

Claro como a água? Visualizar o rio São Francisco através dos olhares de Euvaldo Macedo Filho e João Zinclar

ELSON DE ASSIS RABELO

Resumo

Neste texto, discutimos a construção dos espaços do rio São Francisco a partir dos olhares de dois fotógrafos que se dedicaram a documentar dois momentos distintos de transformação daqueles espaços do interior do Brasil: o baiano Euvaldo Macedo Filho, que se destacou no final dos anos 1970 por uma farta obra fotográfica e poética sobre tais margens e cursos fluviais no auge da eletrificação; e o gaúcho João Zinclar, fotógrafo contemporâneo ligado a movimentos sociais do campo, cujas questões políticas foram decisivas para sua prática, às vésperas da transposição do São Francisco. Analisamos imagens de exposições e publicações dos dois fotógrafos, notando suas diferentes formas de circulação, indicando que, em comum, esses olhares apontam para a historicidade dos espaços e de suas formas de visualização, a partir da imbricação simétrica entre natureza e sociedade, bem como para os desdobramentos sociais, políticos e ambientais referentes aos usos dos territórios, no Brasil.

Palavras-chave:

História visual, fotografia documental, paisagens fluviais, rio São Francisco

Clear as water? Looking at Brazilian São Francisco River through the regards of Euvaldo Macedo Filho and João Zinclar

ELSON DE ASSIS RABELO

Abstract

In this text, we discuss the construction of spaces of São Francisco river, in Brazil, through the view of two photographers that have documented two distinct moments of transformations of those spaces in the Brazilian backlands: Euvaldo Macedo Filho, born in the state of Bahia, who stood out in the end of the 1970's for a hearty photographic and poetic work about those banks and watercourse in the peak of the electrification; and the João Zinclar, born in the state of Rio Grande do Sul, contemporary photographer connected to social movements of the country, whose politic questions were decisive to his practice in the eve of the transposition of the river. We analyze images of expositions and publications of both photographers, noticing different ways of circulation, and indicating that, in common, these regards point to the historicity of the spaces and theirs forms of visualization, with the imbrication of nature and society, in addition to social, politic and environmental processes regarding the uses of the territories in Brazil.

Keywords:

Visual history, documental
photography, fluvial landscapes,
São Francisco River

¿Claro como el agua? Visualizar el río São Francisco a través de las miradas de Euvaldo Macedo Filho y João Zinclar

ELSON DE ASSIS RABELO

Resumen

En este texto, discutimos la construcción de los espacios del río São Francisco, a partir de las miradas de dos fotógrafos que se dedicaron a documentar dos momentos distintos de transformación de aquellos espacios del interior de Brasil: el fotógrafo Euvaldo Macedo Filho, nacido en el Estado de Bahía, y que se destacó a finales de los años 1970 por una extensa obra fotográfica y poética sobre dichos márgenes y cursos fluviales en el auge de la electrificación; y el fotógrafo João Zinclar, nacido en el Estado de Rio Grande do Sul, fotógrafo contemporáneo conectado a los movimientos sociales del campo, cuyas cuestiones políticas fueron decisivas para su práctica, a vísperas de la transposición de ese río. Analizamos las imágenes de exposiciones y publicaciones de los dos fotógrafos, observando sus diferentes formas de circulación, indicando que sus miradas apuntan en común para la historicidad de los espacios y de sus formas de visualización, a partir de la imbricación simétrica entre naturaleza y sociedad, y, también, de los desdoblamientos sociales, políticos y ambientales vividos en Brasil en lo que se refiere al uso de los territorios.

Palabras clave:

Historia visual, fotografía documental, paisajes fluviales, Río São Francisco

Recentemente, uma multidão acudiu em caravana ao sertão paraibano, no Nordeste brasileiro, para o que foi chamado de inauguração simbólica de mais um trecho concluído das obras da transposição do rio São Francisco. Ali estavam integrantes de partidos políticos, movimentos sociais, camponeses, religiosos – muitos dos quais membros de grupos que haviam se posicionado oficialmente contra o grande projeto, há poucos anos. No conturbado momento político do Brasil contemporâneo, a disputa pelos créditos da transposição e de sua conclusão desbordou as questões locais e regionais vividas pelos habitantes daqueles espaços e se conectou às problemáticas da Nação, reacendidas num jogo que atualiza estratégias de domínio do espaço vindas do passado nos partidarismos e lógicas de governamentalidade do presente. A ontologia do espaço esboçada num caso como esse se define como uma geopolítica histórica tensionada no equilíbrio instável das relações de poder entre diferentes agentes, incluindo o próprio rio, os solos, a flora e a fauna, e sua potência simétrica de interlocução.

Diante de tais urgências do presente, este texto pretende ser uma contribuição ao debate do ponto de vista heurístico e epistemológico das imagens fotográficas e de sua análise – na medida em que nos colocamos o problema da construção daquele que ficou conhecido como rio da integração nacional – a partir do olhar de dois fotógrafos que atuaram em momentos diferentes, o final dos anos 1970 e os anos 2000, respectivamente o baiano Eivaldo Macedo Filho e o gaúcho João Zinclar. Quais as temáticas e situações privilegiadas por cada fotógrafo, como suas práticas se inserem em suas trajetórias? Como estas, por sua vez, estão relacionadas com a produção das espacialidades daquele rio, em diferentes momen-

tos históricos? E, especialmente, como a própria fotografia produz o espaço, enquanto artefato que compõe o tecido social e a constelação temporal de dado momento? Essas são algumas das perguntas que levantamos ao longo do texto.

