996). It will initially reflect on the interconnections between the act of writing with light, photography, and the notion of the archive in the composition of the photobiographical *écriture*. It will then argue it is valid to refer to the book as a photobiographical archive, that is, a work that consists of text and image in its recording of the transformations of work.

Keywords: Work. Photography. Archive. Latin America. Sebastiao Salgado.

Nota explicativa

* Professor adjunto de Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-americana. Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal do Paraná, UFPR.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia Moraes Rego. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. 130 p.
- FORRESTER, Viviane. *O horror económico*. Trad. Álvaro Lorencini. 1. ed. São Paulo: Unesp, 1997. 154 p.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2002. 239 p.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 404 p.
- ORTIZ, Fernando. *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. 1. ed. Madrid: Cátedra, 2002. 805 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Trad. Eleonora Bottamann. 1. ed. Campinas: Papyrus, 1996. 216 p.

SEBASTIÃO, Salgado. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 400 p.
VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Muracho. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2001. 546 p.

Recebido em 31 de outubro de 2011
Aprovado em: 8 de dezembro de 2011