



ÊXODOS, DIÁSPORAS E NOMADISMOS

SEBASTIÃO SALGADO E SALMAN RUSHDIE EM TEMPOS DE MIGRAÇÕES GLOBAIS¹

ÊXODOS, DIÁSPORAS Y NOMADISMO
SEBASTIÃO SALGADO Y SALMAN RUSHDIE EN TIEMPOS DE MIGRACIONES
GLOBALES

EXODUSES, DIASPORAS AND NOMADISM
SEBASTIÃO SALGADO AND SALMAN RUSHDIE IN TIMES OF GLOBAL
MIGRATIONS

Cláudio Novaes² 

Marcos Botelho³ 

Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil

Resumo: Neste artigo, apresentamos alguns tensionamentos contemporâneos sobre migrações globais, fazendo um contraponto entre a obra fotográfica de Sebastião Salgado e as leituras diaspóricas do escritor Salman Rushdie, construindo uma interpretação das imagens fotográficas dos livros *Terra* (1997) e *Êxodos* (1999), problematizando o lugar do fotógrafo no limite entre a estetização contempladora da miserabilidade das migrações forçadas e a identificação ética do olhar fotográfico no nomadismo da contemporaneidade. Concluímos a análise, como afirma Jean Galard (2012), considerando que o artista da imagem sabe da impossibilidade de resumir o relato em uma foto, por isso, a sua narrativa na fotografia permite articular os fatos visíveis com os sugeridos, a partir do estudo das condições e contradições da realidade fotografada.

¹ Enquanto redigíamos este artigo, em 2024, Sebastião Salgado teve uma de suas fotografias incluídas, pelo jornal New York Times, entre as 25 imagens que definem a “Era Moderna”. Em 2025, as imagens das caçadas, prisões e deportações dos imigrantes nos EUA voltaram à mídia global com o retorno de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos.

² Doutor de Teorias da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), professor de Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL). Autor correspondente, e-mail: ccnovaes@uefs.br

³ Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), professor Teoria da Literatura da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e membro do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL). E-mail: mcbsouza@uefs.br



Palavras-chave: Migração; Nomadismo; Fotografia; Sebastião Salgado.

Resumen: En este artículo presentamos algunas tensiones contemporáneas sobre las migraciones globales, estableciendo un contrapunto entre la obra fotográfica de Sebastião Salgado y las lecturas diaspóricas del escritor Salman Rushdie. Construimos una interpretación de las imágenes fotográficas de los libros *Terra* (1997) y *Êxodos* (1999), problematizando el lugar del fotógrafo en el límite entre la estetización contemplativa de la miseria de las migraciones forzadas y la identificación ética de la mirada fotográfica en el nomadismo de la contemporaneidad. Concluimos el análisis, como afirma Jean Galard (2012), considerando que el artista de la imagen sabe de la imposibilidad de resumir el relato en una sola fotografía; por ello, su narrativa fotográfica permite articular los hechos visibles con los sugeridos, a partir del estudio de las condiciones y contradicciones de la realidad fotografiada.

Palabras clave: Migración; Nomadismo; Fotografia; Sebastião Salgado.

Abstract: In this article, we present some contemporary tensions regarding global migrations, establishing a counterpoint between the photographic work of Sebastião Salgado and the diasporic readings of writer Salman Rushdie. We develop an interpretation of the photographic images from the books *Terra* (1997) and *Exodus* (1999), questioning the role of the photographer at the boundary between the contemplative aestheticization of the misery of forced migrations and the ethical identification of the photographic gaze in contemporary nomadism. We conclude the analysis, as Jean Galard (2012) states, considering that the image artist is aware of the impossibility of summarizing a story in a single photograph; therefore, their photographic narrative allows for the articulation of visible facts with those that are suggested, based on the study of the conditions and contradictions of the photographed reality.

Keywords: Migration; Nomadism; Photography; Sebastião Salgado.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2025.226502](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2025.226502)

Recebido em: 24/06/2024
Aprovado em: 08/09/2025
Publicado em: 08/10/2025

"Não será preciso fazer com as impurezas, com as lacunas da imagem, aquilo que é preciso fazer – desembaraçar-se, debater-se – com os silêncios da palavra?" (George Didi-Huberman, 2020, p. 178).

"Como então? Desgarrados da terra? Como assim? Levantadas do chão? Como embaixo dos pés uma terra/ Como água escorrendo da mão?" (Chico Buarque, Terra, 1997).

I. Em 2002, no auditório da Universidade de Yale, durante as jornadas das **Palestras Tanner**, sobre *"Os Impasses dos Direitos Humanos pós-Onze de Setembro"*, o romancista Salman Rushdie tratou das *"fronteiras no contexto do acirramento das novas leis de restrições a imigrantes"* (RUSHDIE, 2007). A atmosfera do encontro era ainda a sombra dos atentados ao território norte-americano. O autor de **Os versos satânicos** (1988), controverso e emblemático romance sobre as migrações contemporâneas, iniciou sua fala como parábola, imaginando a humana *"pudenda origo"* (nietzscheanamente, uma origem renegada) como um primordial cruzamento de fronteiras. Para o romancista, *"a primeira fronteira foi a beirada da água, [...] Antes da primeira criatura respirar pela primeira vez, deve ter havido outros momentos em que outras criaturas fizeram a mesma tentativa e caíram ofegantes de volta nas ondas ou morreram sufocadas, debatendo-se como peixes, na mesma costa"*. E arremata: *"Mas o que as motiva? Por que o mar havia perdido tão completamente seu apelo a ponto de elas arriscarem tudo para migrar do velho ao novo?"* (RUSHDIE, 2007, p. 337).

Rushdie está provocando as teorias das origens, tanto as evolucionistas, quanto as do criacionismo. Em seguida, considera os protestos dos *"nossos cientistas"* presentes ao evento, que afirmarão serem os ancestrais imaginados destituídos de *"motivações autoconscientes"*, no sentido em que hoje entendemos a subjetividade. O *habitat* não poderia desencantá-los e levá-los aos riscos da aventura migratória rumo ao mundo dos limites da água, pois eram seres destituídos do *"cogito ergo sum"*. Para os cientistas, aqueles *"imigrantes"* seriam apenas movidos por imperativos genéticos da evolução, não pelo conhecimento racional e muito menos pela infinitude da vontade, como diria Descartes. Escalar, portanto, o *"muro"* que separava o mar da terra

não era um gesto de infração. Segundo as ciências naturais, *"esses rastejadores da praia"*, afirma o romancista, *"não viajaram da água para o ar porque estavam curiosos ou em busca de emprego. Eles nem escolheram, nem desejaram seus feitos [...] Eram apenas peixes que por acaso aprenderam a engatinhar"* (RUSHDIE, 2007, p. 338).