Na reflexão teórico-metodológica que nos orienta, entendemos que a fotografia, inscrita numa constelação de sujeitos, grupos, instituições e movimentos sociais, a depender das alianças que concorrem para sua feitura e dos usos de que é investida, surge e afirma seu status na visualização e na conformação cultural de certas práticas que nos interpelam enquanto sujeitos, pois a imagem mesma efetua essa interpeção (MITCHELL, 2015). O conjunto de variáveis que envolve o clique dos fotógrafos nos sugere que, longe da clareza de uma emanção fenomenológica espontânea do real que poderia caracterizar o índice fotográfico, ele se insere em camadas de temporalidades, de memória e de agência social (DUBOIS, 2012, p. 45-52; ROUILLÉ, 2009). Nesse caso, em particular, a decisão de fotografar o rio São Francisco, suas águas, margens, ilhas, habitantes e atividades passa pelo manejo da tecnologia de cada época, mas também pelas opções políticas e formais de cada indivíduo que opera a câmera, submete a imagem à edição, promove sua circulação e a arquiva.

Uma pista metodológica a ser seguida, aqui, é a análise das imagens do passado e do presente – compreendidos não como temporalidades prontas, mas mobilizadas em nossa narrativa –, bem como o cotejamento entre as imagens e os textos que lhes acompanham, em virtude de decisões editoriais que demarcam sua circulação (MAUAD, 2008a, p. 49-56). Propomo-nos, desse modo, a desnaturalizar a fotografia dita documental, muitas vezes não problematizada nos diferentes media em que ela se encarna, de modo a abrir sua retórica e sua elaboração à fricção de nossa leitura, como tem feito a historiografia (DEL CASTILLO TRONCOSO, 2011; TAGG, 2005). A partir daí, indagamos o que significa e significou visualizar o rio que foi considerado chave da unificação territorial do Brasil, especialmente se a dimensão visual é agenciada nos momentos de crise dessa narrativa.

Além da paisagem: o lugar da fotografia na visualização do espaço

O tema das espacialidades como produção social tem sido discutido por diferentes tradições de conhecimento, desde a geografia marxista e cultural à história das ciências, à história

dos espaços, à história do pensamento social e à história da arte (SANTOS, 2009; ARRUDA, 2008; ALBUQUERQUE JR., 2008; MAIA, 2008; ALPERS, 1999). Nesta última, particularmente, a contribuição particular vem do estudo do surgimento do conceito e do gênero da paisagem nas artes visuais, como na pintura e na gravura, os quais foram prontamente incorporados pela fotografia, tão logo ela foi inventada, no século XIX, quando as chamadas vistas panorâmicas foram responsáveis por educar os públicos, especialmente das cidades, a respeito das diferentes naturezas que compunham o meio rural, florestal ou marítimo (LIMA, 2008). Numa perspectiva política e epistemológica, a aproximação da fotografia de paisagem com a tradição cartográfica ocidental, na medida em que propôs fixar as temporalidades do espaço nos enquadramentos das imagens, pretendeu suspender também as questões sociais e as relações de poder que são inerentes ao ponto de vista de quem produz ou faz uso da fotografia (CARVALHO, 2008; CASTRO, 2014).

A história do gênero da paisagem, como forma de visualizar, lembrar e imaginar o espaço através da fotografia, desdobrou-se na seleção mutável de temas, de situações e dos agentes sociais dados a ver nas imagens. Num breve resumo, podemos dizer que o percurso histórico do gênero, como indica Jean-François Chevrier (2006), foi pontuado por uma heterogeneidade que até hoje informa o exercício da prática fotográfica: as vistas panorâmicas deram origem ao filão comercial e turístico dos cartões postais; as expedições topográficas de engenheiros, geógrafos e outros viajantes, munidos de câmeras, no começo do século XX, serviram ao conhecimento científico e à definição de práticas como a instalação de telégrafos, a construção de estradas e as campanhas sanitárias; as experimentações dos artistas de vanguarda com os usos criativos vindos da óptica e da arquitetura contribuíram com uma nova percepção visual dos espaços; o fotojornalismo ambicionou plasmar o que Susan Sontag chamou de mundo-imagem (2004, p. 167-196), através da captura dos horrores da guerra, da fome, da dor, de acordo com o projeto de trazer os espaços remotos para o interior das páginas das revistas ilustradas acessíveis ao leitor ocidental; e mesmo a land art contemporânea, ao tomar como pressuposto a relação de contiguidade com o referente, que seria própria ao índice fotográfico, reintegrou o espaço tido como natural na linguagem da produção artística, atualizando o gênero da paisagem com outro direcionamento.

O sociólogo Georg Simmel (1986) havia assinalado que a paisagem é fruto do golpe visual moderno, racional e secular, herdeiro da perspectiva renascentista, que recorta um pedaço do cosmos de modo a separar o todo em partes inteligíveis e acessíveis ao olhar. Talvez por isso, a ideia de ver o espaço como paisagem se desenvolveu paralelamente a outros processos, no Ocidente, como a separação dos saberes científicos, que criou métodos específicos para conhecer o espaço; o esforço por dar maior cientificidade aos mapas coloniais, que deu origem à cartografia moderna, e à ameaça de extinção das paisagens tidas como tradicionais, com a degradação florestal, a transformação do meio rural em virtude da industrialização e o crescimento dos espaços urbanos. Somente a partir dos anos 1960, com o advento de tecnologias como as fotografias aeroespaciais, o realismo pautado nesse recorte foi questionado pelo anseio de compreender o espaço com um olhar ainda mais abrangente, superior, literalmente exorbitante, outrora creditado somente aos deuses.

Por sua vez, o geógrafo brasileiro Milton Santos (2009, p. 100-110) propôs uma distinção epistemológica que fizesse avançar do conceito de paisagem para o conceito de espaço, deslocando de sua aparente imobilidade e vazio, e incorporando as técnicas e formas, os objetos e as ações, os quais caracterizam de maneira híbrida o território habitado por seus agentes e as variáveis da natureza que são delineadas pelas práticas sociais ou que nelas interferem. Os espaços em que vivemos são compostos, portanto, pela materialidade dos solos, das águas, das condições atmosféricas; pelas atividades econômicas que lhes exploram, moldam e valorizam; pelos usos simbólicos, rituais e linguageiros; pelos conflitos; pelas interferências, como a poluição; e pelas séries de intervenções técnicas que caracterizam a presença dos grupos sociais. Desse modo, como assinalamos no início de nosso texto, a abordagem sobre os espaços demanda que situemos sua complexidade como redes de dinâmicas e de atores.

Na crítica da fotografia, Rosalind Krauss (2010) problematiza as categorias estéticas atribuídas, por projeção retrospectiva baseada nas obras de arte manuais, aos artefatos fotográficos, como as de obra, de autor/artista e mesmo de paisagem, conceito usado para se referir às vistas panorâmicas. A partir dessa crítica, entendemos que a paisagem não era preocupação heurística dos fotógrafos, mas se tornou seu objeto de investigação à medida que a fotografia foi escavando seu lugar na cultura visual através de espaços discursivos como a ciên-

cia, a arte moderna, o museu, para além de sua própria feitura, o que coloca a necessidade de se entenderem os procedimentos sociais, arquivísticos e curatoriais que presidiram esses processos, nos contextos particulares.

Diante disso, nossa análise da fotografia em meios às práticas de produção de espaços se move em duas direções possíveis: uma delas é sobre o quanto a fotografia é uma prática social que articula espaço, isto é, que produz uma superfície a partir de um corte temporal e notadamente espacial entre o que está fora e o que está dentro de um campo definido – a fotografia como dispositivo da visualização, que cria um espaço de representação (DUBOIS, 2012, 159-219); 2). A outra direção é no sentido de que a imagem fotográfica pode ser decomposta em unidades culturais que se definem como espaciais: seus planos de conteúdo e expressão, seus enquadramentos, o uso da fotometria, as composições de cenários, o agenciamento de personagens como figuração, especialmente a partir do momento em que o flagrante foi mais privilegiado que a pose – a fotografia como enunciado de elaboração do espaço representado (MAUAD, 2008a, p. 46). Essas direções, que não necessariamente se excluem pois compõem a forma “quadro” assentada em nossa experiência, são importantes para se averiguar como um fotógrafo dá a ver certos espaços, a partir de seu lugar social, de sua trajetória e do destino dado a suas imagens. Adentremos, portanto, no universo dos fotógrafos e de suas imagens aqui analisadas, para ver, através delas, como foi visualizado o rio São Francisco, enquanto espacialidade.

Euvaldo Macedo Filho: as constelações do passado

Euvaldo Mendes de Macedo Filho nasceu em 1952, em Juazeiro, na Bahia. No começo dos anos 1970, como jovem estudante de Economia, na Universidade Federal da Bahia, frequentou os circuitos da produção artística de Salvador, na atmosfera das jornadas de cinema e do impacto causado pelo Cinema Novo e pelas Bienais de Arte locais censuradas pelo regime militar. De volta a sua cidade natal, por volta de 1974 e 1975, o então poeta se engaja no Grupo Êxodus e no Círculo de Convivência Cultural, que promoviam espetáculos teatrais, festivais de música e leituras de poesia, até que veio a se dedicar a cursos livres de fotografia e documentarismo e iniciar seus projetos de documentação fotográfica, que duraram com intensidade considerável até o ano de sua morte prematura, 1982.

A prática fotográfica de Euvaldo se caracterizou por seus frequentes deslocamentos entre diferentes recortes espaciais do sertão: em Pernambuco, na Paraíba, no Sul do Piauí, no Ceará, em diversos pequenos municípios no interior da Bahia, como Monte Santo, Curaçá, Senhor do Bonfim e Casa Nova.

No material escrito deixado pelo fotógrafo, encontram-se notas de trabalho e rascunhos de projetos para fotografia e filmagens em super-8, em meio a correspondências, cadernos de citações de textos de fotógrafos, poetas e artistas modernistas¹. Nesse material, o fotógrafo se define explicitamente como artista, ou como poeta da fotografia que pretende exercitar os dois principais gêneros da fotografia documental: o retrato, especialmente de idosos, crianças, de personagens pitorescos do cotidiano, como feirantes, camponeses, lavadeiras, vaqueiros e penitentes, numa inclinação antropológica que o fotógrafo admite explicitamente; e a paisagem, especialmente do rio São Francisco, da ponte Presidente Dutra, na divisa entre Pernambuco e Bahia, e da navegação fluvial.



Figura 1: Sem título, Euvaldo Macedo Filho.

O rio São Francisco aparece nas fotos de Euvaldo Macedo como espaço a ser contemplado. Nas imagens em que os ribeirinhos aparecem na figuração, olhando o rio, usando suas águas para lavar roupas, pescar ou para os saltos e brincadeiras infantis, o fotógrafo busca o ponto de observação mais próximo dos sujeitos, para, então, enquadrá-los (Figura 1)². Essa percepção parece ter sido a tônica de uma exposição individual sua intitulada *Tristes Margens: a arte*

de *Euvaldo Macedo Filho*, realizada na Biblioteca Aristóteles Pires de Carvalho, em Juazeiro, de 3 a 18 de setembro de 1977. A tristeza das margens é, simultaneamente, a tristeza do bairro pobre dos pescadores, chamado Angaris, do voo das andorinhas e do entardecer no sertão. Mas ela subentende ainda certo romantismo no olhar do fotógrafo, como reação à passagem do tempo e às transformações espaciais que afetavam o São Francisco, naquele momento.