Homenageando Jorge Luis Borges (1999 p. 436), Rushdie articula, em sua fala, o mal-estar da ferida narcísica aberta por Charles Darwin ao bestiário maravilhoso borgeano de **O livro dos seres imaginários** (2007) – a enciclopédia de unicórnios, serpentes falantes, dragões, manticores, sátiros, centauros etc., recriada pelo escritor argentino a partir de mitologias “chinesas” e literaturas babélicas. Rushdie retoma a fantástica teratologia de Borges, a função do *estranho-estrangeiro* no imaginário coletivo, suplementando-a com a tópica da “demonização” das migrações massivas atuais. Para além do jogo retórico típico de uma palestra, sua fábula inventa uma gênese da “liberdade original do ato de migrar”, assim como uma procedência transgressiva inscrita no nomadismo da vida humana. Como no subterrâneo de cada origem da história se esconde outro começo a ser escavado e reescrito, Rushdie afirma que, a cada fluxo de migrações e signos culturais, um mundo novo entra no mundo. No decorrer de sua fala, o escritor alega ainda o direito da imaginação de ressignificar a ciência e, por isso, pode transfigurar: *"esse primeiro, antigo e bem-sucedido ser híbrido em um nosso ancestral espiritual, atribuindo a essa estranha metamorfose a vontade de transformar o mundo"* (RUSHDIE, 2007, p. 338). São as travessias de fronteiras reais e simbólicas, propõe Rushdie, que criam os acontecimentos inesperados e fazem a novidade entrar na cultura, pois *"em nossa natureza mais profunda, somos seres que atravessam fronteiras"* (RUSHDIE, 2007, p. 339).

II. Da imaginação dos imigrantes primordiais, Rushdie passa ao cerne de sua proposta: o diálogo com o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, seu amigo pessoal e aliado político nos debates sobre exilados políticos, refugiados econômicos e migrações contemporâneas, evocando *Êxodos* (2000), a cosmovisão do fotógrafo registrada em suas perambulações por zonas de

conflitos étnicos e regiões fronteiriças de quarenta e cinco países, ao longo de uma década, fotografando enclaves de imigrantes globais tangidos por motivos de várias ordens e/ou em busca de melhores empregos nos Estados Unidos e na Europa. O tema principal do livro de Salgado é a multidão anônima de sujeitos em trânsitos movidos por guerras identitárias intestinas, divisões territoriais, catástrofes ambientais, crises econômicas crônicas e, sobretudo, pelos impactos do que, àquela época, era louvado como “novo sistema” global do trabalho e da produção capitalista, impelindo milhões de pessoas, sobretudo a partir das regiões da América do Sul, África, América Central e Caribe, para os pontos de concentração do “capitalismo líquido”. Ao fotografar movimentos populacionais praticamente simultâneos nas fronteiras México-Estados Unidos, no Magreb, Norte da África e nas orlas do Mediterrâneo, assim como os deslocamentos intrarregionais dos Sem-Terra no Brasil, Salgado montou, em *Êxodos*, um atlas da então (des)ordem mundial da globalização neoliberal e uma contranarrativa imagética aos televislumbres midiáticos das representações banais de despossuídos nas fronteiras e margens das metrópoles, propondo, portanto, sua reelaboração crítica.

III. Outro livro emblemático de Sebastião Salgado evocado por Rushdie é *Terra* (1997), publicado pela Companhia das Letras, em parceria com José Saramago, que escreveu o prefácio, e comercializado junto com o *CD Terra*, de Chico Buarque. A obra possui 137 fotografias em preto e branco, tiradas entre 1980 e 1996, retratando a condição de vida de trabalhadores rurais sem-terra, mendigos, crianças em condições de rua e outros grupos excluídos socialmente, marginalizados e desterrados no Brasil. A foto da capa (**Figura 1**) traz a garota Joceli Borges, que fazia parte de um assentamento de trabalhadores rurais sem-terra, o MST, no interior do Paraná. O rosto da menina recebeu destaque na mídia e a fotografia foi reproduzida em galerias de arte e exposições no Brasil e exterior.

Figura 1 – Sebastião Salgado Capa do Livro Terra (1997)



Fonte: Imagem retirada da capa do livro Terra, de Sebastião Salgado (1997).

O projeto fotográfico de **Terra** traz imagens de famílias e grupos sociais, incluindo o MST. Sebastião Salgado, Chico Buarque e José Saramago cederam os direitos autorais da edição brasileira para este movimento social pela reforma agrária no Brasil. Em 1998, o livro rendeu o "Prêmio Jabuti de Literatura" ao fotógrafo na categoria reportagem, o que diz muito da fotografia como linguagem enunciativa de sentidos a serem interpretados pelo paradigma da "escritura", traduzindo a migração dos personagens fotografados por um olhar nômade, como aquele flagrado na fotografia da garota Joceli na capa do livro. O olhar direto da menina para a câmera quebra a parede objetiva da lente e retira o olhar da condição de mera contemplação, pois o significado da imagem não se resume à realidade fixada na foto: sabemos que se trata da garota do acampamento do MST, devido às informações no livro. Contudo, a este dado se somam outras discursividades não-verbais, que nos remetem ao registro fotográfico como dispositivo que, além de representar a realidade rural brasileira, denuncia as contradições locais e globais do capitalismo. O rosto bem delineado, porém sujo e com os cabelos desalinhados da menina, esboça um sorriso inocente da fotografada, remetendo-nos ao conceito do "Belo renascentista", porém embotado pela "sujeira" que desloca o quadro da concepção estética clássica num movimento

paradoxal da imagem, a qual nos aponta tanto o trabalho do fotojornalista engajado numa crítica social, quanto nos coloca diante de um enquadramento cuja perspectiva tem como matiz o efeito estético do olhar da menina revestido por uma tristeza aparentemente fora do controle da personagem. A modelo esboça um traço sorridente na boca, ao mesmo tempo em que dá uma visibilidade à crueza da realidade social, transmitindo ao olhar "estrangeiro" do fotógrafo e do espectador um gesto indiscernível da modelo.

O fotógrafo permite à modelo o alento momentâneo do reconhecimento da precariedade e invisibilidade social da menina. Mas ao captar certos traços na objetiva desvela a condição subjetiva, contrapondo o desleixo dos cabelos e as marcas sujas do rosto com o surpreendente instante de alegria aparente como uma *Monalisa*. A alusão a esta última não é gratuita. Isso porque Salgado, na imagem de Joceli, retoma o gênero "retrato", herdado pela arte fotográfica da tradição pictórica do Humanismo Renascentista, do qual a Gioconda de Leonardo é o exemplo mais notório. De acordo Peter Burke, no admirável ensaio *Testemunha ocular* (2004), o retrato na pintura e na fotografia,

é um gênero artístico que, como outros gêneros, é composto de acordo com um sistema de convenções que muda lentamente com o tempo [...] As posturas e gestos dos modelos seguem um padrão e estão frequentemente carregados de sentido simbólico. Nesse sentido, um retrato é uma forma simbólica. E as convenções do gênero possuem um propósito: apresentar os modelos de uma forma especial, usualmente, favorável (BURKE, 2004, p. 31).