Em meados dos anos 1970, a navegação ainda era uma atividade econômica e uma prática cultural de grande importância para aqueles espaços e seus agentes sociais. Separadas por centenas de quilômetros, Juazeiro e Pirapora, em Minas Gerais, dividiam a atribuição de serem os mais importantes entrepostos do comércio fluvial no São Francisco, no fluxo de mercadorias e pessoas que circulavam entre Bom Jesus da Lapa, Barra, Xique-Xique, Remanso, Morpará, Carinhanha, e tantas outras cidadezinhas baianas (NEVES, 2011).

Por mais de cento e cinquenta anos, as embarcações circularam em viagens que poderiam durar poucas horas ou muitos dias, conduzindo, pelo interior do país, tripulantes, flagelados da seca, famílias inteiras e imigrantes em busca do sonho do trabalho em São Paulo. Ironicamente, quando Juazeiro comemorou seu centenário, em 1978, estava próxima a conclusão da Barragem de Sobradinho e a criação de seu imenso lago artificial, que ali se estabeleceu inundando áreas de quatro municípios e precipitando a decadência da navegação – também motivada pelo privilégio dado a outras formas de conexão e produção espacial, como os automóveis, a partir do final dos anos 1950³.

Euvaldo decidira incluir a navegação como tema de sua prática fotográfica, a fim de compreendê-la no cotidiano dos espaços do São Francisco. Por isso, ele afirmava querer fazer “uma proposta de fotográfica com finalidade de documento social + expressividade artística” (MACEDO FILHO, sd, p. 16): nessas fotografias, mesmo que ele jogue com a forma “quadro”, sem dela escapar (Figura 2), a navegação é mostrada em plena vigência, em sua diversidade de usos e possibilidades, na forma de canoas, navios de mercadorias ou de passageiros (Figura 3). No mesmo mês da exposição *Tristes Margens*, o fotógrafo recebeu autorização da Companhia de Navegação do São Francisco para uma viagem gratuita de ida e volta nos navios, de Juazeiro a Pirapora (BRITO, 1977), a fim de realizar seu trabalho documental.



Figura 2: Sem título, Euvaldo Macedo Filho.

Figura 3: Sem título, Euvaldo Macedo Filho.

Ainda que não o soubesse diretamente, Euvaldo estava atualizando *um topos* da prática dos fotógrafos viajantes que passavam pelo São Francisco. Sem falar das viagens dos engenheiros topógrafos e dos geógrafos, desde o século XIX, vários deles com suas câmeras em mãos, detenhamo-nos em dois outros exemplos, mais próximos temporalmente de Euvaldo. Cerca de quarenta anos antes, por aqueles espaços passara a fotógrafa estadunidense Genevieve Naylor, que entre 1941 e 1942 percorreria o interior do Brasil para fins de documentação, na época da política da boa vizinhança entre os governos de Estados Unidos e Brasil. Suas fotos foram usadas pelo geógrafo Jorge Zarur para ilustrar a pecuária, como prática econômica, e a navegação, como principal forma de integração espacial, numa época em que as rodovias, automóveis, ônibus e caminhões ainda não haviam se expandido pelo Brasil⁴. No começo dos anos 1970, uma equipe da revista *Realidade*, da qual faziam parte os repórteres Audálio Dantas e Carlos Moraes e o fotógrafo francês Jean Solari, desceu o curso do São Francisco, da nascente à foz, para produzir a mais extensa matéria que o fotojornalismo brasileiro já dedicou a esse rio. Às vésperas do início das obras da Barragem de Sobradinho, no auge de projetos e mudanças institucionais, econômicas e espaciais advindas da incorporação do discurso e das práticas desenvolvimentistas pelos governos militares, a revista publicou uma matéria de 64 páginas ilustradas, na qual revisitava a mitologia nacionalista sobre o “rio da integração nacional”, mitologia criada no Estado Novo como leitura da história do Brasil a partir da contribuição do rio São Francisco para a conquista e consolidação do território brasileiro. Mesmo com um trabalho abrangente de investigação, com entrevistas junto a grupos sociais tradicionais, como pescadores e vaqueiros, a revista mostrava em suas imagens e textos, e especialmente na sua edição e diagramação, que as hidrelétricas e a agricultura irrigada surgiam, então, como saída para o crescimento econômico do país e para a superação dos estereótipos de que o sertão era apenas um espaço de seca, de pobreza, de jagunços e conflitos oligárquicos (O VALE DA ESPERANÇA, 1972).

Para fotógrafos, como Genevieve Naylor e Jean Solari, viajar pelo São Francisco, portanto, não era um gesto espontâneo e gratuito de documentação, tendo em vista que a fotografia mesma nunca foi despreziosa e, nesses casos particulares, as imagens serviram a usos científicos e editoriais distintos dos olhares dos fotógrafos (MAUAD, 2005). Nesse sentido, *o topos* a que nos referimos, nesses trabalhos

documentais, era constituído pela proximidade um tanto etnográfica dos fotógrafos em relação aos agentes sociais, com ângulos de câmera aproximados do rosto e do corpo, com a captura de seus movimentos, e com a fotografia de paisagens construídas pelas práticas sociais, como a navegação e a pecuária.

Por seu turno, ao se fazer passageiro de um navio a vapor, por sua inclinação assumidamente antropológica e por uma afinidade social que ele creditava à influência do Cinema Novo, Eivaldo Macedo conversava com os tripulantes, convivia com os demais viajantes e os fotografava dormindo em redes, alimentando-se, embarcando e desembarcando em feiras e cais, o que gerou fotos marcadas por uma sensibilidade vinda dos olhares devolvidos pelos fotografados para a câmera (Figura 3). Além disso, a mirada sobre as margens e os diferentes trechos do rio é posicionada pelo movimento dos barcos, pelos ritmos de chegadas e partidas das viagens.

Essa viagem fazia parte de um de seus projetos, e ocorreu simultaneamente ao início do enchimento da Barragem de Sobradinho. Ela se deu no mês seguinte à autorização da Companhia de Navegação, e seu diário de viagem, escrito apressadamente na forma de notas feitas com pincel hidrográfico, traz uma nota poética irônica, no dia em que se celebrava o santo que dá nome ao rio, a respeito da construção que se erguia, em pleno leito fluvial, e de seu impacto socioambiental:

o Lago [de Sobradinho]
 é a maior lagoa que eu já vi
 em sobrado
 o cemitério ficou fora d'água
 pros mortos não morrer [sic]
 duas vezes (drummond?)
 [...]
 as luzes de Sobradinho
 ao longe
 são sinais de um progresso?
 um desafio –
 até
 para as estrelas;
 brilhantes de luz singela.

Porto do Sobrado
 outubro, 4
 eivaldo (MACEDO FILHO, 1977).

Dessa ironia, entende-se porque, numa primeira análise, o olhar do fotógrafo parece romântico: ele se nega voluntariamente a ver as transformações sociais e espaciais por que passava o vale do São Francisco, como o rápido crescimento urbano. Quando não se detêm sobre o universo da navegação, suas paisagens conotam a solidão da natureza ou dos próprios habitantes. Enquanto prática de produção de espaços, essa opção efetua um corte, um destacamento, que faz relativizar e desviar a visão do que merece ser documentado e da própria noção de documento, por deixar de mostrar uma das práticas desenvolvimentistas mais celebradas da época, que era a barragem de Sobradinho, noticiada em praticamente todos os jornais.

A construção de hidrelétricas no São Francisco tivera início com a barragem de Paulo Afonso, na Bahia, em 1954, seguida pela de Três Marias, e depois Sobradinho (COELHO, 2005). O regime militar apostou vigorosamente no modelo de construção de barragens como uma estratégia de controle espacial e como uma das principais fontes de geração de energia para o crescimento econômico do país, de que foram exemplo também as usinas de Tucuruí, no rio Tocantins, e Itaipu, no rio Paraná, também iniciadas nos anos 1970. Nada dessa constelação retumbante de imagens, que apareciam ainda na propaganda do regime, nas campanhas políticas, nos cartões postais, aparece nas fotos de um artista que chegou a dizer que, embora crítico, não trabalhava para a publicidade, nem para a imprensa, nem para a política, tal como ele a entendia (MACEDO FILHO, s;d, p. 3).

Embora não se possa chamar Euvaldo Macedo de um artista conservador, sua fotografia trabalha contra as questões daquele momento presente e se deixa capturar pelas práticas vindas do passado que ainda se estendiam até o seu tempo, desenrolando esse tempo nas camadas de memória de que estavam prenhes espaços como o sertão e o rio São Francisco.

João Zinclar: as agonias do presente

Gaúcho de Rio Grande, João Zinclar nasceu em 1956, foi operário, artesão e *hippie* nos anos 1970, dirigente sindical e integrante do Partido Comunista do Brasil, em Campinas, São Paulo, onde se estabeleceu. Zinclar viveu intensamente grande parte da agitação cultural e da movimentação política que marcou o período da redemocratização no Brasil, no início dos anos 1980.

A partir do final dos anos 1990, o fotógrafo gaúcho deixa o partido, mas não as referências políticas, e passa a se dedicar à documentação fotográfica de greves, mobilizações, protestos, marchas e celebrações de diversos movimentos sociais, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, o Movimento dos Atingidos por Barragens, a Comissão Pastoral da Terra, da Igreja Católica, as comunidades tradicionais indígenas e quilombolas organizadas, o que lhe valeu a alcunha de “fotógrafo operário”. Zinclar atuou ainda em parceria com o Museu da Imagem e do Som, de Campinas, o qual, após a morte repentina do fotógrafo, vítima de um acidente automobilístico em 2013, passou a cuidar de seu acervo. Como no caso de Euvaldo Macedo, essa atuação lhe impunha a condição de fotógrafo itinerante, mas desta vez em mais largas distâncias, entre diferentes regiões, estados e cidades do país.

Quando do anúncio, por parte do Estado nacional, ainda no primeiro governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, de retomada do antigo projeto de transposição das águas do rio São Francisco para abastecer os estados da Paraíba, Ceará e do Rio Grande do Norte, João Zinclar se aliou à causa dos grupos sociais que viriam a ser afetados pela grande intervenção espacial que se avizinhava. Seu primeiro projeto formal, após várias viagens, foi um pequeno livro intitulado *Documentário sobre o rio São Francisco*, editado e publicado em 2005, de limitada tiragem, com a coautoria do jornalista Fladimir Sant’Anna (ZINCLAR, SANT’ANNA, 2005). Esse livro serviu para apresentação e captação de apoio para o projeto de feitura e publicação de outro livro, mais amplo, que tem como título *O rio São Francisco e as águas do sertão*, publicado em 2010, depois de as fotos terem sido expostas em várias cidades da Bahia e de Minas Gerais.