O retrato de Joceli procura representar a alteridade, sim, por um ângulo "especial e favorável", porém retomando o gênero na chave da reversão modernista: se o retrato antropométrico (cujo tema passa a ser o "sujeito comum", diferente de "retratos" dos mitos religiosos e elevados da Idade Média) centra-se sobretudo no indivíduo burguês, o retrato em Salgado dirige-se ao imanente gesto paradoxal de alegria com a expressão de tristeza profunda do olhar, expandindo as molduras para o "coletivo simbólico", pois nos olhos e na boca que não se combinam no rosto da menina, que *posa* para expressar um gesto feliz do momento, desvelando uma dor não pretendida, transcende, sem

neutralizar, o plano individual e aciona o espaço da ocupação coletiva em que se encontra. A natureza ambígua da linguagem realista da fotografia faz escapar a imagem da menina da concepção primária e positivista do retrato clássico, como também libera o olhar do fotógrafo dos estereótipos narrativos dos Se, constantemente representados como imigrantes remanescentes do “ciclo canadense” brasileiro. Ao contrário da estética intensiva das fotografias de Salgado, as imagens da desesperança pelas lentes do sensacionalismo jornalístico, como nas inúmeras reportagens do “Fantástico, o show da vida”, tendem a colocar os trabalhadores rurais do MST perseguidos por latifundiários do agronegócio, inteiramente em um “local distante do nosso”, como numa “terra incógnita”, mesmo que esta esteja no interior Brasil. Deste modo, os sem-terra são expulsos dos contextos políticos onde os próprios espectadores se encontram, como numa segunda exclusão, assim que a próxima matéria mais “leve” faz a conexão suave para o “Boa noite” do entretenimento. Não é o que se vê em **Terra**, um chamamento visual que celebra um tipo de solidariedade coletiva dos despossuídos que desafia as opressões situadas em toda geografia do poder capitalista.

Êxodos e **Terra** perfazem um painel imagético da tipologia semiológica das migrações, com a constatação dos “refugos humanos” da contemporaneidade ou, na visão da sociologia “líquida” de Bauman,

[...] de seres refugados (os ‘excessivos’ e ‘redundantes’, ou seja, os que não puderam ser reconhecidos ou obter permissão para ficar), produto inevitável da modernidade, e um acompanhante inseparável da modernidade. [...] Daí os alarmes sobre a superpopulação do globo; daí também a nova centralidade dos problemas dos ‘imigrantes’ e das ‘pessoas em busca de asilo’ para a agenda moderna (BAUMAN, 2005, p. 12-14).

IV. No momento da palestra de Rushdie em Yale, as fotografias de **Êxodos** repercutiam e desencadeavam debates polêmicos entre intelectuais renomados, divididos quanto à ontologia ética das imagens e a estetização dos cenários traumáticos representados no livro; por um lado, **Êxodos** foi recebido como o conjunto imagético mais contundente dos arrastões massivos de

imigrantes da época, enquanto outros críticos viram nas fotografias uma espetacularização do irrepresentável "sofrimento dos Outros". Salman Rushdie se posicionou em defesa de Salgado. Segundo ele, *Êxodos* é um excepcional documento do migrante como personagem-conceitual da pós-modernidade⁴. "Para Salgado, assim como para mim", diz Rushdie,

o migrante, o homem sem fronteiras, é a figura arquetípica de nossa era. Salgado passou muitos anos entre as pessoas deslocadas do mundo, os desenraizados e reenraizados, fazendo a crônica de sua ultrapassagem de fronteiras, seus campos de refugiados, seu desespero, seus engenhos: criou um excepcional registro fotográfico desse fenômeno contemporâneo da maior importância. [...] Como migrante, eu mesmo, sempre, tive de frisar os aspectos criativos desses encontros culturais (Rushdie, 2007, p. 347).

A obra fotográfica de Sebastião Salgado despertou reações variadas, mas nunca a indiferença. Salgado costuma expor seus trabalhos inéditos primeiro em suportes jornalísticos através de grandes agências midiáticas, para, em seguida, reuni-los em formato de livro e lança-lo em exposições temáticas, o que transforma suas fotografias em objetos que vão além da descartabilidade do jornalismo noticioso. Talvez justamente por *habitar* as fronteiras entre a "arte e o consumo massivo", seus trabalhos despertem sempre leituras polêmicas com aportes variados. A cada exposição seguem-se, em suplementos midiáticos, discussões entre críticos da cultura de vários campos, alternando elogios e antagonismos, enquanto um grande número de pessoas visita suas exposições em prestigiadas instituições de arte pelo mundo. Seus livros têm um vasto nicho de consumidores na área da bibliografia fotográfica. Os espectadores tendem a assumir, quase sempre, uma postura silenciosa de quase meditação diante do *pathos* destes afrescos fotográficos que descrevem a descartabilidade da vida em situações extremas. Há testemunhos de visitantes que saíram de suas exposições assombrados com o teor das fotos. Há elogios ao engajamento político e à ênfase, hoje rara nas artes, da identidade de classe social que emanam das imagens; e há fotógrafos amadores e jovens fotógrafos

⁴ Hipótese proposta por Marcos Botelho em *(I)migração imaginada* (2020) e por Cláudio C. Novaes em *Da migração ao nomadismo no ciclo canadiano* (2023): o "imigrante" é o "personagem-conceitual" e a "figura filosófica necessária", conforme Deleuze e Guattari (1992, p. 81); imigrante, exilado, desterrado, estrangeiro são equivalentes heurísticos na pós-modernidade ao que representou o *flâneur* para a modernidade.

que enaltecem as técnicas do trabalho de Salgado, o que o torna um autor incontornável em disciplinas sobre fotografia nas universidades, ao lado de Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, entre outros. No caso de **Êxodos** e **Terra** (este um pouco menos), as controvérsias se moveram em torno da legitimidade do olhar ao defrontar-se com o outro, dos incertos efeitos do tratamento estético das fotos ou de como os sujeitos fotografados em situações limites, simultaneamente tão familiares e estranhos, são apenas objetos disponibilizados ao gozo do mal-estar controlado de receptores que, longe dos sofrimentos gravados nas imagens, podem aceder ou abjurar os conteúdos das representações.