Aqui, já encontramos espaços discursivos e autorais diferentes para as imagens, marcados pelo momento e pelos usos que se pretende dar à fotografia. Euvaldo Macedo estava preocupado em inserir seu trabalho no circuito dos lugares consagrados de arte, e daí se vê que a exposição *Tristes Margens* foi o destino de suas imagens documentais, numa mirada melancólica que se afastava do registro social do fotojornalismo. A prática de Zinclar está completamente voltada à militância política, de modo que até o formato do seu “livro de fotografias”, surgido com mais destaque no Brasil a partir dos anos 1980, diferencia-se da forma expositiva do quadro e pretende ter um alcance pedagógico para os públicos.

O título do último livro faz jus ao percurso de Zinclar, as fotos estão dispostas seguindo a direção do alto São Francisco, em Minas, passando pelo médio curso, entre Pernambuco e Bahia, até o baixo São Francisco e a foz, na divisa entre Alagoas e Sergipe. As demais “águas do sertão” do título são representadas pelas imagens captadas de açudes, rios, cisternas, que compõem um panorama dos recursos hídricos do sertão que comprovariam o parecer de estudiosos de hidrologia, segundo o qual a obra da transposição do rio é desnecessária, e que suas ações darão continuidade às antigas obras contra as secas que, a pretexto de socorrerem os habitantes, beneficiaram as elites rurais, sendo mais urgente revitalizar o rio e aprender a conviver com o semiárido (SUASSUNA, 2010). Enquanto portfólio fotográfico, o livro é composto também por textos de cientistas, jornalistas, educadores e importantes lideranças políticas e religiosas contrárias ao projeto, como o Cacique Neguinho da etnia indígena truká, de Cabrobó, Pernambuco, e o bispo Dom Luiz Flávio Cappio, de Barra, na Bahia, que fizera greve de fome nos anos de 2005 e 2007 em protesto contra a transposição. Dom Cappio afirma que Zinclar soubera captar, em suas fotos, a simetria entre “rio e povo”, entre natureza e sociedade, em sua história e agências contemporâneas, tendo em vista que ambos estão à mercê dos interesses capitalistas do hidronegócio e do agronegócio que rondam projetos como a transposição (O SÃO FRANCISCO, 2006).

Antes que a transposição chegasse a determinados lugares da Paraíba, do Ceará e do Rio Grande do Norte, Zinclar ali esteve fazendo seu percurso fotográfico. A câmera antecede ou acompanha as máquinas que irão modificar as paisagens e os canais já construídos, insistindo em mostrar que tais obras não funcionam sozinhas, mas dependem do trabalho dos sujeitos que não apenas habitam como também produzem os espaços, e por isso aparecem ocupando os primeiros planos da cena (Figura 4)⁵.

A fotografia também havia sido usada como documentação da memória da paisagem na iminência de sua transformação, mas no trabalho das instituições que atuam naqueles contextos e atualizam as viagens pelo rio. Anos antes, em 2004, a Companhia Hidrelétrica do São Francisco (CHESF) patrocinara uma viagem dos fotógrafos Alcir Lacerda, Tereza Branco e Severino Silva; igualmente, biólogos da conservação ligados à Universidade Federal do Vale do São Francisco fizeram o monitoramento da flora nas áreas onde foram construídos os canais

da transposição, revelando outros elementos, desta vez no campo da produção científica, implicados nas questões sociais e ambientais do São Francisco (SIQUEIRA FILHO, 2012).



Figura 4: Sem título, João Zinclar.

Por seu turno, a prática fotográfica de Zinclar quer se entender não somente como denúncia das arbitrariedades, da poluição, dos interesses privados capitalistas que presidem as técnicas de produção de espaço, na era da mundialização, denúncia que, como assinalou Lourdes Grobet (2006), assume os posicionamentos daqueles que são fotografados, neste caso, da própria natureza e dos agentes sociais, como os sem-terras e os índios trukás (Figura 5). A fotografia, também, ajuda a definir um olhar engajado, na medida em que foi construída para ser ferramenta de luta (MAUAD, 2008b), de auto-reconhecimento e de informação dos grupos e movimentos sociais fotografados, que a podem utilizar livremente; por isso, desde o projeto inicial de 2005, o fotógrafo expôs suas imagens e as deixou à disposição dos movimentos sociais, propondo democratizá-las enquanto prática representacional e instrumento pedagógico. Do ponto de vista semiótico, ao fotografar os militantes junto aos textos dos letrados dos cartazes populares, o fotógrafo escolhe nomear a transposição como ela é conhecida por esses grupos (Figura 6), ao invés de aderir ao nome dado oficialmente pelo Estado – Projeto de Integração do Rio São Francisco às Bacias Hidrográficas do Nordeste Setentrional. Isso sugere que a disputa pelo espaço passa também pelo território semântico em torno do conceito

nacionalista de integração, usado à exaustão para se falar do São Francisco, seja nos períodos mais autoritários, seja mais recentemente, no regime democrático.



Figura 5: Sem título, João Zinclar.



Figura 6: Sem título, João Zinclar.

Embora frequentemente busque indivíduos interagindo com as paisagens ou situados em seus grupos sociais, o olhar de Zinclar sobre os espaços fluviais não se nega a dar a ver as barragens, como a de Xingó, situada entre Alagoas e Sergipe, indicando que, embora elas convivam com práticas e objetos artesanais e pré-industriais, doravante o rio é híbrido de técnicas de temporalidades diferentes, e especialmente de

ação humana e de condições naturais, como sugere Milton Santos. Com propósito semelhante, fazendo eco aos textos que criticam o chamado milagre da agricultura irrigada no sertão, Zinclar mostra, em planos privilegiados na imagem, o trabalhador rural fazendo uso de agrotóxicos, num impacto ambiental que atinge tanto os corpos que trabalham e os que consomem os produtos do campo, quanto o solo e a água.