Numa época em que, parafraseando Serge Daney (2007, p.78) o humanismo mundano desaparece em nome do humanitarismo politicamente correto, era óbvio que os ensaios fotográficos de Salgado, vinculados fragmentariamente por grandes jornais do Ocidente, contagiados pela pestilência sensacionalista, poderiam ser vistos como mais uma trivialização dos sofrimentos vividos por multidões em condições de extrema carência. Não surpreende a grande influência que as opiniões de Susan Sontag (2003) desempenham nesse debate, a ponto de suas apreciações teóricas estarem latentes, até mesmo naqueles discursos que não citam diretamente o seu ensaio **Diante da dor dos outros** (SONTAG, 2003). Sontag insere a fotografia no campo da filosofia e da crítica cultural, com *insights* primorosos sobre as guerras globais travadas pelas imagens fotográficas e como estas regulam os pontos de vista sobre os conflitos. O que mais surpreende na visão de Sontag está em **Sobre a fotografia** (2015), no qual a autora define o dispositivo fotográfico como aquele que seleciona os referentes, mas nunca permite a interpretação objetiva do real. Ou seja, como afirma Judith Butler (2015, p. 104), para Sontag, “embora as fotografias tenham, momentaneamente, a capacidade de nos emocionar, elas não nos permitem construir uma interpretação”, o que não anula na fotografia a subjetividade do fotógrafo e do espectador sobre o fotografado.

Ora, Sebastião Salgado não nega seu lugar de intérprete, nem se recusa a

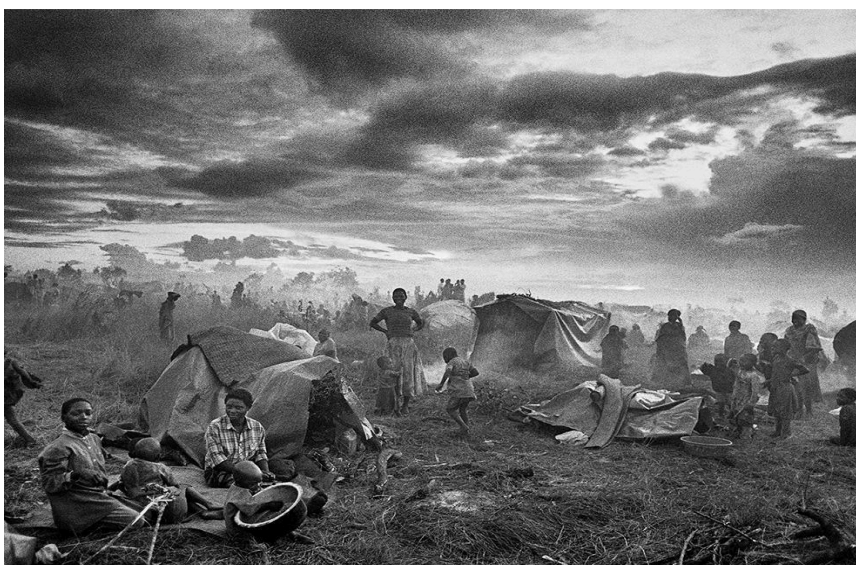
analisar as realidades extremas que fotografa, mas também se exime da potencialização do tratamento estilístico de seus trabalhos; por isso, **Êxodos** merece ser visto com o olhar menos desconfiado em relação ao simulacro. As fotos do livro foram lidas por alguns detratores como humanitarismo das boas intenções ocidentais, porém se elas forem analisadas com mais atenção veremos que têm muito pouco a ver com as estratégias "humanitárias" e mais com o viés sociológico da tradição do humanismo-crítico-fotográfico. A fotografia de cunho humanitário surgiu das margens do humanismo, quando este se retraiu e foi domesticado pela espetacularização no bojo da expansão midiática, simultânea, conforme Rouillé, ao "inusitado aumento dos excluídos, dos deserdados, de homens reduzidos ao estado de coisas" (2009, p. 146). Nos rescaldos dos conflitos imperiais, afirma ainda este crítico, os sujeitos-clichês são vistos pelo fotógrafo humanitário como "meros efeitos da economia" e dos impasses da modernização periférica, que os destituem do labor, de suas terras e são levados à fome como resultante. Esse tipo de imagem dos despossuídos do capitalismo difere da abordagem político-humanista, pois tende a representar sujeitos quase sempre obedientes e desprovidos de qualquer agência: "homens e mulheres que não agem e esperam. Como paralisados, extenuados, esvaziados, eles, por falta de saída ao seu destino e confiança na ação, ficam ali, desconectados do mundo" (ROUILLÉ, 2009, p. 146). Com efeito, do humanismo ao humanitário, escreve Rouillé (2009, p. 146), dá-se uma inversão de fundo no conteúdo das imagens. Enquanto a matéria dos "humanistas críticos" capta o entorno das resistências moleculares dos refugiados nos campos e comunidades provisórias, como nas fotos de Salgado; o humanitarismo centra-se no enquadramento puramente emotivo das catástrofes e na superexposição da agonia alheia. Não que tais "emoções" desapareçam na lente do olhar humanista crítico, mas no universo imagético de Salgado, por exemplo, os refugiados desafiam as adversidades materiais e políticas, o que distancia suas imagens das visibilidades inebriantes da retórica passiva que os fotógrafos humanitários valorizam.

O conjunto da imagem humanitária retém apenas os excluídos da sociedade do consumo, as vítimas debilitadas devido a suas disfunções,

indivíduos entre seus sofrimentos, marginalizados socialmente, sem entorno nem meio. [...] Na visão humanista, a energia e a vida irrigam as imagens; na humanitária, a morte, a impotência e a resignação sugam a substância delas (ROUILLÉ, 2009, p. 146).

Uma foto de **Êxodos** (**Figura 2**) apresenta uma grande panorâmica de um campo de refugiados ruandenses em Benako, na Tanzânia, abrigados em barracas precárias feitas de plásticos, tentando escapar de um vendaval. Vejamos:

Figura 2 – Sebastião Salgado, Campo de refugiados ruandeses, Benako, Tanzânia (1994)



Fonte: Reprodução digitalizada do original. Disponível em:

<https://www.saopaulo.sp.leg.br/memoria/especial/campo-de-refugiados-ruandenses-em-benako-tanzania-1994/> Acesso: 11 jun./2024

O tratamento cromático dado à luz do céu, carregado de nuvens escuras, o enquadramento que abre um “teto alto” em clara desproporção com área do chão, a captação da ação da neblina cinza que envolve os corpos dão à cena, como nas pinturas religiosas, o *mood* (a atmosfera dramática) de uma cena que registra o tempo do flagelo já instaurado pelo êxodo forçado, mas também prefigura a temporalidade de uma catástrofe iminente, numa ambiência que evoca as famosas ilustrações de Gustave Doré para o “Inferno” da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, conforme Salgado (2000, p. 177). Apesar dessas referências “religiosas”, o fotógrafo não transforma um fato social e histórico em teologia, pois reconhece que o inferno cristão é, paradoxalmente, uma

invenção discursiva “racional e humana” dos teólogos medievais, inspirados no neoplatonismo de Tomás de Aquino, mas que encontrou na obra-prima de Dante a representação que se fixou no imaginário do Ocidente. Trata-se aqui portanto de “debater-se com os silêncios da palavra” escrita do poema e com “as impurezas e lacunas da imagem”, como diz a epígrafe Didi-Huberman que abre este artigo. (Rápida digressão: assim como para o romântico maranhense Sousândrade, no épico translatino-americano *Guesa Errante* (1870), o “Inferno é Wall Street” – alegoria do expansionismo estadunidense sobre a “Nossa América”, nos termos pragmáticos e anticolonial de José Martí, em 1891 –, o diálogo de Salgado com Doré e Dante se dá na chave da desleitura: aqui, o emblema infernal rasura as representações dos textos colonialistas que localizam o Inferno nas periferias do Ocidente).