Podemos dizer que o trabalho fotográfico de Zinclar se inscreve num momento considerado pós-desenvolvimentista, no qual a antiga navegação fluvial já não existe mais, os resultados dos grandes projetos de intervenção espacial passaram a fazer parte definitivamente dos espaços, desde a segunda metade do século XX, e os diferentes setores da sociedade brasileira se levantam contra a mitologia da integração nacional, que fora desdobrada inclusive nas práticas e nos artefatos visuais. Nessa configuração social, as críticas àquelas práticas e projetos vieram de diversos pontos de vista: ambiental, acerca de sua viabilidade e da leitura dos espaços enquanto “recursos” disponíveis, esvaziados de problemas políticos e das dinâmicas próprias de seus biomas; social, na medida em que implicaram deslocamentos dos agentes sociais, grilagem de terras, etnocídios, manutenção ou ampliação de privilégios, especialmente em espaços marcados historicamente pelo latifúndio, como no Brasil⁶; e epistemológico, pois o próprio conceito de desenvolvimento supõe a hegemonia da narrativa histórica, do pensamento e das práticas econômico-sociais ocidentais, por cujos critérios todas as sociedades ao redor do mundo foram classificadas, após a Segunda Guerra, e cujos parâmetros todas deveriam atingir, malgrado o passado colonial e as reinvenções do capitalismo na distribuição espacial da riqueza e na promoção da pobreza (ESCOBAR, 2007).

Em relação a essa fotografia documental, herdeira do fotojornalismo, mas especialmente possível desde o momento em que os fotógrafos se tornaram independentes das grandes cadeias de produção de notícias, o cientista social Ruben Siqueira (2010, p. 11) afirma, a partir da crença no realismo social da fotografia, que “o fotógrafo vê de dentro. Mas não ‘inventa’ a foto, mesmo quando o tema lhe é sugerido. A realidade montada do São Francisco é que é desmontada. Esse é o objetivo artístico-político desse trabalho, autoral, sim, mas pleno de exemplar democracia”. Desse modo, na perspectiva de fotógrafos que reinventaram a fotografia documental a partir dos problemas sociais e ambientais colocados pelo capitalismo contemporâneo (ROUILÉE, 2009; SOUSA, 2004),

Zinclar propõe uma pedagogia do olhar que mobilize para a ação em nosso tempo.

Palavras finais

Discutimos, nesse texto, a atuação de dois diferentes fotógrafos documentais e como suas práticas, suas imagens e as visualidades propostas por seus olhares se inserem na produção de espaços do rio São Francisco. Nosso intuito não foi exatamente o de comparar os diferentes olhares, mas de colocar essas imagens em uma encruzilhada histórica que conduz, por diferentes direções, à problemática social da produção e dos usos dos espaços, particularmente no rio São Francisco. Na medida em que operam aberturas na mitologia nacionalista da integração nacional, as trajetórias e as fotos de Macedo e Zinclar nos apontam rotas de fuga, na crítica visual e mesmo na desorientação de formas de ver frequentemente ritualizadas pelo turismo, pela publicidade e pela mídia, no que se refere aos espaços. Ao colocar a prática fotográfica, ela mesma, como intervenção sobre o espaço, e não apenas como captura do tempo, a noção de documentação desses fotógrafos não parece encontrar acontecimentos prontos e disponíveis para o olhar, mesmo que, de vez em quando, o discurso deles considere seu trabalho como espontaneamente fenomenológico⁷.

No trabalho de ambos, o que se veem em comum também são a elaboração descontínua e assumidamente posicionada da memória sobre os eventos, como a navegação, a eletrificação e a transposição, e a construção do olhar sobre sujeitos, grupos e movimentos sociais de uma perspectiva social ampla. Assim, nenhuma prática social de produção de espaços pode ser visualizada e lida, nesse sentido, como unívoca ou dotada de um único sentido ou direção, daí a crítica ao conceito de desenvolvimento. Pensar as imagens, indagar o que elas pretendem, como forma de visualizar e enunciar os espaços, requer remexer também com esses posicionamentos e essas camadas temporais, que, elas mesmas espacializadas, atualizam as práticas sociais ou as ressituaam diante das injunções do presente (DIDI-HUBERMAN, 2013).

NOTAS

1 O acervo com esse material escrito, que inclui o trabalho em poesia de Euvaldo Macedo, bem como suas fotografias impressas, negativos e diapositivos, está em processo de catalogação e conservação.

2 As Figuras 1 e 2 foram retiradas do catálogo da exposição *Imagens, vestígios do tempo*, realizadas pelo Serviço Social do Comércio (2014), no ano de 2014. A Figura 3 foi retirada do livro organizado por Macedo, Assis e Egídio (2004).

3 No começo dos anos 1950, a construção da Ponte Presidente Dutra levava à demolição da estação de trem que era o final de uma linha férrea vinda de Alagoinhas, na Bahia, e construída na época do Império. Com o passar dos anos, as opções econômicas e políticas do desenvolvimentismo brasileiro, exemplificadas no rodoviarismo como forma privilegiada de produção do espaço, estimularam a obliteração da navegação e das ferrovias. Juazeiro, que concentrava essas duas últimas formas, como uma das cidades mais importantes próxima às divisas de Bahia, Pernambuco, Ceará e Piauí, foi gradativamente se configurando como uma cidade ligada ao passado.