A referência explícita ao inferno dantesco através do traço de Doré indicia, a despeito do tempo transcorrido entre o poeta florentino e as gravuras do ilustrador francês, uma interlocução pouco usual com o poema de Dante Alighieri, no qual um eu ficcional, guiado pelo avatar do poeta Virgílio, faz da viagem ao Além-Mundo “uma alegoria do *Inferno* manifestado historicamente aqui mesmo no mundo terreno”, como propõe Erich Auerbach (2022). Outro traço que Salgado retém assumidamente da *Divina Comédia* é a “esperança utópica”, como costuma afirmar, o subtexto que atravessa, como fio temático, todo o poema. No ponto de fuga central da foto acima, uma mulher hutu sorri e encara a lente de modo ativo. Uma criança puxa-lhe a barra da saia, e a posição de seus braços, pousados abusadamente na cintura, parece impulsioná-la para frente. A consciência da pose é evidente. Contudo, seu corpo indicia tanto o movimento ativo de quem “não espera”, quanto organiza a resistência à tempestade que se anuncia, aquela “enérgica organização feminina da comunidade”, como afirma o fotógrafo no encarte de *Êxodos* (1999, p. 21). Se na fotografia, a emergência de um gesto dirige-se a uma ação, o gesto intempestivo da mulher é um intervalo na opressiva carência do entorno e um ato em que se vislumbra o “afeto ativo da esperança”, que diz um “sim”, não de aprovação ao sofrimento que se vê e se vive ali, mas um “sim” contra aquilo

que “está ali” e ao qual não se pode dar às costas. Salgado faz inúmeras referências a “essa esperança de algo que pode ser feito, sem o otimismo retórico da compaixão”. Comenta ele em conversa com John Berger acerca dessa sequência de **Êxodos**:

O fenômeno de que na África haja mais e mais refugiados tem a ver com o novo sistema econômico e com o que eles recebem por sua produção, os bens que eles produzem. O preço desses produtos não é fixado na Costa do Marfim, nem no Brasil. [...] É fixado em Londres, em Nova Iorque, por companhias de comércio [...] Eu conheço bem o povo de Ruanda há muito tempo. Estive em Ruanda pela primeira vez em 1971, como economista. Ruanda não era um país subdesenvolvido, não era um país pobre, mas em desenvolvimento. Quando voltei estava tudo queimado, destruído. Todos os imigrantes que fotografei [ruandenses refugiados na Tanzânia] tiveram uma vez uma vida agradável. Agora, estão passando por essa transição, e tudo que têm com eles é só uma fatia de esperança. E é com essa esperança que estão tentando conseguir outra posição estável na vida (BERGER, 2017, p.210).

Os comentários mais “desconfiados” acusam Sebastião Salgado pelo “esplendor bruto” de suas fotos e pela “estetização” dessas visões da cruel sobrevivência em condições limítrofes no planeta-favela. De fato, as figuras mostradas em batalhas trágicas e postas sob extraordinária luz “artificial” (o que não corresponde totalmente às fotos de **Êxodos**) e em enquadramentos “perfeitos” da perspectiva *artificialis*, poderiam até mesmo provocar no espectador ingênuo um êxtase estático, conservador e desprovido do distanciamento crítico necessário. As fotos de Salgado, como diz Natacha Wolinski, “aventuram-se perigosamente nos limites da desgraça e da beleza” (2000, p. 36). Segundo essa visão, a obra do fotógrafo leva em conta as alteridades e seria mais um sintoma do enfraquecimento social na era dos simulacros, provocando um encanto compensatório com o sofrimento dos imigrantes e refugiados, além de um prazer secreto diante da “dor dos outros”, conforme a influente interpretação de Susan Sontag (2003, p. 15).

Derivam daí os comentários acerca da “abstenção” do fotógrafo em relação ao seu “lugar de fala”, crítica essencialista que não procede, pois Salgado nunca silenciou sobre seu *locus* enunciativo; pelo contrário, sua proposta é assumidamente militante e interpretativa e não nega sua matiz

marxista-humanista. Podemos dizer que, no plano do conteúdo, de cena e forma, seus vastos painéis também se aproximam da arte pictórica à qual Sontag confere poderes de interpretação ativa do social, a exemplo das obras de artistas do início do século vinte, notadamente os muralistas mexicanos David Siqueiros, José Orozco e Diego Rivera. Se muitas vezes reafirmam a utopia das grandes narrativas, suas fotos procuram claramente conciliar documento, estética e engajamento político-social. Pode-se não concordar com sua imaginação utópica, ou que sua obra procure produzir significados em nome de um certo humanismo hoje sob desconfiança, mas não que ele se isente de explicitar seu “lugar de olhar”. Como escreve Christian Caujolle:

Salgado subtrai da forma para produzir sentido. Explora o real como um complexo conjunto de signos, o qual ele remete aos códigos fotográficos, constituindo uma gramática acessível, uma unidade de leitura do mundo. [...] Mas também, decerto, preservar os vestígios, reportar-se à história e à memória. (...) Salgado expressa claramente a vontade de globalizar, de afirmar que o mundo, hoje, é totalmente interdependente. E que, se por um lado ele se transforma, isso se dá ao preço de sacrifícios e da eterna tensão entre o Norte e o Sul, entre ricos e pobres. (CAUJOLLE, 2011, p. 10).

Em **Beleza Exorbitante**, Jean Galard (2012) parte justamente do impacto provocado pela exposição de **Êxodos** na *Maison Européenne de la Photographie*, em Paris. Diz que, “como todo mundo”, ele saiu “de lá tocado e impressionado” com as fotos e com “um sentimento de mal-estar”. Escreve ainda:

Natacha Wolinski e Michel Guerrin criticaram duramente, pela imprensa, essas imagens belas demais, esses “ícones da desgraça”. Pareceu-me que, apesar da pertinência de seus argumentos, talvez fosse fácil demais reconhecer que eles tinham razão (GALARD, 2012, p. 9).

O ensaísta reconhece o talento de Salgado para criar efeitos extraordinários e certa tendência a despertar, aparentemente, sentimentos elevados ou moralmente superiores (de indignação, denúncia e empenho político), mas questiona os críticos do fotógrafo que esquecem dos martirizados na pintura europeia, bem como, na longa tradição da arte ocidental, os artistas” se situaram justamente nos limites do sofrimento e da beleza”, afirma Galard, contestando as críticas à ilegitimidade da obra Salgado

por seu olhar “estetizante”, afirmando ainda que os críticos carecem de “um exercício comparativo tão amplo quanto possível” (GALARD, 2012, p. 18). Mesmo que Salgado, em muitas de suas entrevistas, refute a “leitura artística” e insista no empenho eminentemente documental de sua obra, não há dúvida quanto aos artifícios estéticos que ele utiliza, tributários da representação “clássica e humanista”, com seus enquadramentos centralizados nas figuras humanas, postas, muitas vezes, sob a luz severa dos céus cinzentos, com seus pontos de fuga “renascentistas” que equilibram e harmonizam as composições dos conteúdos.

O fotógrafo “sabe que uma imagem é incapaz de resumir a complexidade de uma situação da qual somente o relato em imagens, a articulação das fotografias entre si, permite, depois de um longo estudo, dar conta” (GALARD, 2012 p. 23); por isso também o emprego por Salgado de elementos dramáticos da ficção e da narrativa, bem como a apropriação intertextual de motivos da história pictural, sobretudo a iconografia dos desterrados com significados “religiosos” – o que explica, inclusive, alguns títulos bíblicos dos seus trabalhos. Em *Êxodos*, por exemplo, uma foto (**Figura 3**) mostra uma mulher refugiada cercada de crianças magras, nuas ou envoltas em panos negros, esfaimadas e cansadas, deslocando-se no leito seco de um rio no Mali; na composição dos flagrantes dos corpos emagrecidos, impulsionados para frente, encarando uma ventania e a secura de um deserto branco, repercutem as narrativas do êxodo hebraico para fora do Egito ou a hégira muçulmana no caminho desértico para Medina:

Figura 3 – Sebastião Salgado, Lago Faguibine, Mali, África Mali, 1995.



Fonte: Reprodução digitalizada do original, 1985. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/sebastiao-salgado/mali-a-5eNP6i9RVie3y1cD84hQrQ2>. Acesso em: 11 jun. 2024

José de Souza Martins, em **Sociologia da fotografia e da imagem** (2008), dá um endereçamento admirável às fotografias de Salgado, quando desloca os eixos positivista e/ou formalista que reduzem a polissemia fotográfica. Para o sociólogo, é necessário um deciframento mais ativo e irreduzível que, mesmo não abdicando das várias possibilidades de entradas no texto fotográfico, vá além dos fechamentos teóricos. Para Martins, é preciso levar em conta que Salgado, um fotógrafo empenhado nos variados e intrincados aspectos das questões sociais, “recuse a ideia de que suas fotografias fiquem, eventualmente, reduzidas à mera contemplação estética, ao mero prazer visual. Até porque essa contemplação unilateral, em seu caso, é impossível”. E completa, afirmando que se a fotografia de Salgado é uma potente acusação dos efeitos cruéis da globalização econômica, ela é, por outro lado, uma crítica ao esteticismo gratuito ou ao “mero deleite de quem fotografa. Mas nem por isso deve-se desconhecer sua preocupação estética, no ato de fotografar e no ato de escolher as fotos para uma exposição ou livro” (Martins, 2008, p.99). Sobre essas fotos citadas José Martins esclarece muito mais. Segundo o sociólogo visual, uma exposição de Salgado não é somente “sobre a miséria, sobre os efeitos da globalização, sobre as consequências do tão mencionado e tão pouco explicado neoliberalismo. Afinal, quem sabe o que é isso?”. Suas fotografias são, afirma Martins,

um panorama sobre a beleza da condição humana nas situações de adversidade extrema: um terremoto, a desorganização social, as migrações, as misérias, a intolerância política, as guerras étnicas, a ambição, a alienação e o desespero como se expressam como sede do capitalismo, o capitalismo como refúgio. A fotografia de Salgado transforma o enorme sofrimento [...] num manifesto sobre a esperança. A obstinação pela vida, a dignidade, estão ali, em cenas e retratos tomados nas circunstâncias duras da luta pela vida e pela sobrevivência (Martins, 2008, p.97).

Enfim, aqui migramos de volta para o auditório da Universidade de Yale e ao encontro do escritor indo-britânico, aquele que melhor tematizou as migrações pós-coloniais ao longo de uma vasta obra, e o fotógrafo brasileiro que registrou em imagens os deslocamentos massivos em situações de adversidades extremadas. O principal objeto de análise de Salman Rushdie, na exposição que abre este artigo, é uma fotografia de **Êxodos** situada na fronteira entre o México e os Estados Unidos, em 1997, registro que se tornou uma das mais importantes representações das migrações latino-americanas, difundido em jornais, revistas, capas de livros, encartes de discos de bandas *pop* antissistemas e exposições artísticas. É bom sublinhar que antes da temporada nas cidades fronteiriças do México, o fotógrafo percorreu, durante seis anos, as regiões do Nordeste brasileiro, o deserto do Atacama nas fronteiras entre Chile e Peru, as comunidades indígenas dos andes na Bolívia, subindo até o Equador (**Figuras 4 e 5**), Honduras, Guatemala, Cuba e México, mapeando rotas de imigrantes como sintomas de mudanças radicais na vida rural da América Latina.

Figura 4 – Sebastião Salgado, Região de Chimborazo, Equador, 1982



Fonte: Reprodução digitalizada do original, 1982. Disponível em: <https://www.peterfetterman.com/artworks/34556-sebastiao-salgado-a-meeting-of-a-religious-community-in-base-1982/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

Figura 5 – Sebastião Salgado, Região de Chimborazo, Equador, 1998



Fonte: Reprodução digitalizada do original, 1998. Disponível em: <https://www.institutoterrastore.com/artes/colecao-exodos-posteres/luta-pela-terra/poster-colecao-exodos-sebastiao-salgado-luta-pela-terra-no-03>. Acesso em: 11 jun. 2024.

As fotografias acima, feitas no interior equatoriano, guardam, apesar das diferenças irredutíveis de espaço e tempo singulares, a inquietante correspondência de motivos que Salgado buscava registrar em seu périplo por zonas de migrações em outras partes do mundo. Nessas fotos, retornam, em diferença, os mesmos temas flagrados no Estreito de Gibraltar, na Ásia ou na fronteira México-Estados Unidos: os temas de *los de bajo* deslocando-se em massa, saindo de pequenos vilarejos em diversas direções, empenhados em vender sua força de trabalho, mas também o anônimo trabalho da diferença que a migrações disseminam. Reaparece nelas, assim como nas fotos do segmento africano, o peso sublime do horizonte encoberto pela paisagem de

montanhas, corpos em circulação colidem com ruínas da modernização e suscitam no leitor indagações similares: quem são esses familiares-desconhecidos? Que rumo estão seguindo, o que foram forçados (ou não) a abandonar em seus lugares de origem? Possivelmente, seguem para uma metrópole ou para algum assentamento. Carregam móveis, e uma criança, mais uma vez no centro do quadro, inclina-se e olha para a câmera. A montagem dos quadros, em um *plano* que posiciona o olhar do leitor na travessia *caminhando com* os atores sociais – sem a concessão facilitadora de um contrapiano objetivo destes, vistos de costas –, sugere um *entusiasmo* movimentado por uma motricidade frontal, na primeira fotografia, e um desdobramento em curva diagonal, na segunda. Em uma, o discurso narrativo vai em frente, em linha reta, e desafia o paredão de montanhas pontiagudas; em outra, essa diáspora latino-americana (e as indumentárias indiciam que se trata de povos das Américas) já se desloca no auge da serra (vista à distância na primeira imagem) e ascende em um movimento que cria um atalho, uma meia-passagem e um corte diagonal que vence o espaço.

Em **Cruze esta linha** (2007), Rushdie estabelece a interlocução com Salgado, destacando a fotografia “Imigrante clandestino correndo de volta na fronteira”, como a imagem síntese das ambivalências do direito de migrar preconizado pela globalização:

Há uma foto de Sebastião Salgado que mostra o muro entre os Estados Unidos e o México serpenteando pela crista dos montes, sumindo na distância, até onde o olho pode enxergar, parte Grande Muralha da China, parte Gulag. Há uma espécie de beleza brutal ali, a beleza da severidade. [...] O estranho na foto é que, embora o homem correndo esteja claramente no lado americano, ele está correndo para o muro, e não se afastando dele. Ele foi visto, e tem mais medo dos homens que o perseguem em carros do que da vida pobre que pensava ter deixado para trás. Estava tentando voltar, tentando desfazer seu lance de liberdade. [...] Que tipo de liberdade é essa? Essa é a pergunta que o fotógrafo faz, e antes de 11 de setembro de 2001, e muitos de nós – desconfio que muito mais do que hoje – estariam do lado do homem que corre (Rushdie, 2007, p. 345).

Figura 6 – Sebastião Salgado (1999), Imigrante clandestino correndo de volta na fronteira



Fonte: Reprodução digitalizada do original, 1998. Disponível em: <https://notevenpast.org/rethinking-borders/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

Mesmo que Salgado prefira não intitular suas fotografias, a imagem passou a ser mundialmente legendada como “Imigrante clandestino correndo de volta na fronteira” (Figura 6), obviamente devido ao seu conteúdo referencial, mas também pelas anotações de Salgado sobre o contexto da foto, presentes nos insertos do livro. Segundo ele, encontrar uma passagem no muro metálico não é o mais difícil, arriscado mesmo “é entrar no campo dos detectores eletrônicos, que alertam os agentes da patrulha da fronteira. Esta foto mostra um migrante clandestino correndo de volta ao México depois de localizado por um veículo da *Border Patrol*. (Salgado, 1999, p. 3).

A foto é notável pela força de sua composição estética, mas sobretudo por “flagrar” um acontecimento que, embora pareça trivial (a travessia de um “indocumentado” nas fronteiras com os Estados Unidos), faz emergir um singular acaso no enredo: o personagem aparece correndo em sentido contrário, ou seja, “em fuga de volta ao México”. É um instante decisivo fixado pelo aparato técnico da fotografia, mas que não imobiliza a ação do protagonista, pois nela é possível experimentar intensivamente a mobilidade dos motivos. O ângulo de visão é elevado e, por isso, a ação é enquadrada do alto – de fato, o fotógrafo situava-se em uma das colinas da fronteira descritas por Rushdie. Na teoria visual, o ângulo alto é designado como *plongê* (do

francês *plongée*, ou seja, "mergulho") e sua função dramática geralmente confere ao campo da imagem recortada e aos elementos em cena uma "vulnerabilidade" com funções dramáticas que realçam o desamparo do personagem. O enquadramento é amplo, em grande plano geral, uma estratégia formal cuja função é apresentar a extensão do espaço, mas também grifar a desproporção entre a dimensão do tema principal, no caso aqui o corpo do imigrante, e a amplidão do cenário que "absorve" o personagem, reduzindo-o a uma silhueta esquiva e exígua. A reta de fuga (ou linha do horizonte dos morros no entorno) aumenta o efeito de amplidão, muito comum na iconografia imaginária das fronteiras, no cinema e nas imagens televisivas sobre essa região. Se no instante do clique, Salgado tivesse suprimido o traço horizontal e o limite da muralha, emoldurando somente o chão, os significados dos temas da "liberdade e repressão" e a ambivalência da ideologia da globalização – neoliberalismo para os mercados periféricos, porém repressão e vigilância cruentas aos corpos dos imigrantes –, comentados por Rushdie em sua conferência, seriam reduzidos pela obliteração do espaço, o que denotaria a diminuição em lugar da vastidão do espaço. O personagem-conceitual encontra-se no cerne da fotografia, mas no ponto inferior da cena, e sobre seu corpo podemos "sentir" o peso gravitacional dos morros e da "ciudad perdida" mexicana sobre sua figura diminuta. Por encontrar-se justamente mais abaixo no campo da imagem, é possível presumir a sombra da repressão provocada pelo avanço da viatura de *la migra*.

Apesar de mostrar um instante "congelado", a fotografia representa o movimento e a passagem de tempo, pois o fato do personagem estar na superfície borrada da imagem capta a sua movimentação no espaço e o transcorrer temporal da cena. A sujidade e o leve desfocamento da imagem indicam que possivelmente o próprio fotógrafo tenha se movimentado no instante do *clique*, visando uma posição mais atenta ao acaso, o que aumentou a "ação narrativa", digamos, do texto visual. A opacidade no corpo do imigrante é também o traço de que o "tempo migrante" surge e que o movimento do seu corpo desagrega o "espaço", violando as normas, tanto no plano da fábula (pois

o que "narra" na imagem é a transposição da fronteira, acrescida extemporâneo sentido contrário na trajetória do imigrante, quanto no tecido da superfície fotográfica (no plano da narração), que não atende, ao contrário das críticas à estetização "limpa" das fotografias de Salgado, as normas estéticas do "bem fazer" fotográfico jornalístico, baseadas na transparência e nitidez da focalidade.

É possível que, no instante da foto, o imigrante não tenha visto o fotógrafo, pois não há em seus gestual nenhum traço de pose (uma *camera consciousness*), uma certeza da *mise-en-scène* de sua movimentação. Suas pernas em posição de "V" invertido na corrida exacerbam o transcurso da ação, enquanto seus pés parecem flutuar sobre o chão, conferindo-lhe uma leveza que contrasta com o empenho de escapar à violência da captura iminente representada na aparição da viatura em cena. Com a parte traseira rebaixada pelo arrasto provocado pelo aceleração do motor, o camburão da fronteira levanta uma nuvem de areia, conotando o deslocamento desabalado no espaço. Consequentemente, essa dupla ação narrativa, que implica a tensão entre duas forças antagônicas, ou seja, um personagem anônimo e minúsculo que transgride a lei, e o dispositivo tecnológico transportando os guardiões armados da fronteira, condensam, como uma alegoria, uma imagem-tempo das migrações tematizadas em importantes obras ficcionais de autores latino-americanos contemporâneos, a saber: **Norte**, de Edmundo Paz Soldán; **A fronteira de cristal**, de Carlos Fuentes; **A Síndrome de Ulisses**, de Santiago Gamboa; **Afogado**, de Junot Díaz; **Clandestinos na América**, de Dau Bastos; **33 Revoluções**, de Canek Sánchez Guevara, neto cubano-mexicano de Che Guevara, entre muitos outros. Como diz Rushdie, o imigrante nessas narrativas e imagens "tem de recusar a definição de fronteira feita pelo outro, tem de transgredir os limites que o medo determina. Ele cruza essa linha. A derrota do ogro é uma abertura do eu, uma expansão para o viajante naquilo que é possível ser" (2007, p. 339).

À primeira vista, "Imigrante clandestino correndo de volta na fronteira" parece repetir um ato comum naquele espaço de sujeitos em trânsito. A forte

diferença das cores no espaço percorrido pela “viatura-ogro”, o solo que o veículo deixa para trás, envolto na poeira branca recém-agitada, revela a trajetória percorrida pela patrulha no início da ação de captura, enquanto o espaço na dianteira aparece cinza, estriado e assinalado por uma trilha traçada possivelmente pela passagem anterior de outros imigrantes clandestinos, constituindo uma distinção cromática rumo à muralha que “guia”, como rastros dos que por ali cruzaram as linhas da fronteira. Contudo, o que confere à cena algo mais que o instante único da técnica fotográfica é a trajetória do personagem em direção ao México, algo incomum comparado às imagens banalizadas da fronteira, pois mais recorrentes são as imagens das tentativas de entrada para o lado norte-americano. Esse lance intempestivo é o *punctum* da fotografia de Sebastião Salgado, “esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) [...] um detalhe que conquista toda minha leitura. Esse *alguma coisa* que deu um estalo, provocou um pequeno abalo, um *satori*”, seu pequeno corte e lance de dados, como escreve Roland Barthes em *A câmara clara* (1984, p.77).

Embora seja possível imaginar a alternativa (mais plausível) de que aquele imigrante clandestino tenha escolhido o caminho de volta após ser flagrado por *la migra*, a fim de aguardar com “segurança” outra chance para atravessar a fronteira “de volta aos Estados Unidos” (algo difícil de ser constatado), concluímos que o imprevisto da foto em tela é, provavelmente, a imagem da “fuga para alguma casa”, a “busca por algum lugar”, num “lance-de-dados” que aqui tomamos como operador de leitura e símbolo que exprime a problemática das imagens nas narrativas da migração; assim como também o olhar fulgurante e desconcertante da menina na fotografia de **Terra** nos sugere uma iconografia reflexiva dos movimentos nômades e outros olhares na contemporaneidade.

Enquanto os autores e editores apertavam os últimos parafusos para a publicação deste trabalho, veio a público, em 23 de maio de 2025, a notícia do falecimento de Sebastião Salgado. O fato pautou a agenda política e cultural na mídia *mainstream* e em setores *marginais* antissistema. O tom dominante das

homenagens, embora elogiosas, variaram em detalhes: grandes grupos de comunicação, com ufanismo velado, enfatizaram o renome internacional do fotógrafo brasileiro e, lateralmente, seu engajamento político, humanista e esforços ecossociais. O presidente brasileiro, Luís Inácio Lula da Silva, amigo pessoal do fotógrafo, divulgou nota oficial: “lamentando a morte do companheiro”; organizações mundiais sublinharam o impacto de suas fotografias e sua *práxis* política junto aos refugiados, imigrantes e exilados no mundo atual. Pouca gente sabe – até porque a timidez e o horror ao auto-heroísmo eram marcas da personalidade deste fotógrafo – que, em 1976, ele teve sua entrada no Brasil e a renovação de seu passaporte negadas pela torpeza do governo ditatorial militar. No exílio francês, enquanto articulava asilo para refugiados políticos brasileiros, portugueses, angolanos, argelinos, entre outros, Salgado era espionado de perto por agentes do SNI (Serviço Nacional de Inteligência), como conta em suas memórias: “os arquivos brasileiros, recentemente abertos, descobrimos que, na época, toda nossa vida havia sido devassada”, e continua:

É uma alegria poder ver, hoje, aqueles que foram perseguidos, torturados, espancados, em lugares de poder no Brasil. Poder ver que a esquerda possibilitou a renovação. Que Lula, que participou da oposição e nunca saiu do Brasil, pois era um proletário, e que foi perseguido e preso, (...) conseguiu integrar à classe média os 35 milhões de brasileiros que viviam abaixo do limiar da pobreza. Ao fazermos um balanço, aliás, podemos ver que nenhum desses regimes – fascismo, nazismo ou o comunismo desnaturado da União Soviética – resistiu (Salgado, 2014, p. 27).

Fizemos esse registro final em nome da obra de Sebastião Salgado, que resistiu e continuará existindo na paisagem política e cultural, por combinar esperança ativa, polêmicas produtivas e reverberar os nomadismos ainda em curso das humanidades desterritorializadas.

Referências

AUERBACH, Erich. **Dante como poeta do mundo terreno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é possível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CAUJOLLE, Christian. À Luz da história. In: SALGADO, Sebastião. **Sebastião Salgado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- DANEY, Serge. **A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GALARD, Jean. **Beleza exorbitante**. São Paulo: Editora Fapesp-Unifesp, 2012.
- GUERRIN, Michel. **Sebastião Salgado, démiurge du spectacle du monde**. Le Monde, Paris, 11 de abril de 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.
- ROUILLÉ, André. **A Fotografia – entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- RUSHDIE, Salman. **Cruze esta linha: ensaios e artigos (1992-2002)**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALGADO, Sebastião. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SALGADO, Sebastião. **Êxodos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SALGADO, Sebastião. **Sebastião Salgado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- SALGADO, Sebastião. **Da minha terra à Terra**. São Paulo: Paralela, 2014.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WOLINSKI, Natacha. **Sebastião Salgado, esthétique de la souffrance**. Beaux-Arts. Magazine, Paris, n. 193, jun. 2000.