4 O trabalho geográfico de Zarur igualmente se insere na política da Boa Vizinhança, na medida em que seu estudo foi possibilitado por um intercâmbio nos Estados Unidos e pela participação no projeto *Tennessee Valley Administration*, que inspirou a pesquisa, o planejamento e a intervenção no rio São Francisco, por parte do Estado brasileiro e das instituições por ele criadas. (ZARUR, 1946). As fotografias de paisagens e de pessoas são importantes, nesse trabalho, por seu direcionamento retórico e científico estratégico para o conhecimento dos espaços pela Geografia moderna.

5 As fotos de Zinclar aqui utilizadas constam de seu livro publicado no ano de 2010, cf. as referências a este texto.

6 O próprio Movimento dos Atingidos por Barragens, principais sujeitos e interlocutores da fotografia de Zinclar, surgiu exatamente em contraponto e resistência à construção de hidrelétricas.

7 Euvaldo Macedo, por exemplo, dizia-se partidário da famosa teoria do instante decisivo, do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (2012), uma das principais vertentes do fotojornalismo moderno e segundo a qual bastava que o fotógrafo estivesse presente no momento certo para flagrar a imagem e arrancá-la ao tempo. Estar presente, como indicam as trajetórias aqui analisadas, não era exatamente uma questão de acaso, mas de decisão política ou de opção estética.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., Durval M. de. *Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008.
- ALPERS, Svetlana. O impulso cartográfico na arte holandesa. In: _____. *A arte de descrever*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- ARRUDA, Gilmar (Org.). *A natureza dos rios: história, memória e territórios*. Curitiba: UFPR, 2008.
- BRITO, Esmeraldo de Oliveira. *Carta da Companhia de Navegação do São Francisco a Euvaldo Macedo Filho*. Juazeiro, 26 de setembro de 1977.
- CARTIER-BRESSON, Henri. El instante decisivo. In: FONT-CUBERTA, Joan (Ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008 (Col. Texto & Arte).

- CASTRO, Teresa. O esplendor do atlas: fotografia e cartografia visual do Império no limiar do século XX. In: VICENTE, Filipa L. (Org.). *O império da visão*. Fotografia no contexto colonial português. Lisboa: Edições 70, 2014.
- CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía en la cultura del paisaje*. In: _____. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- COELHO, Marco Antônio. *Os descaminhos do São Francisco*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- DEL CASTILLO TRONCOSO, Alberto. *Rodrigo Moya. Una mirada documental*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM); El Milagro; La Jornada, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: 34, 2013.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 14. ed. Campinas: Papi-rus, 2012.
- ESCOBAR, Arturo. *La invención del Tercer Mundo*. Construcción y desconstrucción del desarrollo. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2007.
- GROBET, Lourdes. Imágenes de miseria: folclor o denuncia. In: MARZO, Jorge Luis (Ed.) *Fotografía y activismo* (2006). Textos y prácticas (1979-2000). Barcelona: Gustavo Gili.
- KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: _____. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008. (Col. Texto & Arte).
- MACEDO, Odomaria Rosa Bandeira; ASSIS, Antonio Carlos Coelho; EGÍDIO, Chico. *Euvaldo Macedo Filho – Fotografias*. Petrolina: Gráfica Franciscana, 2004.
- MACEDO FILHO, Euvaldo. *Diário de viagem*. [s; l]: Manuscrito, out. 1977.
- _____. *Sobre Fotografia*. Juazeiro: Manuscrito, [s; d].
- MAIA, João Marcelo E. *A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes*. Ensaios sobre história e fotografias. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008a.
- _____. O olhar engajado: fotografias contemporâneas e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan./jun. 2008b.
- _____. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n. 49. jan./jun. 2005.

- MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- NEVES, Zanoni. *Navegantes da integração*. Os remeiros do rio São Francisco. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- O SÃO FRANCISCO, a razão e a loucura. Entrevista de Dom Luiz Flávio Cappio. *Estudos Avançados*. São Paulo, v.20, n. 56. jan./abr. 2006.
- O VALE DA ESPERANÇA. Realidade, São Paulo, ano VI, n. 72, mar. 1972.
- ROUILLE, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constância Egrejas. São Paulo: SENAC, 2009.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. *Catálogo da Exposição "Imagens, vestígios do tempo: fotografias de Euvaldo Macedo Filho"*. Petrolina: SESC, 2014.
- SIMMEL, George. Filosofia del Paisaje. In: _____. *El individuo y la libertad*. Ensayos de crítica de la cultura. Barcelona: Península, 1986.
- SIQUEIRA, Ruben. Tramas da imagem, percursos de um Rio-Povo. In: ZINCLAR, João. *O rio São Francisco e as águas no sertão*. Campinas: Silvamarts Gráfica e Editora, 2010.
- SIQUEIRA FILHO, José Alves de. *Flora das Caatingas do Rio São Francisco: História natural e conservação*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2012.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos, 2004.
- SUASSUNA, João. *A transposição do rio São Francisco da perspectiva do Brasil real*. São Paulo: Porto de Ideias, 2010.
- TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- ZARUR, Jorge. *A bacia do médio São Francisco*. Rio de Janeiro: IBGE, 1946.
- ZINCLAR, João; Sant'Anna, Fladimir. *Documentário sobre o Rio São Francisco*. [s; c] [s; e], 2005.
- _____. *O rio São Francisco e as águas no sertão*. Campinas: Silvamarts Gráfica e Editora, 2010.

Aceito em: 17/07/2017
Aprovado em: 19/04/2018

ELSON DE ASSIS RABELO

elson_rabelo@hotmail.com

Professor da Universidade Federal do Vale do São Francisco, Colegiado de Artes Visuais, Laboratório de Cultura Visual e Cidades. Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco.