

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO

EDUARDO SEIDL

Santa Soja:
narrativa documental em fotolivro

SÃO LEOPOLDO
2016

Eduardo Seidl

Santa Soja:
narrativa documental em fotolivro

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos

Orientadora: Prof^a. Dra. Beatriz Marocco

São Leopoldo

2016

S458s Seidl, Eduardo

Santa Soja : narrativa documental em fotolivro / por Eduardo Seidl. – 2016.

191 f. : il., 30 cm.

Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2016.

Orientação: Profa. Dra. Beatriz Marocco.

Catálogo na Fonte:

Bibliotecária Vanessa Borges Nunes - CRB 10/1556

Eduardo Seidl

Santa Soja:
narrativa documental em fotolivro

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos

Aprovado em 21 de março de 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Beatriz Marocco – Unisinos (Orientadora)

Prof^a. Dra. Christa Berger – Unisinos

Prof. Dr. Fabrício Silveira - Unisinos

Ao Matias Pont Seidl, que nasce agora junto com o mestrado,
ao tempo, ao Sebastião e à Clarissa, para podermos estar juntos de forma intensa.

AGRADECIMENTOS

Fernando Schmitt, João Rosito, Katarina Peixoto, Vitor Necchi e a nós da Beira – Movidá Editorial.

"As fotos... colocam a história no presente,
restituindo-lhe a espessura, a contingência, a imprevisibilidade.
(AUGE in LOWÏ, 2009. p. 14)

RESUMO

A partir do fotolivro *Santa Soja* como objeto e do resgate histórico das práticas jornalísticas de reportagem e de edição por meio de entrevistas com os cinco autores, esta pesquisa busca identificar o fotolivro como formato potencializador do fotodocumentarismo. Para tanto, foi proposta uma localização conceitual sobre o fotolivro, a linguagem e a narrativa fotográfica e sobre a vocação historiográfica e testemunhal da fotografia, a fim de contextualizar uma análise do fotolivro *Santa Soja* que o identifique como um marco do fotojornalismo e da história social do Rio Grande do Sul.

Palavras chave: Fotolivro. Fotojornalismo. Fotodocumentarismo. Narrativa. Práticas jornalísticas.

ABSTRACT

From the photobook Santa Soy as object, and the historic rescue of journalistic practices of reporting and editing through interviews with the book's five authors , this research seeks to identify the photobook as potentiating the photodocumentarism format. Therefore, the present work proposed a conceptual location of the photobook , the language and the photographic narrative and about the historiography and testimonial vocation of photography in order to contextualize an analysis of the photobook Santa Soja that identifies it as a landmark of Rio Grande do Sul's photojournalism and social history .

Keywords: Photobook . Photojournalism . Photodocumentarism . Narrative. Journalistic practices

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Maquete completa do fotolivro Santa Soja.....	71
Figure 2 - Capa e contracapa - Jacqueline Joner.....	72
Figure 3 - Primeira fotografia - Jacqueline Joner.....	72
Figure 4 - Gestos de pai e filho - Luiz Abreu	73
Figure 5 - Mães e filhos - Jacqueline Joner e Dorothea Lange	75
Figure 6 - Páginas dos chapéus - Luiz Abreu e Jacqueline Joner.....	78
Figure 7 - Mulheres - Luiz Abreu	80
Figure 8 - Matriarcas - Luiz Abreu	80
Figure 9 - Utensílios domésticos - Eneida, Genaro, Jacqueline e Luiz	81
Figure 10 - Retratos de trabalho - Luiz Abreu	83
Figure 11 - recortes de leitura na imagem - Luiz Abreu	84
Figure 12 - Memórias em imagem - Eneida Serrano e Luiz Abreu.....	85
Figure 13 - Encerramento da narrativa fotográfica - Luiz Abreu.....	87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O FOTOLIVRO	14
2.1 SANTA SOJA E A TEMÁTICA SOCIAL	16
2.2 CENÁRIO EDITORIAL DO FOTOLIVRO	19
2.3 APROXIMAÇÃO AO SANTA SOJA	21
2.4 LOCALIZAÇÃO DO FOTOLIVRO SANTA SOJA: POLÍTICO, SOCIAL E AGRÁRIO	27
3 COOJORNAL E AGÊNCIA PONTO DE VISTA	37
3.1 A REVISTA AGRICULTURA E COOPERATIVISMO E O CONTEÚDO SANTA SOJA	39
3.2 A SOJA NO RIO GRANDE DO SUL	43
4 O CONCEITO SANTA SOJA	45
4.1 A ESCOLA GRANDE-ANGULAR	47
4.2 EDIÇÃO	49
4.3 A PRODUÇÃO DO FOTOLIVRO SANTA SOJA	52
5 A FOTOGRAFIA EM SUA COMPLEXIDADE	54
5.1 SÉRIE FOTOGRÁFICA	55
5.2 FOTOGRAFIA DOCUMENTAL	57
5.2.1 Os espaços da fotografia documental	58
5.3 O RETRATO	62
6 FOTOGRAFIA COMO FONTE HISTÓRICA E CAMPO AUXILIAR DAS CIÊNCIAS SOCIAIS	64
6.1 A LINGUAGEM SANTA SOJA	67
7 A DESCONSTRUÇÃO DO SANTA SOJA	70
8 CONCLUSÃO	88
9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93
APÊNDICE A – ENTREVISTA ANDRÉ PEREIRA	96
APÊNDICE B – ENTREVISTA ENEIDA SERRANO	120
APÊNDICE C – ENTREVISTA GENARO JONER	140
APÊNDICE D – ENTREVISTA JACQUELINE JONER	155
APÊNDICE E – ENTREVISTA LUIZ ABREU	174

1 INTRODUÇÃO

Há no mundo uma crescente atenção ao livro como suporte para a apresentação das produções fotodocumentaristas, tendência que pode ser observada mais especificamente a partir da virada para o século XXI.

Por conta de um acesso cada vez mais dinâmico à fotografia e às possibilidades de impressão mais facilitadas, acontece uma vasta e diversificada produção de fotolivros. Este fluxo de produção provoca curiosidade sobre o porquê desta atenção ao formato livro e qual é a dimensão desta linguagem aplicada ao formato livro em áreas distintas, desde o campo da comunicação até as artes. Trabalho imensurável e sem fim se tomarmos como base a diversidade de produções, eventos e pesquisas dedicados ao tema atualmente.

Seria demasiado superficial pesquisar o fotolivro por um mapeamento, mesmo que regionalmente, já que num passar de olhos vemos que há tanto produções em grande escala de editoras portentosas, como as experimentações artesanais realizadas por autores de forma quase doméstica. Também seria autoritário querer delimitar características comuns ao formato livro quando empregado à fotografia de forma geral. O que podemos apontar é que esta diversidade de modos de fazer vem a contribuir para a divulgação de produções fotográficas locais, a consagração de autores relevantes e faz avançar a qualidade de futuras edições. Ou ainda, diante deste cenário, podemos supor que há uma intenção por parte dessas iniciativas com fotolivro, de buscar um lugar adequado onde a narrativa visual possa desenvolver suas qualidades e aptidões de forma plena.

Tomamos o caminho do singular, tendo como objeto empírico o fotolivro *Santa Soja*, considerado o primeiro fotolivro do Estado do Rio Grande do Sul, editado em 1979, para enquadrá-lo na pesquisa acadêmica sobre práticas e linguagens jornalísticas no suporte livro.

O estudo deste objeto específico problematiza a potência narrativa e de circulação oferecidas por seu formato. Interroga as características da narrativa fotográfica do fotolivro *Santa Soja*, aponta para as intenções dos fotógrafos que trabalharam na edição para identificar as liberdades de discurso e o protagonismo autoral.

Três movimentos de aproximação ao objeto compõem a análise proposta. Para abordar o formato e os elementos de conteúdo foi realizado um primeiro movimento metodológico: o levantamento bibliográfico sobre fotografia documental, narrativa fotográfica e fotolivro. Com esses aportes a intenção foi avançar no conhecimento sobre as condições específicas propiciadas pelo formato livro à narrativa fotográfica aplicando este levantamento à análise pormenorizada do fotolivro *Santa Soja*.

Como segundo movimento, foram realizadas entrevistas com os fotógrafos e o repórter de texto responsáveis pela produção e edição do livro. Essas entrevistas buscaram esquadrihar elementos como as características do trabalho de reportagem realizado originalmente e a adaptação para o formato livro, que pudessem auxiliar na desconstrução do fotolivro *Santa Soja*. Descobrir como este objeto foi uma alternativa às práticas do fotojornalismo praticado em periódico, que o valorize como documento histórico tanto do fotojornalismo como da história do Rio Grande do Sul. As perspectivas no início da carreira como jornalistas, as concepções pessoais de edição, de autoria e de fotolivro que orientaram a produção do *Santa Soja* na época. A visão que construíram sobre a fotografia, o fotodocumentarismo e o mercado de trabalho.

Estas entrevistas se revelaram o elemento mais original desta pesquisa e foram utilizadas em todo o processo de escritura desta dissertação, de forma a validar a pesquisa bibliográfica realizada sobre fotolivro, sobre narrativa e sobre fotojornalismo¹. As entrevistas foram pensadas a partir de um roteiro prévio com quatro grupos temáticos de perguntas. A apresentação do entrevistado e a sua formação, ou origem, na profissão de fotógrafos e jornalistas, compõem as questões do primeiro grupo temático da entrevista. As principais referências em jornalismo, fotografia e livros de fotografia que fizeram parte desta formação, o segundo grupo. As experiências com o fluxo de trabalho nas práticas profissionais nos diferentes lugares por onde trabalharam, terceiro. Até chegar ao relato da experiência específica de produção e edição do conteúdo *Santa Soja*, no quarto grupo temático.

As entrevistas foram gravadas em vídeo nos meses de setembro e outubro de 2015 e constam transcritas no apêndice desta dissertação. A intenção era buscar

¹ Fotojornalismo e fotodocumentarismo são termos utilizados como sinônimos neste trabalho, mesmo que existam definições específicas diferentes para cada uma. (BAEZA, 2001)

lugares para a realização da entrevista que tivessem alguma relação com o jornalismo, com a fotografia ou com o *Santa Soja*. André Pereira foi entrevistado na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, onde trabalha. Luiz Abreu foi entrevistado dentro do laboratório fotográfico da Casa de Cultura Mario Quintana, entre ampliadores e bandejas de químicos. Genaro Joner, Eneida Serrano e Jacqueline Joner foram entrevistados em suas casas por preferência dos entrevistados. Todas entrevistas duraram uma média de 90 minutos e cada uma teve um ritmo construído no seu decorrer. Os entrevistados é que determinaram o tempo e destaque para cada grupo temático, já que o objetivo era o resgate de experiências vividas. Uma etnografia da prática social e profissional. As memórias que surgiram foram estimulando novas perguntas e desdobramentos, transformando-se em um “exercício de escuta e de vigilância epistemológica” (MAROCCO, 2012, p. 234).

Como terceiro passo, propomos uma análise centrada na imagem fotográfica, observando a composição dos elementos significativos à determinada imagem, como o personagem retratado, um gesto, a postura corporal, o lugar que identifica o contexto em que ele está sendo abordado.

Assim daremos a ver, desde a pesquisa desta dissertação de mestrado, o fotolivro *Santa Soja* com a intenção de resgatar a identidade de seu formato e o seu processo de produção por meio de entrevistas com os cinco autores.

O primeiro levantamento bibliográfico, apresentado no capítulo 2 deste trabalho, foi realizado sobre o termo fotolivro e as características que o definem. Mesmo que em determinado momento falemos em fotolivro como um objeto com um propósito final em si, não seria possível defini-lo como apenas *um* objeto ou como um objeto restrito em determinadas características. O levantamento mostra que algumas propriedades mínimas são imprescindíveis para o identificar, mas que estas projetam outras possibilidades de produção.

Nesta parte está a primeira apresentação do fotolivro *Santa Soja* como objeto deste trabalho. Trata-se da primeira descrição que o define como um fotolivro.

Conseqüentemente uma aproximação pessoal, no capítulo 3, por ser impossível defendê-lo como uma referência no fotojornalismo gaúcho e na história do Rio Grande do Sul, sem falar sobre como o fotolivro *Santa Soja* interferiu na minha formação como fotógrafo e jornalista. *Santa Soja* é uma história importante,

de vidas profundamente alteradas por consequência de ações políticas e sociais na produção agrícola do Rio Grande do Sul.

Estes primeiros movimentos de apresentação do objeto fotolivro, junto a uma identificação do fotolivro *Santa Soja* e sua ubiquação no cenário em que aconteceu, feita no capítulo 4, possibilitam chegar ao reconhecimento de um conceito próprio construído pelos autores do *Santa Soja*, iniciado no jornalismo diário, aperfeiçoado na apropriação da profissão, nas diferentes periodicidades, no cooperativismo, nos processos variados até se descobrir a existência de um trabalho documental com propriedades particulares, identificado como o *conceito Santa Soja*, que é descrito no capítulo 5.

Para a desconstrução e identificação deste conceito é necessário refletir como acontece a narrativa fotográfica, na fotografia individual e na série fotográfica e as características predominantes do gênero documental. Observando a composição dos elementos significativos a determinada imagem, como o personagem retratado, um gesto, a postura corporal, o lugar que identifica o contexto em que ele está sendo abordado. Analisar a plasticidade e harmonia das imagens. Todos elementos operadores de uma “discursividade iconológica”, aspectos visuais pelos quais a fotografia se exercita discursivamente. (PICADO, 2014, p. 25) Avançando no conhecimento sobre as condições específicas propiciadas pelo formato livro à narrativa fotográfica. Este exercício desenvolvido no capítulo 6, dá condições de se observar as potencialidades históricas e sociais da fotografia no jornalismo, da reportagem e do livro como documento. Temas que serão abordados no capítulo 7.

O último movimento, descrito no capítulo 8, é a desconstrução do fotolivro *Santa Soja* feita de forma aprofundada e com as apropriações levantadas no decorrer do trabalho. Começando pelo formato do livro, detalhes do acabamento, a desmontagem em capítulos, as relações entre texto e imagem, os diálogos propostos nas sequências de imagens, nas combinações de páginas e finalmente a leitura de algumas das fotografias principais de forma individualizada.

2 O FOTOLIVRO

Desde a segunda década do século XX, com *Lichtbilder*, de Eugene Atget, editado por Camille Recht, já se utilizava o livro como suporte para apresentação e leitura de séries fotográficas. Talvez antes, se considerarmos Henry Fox Talbot e seu *The Pencil of Nature*. Trata-se de um suporte com mais longevidade do que publicações periódicas como jornais e revistas, que circula mais do que exposições e que pode ser organizado de forma narrativa pelo autor, ou editor, sugerindo uma ordem de leitura das imagens dispostas em certa diagramação, acompanhadas por textos que acrescentem informações importantes à interpretação, mas que respeitem o tempo de leitura das imagens.

O fotolivro por definição é mais do que um livro ilustrado; é resultado de um esforço de um autor na organização de um conjunto de fotografias tendo em mente uma narrativa iconográfica com o intuito de produzir um discurso visual. Os fotolivros em geral possuem, portanto um projeto gráfico em sintonia com o material imagético, tornando-se um produto cultural e um modelo de expressão (BARBOSA, 2013, p. 569)

O fotolivro se diferencia de outras publicações que compartilham a fotografia como, por exemplo, simples catálogos de exposições, livros ilustrados, álbuns com coletâneas de fotografias independentes entre si, série de fotos legendadas, livros sobre a trajetória de fotógrafos e artistas visuais ou ainda publicações que usam a fotografia como registro de performances ou instalações de artistas plásticos. Muitos destes formatos, segundo Fernández, se reduzem à expressão *souvenir* da fotografia. Portanto, nem toda a publicação folheável, que contenha fotografia, é um fotolivro.

Buscamos redes de relações entre fotografias, texto e outros materiais visuais em que cuja criação o designer gráfico tem papel central. Uma sequência de imagens, o texto que as acompanha, a montagem, a composição e a ordem das páginas, as capas e as sobrecapas, a tipografia, as características materiais do papel e da encadernação, a qualidade da impressão(...) A excelência das imagens uma a uma é importante, mas insuficiente. Sabemos que para que haja um bom material são necessárias decisões adequadas de projeto gráfico e edição (FERNÁNDEZ, 2011, p.16).

O fotolivro permite que esta narrativa, visual e própria do autor, exerça suas especificidades tanto na disposição como no ritmo de leitura, criando assim uma

obra em si mesmo e ambiente pleno para o exercício do “imperativo discursivo” da fotografia com as outras dimensões da imagem, estabelecendo a fotografia como “segmento de uma possível discursividade visual”. (PICADO, 2014, p.26) O desmembramento destas fotografias não provocará o mesmo efeito que o conjunto em determinada ordem. Há uma atenção atual ao fotolivro e ao discurso fotográfico que reúne e reorienta o entendimento de artistas, jornalistas, historiadores e pesquisadores quanto as possibilidades da fotografia.

Fotolivros funcionam como exposições impressas e encadernadas, em que as séries fotográficas são expostas em determinada sequência, diagramadas e hierarquizadas. Os fotolivros são mais suscetíveis à circulação, ao contrário das exposições com tempo determinado e alcance restrito, que atingem um número determinado de pessoas. São utilizados tanto no campo da comunicação, no jornalismo e na publicidade, como no campo das artes. Podem ser editados em tiragens restritas ou até em exemplares únicos, para serem colocados como livro-objeto, livro-instalação. Em pequenas ou em grandes dimensões são suficientemente curiosos para provocar questionamentos sobre a condição contemporânea da fotografia diante da crescente produção do formato livro.

Entre o momento áureo das revistas ilustradas em meados do século XX e a popularização da internet na virada ao século XXI, a fotografia ficou restrita à individualidade quando publicada em jornais diários e revistas semanais, com raras exceções. A colocação de Didi-Huberman, uma metáfora comparando imagem e texto, exemplifica o significado da série fotográfica na construção da narrativa.

A verdade não é dita com palavras, mas com frases. Minha fotografia (...) ainda não passa de palavra incipiente. Pede para ser situada numa frase. Aqui a frase não é outra se não meu relato por inteiro, relato feito de palavras e imagens inconsúteis. Mas uma mesma palavra só ganha sentido se utilizada em contextos que convêm saber variar, experimentar: contextos diferentes, frases, montagens diferentes (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.117).

Quando estampada em jornais, revistas e, mais recentemente na internet, a fotografia alcança o auge de circulação e acessibilidade, mas, ao mesmo tempo, encontra-se condenada à efemeridade, à dissolução no excesso, ao curto tempo que dura o valor ineditista da notícia e ao enquadramento que o texto impõe ao leitor. O fotolivro trilha um caminho inverso, manifesta um desejo de duração. Ao mesmo tempo constrói narrativas marcadas pela intenção do autor, pelas decisões

de montagem, pela relação entre palavra e imagem, mas com respeito à valorização da narrativa fotográfica, evitando que o texto conduza, ou ainda restrinja, a leitura da imagem.

Fotógrafos e artistas apropriam-se e redesenham o formato do livro como suporte para a imagem fotográfica em variados usos. Fala-se basicamente em três termos diferentes que misturam interpretações: o fotolivro, o livro de artista ou o livro de autor. Todas são publicações em que há predominância da fotografia. O fotolivro configura-se em uma definição mais específica: seria o livro de fotografias, que pode ser utilizado pelo artista, pelo fotógrafo documental ou pelo repórter fotográfico. Quando se faz referências ao livro de fotografia documental, ou livro reportagem em fotos, predomina a expressão fotolivro. Em uma aparente intenção de ampliar as possibilidades de categorização, Fernández coloca que “não há fotolivros feitos apenas por fotógrafos”, referindo-se ao compartilhamento do processo de produção com artistas visuais, gráficos e no referenciamento a obras literárias (FERNÁNDEZ, 2011. p.22).

Exclui-se da classificação de fotolivros as antologias em que as partes tenham mais importância que o todo na publicação, como compilações de diferentes reportagens ou sequências fotográficas como portfólio de um repórter, ou miscelâneas de fotografias de um mesmo tema como em trabalhos de fotógrafos fotoclubistas e artísticos em geral. Também, por serem livros autorais, a participação do fotógrafo na edição é imprescindível para que tal obra seja considerada um fotolivro. Estas últimas observações relembram a exigência de que fotolivros sejam uma obra em si e com um posicionamento político e social bem especificado. (FERNÁNDEZ, 2011)

2.1 SANTA SOJA E A TEMÁTICA SOCIAL

É em torno do fotolivro *Santa Soja* que situamos a presente pesquisa. Editado em 1979 pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul - ALRS, o livro reúne fotografias de Eneida Serrano, Genaro Joner, Jacqueline Joner e Luiz Abreu inicialmente publicadas na revista *Agricultura e Cooperativismo*, da *Federação das Cooperativas de Trigo do Rio Grande do Sul - Fecotrigo*, e no jornal *O Interior*,

do município de Carazinho-RS, em reportagens sobre o empobrecimento de famílias rurais durante a expansão do cultivo extensivo de soja e a simultânea diminuição das culturas de subsistência no Rio Grande do Sul.

Esta publicação, iniciativa dos fotógrafos já citados em conjunto com o jornalista André Pereira, responsável pelos textos do livro, com o apoio financeiro e institucional da Assembleia Legislativa por meio da Comissão da Seca, é considerada o primeiro² fotolivro do Rio Grande do Sul. Seguindo a leitura do prefácio, encontramos um reconhecimento do resultado desta iniciativa, quando o deputado estadual Carlos Giacomazzi, então presidente da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul e autor desse texto, afirma que a edição do trabalho *Santa Soja* no formato livro “nos dá as imagens do meio rural, com vistas a um entendimento mais direto da realidade nele vivida” (GIACOMAZZI in ABREU, 1979, s/n).

Santa Soja se caracteriza como fotolivro por apresentar uma narrativa fotográfica com autonomia e protagonismo. Mesmo que antecédida pelos prefácio, pela apresentação escrita por André Pereira e dividida em sete blocos por pequenos textos com dados da época, a fotografia tem protagonismo na narrativa e espaço próprio para ser lida visualmente, sem indução de legendas e títulos. É um livro autoral e de conteúdo documental.

A atenção social sobre as famílias de agricultores, vitimadas pelo modelo agrícola da soja como tema central da narrativa, o preciosismo das fotografias, mesmo que a qualidade de impressão seja limitada se comparada com os recursos gráficos atuais, possibilitam que esta edição seja comparada a outras publicações do gênero, como, por exemplo, *Elogiemos os homens ilustres*, do jornalista James Agee e do fotógrafo Walker Evans, publicado nos Estados Unidos em 1941. O livro apresenta uma reportagem sobre as consequências da grande depressão sobre os agricultores no sul dos Estados Unidos e inicia-se com uma sequência de fotografias, antes de começar o texto. Outros exemplos significativos são os livros *The Americans*, de Robert Frank, de 1958, com introdução de Jack Kerouac, e o primeiro livro de Sebastião Salgado, intitulado *Sebastião Salgado Fotografias*, publicado pelo Núcleo de Fotografia da Funarte em 1982 com texto de Pedro

² Antes da publicação de *Santa Soja*, foi editado no Rio Grande do Sul outro livro de fotografia, *Pupila de Cristal*, feito em Porto Alegre em meados de 1970 pelo fotógrafo Armênio Abascal e pelo diagramador Eduardo Azambuja de Oliveira. A obra é mais comparável a um portfólio por não conter uma sequência única como narrativa, mas sim uma coletânea de fotografia do autor.

Vasquez, sobre a seca no nordeste brasileiro. Entre outros recentes, como *Arquipélago* de Cristiano Sant'Anna, que apresenta uma narrativa ousada sobre a vida dos pescadores residentes nas ilhas de Porto Alegre. Todos estes exemplos de livros citados, fundados em uma fotografia documental, autoral, com foco social e pensados como narrativas.

No prefácio do livro *Santa Soja*, intitulado "Uma tomada de consciência", o deputado estadual Carlos Giacomazzi, escreve após apresentar alguns índices econômicos: "Mas estes números apenas, não têm o poder de traduzir com amplitude o que representam as seguintes frustrações no setor agrícola gaúcho" (GIACOMAZZI in ABREU, 1979, s/n). O deputado se referia, provavelmente, à incapacidade de algarismos, comparando-os com fotografias, de narrarem com sensibilidade a real situação das famílias naquele momento. Ou da improbabilidade de alguma das empresas de comunicação na época publicarem com ênfase estas imagens.

O valor histórico deste livro, que completará 40 anos em 2019, foi apontado na sua apresentação pelo jornalista André Pereira:

Trata-se de um apanhado histórico, cujo valor não está apenas no seu ineditismo, nem só na qualidade técnica das fotos. Antes mesmo de se constituir um documentário que, futuramente, servirá como referência dessa época expressiva pela qual passam os nossos produtores, este trabalho é o pungente depoimento dos próprios agricultores com suas expressões carregadas de tensões, desesperanças e impotências (PEREIRA in ABREU, 1979, s/p).

Tradicionalmente, os documentários com enfoques sociais, culturais e ambientais alinhados politicamente à esquerda foram os mais encontrados no levantamento realizado na América Latina por Horácio Fernández. Dentre estes, que Fernández aponta como de protestos, denúncia ou jornalismo independente, há como fazer uma outra subdivisão, dentre os realizados pelas mais diversas vias de financiamento e interesses, dos projetos de propaganda governamental realizada em formato fotolivro.

Com os fotolivros de documentação, protesto e propaganda, poderia ser feita uma história em imagens da América Latina, incompleta no detalhe, mas que mostraria a tensão entre as ideologias conservadoras e as reformistas mais ou menos revolucionárias que formam a política do século XX (FERNÁNDEZ, 2011. p. 20).

Diferentes destes fotolivros documentais citados acima, que tradicionalmente são repletos de retratos posados ou retratos de ação, os fotolivros de natureza e de paisagens são muito pouco produzidos e também pouco valorizados. Um dos motivos deste desprezo, levantados por Fernández, é por ser a cidade, o urbano e seus desdobramentos, o tema preferido pelos fotógrafos residentes na América Latina. Outro motivo, apontado por Jorge Luís Borges, no prefácio do livro sobre a Argentina de Gustavo Thorlichen, é que a fotografia seria incapaz de representar o significado de uma paisagem pela sua limitação técnica.

(...) 'A vastidão não está em cada percepção do pampa, mas na imaginação do viajante, em sua memória.' Em outras palavras, a paisagem americana 'não se dá em uma imagem; é uma série de processos mentais' (BORGES, in FERNÁNDEZ, 2011. p. 20).

2.2 CENÁRIO EDITORIAL DO FOTOLIVRO

Horácio Fernández, autor do livro que reúne a maior catalogação latinoamericana já realizada sobre o tema lançado pela Cosac Naif em 2012, declara em entrevista em vídeo à editora, acreditar ser o fotolivro a invenção bibliográfica mais interessante do século XX. (FERNÁNDEZ, 2012)

Além deste trabalho de investigação do espanhol Horácio, existe hoje um cenário latino-americano e mundial, caracterizado pela intensa produção do fotolivro. Podemos citar aqui a Biblioteca de Livro de Fotografia do Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre, a Coleção de Livro de Artista da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, a Fotoseptiembre – Feria de Libro de Artista da Cidade do México, a Feria de Libro de Foto de Autor de Buenos Aires e o Encontro CMYK do Centro de Fotografia de Montevideo, um evento dedicado à prática de impressão fotográfica e ao fotolivro lançado na metade de 2015. Todos são exemplos de eventos ou de estruturas institucionais que estimulam um mercado ascendente de produção, comercialização, catalogação e colecionismo, assim como a pesquisa sobre o fotolivro. Como afirma Fernanda Grigolin, premiada pela bolsa de pesquisa Mark Ferrez da *Fundação Nacional de Arte – Funarte*, em 2012, "cada vez

mais discute-se o livro como um dispositivo tanto de expressão, quanto de comunicação, quanto de circulação" (GRIGOLIN, 2013, p.131).

No Brasil se consolidam espaços de investigação e produção de fotolivros. Dentro de festivais como o Fórum Latinoamericano de Fotografia de São Paulo, o Paraty em Foco e o Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre, há alguns anos o fotolivro é pauta nas mesas de debates e oficinas. Este três eventos citados, entre outros, mantêm bibliotecas de acervo colaborativo.

Iniciativas comerciais, como editoras e escolas especializadas, também incentivam e criam condições para produção, formação de mão de obra e comercialização de novas obras. Iatã Cannabrava, fundador do Estúdio Madalena, uma referência que reúne editora, produtora cultural e livraria na cidade de São Paulo, define os fotolivros como "livros nos quais há que se ler as fotografias, nos quais a imagem é realmente o texto". (CANNABRAVA, 2009) Outra iniciativa, a Beira Movida Editorial³ é um coletivo porto-alegrense especializado em produções editoriais em fotografia e também em ações educativas em fotografia e narrativas visuais.

Também em Porto Alegre, é importante citar as escolas, Fluxo – Fotografia Expandida, Escola de Fotografia Câmera Viajante e o Projeto Contato, como empresas que oferecem cursos variados de fotografia fora dos cursos técnicos e de graduação em universidades. Espaços de debate e de problematização da fotografia como os grupos de estudos de Fernando Schmitt, o grupo de Tiago Coelho e Marco A.F., e o grupo de estudos do Festival de Fotografia de Porto Alegre.

Generalizar toda a produção, como apenas uma opção editorial seria deveras reducionista. Todo esse universo do fotolivro reúne profissionais de diferentes áreas de atuação, cada um com suas intenções, critérios e fronteiras de atuação, dentre estes, jornalistas, repórteres fotográficos ou apenas fotógrafos que utilizam o suporte fotolivro para produzir narrativas documentais, jornalismo em imagens.

³ Beira Movida Editorial é um coletivo editorial integrado por Camila Domingues, Clarissa Pont, Cristiano Sant'Anna e Eduardo Seidl.

2.3 APROXIMAÇÃO AO SANTA SOJA

Prefiro fazer a aproximação pessoal nesta pesquisa com o fotolivro *Santa Soja* como um diálogo com o conceito de *pós-história* trabalhado dentro da filosofia dos *media* de Vilén Flusser. A imagem técnica é elemento característico da *pós-história*.

Flusser identifica a fotografia como imagem técnica, diferente das imagens tradicionais como a pintura, gravura e escultura entre outras formas de produção. O seu texto mais conhecido sobre isto no Brasil é *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2002). Mas é a leitura que o pesquisador Rodrigo Duarte (2009) faz sobre a *pós-história* que será usada como base para identificar a posição do fotolivro *Santa Soja* no fotodocumentarismo.

Segundo Flusser, vivemos em um momento identificado como *pós-história* que teve início após a Segunda Guerra Mundial, após o holocausto. Um momento em que a sociedade é orientada pela noção de *Programa*, ou mais compreensível na palavra em inglês, *Software*. Todo *Programa* para funcionar precisa estar instalado dentro de um *Aparelho* com as devidas compatibilidades. Todo *Aparelho* munido de *Programa* precisa de um *Operador* para acioná-lo, fazê-lo funcionar. Antes disto, supostamente teve que existir o *Programador* que estabelece o conjunto de possibilidades de ações que o *Operador*, com um sentido de funcionário do *Programa* poderá executar.

Este desenho dá uma impressão de sociedade em que ninguém teria a menor possibilidade de ser um indivíduo, com direito às liberdades individuais, tomadas de decisões e pensamentos particulares. Duarte (2009) inclusive aponta que Flusser, em um texto de da década de 1960, anteviu um novo tipo de ser humano que estaria se criando dentro do sistema para poder sugerir funcionalidades e programações para o *Programa*.

Esta descrição extremamente apocalíptica se ameniza quando Flusser considera que como é o acaso que antecede os processos de funcionamento do *Programa*, não haveria, pelo menos, como prever exatamente qual seria o resultado de cada ação. Abrindo, assim, a possibilidade para o que identifica como um ato de corromper o *Programa*, obtendo resultados fora do estabelecido pelo sistema todo.

Esta ideia de corromper o *Aparelho* está amplamente descrita no *Filosofia da caixa preta* (2011). Seria o fotógrafo que consegue produzir imagens diferentes das sugeridas pelo *Aparelho*. Produzir algo próprio, inovador, surpreendente? *Caixa Preta* é citada no título e no corpo do trabalho de Flusser, referindo-se ao símbolo utilizado em projetos eletrônicos, por exemplo, para identificar um sistema complexo fechado que cumpre uma função dentro de um sistema maior, e que por ser desnecessário conhecer seus detalhes é resumido em uma *Caixa Preta*. Um mecanismo que cumpre sua função mas é desconhecido na sua integridade.

O fotolivro *Santa Soja*, ao aparecer instantaneamente mostrou-se, como uma corrupção do sistema do fotojornalismo, no sentido de fazer um trabalho documental profundamente original, com expressão própria, diferente do cotidianamente visto, produzido para atender a uma demanda de mercado.

No período de formação acadêmica, lembro de ler as fotografias dos jornais diários buscando referências de profissionais e de práticas. Era uma influência importante já que eu desejava trabalhar no jornalismo diário. Sempre me pareceu estabelecido que os demais formatos como livros, exposições e trabalhos documentais eram lugares onde estavam fotógrafos mais reconhecidos profissionalmente. As primeiras referências de livros encontrados ainda nas bibliotecas, antes da internet se popularizar, eram Arthur Omar, publicações da Agência Magnum, Sebastião Salgado. Outra referência mais recente, da virada do século XXI, é o fotolivro *História de Pescador* de Elio Stolz, Manuel Nogueira e Marcelo Curia.

O fotolivro *Santa Soja* reunia muito do que um trabalho de referência precisava mostrar. Admirável, de modo geral para o perfil de estudantes de fotojornalismo em que me enquadrava. Fotografia documental com uma pauta social, retratos fortes que deixavam o leitor olhar fundo no personagem. Espaço para a fotografia e para a série fotográfica. Séries fotográficas que instigavam a folhar e desfolhar algumas vezes. As fotografias pareciam sugerir novas relações possíveis na medida em que se variasse a ordem de leitura. Uma incógnita que geralmente era vencida pelo cansaço do olhar, e a opção era esperar outra oportunidade de leitura para tentar novamente decifrar.

Além da identificação que o fotolivro *Santa Soja* proporciona por ser uma história local, dentro do Estado do Rio Grande do Sul, é uma narrativa de estradas percorridas, de interior desbravado. História do fotógrafo andarilho, mesmo que

auxiliado por meios de transporte, mas o fotógrafo que sai do seu lugar de conforto. Situação que a fotografia sempre buscou historicamente, ainda mais o fotodocumentarismo. A intenção de desbravar o não visto e testemunhar.

Um objeto, o fotolivro, agregou à fotografia local, conhecida pelas publicações anteriores nas edições periódicas da revista *Agricultura e Cooperativismo* e exposições vistas e comentadas pelos autores, o status de documento exclusivo dentro da história dos séculos XIX e XX. Pelo fato de estar publicado no formato mais permanente e por proporcionar o espaço de leitura adequado.

Na curta experiência que tenho como professor de fotojornalismo, diversas vezes se escuta o comentário de que o preto e branco seria uma estética que favorece a fotografia documental. *Santa Soja* agregou pelo uso do preto e branco? A fotografia em preto e branco sempre teve uma atração peculiar. Provocou essa atração e começou a gerar essas observações após se popularizar a fotografia colorida. Mesmo tendo à disposição a fotografia em cores, utilizar o preto e branco é uma opção. Mas isto veio a acontecer por volta das décadas de 1960 e 1970. Nos jornais diários, a cor chegou pela capa na década de 1990. Apenas na primeira década do século XXI foi quando os jornais se transformaram integralmente em cores. Toda a história dos séculos XIX e XX foi documentada em preto e branco porque era a única opção, ou pelo menos a única opção acessível aos padrões técnicos e econômicos.

Muitos fotógrafos e pesquisadores fazem a observação, se referindo à preferência atual pelo preto e branco, de que a cor seria uma distração para a leitura da fotografia. Neste sentido, o preto e branco seria uma característica estética que exige que o fotógrafo se concentre mais na informação da fotografia, nos formatos dos elementos, nos contrastes de luzes, produzindo imagens mais fortes, mais diretas. Eu diria que esta atração seria justo pelo fato de que em um momento ainda não existir de forma acessível a fotografia colorida, as histórias dos séculos XIX e XX foram documentadas pela fotografia preto e branco. Com o cinema em preto e branco ocorreu o mesmo. Este histórico, de tradição quase bissecular, é o que agrega à fotografia contemporânea um status de uma fotografia tradicional, de trabalhoso processo dominado por poucos, exclusiva, com valor documental. Ao contrário da fotografia acessível a todos os lares, de câmeras automáticas, de processamento terceirizado, de forma barata e simplória, relacionada à fotografia colorida, mesmo que com um resultado final com as devidas aberrações cromáticas.

Ao falar sobre a filosofia dos *media*, Flusser divide a atuação da comunicação na *pós-história* em dois fluxos principais, o diálogo e o discurso. Os diálogos seriam o modelos mais antigos de comunicação em sociedade. Reuniões em mesa redonda, espaços de debates sociais e administrativos, as ágoras. No caso das tecnologias modernas, um sistema de telefonia, redes sociais ou ainda a opinião pública. Os discursos estariam em outros formatos de comunicação com uma aula, palestra ou um teatro. Nos formatos institucionais do exército ou da igreja ou pelas tecnologias de comunicação de massa como a televisão (DUARTE, 2009).

Seria de se supor que, ampliando as tecnologias de comunicação em rede, o diálogo se ampliaria por via destas tecnologias, mas Flusser percebe que predomina o formato discurso. Em vez de horizontalizar a forma de comunicação no sentido do diálogo de diversas vozes, os espaços estariam sendo ocupados pelos formatos verticais de discursos, os monólogos. O que seria uma grande crise da sociedade contemporânea: a inabilidade de dialogarmos diante de um aparelho que oferece várias oportunidades, prevalecendo os discursos de ideias únicas.

Neste sentido, o fotolivro *Santa Soja* sempre me ofereceu a sensação de proximidade com os retratados, de uma troca de olhares, de momentos de receptividade intimista dentro da casa do colono. Sensações que são validadas após as entrevistas com os fotógrafos, que confirmaram unanimemente esta intenção de diálogo, de proximidade e de respeito pela originalidade estética dos personagens e situações.

Para Flusser não são mais os textos que dominam as trocas de informações atuais, são as imagens como objetos planos bidimensionais que oferecem uma quantidade incessante de informação cotidiana e contínua. Estas imagens acabam determinando como será nossas vidas já que tomamos decisões baseados nas informações que recebemos pelo jornalismo. Selecionamos nossas preferências e necessidades pela propaganda que nos é oferecida e obedecemos, em menor ou maior medida, as orientações institucionais nas quais estamos submetidos na nossa sociedade.

Flusser, segundo a leitura de Duarte (2009), identificou a imagem como a primeira linguagem de registro utilizada para se comunicar na pré-história. O texto veio na intenção de explicar a imagem, uma linguagem mais precisa que informaria melhor as pessoas contra as ilusões e alienações que vagavam ao redor da leitura da imagem. A escrita marcou o início da história. Hoje estaríamos vivendo uma

inversão deste processo. Uma outra forma de fazer imagens, as imagens técnicas estariam ajudando no processo de explicar as conceituações demasiado rígidas do texto.

Seria o processo de alfabetização visual, ou uma imagetização dos indivíduos na sociedade, a fim de alcançar uma melhor comunicação pelas imagens. “O texto (...) veio libertar a humanidade da loucura alucinatória (...) A imagem (...) veio libertar a humanidade da loucura conceptual” (FLUSSER in DUARTE, 2009, p.26)

Fora das relações familiares em que a fotografia sempre esteve presente em uma pequena handfinder Canonet QL-III, a minha aproximação com a fotografia foi por meio de um laboratório químico preto e branco do amigo Milton Alexandre, o Kiko. Revelava películas e acompanhava o processo de ampliação das cópias até adquirir gana de tomar uma câmera e fazer minhas próprias fotos.

Fui para a faculdade de jornalismo já com a fotografia incorporada no cotidiano. Logo fui monitor do laboratório químico de fotografia em preto e branco do Centro de Comunicação da Unisinos.

Passei a carregar uma câmera ininterruptamente e fotografar incessantemente tudo. O lazer, os estudos, o trabalho, e o movimento estudantil principalmente. Suponho que tenha sido no movimento estudantil na Unisinos que eu tenha descoberto a função da fotografia na política e no social.

Os estágios em fotografia que se sucederam foram principalmente em assessoria de imprensa pública. Fotografia do Gabinete do Prefeito da Prefeitura Municipal de Porto Alegre durante um ano, onde conheci alguns fotógrafos. Em seguida passei para uma vaga que havia aberto na fotografia da Secretaria de Comunicação do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, no Palácio Piratini. Ali trabalhei sob a supervisão de Luiz Abreu, junto com outros fotógrafos e estagiários. Em ambos estágios, o trabalho principal era em laboratório revelando e fazendo provas de contato⁴ dos negativos para arquivamento. Com algum tempo no estágio apareceram as oportunidade de fotografar. O tempo de formação, portanto, foi dedicado ao domínio do processo de tratamento da fotografia e sempre muito ligado às pautas políticas e sociais. Uma fotografia sempre direcionada para a figura humana. Sempre acompanhando a ação das pessoas, uma fotografia documental.

⁴ Prova de contato é uma folha de papel fotográfico com o filme copiado em tamanho real, para se poder visualizar as imagens em positivo.

Certo dia Luiz Abreu voltou do almoço em um dia normal de trabalho com três exemplares do livro *Santa Soja* debaixo do braço. Entrou na sala e me mostrou um exemplar, apresentando brevemente a ficha do livro. O livro foi um objeto que se abriu como canal de um discurso dissonante do visto no fotojornalismo regional que eu conhecia até o momento. Como um exemplo de que é possível corromper o programa estabelecido para a *pós-história* da fotografia documental e jornalística.

Dos quatro fotógrafos autores do livro, já conhecia todos, pelo menos por nome e pelas imagens. O Abreu tinha a identificação de documentarista para a minha geração, de repórter fotográfico com um olhar muito aguçado para os instantes e para as luzes na fotografia. A Jacqueline era conhecida por lecionar fotografia e fazer curadoria de projetos autorais. Não tive aulas com ela, mas a conhecia de algumas conversas. O *Retratos de Colonos* já era um trabalho conhecido por exposições. A Eneida, pesquisadora da fotografia do fotógrafo porto-alegrense Lunara, não a conhecia pessoalmente, é dona de uma fotografia bem autoral. Genaro também era um nome que eu acompanhava pelas páginas de *Zero Hora*, mas não conhecia pessoalmente.

Após a conclusão da graduação em jornalismo em 2003, após os estágios em fotojornalismo, foram quase dez anos de experiência profissional no mercado de fotojornalismo, nos mais variados ambientes de redação, assessoria de imprensa, comunicação institucional. Momentos de muito praticar e pouco pensar o fotojornalismo, como forma de autocrítica. Em 2012 sou convidado a lecionar fotografia na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e provocado a pensar mais sobre a área profissional, a fim de aprimorar a forma de compartilhar o conhecimento acumulado, buscar maior aprofundamento, incentivar novas produções. Mesmo depois de mais de dez anos da descoberta do fotolivro *Santa Soja* por minha parte, esse mantém seu status de referência a ponto de ter se transformado em objeto de análise desta pesquisa em narrativa fotográfica.

O foco em narrativa visual é consequência da intenção de descobrir a forma de comunicação da fotografia, do lugar adequado à potencialização desta comunicação. Tanto de uma fotografia isolada, assim como na série fotográfica.

2.4 LOCALIZAÇÃO DO FOTOLIVRO SANTA SOJA: POLÍTICO, SOCIAL E AGRÁRIO

Os cinco autores do livro *Santa Soja* foram entrevistados com o objetivo de fazer um resgate de época pelas memórias que guardam hoje sobre o percurso que trilharam na profissão. Procurou-se descobrir como eram as condições de trabalho convencionais e quais foram as escolhas ou oportunidades que moldaram os profissionais até a produção do fotolivro *Santa Soja*. Uma forma de buscar compreensão dos indícios de ter sido um trabalho dissonante, na época, do jornalismo convencional de Porto Alegre e do Estado e para as conexões que existiam com o que era feito nacionalmente. Por esta ruptura com o vigente, e pelas qualidades específicas do trabalho realizado pelos profissionais, o livro poderia ser considerado como um marco, um acontecimento do fotojornalismo gaúcho?

Para tanto, é preciso retornar à década de produção do livro, aos anos 1970, atravessada por governos militares. Desde o golpe de 1964, dois presidentes empossados por comando do exército sucederam o também militar Emílio Garrastazu Médici, 1969 a 1974. Seguido por Ernesto Geisel, 1974 a 1979 e João Figueiredo, de 1979 a 1985. Período de governos autoritários e nacionalistas, conservadores. Uma década com direitos civis suprimidos pelo Ato Institucional Nº5, sem Congresso Nacional e com um Código de Processo Penal que dava total liberdade às forças de segurança militares prenderem qualquer pessoa suspeita de ameaçar a soberania militar. Tempo difícil que terminou em 1985 com a eleição pelo Congresso do civil José Sarney dando início ao período conhecido como a Nova República.

No Rio Grande do Sul, a década começou no meio do mandato do governador eleito pela Assembleia Legislativa Walter Peracchi Barcelos. Em 1971 assumiu Euclides Triches, em 1975, Sinval Guazzelli e em 1979 assume o cargo de governador José Augusto Amaral de Souza, que ficou no cargo até 1983. Todos estes filiados à Arena, partido que sustentava o regime militar. Período de poucas liberdades individuais, escassas possibilidades de participação pública, nenhuma transparência governamental e de rígido controle sobre os veículos de comunicação.

As universidades tinham um ambiente que proporcionava mudanças comportamentais importantes. No início dos anos 1970, o Brasil começa a receber

os reflexos da década de 1960 na Europa. Mudanças sociais, antropológicas e comportamentais, que têm o auge nas manifestações estudantis nos primeiros anos da década, que refletem no Brasil com algum atraso se comparadas com acontecimentos na Europa.

Para termos uma ideia na própria estrutura política da universidade, no centro acadêmico da Famecos, Alberto Pasqualini. A primeira eleição que houve uma chapa de esquerda, identificada com uma crítica ao governo da ditadura foi 1974, 75, uma chapa que eu era vice-presidente. (PEREIRA, 2015, p. 100)

A forma de fazer política estudantil naquela época era indireta. Não podia haver expressão das ideias contrárias ao regime militar, pois elas, seriam prontamente repreendidas. Os estudantes obrigavam-se a descobrir alternativas para a militância, buscavam expressões artísticas, para atrair o público e colocar de forma subliminar as mensagens desejadas.

Então trouxemos o Chico Buarque e o Milton Nascimento, que não eram os caras que são hoje, eram uns gurizões que estavam fazendo música de oposição, de contestação. (PEREIRA, 2015, p. 100)

As duas graduações de comunicação social com habilitação em jornalismo no Estado, a Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação – Fabico, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Faculdade dos Meios de Comunicação Social – Famecos, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, estavam formando as primeiras turmas de jornalistas. Até então, a formação dos profissionais que trabalhavam nas redações era na prática. A pessoa se direcionava ao jornalismo por habilidades pessoais com escrita e leitura, ou depois de exercer as funções mais básicas de logística e serviços nas redações de jornais. Os postos de trabalho em jornalismo eram ocupados sem formação acadêmica específica, principalmente para a função de fotógrafo, tida como uma tarefa menos intelectual e mais exigente de habilidades físicas. O profissional precisava de força para carregar equipamentos pesados, além de disposição para processar os químicos do laboratório e para enfrentar situações difíceis ou perigosas nas pautas policiais, por exemplo.

As mulheres enfrentavam maior resistência a serem aceitas nos departamentos de fotografia, além de todas as questões citadas, também pela

questão de gênero. “(...)na época não era esperado que mulher fosse fazer fotografia” (Serrano, 2015, p. 121) Além da questão de gênero, de forma geral foi um período em que iniciou o encontro dos profissionais práticos do cotidiano de produção do jornal com os estudantes universitários de jornalismo ocupando vagas de estágio ou como jornalistas recém formados.

Por que nós fazíamos parte de um grupo que era considerado revolucionário demais na época, porque nós éramos formados, ou melhor, estudantes de comunicação. Os fotógrafos da geração anterior à nossa vinham de outra escola que existia. Que era a escola da época do Assis Hoffmann, que trabalhava na *Caldas Jr*, e do Telmo Cúrcio da *Zero Hora*. Estes fotógrafos vinham de uma carreira dentro do jornal que as vezes começava até como *office-boy*, passava pelo laboratório e ia acontecendo. Nós íamos para lá com revistas, com livros na mãos. A gente tinha um outro grau de informação e de cultura, evidente, na época. (Joner, J., 2015, p. 156-157)

Nesta época então, em que as fotógrafas entrevistadas nesta pesquisa estavam entrando no mercado de trabalho, não era fácil conseguir a aceitação e boa receptividade por parte dos colegas fotógrafos, jornalistas dos demais setores da empresa e da própria direção da empresa.

Nós tínhamos que trabalhar, digamos que, o dobro para provar que a gente era capaz. A gente estava começando, estava aprendendo, mas de fato a gente precisava provar mais para se manter. (...) Mas claro a gente fazia igual como qualquer fotógrafo que está se formando, né? E foi aí que a gente, de alguma forma, se formou mesmo. (SERRANO, 2015, p. 121)

Questionada se esta distinção era também indício de alguma repressão política, Serrano diz não poder afirmar. Diz que se existisse alguma resistência dentro do jornal por questões políticas, estas ficavam disfarçadas sob atos de aparência machistas. Mesmo não sendo uma bandeira própria da fotógrafa, o momento era de mudança de comportamento. Evidentemente que as fotógrafas estavam ocupando um espaço que historicamente não era das mulheres, por isso ela entende, mesmo não concordando, que certa resistência naquele momento seria evidente.

Este contraste de perfis gerava uma certa dificuldade de integração inicial, mas não impedia que as empresas empregassem estudantes de jornalismo em vagas de estágio para cumprir as mesmas obrigações e tarefas dos profissionais já estabelecidos. Vantajoso para as empresas por não exigir contribuições trabalhistas e também de interesse do futuro jornalista que podia adquirir experiência prática logo no início de carreira.

Os jornalistas entrevistados nesta pesquisa, demonstram uma paixão muito grande pelo ofício, tanto André Pereira pelo texto, como os quatro fotógrafos pela fotografia. As redações dos grandes jornais, empresas de comunicação eram o destino tradicional de quem entrava na profissão de jornalista. Maneira de buscar uma confirmação, um reconhecimento, uma autenticidade profissional, mas também a forma de buscar renda pessoal em um momento em que ainda não possuíam uma rede de contatos suficiente para gerar trabalhos *freelances*. Apenas um dos cinco autores do livro, Genaro Joner, disse preferir as grandes redações justamente pelo ritmo intenso de pautas. Os demais confirmam que idealizavam outra condição de trabalho que proporcionasse maior liberdade de atuação e maior autonomia no processo de produção.

André Pereira declarou seu gosto por um texto mais literário, descritivo, que encontrava mais espaço e aceitação nas revistas semanais que funcionavam na época como *Veja*, *Placar*, *Quarto Rodas*. Todas publicações da *Editora Abril*, que mantinha uma sucursal em Porto Alegre, onde trabalhava como editor chefe o jornalista Luiz Cláudio Cunha.

O jornalismo foi uma escolha no início da década de 70 por ser a alternativa que mais o aproximava do texto. André não via possibilidade de trabalhar como escritor, portanto o jornalismo era a opção para poder trabalhar com texto. Em 1972, André entra no curso de jornalismo da FAMECOS, na PUCRS, e é marcado pelas influências do ambiente universitário e de mudanças comportamentais da época. Comenta que era o primeiro momento em que já existiam mais mulheres do que homens estudantes de comunicação. Começa a fazer movimento estudantil no *Diretório Acadêmico Alberto Pasqualini*. O momento político não permitia uma militância tão aberta, de divulgação direta de ideias, então a forma de fazer política foi buscando formas alternativas dissimuladas, como citadas anteriormente.

André Pereira começou a trabalhar logo ao ingressar no curso de jornalismo. O primeiro trabalho foi no *Diário de Notícias*, jornal do *Grupo Diários Associados* que

funcionou em Porto Alegre até 1979. Saiu do *Diário de Notícias* para estagiar no jornal *Zero Hora* por indicação de outro colega estagiário, José Antônio Silva. Renovou o estágio três vezes por resistência da empresa em contratá-lo oficialmente, até conseguir a contratação para a cobertura de verão. André comenta que a estas oportunidades de estágio ou trabalho nas redações eram uma grande escola de jornalismo na época. Não havia distinção entre o tipo de contrato, todos eram colocados na lida de igual forma.

Em 1976, quando estava iniciando a *Coojornal*, André passa a trabalhar um turno na sucursal da *Editora Abril*, sob edição geral de Luiz Claudio Cunha, e um turno na Cooperativa dos Jornalistas onde passa a trabalhar na revista *Agricultura e Cooperativismo*. Publicação financiada pela *Federação das Cooperativas de Trigo e Soja do Rio Grande do Sul*.

Eneida Serrano descobriu a produção de fotografia nas revistas semanais como um ritmo mais prazeroso e eficaz para o resultado desejado por ela. A lembrança da época é de ter como referencia o fotógrafo Lewis Hine como autor de um trabalho muito eloquente. Fotografando crianças em condições extremas de trabalho pesado, em situações próximas à escravidão, conseguiu influenciar mudanças na legislação trabalhista e principalmente na legislação proibindo o trabalho infantil. O que a atraiu principalmente foi que Lewis Hine era um sociólogo que utilizou a fotografia como ferramenta para interferir em uma questão prática e útil para a vida cotidiana.

Outra referência nacional para a fotógrafa Eneida Serrano foi a revista *Realidade*, que valorizava bastante as imagens em reportagens fotográficas sobre o cotidiano, comportamento e em relatos de viagens. Eneida cita especificamente Luis Humberto, professor e pesquisador em fotografia na *Universidade Nacional de Brasília*, e Claudia Andujar, que na época fez um trabalho aprofundado com índios na Amazônia, justamente num momento em que o tema estava em voga diante da política desenvolvimentista e de exploração da Amazônia. “E eu olhava aquilo com muita admiração, era uma bela publicação, a *Realidade*.” (SERRANO, 2015, p. 122)

Na ideia de Eneida, o início de profissão não tinha muita flexibilidade. Era buscar os lugares mais estabelecidos para ter um reconhecimento como profissional. Foi ao ter estas experiências tanto no *hard-news* do jornal diário em *Zero Hora*, pela *Cooperativa Coojornal*, como *freelancer* na sucursal porto-alegrense

de revistas nacionais como *IstoÉ* e *Veja*, é que descobriu sua predileção pelo fluxo de trabalho das publicações semanais ou de longa periodicidade.

Na época em que Eneida trabalhou para a revista *IstoÉ*, João Farkas era o editor. Ricardo Chaves havia sido editor por um tempo. “...essa comunicação com o Kadão e com o João foi uma época muito legal.” (SERRANO, 2015, p. 130) Em relação à construção e desenvolvimento de pauta, da edição das matérias para a publicação: “Isso sim acontecia na *IstoÉ* e depois na *Veja* era bem diferente, mas sim, acontecia. Claro, eu também já era uma profissional mais madura...”. (SERRANO, 2015, p. 130)

Foi nas oportunidades que teve de desconstruir o padrão dos jornais diários e de quebrar a submissão da fotografia ao texto, que Jacqueline Joner descobriu os momentos mais eficientes para o seu trabalho. A narrativa que Jacqueline faz é de adoração pelas fotografias, como imagens sagradas que se ajustam à sacralização da história produzida sobre as consequências da soja, também tida como Santa por um período.

É a colona, aquela (que está no *Santa Soja*), neste momento eu tenho 3 frames. Eu seleccionei. Está aqui. Vou te dizer que o que a gente tá fazendo (manuseando os negativos das fotografias do *Santa Soja*), eu nunca tinha feito e é emocionante. Eu estou emocionada. Colocando a mão nestes negativos de 35 anos. E eles estão muito bem obrigada. (JONER, J., 2015, p. 155)

Uma característica que Jacqueline destaca sobre o grupo de fotógrafos, que se reuniu na *Cooperativa Coojornal*, é a capacidade de refazer o processo até alcançar o resultado desejado, se referindo ao trabalho de ampliação e tratamento das fotografias em laboratório. Jacqueline Joner conta que foi convidada a fazer a edição de fotografia na *Coojornal* quando Ricardo Chaves saiu para trabalhar na *Veja* em São Paulo. Sua experiência profissional era de apenas três meses de estágio em fotografia no jornal *Zero Hora*, sob a chefia de Telmo Cúrcio. Neste momento é que reuniu os demais fotógrafos: Eneida Serrano, que conhecia da *Zero Hora*, o irmão Genaro Joner, que vinha de uma boa experiência de laboratório trabalhando com Assis Hoffmann no estúdio *Contexto*, e Luiz Abreu com passagem pela *Caldas Junior* e já com bons projetos pessoais em fotografia.

Naquele momento nós nos reuníamos. Todos assim, extremamente apaixonados pelos seus trabalhos, pelo trabalho, por novos conhecimentos, que eram muito difíceis. Mas mesmo assim nós pesquisávamos e trocávamos. (...) queríamos um trabalho de qualidade e fazíamos com que isso acontecesse, trabalhando incansavelmente. (JONER, J., 2015, p. 156)

Entre a saída da *Zero Hora* e o convite para ingressar na *Coojornal*, Jacqueline, assim como Eneida Serrano, tiveram experiência *freelando*⁵ para algumas agências de notícia, ou agências de assessoria de imprensa, conhecidas na época por agências de *press-release*. Lembra que neste momento, conversando entre este grupo de fotógrafos, mesmo que com uma curta passagem por redações, com exceção do Genaro, os três outros integrantes não tinham mais interesse em trabalhar nos grandes jornais diários. Ao contrário, estavam procurando ritmos de trabalho diferentes. Além do ritmo, a possibilidade de fazer um discurso diferente do monólogo das redações da época.

Jacqueline recorda que logo no início da faculdade decidiu pela fotografia, porque já vinha de uma infância e juventude estudando pintura a óleo. Ela tinha uma grande facilidade de trabalhar a geometria, o que a ajudou a lidar com a composição da imagem. Sobre as referências diretas do fotojornalismo, diz serem muito recentes, pois neste período da década de 70 em que cursou jornalismo e começava na profissão, o acesso era mais restrito por conta dos livros e demais publicações geralmente serem estrangeiras e caras.

(...) eu não tenho a menor vergonha de dizer que sou uma pessoa sem referências. As minhas referências são de hoje na fotografia. Hoje eu admiro alguns fotógrafos, mas eu não tive referências, por que a comunicação era outra na época. Porque existiam os livros de fotografia, revistas de fotografia importadas,(...) (JONER, J., 2015, p. 158)

Na experiência que teve fotografando para jornais diários, logo chegou à conclusão que precisava defender a sua fotografia. Não existia efetivamente a figura de editor de fotografia, sim a figura do chefe do setor de fotografia que era responsável pelas questões administrativas, como tabela de horários, manutenção de equipamentos, distribuição de pautas aos fotógrafos. O repórter fotográfico ia

⁵ Trabalho de forma autônoma feito pelo fotógrafo para uma empresa jornalística. Terceirização.

sempre orientado pelo repórter de texto “os fotógrafos eram subordinados, subalternos até, daria para dizer isso.” (JONER, J., 2015, p. 159) Na redação as escolhas no processo de edição da fotografia eram feitas pelos editores de texto. Na *Zero Hora* era Telmo Cúrcio como chefe e Gerson Schirmer como sub-chefe. Assim como Jacqueline comentou sobre as suas referências iniciais escassas, algumas questões técnicas mais aprofundadas como profundidade de campo, técnicas de fotometragem e alteração de velocidade foram sendo descobertas no decorrer da prática e no convívio com outros profissionais.

(...) eu usava meu tempo dentro do setor de fotografia, eu punha uma cadeirinha do lado da mesa de luz, era uma parede imensa de mesas de luz, eu punha uma cadeirinha ali e um dia alguém me disse, para aprender fotografar era para olhar os negativos das outros fotógrafos. Eu sentava ali e olhava tudo, de todos. Em pouco tempo eu já sabia quem já fazia o quê, quem fazia o quê e como. (JONER, J., 2015, p. 160)

A partir deste momento Jacqueline Joner foi descobrindo o que gostava em cada fotógrafo, o que geralmente funcionava em questão de linguagem, enquadramento, aproximação. Foi desenvolvendo a sua identidade na fotografia e acabou encontrando uma grande facilidade de trabalhar com retratos, que era um tipo de fotografia geralmente desprezado pelos demais fotógrafos. Um gênero do fotojornalismo que não atraía muita atenção ou que apresentava muita dificuldade para os demais profissionais.

Dentro da redação do jornal, o processo era todo fragmentado. Após a pauta, o filme era entregue para o laboratorista que revelava e o deixava seco sobre a mesa de luz. Eram selecionadas as melhores fotografias e o negativo cortado em tiras de cinco frames para arquivamento em envelopes. Jacqueline comenta que quando saiu do jornal *Zero Hora*, precisou se apropriar deste processo. Começou a fotografar para agências de assessoria de comunicação, responsáveis pelos jornais sindicais, publicações de associações de classes e empresariais. Foi onde conseguiu trabalhar as habilidades que vinha desenvolvendo com o retrato, já que a maioria das pautas trabalhavam questões políticas e econômicas. Pautas que utilizavam principalmente o retrato como repertório fotográfico.

Luiz Abreu chegou a Porto Alegre vindo de Santiago, sul do Estado do Rio Grande do Sul, no final da década de 60. Aproximadamente 1968. “Fiz muita foto

mentalmente, desde Santiago, mas nunca com câmera.” (ABREU, 2015, p. 174) Começou a graduação de Química na *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, mas logo percebeu a não compatibilidade sua com o curso. Foi aprovado em seguida em um concurso público para monitor penitenciário. Trabalhou no presídio central de Porto Alegre por pouco tempo e logo foi transferido para o manicômio judicial. Lugar para onde são enviados réus sem responsabilidade mental sobre si. Abreu comenta que estas experiências em casas de detenção foram fundamentais para a formação de um olhar humanístico, comprometido socialmente, típico da fotografia vinculada ao registro humano. “...eu não queria uma fotografia artística, voltada para galeria, eu queria esse lado democrático da fotografia, este lado generoso da fotografia, que vive o mundo, que está no mundo...”, (Abreu, 2015, p. 174)

Não agradava ao fotógrafo a fotografia com propostas meramente estéticas, mas sim como documento que representasse a realidade social, política e humana naquele momento. Os primeiros registros feitos com a fotografia foram dos pacientes do manicômio judicial. Abreu lembra que era uma realidade difícil, um ambiente muito agressivo visualmente. Foi um momento muito dramático, mas que o ajudou a conceber um estilo para a fotografia. Ao abandonar o trabalho de monitor penitenciário é que Abreu decidiu se dedicar à fotografia como sustento e como expressão. Foi procurar trabalho na *Caldas Junior* e começou a fotografar para o jornal *Folha da Manhã*.

Luiz Abreu lembra da dificuldade que havia em conseguir publicações para se ter referências profissionais. Era mais difícil conseguir acesso ao trabalho de outros fotógrafos. “Uma vez eu fiz a assinatura da (revista) *Photo*, que recebia regularmente. Quando a gente viajava aproveitava para comprar livros.” (ABREU, 2015, p. 178), comenta Abreu. As viagens para o centro do país eram aproveitadas para ver exposições, comprar livros e outras publicações. “Bresson está sempre presente quando começamos a fotografar” (ABREU, 2015, p. 179), mas também cita outros nomes com trabalhos fortes como Margaret Burke-White, que fotografou por um período para a revista *Life*.

A principal referência que Luiz Abreu aponta, é o *Farm Security Administration*, um projeto do governo estadunidense feito na década de 1930, após a quebra de bolsa de valores que comprometeu a economia do país gerando graves consequências sociais, migrações internas e êxodo rural. Neste episódio, o

governo, através de um departamento de reorganização social criado especificamente para o momento, contratou um grande grupo de fotógrafos, dos quais Luiz Abreu destaca Walker Evans e Dorothea Lange. Grande parte destas fotografias foram utilizadas em campanhas governamentais logo na década de 1930. Parte em publicações feitas pelos próprios autores como o *Elogiemos os homens ilustres*, de Evans e James Agee. Após a década de 1970 que este material todo foi identificado como um grande trabalho do fotojornalismo estadunidense. Hoje, a parte salva do todo produzido está à disposição, sob domínio público, para *download* na biblioteca do congresso nacional dos Estados Unidos.⁶

Abreu compara tanto o momento histórico da crise econômica da década de 30 nos Estados Unidos, com a crise da soja no Brasil na virada das décadas de 70 e 80, assim como o resultado dos trabalhos fotográficos realizados em ambos episódios. “Eu conhecia o trabalho dela (Dorothea Lange), curti, acho que foi um trabalho que de certa maneira guiou nosso olhar para fazer este livro aqui (*Santa Soja*).” (ABREU, 2015, p. 179)

Sobre as redações dos grandes jornais, Luiz Abreu criticou principalmente o posicionamento econômico e editorial das empresas jornalísticas. Afirma que foi um período bom, “mesmo com todos os compromissos que sabemos que os jornais tem”. (Abreu, 2015, p. 178) Destaca que a vivência no ambiente da redação traz experiências importantes na formação humana do jornalista, pelo fato de estar circulando por vários grupos sociais, acompanhando diferentes experiências profissionais, testemunhando fatos relevantes historicamente. Mesmo sendo momentos dispersos entre várias pautas irrelevantes. Segundo Abreu, se o jornalista souber aproveitar, estes momentos são muito enriquecedores, “porque tem muito besta que passa por ai e não aprende nada”. (Abreu, 2015, p. 178)

Mas se tu incorpora isso no teu aprendizado de vida. Realmente é enriquecedor. Mas a *Coojornal* tinha este diferencial que é imbatível, para quem queria fazer um trabalho mais livre, mais comprometido com o momento que tu está vivendo, sem grandes atrelamentos econômicos, da grande mídia, os compromissos que a grande mídia teve e atrapalhou um monte.” (ABREU, 2015, p. 178)

⁶ Library of Congress. <http://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/> acesso em 08.01.16.

A pesquisadora Tania Regina de Luca, em artigo publicado no livro *Fontes Históricas*, organizado por Carla Bassanezi Pinky e publicado pela *Editora Contexto* em 2005, comenta a costumeira atuação compartilhada de intelectuais escritores nos veículos de comunicação como alternativa de renda ou de acesso aos cenários políticos e sociais. Sobreviver e conviver nestes ambientes significava transitar pela publicidade, pelas tarefas diárias nas redações de jornais, entre outras produções variadas conforme as demandas do momento. Conforme os exemplos citados, os escritores Olavo Bilac e Emílio de Menezes, pioneiro comportamento que foi seguido por fotógrafos. Segundo a pesquisadora Flora Süssekind, citada por Luca, estes escritores consideravam como algo menor o trabalho realizado para o mercado jornalístico comparado com a produção autoral, considerada como a obra pessoal. Mesmo que costumassem compartilhar das técnicas e sensibilidades literárias, de narrativa, para agregar valor ao trabalho jornalístico oferecido conforme as exigências do mercado. (LUCA, in PINKY, 2005, p. 124)

3 COOJORNAL E AGÊNCIA PONTO DE VISTA

Compartilhando este posicionamento quanto à profissão, não é por acaso que todos os autores do livro *Santa Soja* passaram pela *Cooperativa dos Jornalistas de Porto Alegre, a Coojornal*.

A *Coojornal* foi uma cooperativa que reuniu jornalistas inconformados com as condições de trabalho nas redações das empresas jornalísticas da época. Segundo o livro *Coojornal: um jornal de jornalistas sobre o regime militar*, editado pela *Editora Libretos*, a ideia da cooperativa tomou forma entre jornalistas de diversas redações, principalmente em encontros pós-expediente nas mesas da *Churrascaria Itabira* em Porto Alegre, que compartilhavam inquietudes quanto às condições de trabalho, limitações editoriais e aos cerceamentos à liberdade de expressão. “A censura à imprensa ocultava o quadro de terror praticado sistematicamente nos porões da repressão”. (Guimaraens, 2011, p. 14)

Havia tanto a censura oficial praticada pelos agentes do *Serviço Nacional de Informação - SNI*, que mantinham visitas frequentes ou informantes dentro dos veículos de comunicação, assim como a censura institucionalizada nas redações pelos jornalistas mais conservadores, ou temerosos de possíveis represálias. Estas

duas formas somadas entre si, produziram um controle de extrema rigidez sobre o que não podia e o que deveria ser dito.

A primeira edição, do que viria a ser o periódico da Coojournal, ainda era um “pequeno tabloide de nome estranho” (GUIMARAENS, 2011, p. 13), que circulou nas redações porto-alegrenses no final de 1975, com a matéria principal tratando de um acontecimento justamente relacionado à classe dos jornalistas. O que já era dissonante na época, fazer uma análise crítica sobre o comportamento da imprensa ou sobre a prática jornalística.

O fato noticiado foi o afastamento organizado de 21 jornalistas da *Folha da Manhã* em protesto à demissão do jornalista Caco Barcellos por conta de uma matéria crítica à *Brigada Militar*. Todos estes 21 jornalistas que participaram do protesto acabaram sendo demitidos pela *Companhia Caldas Junior*. O comunicado do *Serviço Nacional de Informação*, de 1975, informava que entre os dirigentes e redatores estavam os “elementos expurgados” do referido periódico “por suas conotações comunistas”. (GUIMARAENS, 2011, p. 13)

A intenção destas pessoas que começavam a se organizar em forma de cooperativa era buscar alternativa ao restrito mercado de trabalho e ao clima predominante nas redações tradicionais, de discurso oficialista, censura interna, postura acrítica, autoritarismo e inevitável frustração por parte significativa dos jornalistas que buscavam uma aproximação do seu trabalho com as ideias que queriam defender. A vontade de fazer jornalismo com uma marca autoral.

Tínhamos que criar alternativas independentes e isso aconteceu aqui, aconteceu em outros lugares, apesar de todas as dificuldades, não é? Essa organização, a exemplo das cooperativas, fazíamos um grupo pra se fortalecer, pra trocar conhecimento e unir forças. Era uma tendência de época né? (SERRANO, 2015, p. 135)

Esta organização foi ‘a’ *Coojournal – Cooperativa dos Jornalistas de Porto Alegre*, que surgiu com 66 associados e chegou ter 314 no momento áureo. Editou 33 jornais e boletins para outras instituições como prestação de serviços e foi responsável pela circulação do mensário ‘o’ *Coojournal* entre novembro de 1976 e dezembro de 1982. ‘A’ *Coojournal* sofreu com a perseguição censora militar principalmente por conta d’o’ *Coojournal*, que além de fazer a crítica das práticas jornalísticas, não tinha sua linha editorial presa aos compromissos comerciais. A

publicação inicialmente circulou com distribuição direcionada, a primeira edição que circulou em bancas em Porto Alegre, a edição nº 9, editada pelo jornalista Elmar Bones, trazia a denúncia de contaminação das águas do Guaíba pela empresa *Borregaard* aferida pelo químico Milo Raffin. Assunto que não havia sido noticiado até então pelos outros jornais. A cooperativa enfrentou toda sorte de perseguições judiciais, terroristas e econômicas. Teve jornalistas integrantes presos através de “aberrações jurídicas” segundo Luiz Fernando Veríssimo. Conseguindo manter-se ativa até final de 1982, quando fechou por uma somatória de problemas econômicos causados pela política externa à Cooperativa e outros problemas políticos internos. (GUIMARAENS, 2011)

A *Coojournal* tinha veículo próprio, que era o *Coojournal*. Era o veículo de expressão do jornalismo que a *Coojournal* queria fazer. Jornalismo independente, pautado pelos próprios jornalistas e cutucando a onça com vara curta. No período da ditadura sempre se publicou reportagens bem duras, que a grande mídia não veiculava. As pautas era feitas todas pelos jornalistas que trabalhavam lá. Tinha um processo totalmente diverso dos grandes jornais. (ABREU, 2015, p. 177)

Entre as ofertas de serviços jornalísticos que a *Coojournal* oferecia, estava a produção de publicações para clientes como a cooperativa médica - *Unimed*, jornais dos clubes de futebol *Internacional* e *Grêmio*. Publicações sindicais e de associações de classe. Entre estas publicações de terceiros, a revista *Agricultura e Cooperativismo*, financiada pela *Fecotrigo - Federação das Cooperativas de Trigo e Soja do Estado do Rio Grande do Sul*. Publicação para a qual foi originalmente produzido o conteúdo editado posteriormente para o formato livro, em *Santa Soja*.

3.1 A REVISTA AGRICULTURA E COOPERATIVISMO E O CONTEÚDO SANTA SOJA

A revista *Agricultura e Cooperativismo* era uma publicação com o objetivo de divulgar o cooperativismo rural, com notícias e curiosidades relacionadas à agricultura familiar. Também cumpria o papel de intercambiar experiências técnicas

entre os agricultores. A rotina era de viagens semanais para o interior do Estado para entrevistas com agricultores em seu local de trabalho. A característica principal das abordagens era mostrar o agricultor no seu ambiente de trabalho, familiar, assim como ele era no cotidiano. Mantendo os traços originais que incluíam os pés descalços ou com sandálias, chapéu, roupas puídas e encardidas da terra, em meio aos utensílios domésticos e ferramentas de trabalho.

Não era só na fotografia que a intenção era perceber a cena na sua naturalidade. No texto também eram utilizados jargões, termos coloquiais dos agricultores, os diminutivos, as metáforas regularmente utilizadas pelos agricultores. A intenção era a de aproximar o texto ao leitor rural e de criar uma simpatia com o leitor da cidade, segundo André Pereira.

A sociedade se move, também, a partir do indizível e do invisível. Resta saber se no verbalizável há indícios do indizível, se na fala há evidências do silêncio. Ou se no visível há indícios do invisível. (MARTINS, 2008, p. 27)

Os autores do fotolivro contam que, na época em que estavam nas viagens pelo interior do Estado, ao chegar na casa dos agricultores e iniciar a abordagem das entrevistas, estes colonos pediam licença para organizar o ambiente, trocar a roupa por uma mais asseada. O que era corriqueiramente retrucado pelos repórteres.

Esta linha de originalidade nos detalhes de cena e de linguagem rural era um dos pontos de subversão ao discurso convencionado nos outros jornais da época. O *Correio do Povo*, por exemplo, publicava o *Caderno Rural*, que era mais conhecido entre os jornalistas por 'Gibi das Vacas', por ser uma publicação direcionada para a pecuária e para o agronegócio. (PEREIRA, 2015)

As contaminações do discurso podem decorrer da própria presença do repórter no lugar e das intenções próprias do personagem, fonte da pauta no momento da reportagem, podem ser relativas à alteração de alguma informação específica que o entrevistado tenha como pejorativa e queira omiti-la, ou podem ser uma alteração de cenário, de vestimenta como todos os autores do livro *Santa Soja* entrevistados relataram que acontecia. O entrevistado age pela consciência da força representativa da imagem fotográfica, mesmo que seja um agricultor com poucas relações e interações profissionais com a imagem. Apenas é influenciado pelas fotos

que estão na parede de sua casa, referentes à vida familiar. “Para que a fotografia como registro visual de sua pessoa, ainda que corresponda ao que é, não venha a ser um documento do que nem sempre quer ser.” (MARTINS, 2008, p. 14)

Ao sociólogo da imagem é indispensável ter em conta que o próprio fotografado, em muitas circunstâncias, é um poderoso coadjuvante do ato fotográfico e que, portanto, o real é a forma objetiva de como a ficção subjetiva do fotografado interfere na composição e no dar-se a ver para a concretização do ato fotográfico. (MARTINS, 2008. p. 15)

Martins comenta a citação do sociólogo Pierre Bourdieu de que mesmo as comunidades camponesas e tradicionais normalmente compreendem a fotografia como meio de afirmação e troca de valores culturais, considerando-as como comunidades afastadas das tecnologias e da fotografia. Mesmo que a fotografia hoje esteja acessível a quase totalidade da população, seria comum pensar que estas comunidades menos urbanizadas tivessem um comportamento mais passivo diante da câmera fotográfica. No entanto, a fotografia “funciona como sociograma vernacular, que documenta as relações e as posições sociais”, explica Martins (2008, p. 17).

Martins coloca a fotografia na posição de linguagem social, utilizada dentro do “terreno da ficção social e cotidiana” (2008, p. 18). Isso significa que tanto o fotógrafo, repórter fotográfico, como o retratado, têm conhecimento da função da imagem e a usa como auto-identificação e identificação de posicionamento social. Nestas condições podemos ter mais consciência do universo da fotografia, de todas as possibilidades de leitura e interpretação, e não simplesmente do que se vê materialmente.

Há situações cotidianas em que o homem simples não tem condições ou reflexo em tempo hábil para fazer a produção, a ‘maquiagem’ conforme deseja ser visto. Estes são, geralmente, os momentos de ruptura da normalidade das condições sociais plenas, de perda do controle da situação. Estes são os momentos que mais atraem a curiosidade do outro, fazendo com que a fotografia fique mais fantástica, justamente por permitir ver a realidade do homem na sua ‘integridade’, ver por inteiro sem a sua produção prévia. Susan Sontag identifica a atração por estes momentos em *Diante da Dor dos Outros* (2003).

Cientes deste entendimento, os fotógrafos do *Santa Soja*, pediam naturalidade nos trajés, nas cenas e nos atos dos personagens, com a intenção consciente e direta de buscar uma fotografia mais veraz, mais sincera. Que transmita mais conectividade com o leitor. Para que as fotografias dos agricultores no final da década de 70 tivessem a força de mostrar a vida no campo como ela era na sua época.

Podemos ver esta intenção de buscar uma fotografia espontânea em outros trabalhos fotográficos de referência. Não é exclusividade ou invenção do trabalho realizado em *Santa Soja*. Em *Farm Security Administration* citado por Luiz Abreu, em quase todo o trabalho de Cartier-Bresson, Robert Capa, Eugene Smith, Dorothea Lange, todos grandes referências em fotojornalismo. O gênero de fotografia de rua, por exemplo, tem por tradição esta tentativa de colocar como ponto de atração da fotografia o instantâneo, o momento fora do comum, bizarro, contraditório. De situações que sugiram num momento de ruptura, sem mostrar diretamente o fato, mas uma prévia do momento anterior ao fato, como uma previsão do fato. Situações que quebrem o momento comum, planejado e já conhecido pelo senso comum. A quebra da imagem típica de cartão-postal, da fotografia convencional.

Esta participação do retratado no ato fotográfico, de saber sugerir vestimentas, situações, cenários, faz deste personagem também autor da imagem. Este complexo jogo do ato fotográfico faz da fotografia representação do homem e também referência para a formação do homem. Objeto, mas também sujeito. Para Martins, esta condição permitiu a separação temporal da pessoa em relação a sua imagem. Isto faz com que muitos passem a valorizar mais a imagem do que o seu referente, ou, ainda, faz com que outros adorem a imagem, sem nunca ter conhecido ou nem saber se existe este referente. “Não é incomum que, com o passar do tempo, ou com a distância, os amantes amem a pessoa que está na fotografia e percam de vista e de afeto a pessoa que se deixou fotografar.” (MARTINS, 2008, p. 23)

Todos os detalhes referidos pelos fotógrafos de *Santa Soja* entrevistados, utilizados no cotidiano da prática fotojornalística, fazem referência a um código visual próprio de uma cultura visual. Este código carrega uma intenção de se expressar e um modo de situar-se dentro de um universo, neste caso no universo do fotojornalismo gaúcho. “Isso nos permitiria desenvolver interpretações sociológicas estruturais por meio da fotografia, ao expor, através da imagem, o que é próprio e

explicativo de cada sociedade.” (MARTINS, 2008, p. 25) Interpretações sociológicas, como diz Martins, ou leituras culturais de um documento histórico que registra um discurso distinto do convencionado nos demais jornais de grande circulação da época. A fotografia, neste caso, teria o papel de desvendar outras informações não agregadas ao texto de André Pereira, por incapacidade da linguagem verbal. A imagem complementando as habilidades do questionário, da entrevista anotada, do bloco de anotações, da entrevista gravada. A fotografia como um dos elementos do “elenco de técnicas de investigação.” (MARTINS, 2008, p. 26)

“A Sociologia e a Antropologia têm cultivado a esperança de que a fotografia possa ser utilizada como fonte e registro factual de informação de trato sociológico sobre a realidade social.” (MARTINS, 2008, p. 9) Como fonte de informação, na condição de ser uma prolongação temporal do olhar do pesquisador. Como registro, quando flagra um instante com significado. Que pode conter possíveis desdobramentos se observado por um olhar crítico. Mesmo com todas as incertezas quanto à confiabilidade, a fotografia é utilizada na sociologia, na antropologia e na comunicação como ferramenta complementar na revelação de novas dimensões, novas formas narrativas. Com toda a sua limitação intrínseca à linguagem, assim como a palavra possui suas limitações, assim como o desenho, o registro sonoro, o depoimento oral também possuem suas limitações.

3.2 A SOJA NO RIO GRANDE DO SUL

Esta pesquisa considera a fotografia uma linguagem da comunicação, o livro como formato para a fotografia e para o jornalismo e o social como área de atuação do fotojornalismo. Ainda assim, um pequeno levantamento histórico da soja no Estado do Rio Grande do Sul pode contribuir para delimitar a contextualização do tema no âmbito agrário e social.

Em 1908, imigrantes japoneses trouxeram sementes de soja para São Paulo, onde se fixaram e iniciaram a cultura da oleaginosa. Seis anos mais tarde, a soja foi trazida para o Rio Grande do Sul, onde foi cultivada em pequenas propriedades como complemento nutricional de suínos. A soja era misturada ao milho, mandioca, batatas, abóbora entre outras variedades como uma opção de agregar proteína à

alimentação dos porcos. Tal fato caracteriza que a produção era mais destinada ao autoconsumo da agricultura familiar do que empregada na comercialização ou muito menos para a exportação como vemos hoje.

Apenas após 1947, e mais profundamente durante a década de 50, três regiões do Estado formavam a chamada “frente de expansão” da soja no Rio Grande do Sul: Missões, Alto Uruguai e Planalto Médio. Missões foi a pioneira na produção. No entanto, durante esta década a utilização principal era ainda “in natura” para a alimentação animal. No final da década que se iniciou a instalação de indústrias esmagadoras de grãos para a produção de óleo para consumo humano com o excedente da produção.

Nas décadas de 60 e 70 é que o cultivo da soja apresentou expansão generalizada em todas as regiões do Estado, aproveitando-se dos maquinários, insumos e sistemas cooperativos já empregados na produção do trigo. Foi um fenômeno que aconteceu no Estado do Rio Grande do Sul e nos Estados vizinhos de Santa Catarina e Paraná. (CONCEIÇÃO, 1984)

A pesquisa de Octavio Conceição, publicada em 1984 pela Fundação de Economia e Estatística do Estado do Rio Grande do Sul, detectou a diminuição de outras culturas tidas como de subsistência, com baixo valor econômico agregado por hectare, produzidas com mão-de-obra familiar, em lavouras não mecanizadas, como as batatas doce e inglesa, cana-de-açúcar, feijão, mandioca. Culturas tidas como coloniais, com baixo valor de mercado e incapazes de concorrer com a soja que já ocupava espaço no mercado nacional e de exportação. Como conclusão deste mapeamento da soja entre as décadas de 50 e 70 no Rio Grande do Sul, Conceição afirmou que “os maiores atrativos à produção gaúcha de soja foram os mercados externos e o crédito para custear a lavoura.” (1984, p. 83) Detalhes que mostram que a cultura da soja conseguiu se ampliar, em detrimento das culturas de subsistência, por fatores artificiais externos, e não por habilidades próprias locais, o que acabou gerando este efeito colateral, mesmo que para parte dos envolvidos, como documentado pelo fotolivro *Santa Soja*. Efeito característico de um sistema que prioriza os resultados econômicos, em prejuízo do bem estar e dos direitos à terra, à moradia da população rural. Assim como o pesquisador Octávio Conceição afirmou, do ponto de vista econômico e do agronegócio:

Tendo a expansão da soja ocorrido de maneira intensa e generalizada, é óbvio que provocou incorporação de terras destinadas a outras culturas. Isso porque os limites de expansão da fronteira agrícola do Rio Grande do Sul são bastante reduzidos, exigindo um maior aproveitamento de áreas improdutivas ou substituição de outras culturas menos rentáveis. (CONCEIÇÃO, 1984, p. 83)

Outros dados que mostram que o sistema agrário justamente prioriza o econômico e não o humano, como focado no trabalho realizado no fotolivro *Santa Soja*, são as informações levantadas pela *Food and Agriculture Organization – FAO* e expostas no site⁷ do Atlas Sócio Econômico do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. O continente americano produz 86% da soja colhida no planeta. Estados Unidos é responsável por 35% e o Brasil o segundo produtor mundial com 27% de toda a soja colhida no mundo. No Brasil, o Rio Grande do Sul é o terceiro Estado produtor de soja em grãos, com cerca de 12 milhões de toneladas, superado apenas por Mato Grosso e Paraná, segundo levantamento feito pelo *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE*. (2015)

4 O CONCEITO SANTA SOJA

Desde 1977, através da revista *Agricultura e Cooperativismo*, criada e produzida dentro da *Coojornal* para a *Fecotrigo*, vinha se realizando um trabalho com os agricultores minifundiários no Estado do Rio Grande do Sul. Logo no início deste processo apareceu a necessidade de se estabelecer um conceito para o conteúdo fotográfico. Um conceito que unificasse o trabalho dos quatro fotógrafos e que funcionasse na intenção da revista que era de documentar a vida e o trabalho do produtor rural e fazê-lo circular tanto entre eles, como no centro urbano.

“Quando eu comecei a fotografar, existia uma predominância explícita do texto sobre a foto” (SERRANO, 2015, p. 131). No jornal diário, no caso específico de Eneida no jornal *Zero Hora*, a participação do fotógrafo era conseqüentemente uma função secundária. Estava atrelada supostamente às decisões do repórter de texto.

⁷http://www.atlassocioeconomico.rs.gov.br/conteudo.asp?cod_menu_filho=819&cod_menu=817&tipo_menu=ECONOMIA&cod_conteudo=1488 Acesso em 9 jan 2016.

Já no caso da revista *Agricultura e Cooperativismo*, assim como nas revistas semanais em que trabalhou depois, existia a possibilidade de participação e aprofundamento do fotógrafo na pauta. “O fotógrafo participava de reuniões de pauta e o repórter, a maioria deles, entendia que a fotógrafa tinha uma contribuição.” (SERRANO, 2015, p. 131)

Comentado por José de Souza Martins (2008), como também por Pilar Irala Hortal (2012), a contribuição entre linguagens na construção da narrativa, respeitando os tempos de observação de cada uma, possibilitando que diferentes camadas de leitura e compreensão das imagens pudessem ser descobertas pelo leitor, proporciona à fotografia ascender a elemento protagonista de pauta. Na reportagem era pouco valorizada e aos poucos começava a ocupar um espaço importante no processo de trabalho horizontalizado. De forma que as partes pudessem trabalhar simultaneamente, não apenas cumprindo um papel secundário, restrito.

Eneida conta que o objetivo era distribuir a revista *Agricultura e Cooperativismo* para todas as cooperativas agrícolas do Rio Grande do Sul. “Isso era muito rico, era muito legal.” (2015) Porque a revista priorizava pequenas notas, transformando em matérias de grande importância. Um colono que inventasse uma fábrica, uma agroindústria familiar, uma máquina ou uma pequena ferramenta em qualquer lugar do Rio Grande do Sul, “a revista se mobilizava pra ir até lá ouvir essa pessoa. Contar o negócio que ele inventou e compartilhar com outros na mesma situação.” (2015) Este tipo de matérias, exigiam grande esforço de deslocamento e proporcionavam uma grande satisfação com o resultado fotográfico.

Não lembro quem era o repórter ou a repórter e a gente estava indo pra uma cidade muito longe atrás de um cooperado que era um cara que tinha inventado uma máquina lá. Era muito longe e a gente já estava numa estradinha secundária, deserta, e perdidos, né? Eu lembro que eu estava na direção e eu vi uma pessoa vindo na direção contrária, a pé na estrada. Eu parei e perguntei se ele conhecia o senhor fulano de tal, se a gente estava por perto. E ele disse sim, que conhecia, que era logo ali e tal e perguntou de onde que a gente era. E eu disse: - *Ah, a gente é da revista*. E ele disse: - *Ah, eu conheço a revista e recebo a revista Agricultura e Cooperativismo. Como é teu nome?* Ai eu disse Eneida. E o cara disse: - *Eneida Serrano?* Ai eu me senti assim, como se eu fosse famosa em Nova Iorque. Porque eu estava mesmo muito longe. O cara lia o crédito e sabia quem era eu. Eu

realmente fiquei muito emocionada. Muito mesmo. Tá, ai eu senti que estava na estrada certa, sabe? E foi muito legal. Isso são coisas muito gratificantes do trabalho, não importa se os teus leitores são milhares, ou se é uma pessoa que realmente dá importância pra isso lá no fim do mundo, né? Foi um caso bem legal.(SERRANO, 2015, p. 125-126)

Para André Pereira, simplesmente o fato de jornalistas urbanos, todos os cinco autores do *Santa Soja* que trabalhavam na revista *Agricultura e Cooperativismo* vinham de uma criação urbana, irem para o interior descobrir as histórias das famílias rurais já provocava uma grande alteração no meio, no ambiente particular destas famílias, assim como promoveu grandes influências neles próprios.

4.1 A ESCOLA GRANDE-ANGULAR

A teleobjetiva era a lente mais utilizada e mais cobiçada pelos repórteres fotográficos na época, segundo Jacqueline Joner (2015). Por ter um ângulo menor de visão, proporciona que o fotógrafo faça um recorte mais específico de uma cena, mesmo a uma grande distância. Uma lente que estimula a capacidade de seleção de elementos. A primeira grande diferença da equipe de fotógrafos *Ponto de Vista*, bastante simbólica, bem efetiva no resultado das fotografias, foi o uso predominante da lente grande-angular.

A principal característica ótica da lente grande-angular é, como o nome diz, um campo de visão maior, exigindo que o fotógrafo esteja mais próximo, praticamente dentro da cena. “É que a fotografia eu enxergo com a 28mm. Eu enxergo a vida em 28mm.”, diz Genaro Joner. (2015, p. 148) A perspectiva geométrica do espaço se intensifica, magnificando o primeiro plano e distanciando os elementos de fundo. Neste caso o processo de composição das fotografias se estabelece em um processo de inclusão e ordenação de elementos. Incluindo mais referências e ampliando a discursividade da imagem. Estas alterações tinham total identificação com o jornalismo que os repórteres de *Agricultura e Cooperativismo* estavam buscando, de maior contato com os produtores rurais.

Tem um espaço aqui (...), muito privilegiado, e eu vou dispor os meus elementos por aí. Muito perto. Estar muito perto deles, também era uma condição. Eu sempre digo que estar perto deles era poder fazer um carinho, era rir de uma bobagem, sentir o cheiro, era uma outra forma de relação em que eles também se sentiam próximos, se dava de uma forma melhor, mais verdadeira. (JONER, J., 2015, p. 166)

Neste sentido de organizar elementos na fotografia, havia a interferência que se fazia no ambiente, na disposição das pessoas durante a entrevista para aproveitar o momento de conversa com o repórter de texto também para a imagem. Reorganização de algum elemento, utensílios, ferramentas. Por outro lado, o fotógrafo buscava manter a originalidade nas vestimentas e aparência do trabalhador. “A gente não quer agricultor nenhum com uma roupa de domingo, a gente quer com a roupa de trabalho. Então todas as nossas fotos, dá para ver que eles estão na lida.” (JONER, J., 2015, p. 166)

Esta intervenção em alguns elementos de cena, como a escolha do local do retrato, os elementos que compõem a cena, a disposição destes, é uma forma de limpar o quadro para facilitar a comunicação. Especificar as referências que este quadro vai disponibilizar ao leitor. Simultaneamente a preservação de outras características mencionadas como a roupa de uso diário e a moradia, são estratégias utilizadas pelos fotógrafos para criar a narrativa desejada, que no caso *Santa Soja* tinha a intenção de mostrar a condição em que estavam os agricultores frustrados com a monocultura da soja.

A ilusão é o documento visual na sua substantiva relação com o verossímil. Mas a ilusão é polissêmica, justamente o que pede uma sociologia do conhecimento visual para ler e interpretar a imagem, particularmente a imagem fotográfica. (MARTINS, 2008, p. 31)

Este produtor rural mini-fundiário, identificado também como ‘colono’, não era retratado e escutado pelos demais veículos de imprensa, a não ser em momentos específicos de algum acontecimento climático ou agrícola. Ter o colono como objeto de pauta “Com esta veemência, ênfase, essa sequência que a gente começou a retratar na *Agricultura e Cooperativismo*. Esta linguagem era nova...” (PEREIRA, 2015, p. 98)

4.2 EDIÇÃO

Luiz Abreu lembra que o processo de edição do livro foi feito em partes. “Acho que o André não olhou as fotos para fazer o texto, ele fez o texto, fazendo todo este histórico, este apanhado do período.” (ABREU, 2015, p. 186) O texto reunia um panorama do período da soja no Estado, desde o tempo próspero em que muitos produtores tiveram boa renda com a soja, a alteração dos costumes de vida, de produção e consumo, passando pelo processo de desvalorização do grão de soja e do empobrecimento dos pequenos produtores rurais. Este texto foi dividido em partes como forma de capítulos dentro do livro, entre os blocos de fotografias. Esta intercalação de textos e imagens, num sentido de complementaridade. “Nem sempre dava para fazer uma relação direta com o que estava dizendo o texto, (...) até chegar no fim que é onde eles estão na estrada. Quase uns boias-frias.” (ABREU, 2015, p. 186)

A ideia original do livro era focada neste momento de decadência da cultura da soja, ou no momento em que o sistema de monocultura da soja começava a gerar as primeiras vítimas do endividamento, desesperança e de impotência diante dos novos desafios. Sem saber do futuro que viria, os autores de *Santa Soja* estavam documentando o início do movimento pela reforma agrária no Brasil, já que o Estado do Rio Grande do Sul foi o berço do *Movimento Sem Terra*. “O passo seguinte do *Santa Soja* é o MST. (...) estavam começando os primeiros acampamentos, fizemos isso aqui e logo em seguida se viu que a coisa estava se encaminhando para isto (para a formação do MST).” (ABREU, 2015, p. 186)

Além de fazer circular a revista nos centros urbanos, a intenção da publicação era divulgar o cooperativismo para os agricultores. “A gente não quer que vocês se arrumem. A gente quer fotografar vocês como vocês são, vocês tem que ter orgulho da profissão de vocês.” (PEREIRA, 2015, p. 98) André comenta que havia esta posição política de incentivar uma autoestima quanto ao estilo de vida destes produtores. Uma forma de criar um discurso com argumentos que incentivassem o agricultor a permanecer na área rural, que o jovem buscasse formação para permanecer no campo. Evitando assim aumentar os índices de êxodo rural que estava inchando a periferia das grandes cidades. A ideia do cooperativismo e de se produzir uma publicação sobre cooperativismo era compartilhar alternativas que

incentivassem o produtor a ficar na área rural. Que contemplassem esta necessidade do agricultor de informação, de testemunho, de documentário de vida.

“Pelo longo período trabalhando juntos, tínhamos uma afinação muito grande.” (PEREIRA, 2015, p. 109) Cada umas das duplas que trabalhavam juntas tinham uma afinidade muito grande. Tanto André Pereira, tanto Humberto Andreatta como repórteres de texto, faziam duplas com os quatro fotógrafos em cada uma das viagens para o interior do Estado. André comenta que os fotógrafos geralmente dirigiam a disposição das pessoas na cena, sempre observando a direção da luz.

(...) eu acabava entendendo de fotografia também, e eles iam se inteirando do que o texto estava avançando. A entrevista estava avançando, que ia se transformar em texto, conheciam meu trabalho, sabiam como o meu trabalho era descritivo. (PEREIRA, 2015, p. 109)

André Pereira diz que a grande afinidade do grupo era graças às características descritivas do texto utilizado na revista. O movimento de ambos repórteres no local de trabalho era aproximado, o fotógrafo se aproximava da luz, o redator saía de cena e conseqüentemente criava-se uma afinidade de observações. Os fotógrafos aproveitavam o momento da entrevista para produzir alguns retratos, mas sempre buscavam compor momentos posteriores para reviver cenas do cotidiano do trabalho, do lazer, do convívio em família. O agricultor acaba parecendo natural porque o momento é da sua natureza, mesmo que montado para a fotografia momentânea. Sempre vai ter um cenário onde eles viviam, o que compunha o ao redor, o que cerca ele, a casa, a lavoura, situando no contexto do ambiente. Os demais detalhes da imagem são diferença de estilo, olhar de cada um.

Muitos dos retratos utilizados têm esta figura oculta para a qual o agricultor, o retratado, olha e parece conversar no momento da fotografia. Este é o vestígio do repórter de texto ajudando no momento da foto. Ou é o momento da entrevista, enquanto a conversa se desenvolve naturalmente, ou é a cena montada, quando o repórter tenta descontrair o retratado para buscar maior naturalidade.

“Acho que não é assim muito claro, nem muito planejado, mas a gente tinha uma afinidade sim, de abordagem.” (SERRANO, 2015, p. 127) Era um comportamento coletivo, tanto o retrato quanto este trabalho mais aprofundado, de documentação, era algo característico e que agradava a todos os autores. Se conversava anteriormente sobre cada pauta, as possíveis dificuldades a se enfrentar

e se comentavam os resultados, lembra Eneida. Mas tudo como prática de um cotidiano, eles não tinham ideia que mais tarde este material se transformaria em um livro. Era um cuidado natural que tinham com a produção cotidiana mesmo.

A gente foi construindo uma coisa, um passo depois do outro. Acho que era uma coisa tão autêntica e que a gente curtia tanto que foi possível a gente se dar conta de que deveria ou poderia dar uma outra vida pra algumas dessas imagens. Para contar essa história, para perenizar um pouco mais o que a gente fez (...) Então isso tudo confirma que o que a gente estava fazendo não era assim tão pequeno. Ou tão do interesse de uma pequena cooperativa, de um agricultor, de uma coisa tão específica não, era uma coisa de interesse social mesmo.”(SERRANO, 2015, p. 127)

O período da revista *Agricultura e Cooperativismo* foi de muito trabalho e “magnífico de se fazer, que era o que eu mais gostava,” declara Luiz Abreu. (2015, p. 179) Era uma época em que as cooperativas estavam bem financeiramente e podiam sustentar uma equipe trabalhando para esta publicação. As viagens eram programadas com alguma pauta específica, mas com o objetivo de trazer outras histórias e fatos relevantes do cotidiano dos agricultores. “A ideia é fotografar vocês na realidade de vocês, vocês estão trabalhando, não estão enfeitados. Se está suja a roupa, é sinal que vocês estão... (trabalhando)”. (ABREU, 2015, p. 180) Esta ideia central que guiava a produção fotográfica criou um banco de imagem forte e intenso sobre este período. “Quando saímos da *Coojornal*, com a criação da *Ponto de Vista*, a gente queria publicar livros, fazer exposições, foi quase que natural o *Santa Soja*”. Bem próximo do trabalho citado como referência pelo fotógrafo Luiz Abreu, o *Farm Security Administration*. (ABREU, 2015, p. 180)

Tanto a produção original realizada para a revista *Agricultura e Cooperativismo* como a reedição do conteúdo feita para o formato livro consistem em um importante marco histórico para o fotojornalismo gaúcho. Um rico documento sobre a condição das famílias rurais no Estado do Rio Grande do Sul e uma aproximação do que poderia estar acontecendo em outros Estados do Brasil no mesmo período com quem investia no plantio de soja. Trabalho fotográfico documental importante pelo discurso dissonante do estabelecido nos demais veículos de imprensa. Um contraponto ao discurso do mercado. Documento

fotográfico reconhecido por leitores, jornalistas e também historiadores, como afirma a pesquisadora Tania Regina Luca (2005).

Até meados do século XX, só se valorizava como fonte histórica documentos oficiais. Estão incluídos neste grupo de fontes históricas atuais, desde objetos, publicações jornalísticas periódicas ou não, entre outros registros pessoais deixados como indícios. Este novo entendimento alterou o modo de olhar estes objetos, interessando menos o que está registrado ali, mais a maneira como está registrado. Atualmente se reconhece as características narrativas também nos textos e documentos históricos, sugerindo com que se leia de forma crítica. Tais dados e as relações de compreensão que estabelecem. Inclusive pelos silêncios e lacunas que deixam de constar. Justamente a forma que deve ser analisado qualquer produto jornalístico atual ou antigo. (LUCA, 2005)

4.3 A PRODUÇÃO DO FOTOLIVRO SANTA SOJA

Para Luiz Abreu, o trabalho de produção do livro *Santa Soja* foi um ato ousado daquele grupo naquele momento. O caminho a seguir quando se reuniram no formato de agência foi de trabalhar em um livro. O trabalho foi tão bem sucedido que com a renda que gerou o primeiro, conseguiram editar e produzir um segundo livro de ensaios autorais. Intitulado *Ponto de Vista*, assim como o nome da agência, uma publicação de quatro ensaios fotográficos autorais, independentes entre si. Cada um com um tema diferente, com seu argumento específico e estilo. A ideia central era de um livro mais identificado com uma coletânea de autores, não como um livro reportagem em fotografia, não como um fotolivro com uma proposta de narrativa única. Talvez pudéssemos comparar os ensaios a contos fotográficos, ou novelas fotográficas, se buscarmos como referência a aproximação que Pilar Irala Hortal faz do fotodocumentarismo com o jornalismo literário.

A Sra. Themis Joner, mãe de Jacqueline Joner, trabalhava no gabinete da presidência da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. O trânsito de Jacqueline pelas dependências da ALRS com o volume de papel que compunha o boneco do livro *Santa Soja* chamou a atenção de outros assessores que fizeram o Deputado Carlos Giacomazzi, Presidente da Assembleia no momento, ver o projeto

do livro e decidir apoiar financeiramente a produção. Giacomazzi foi Deputado pelo MDB e posteriormente pelo PMDB durante quatro legislaturas, de 1971 a 1987. No ano de 1979, além de presidir a Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, Giacomazzi ocupava a presidência da Comissão da Seca, que estava num momento de trabalho intenso e de grande repercussão. “(...) ai veio bem a calhar, o que ele estava fazendo e a proposta do livro, foi imediato,” comenta Luiz Abreu (2015, p. 184)

A Assembleia Legislativa financiou o custo de gráfica e de distribuição da publicação. Graças a uma constatação do valor documental do trabalho realizado. Reconhecimento da relevância histórica presente neste fotolivro a ponto de argumentar um financiamento público para garantir a circulação. Parte da tiragem impressa foi distribuída dirigida para sindicatos, associações, áreas de interesse da Assembleia Legislativa, cooperativas, etc. As tentativas que Jacqueline havia feito de apresentar à iniciativa privada o projeto do fotolivro, a fim de buscar financiamento, foram frustradas. “O mercado não abraçou, não tinha como abraçar mesmo, os caras queriam ganhar dinheiro com soja, (...) o fracasso da soja não interessava para eles.” (ABREU, 2015, p. 184)

No início do período de incentivo de crédito público à soja como produção agrícola no Rio Grande do Sul, nas décadas de 1960 e 1970, com os programas de governo incentivando o cultivo do grão, algumas pessoas ganharam muito dinheiro. O preço da soja para exportação estava alto, fazendo com que todas as outras culturas com fins comerciais, inclusive as de subsistência, fossem suprimidas. Além do preço de venda da soja ser alto, o que influenciava a expansão da área plantada era a possibilidade de compartilhamento dos insumos e maquinário utilizados com o trigo e com outras culturas. (CONCEIÇÃO, 1984) Portanto o aumento ao máximo a área plantada, era forma de aproveitar melhor os a estrutura já existente no momento.

O próprio colono ganhou muito dinheiro nesse período, comprou carro, comprou televisão, comprou um monte de bagulho. Depois, na hora difícil, eles estavam endividados até o pescoço, quando o modelo ruiu, o modelo econômico, as cotações de soja começaram cair, o cara tinha abandonado tudo para plantar soja, não tinha nem quintal mais, comprava ovo, comprava tudo no supermercado, tu imagina? O resultado de tudo isso ai foi um empobrecimento, e o livro trás bastante já esta fase, de desesperança, (...) (ABREU, 2015, p. 184)

5 A FOTOGRAFIA EM SUA COMPLEXIDADE

Fotografia é imagem, termo que é utilizado em diferentes sentidos. Quando nos referimos à *imagem* que temos sobre uma pessoa, uma instituição, estamos falando do conjunto de referências que resumem nosso entendimento geral sobre esta pessoa ou instituição. Quando dizemos que uma palavra é forte suficiente para produzir uma *imagem* acerca de algo, estamos nos referindo às metáforas, criadas pelo entendimento desta palavra, em determinado contexto. Por último, temos as imagens visuais que são pintadas, gravadas, esculpidas, impressas ou projetadas sobre superfícies. É sobre esse último aspecto que vamos centrar o trabalho, mas criando relações com os outros sentidos.

A fotografia, neste sentido, é representação. Cópia de um referente através da luz sobre superfície sensível, química ou digital. Pelo pensamento de Philippe Dubois, esta imagem se diferencia do olhar por ser uma subtração em corte de um espaço com determinado tempo. Neste fragmento espaço temporal estão dispostos formas, texturas, signos, símbolos. Pela composição, comparação, cruzamento, distanciamento ou hierarquização destes elementos na imagem, chega-se a construção de um imagem entendimento, mental; ao ler uma imagem palpável, imagem visual. (DUBOIS, 1993)

Além das formas, texturas, signos, símbolos, entre outros elementos possíveis de atribuir à imagem, estão as características agregadas pelas técnicas fotográficas implicadas ao aparelho fotográfico. Assim como é necessário saber das regras básicas do português para escrever um texto coerente, na fotografia "...deve-se saber jogar com o foco seletivo, a velocidade de obturador, as objetivas, definir a abertura desejável, tudo isso em razão de uma profundidade de campo determinada." (ACHUTTI, 2004, p. 27) Com a prática vamos aprimorando esta linguagem e diversificando as possibilidades de combinações e variações.

Podemos citar como principais elementos técnicos que interferem na linguagem fotográfica, a distância focal do conjunto ótico, a sensibilidade do sensor, as duas variáveis da fotometragem e o plano focal.

Da mesma forma, o uso (...) da linguagem fotográfica, (...)exige um enquadramento suficientemente claro do objeto escolhido, seja por meio de objetivas e de aberturas determinadas, seja graças a certos movimentos de aproximação ou de distanciamento. Em outras palavras, aquele que fotografa é constantemente submetido a escolhas. Ele deve pensar ininterruptamente na construção da imagem, precisa sempre decidir qual será o melhor enquadramento, o que deverá entrar no campo e o que deverá ficar fora do mesmo. (ACHUTTI, 2004, p.96)

Existe no processo fotográfico este fenômeno físico, químico ou eletrônico. Um processo causal que assegura a presença da representação realista dos objetos na produção da imagem. Mas, "...para acabar provisoriamente com o problema do realismo, lembrarei que a noção de realismo é essencialmente cultural." (DARBON, in SAMAIN, 2005. p. 97) Nunca será o próprio objeto, ou o todo deste objeto, que a fotografia trará, sempre serão qualidades visuais do instante e em um modo de ver, um ponto de vista particular. O sentido de leitura deste ponto de vista não é inerente à imagem, portanto também será distinto, pois será construído na leitura. "Cada indivíduo, em função de sua cultura e de sua história pessoal, incorporou modos de representação e potencialidades de leitura da imagem que lhe são próprios." (DARBON, in SAMAIN, 2005. p.100)

5.1 SÉRIE FOTOGRÁFICA

A fotografia, como peça avulsa, deixa amplo campo de possibilidades associativas. Como dito, ela não é um final para um discurso, ao contrário, é um estímulo a criação. Nas diversas áreas que a utilizam como ferramenta técnica, o uso é acompanhado geralmente por uma sorte de informações verbais que orientam a leitura. Mesmo em uma galeria de arte, a imagem em acervo contém no mínimo o nome do autor e o título da obra. No jornalismo, a fotografia é editada junto a um título, legenda, gráficos etc. Todas estas condições especificam e orientam a leitura da imagem de acordo com a intenção de autor.

Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações de vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa (BENJAMIN, 1985, p.107).

A fotografia, de forma generalizada, sempre foi produzida para ser exposta e contemplada de forma individual. Cada foto individualmente destinada para exibição em paredes residenciais ou em galerias abertas ao público. Passou a ser objeto de troca com os cartões de visita até ocupar a imprensa como um dos elementos de uma narrativa condicionada ao texto, à diagramação entre outros recursos gráficos. Apareceu originalmente como narrativa em série nas revistas ilustradas. Foi com as vanguardas culturais do século XX, como comentado por Joan Fontcuberta em artigo no jornal espanhol El País, junto com as ideias da era da reprodutibilidade técnica da arte, que o fotolivro passa a ser um gênero reconhecido com espaço fértil para a criatividade fotográfica, para o discurso fotográfico. (FONTCUBERTA, 2011)

Não se pretende defender a narrativa fotográfica em sobreposição às outras formas de discurso. Ela deve ser valorizada na sua especificidade e com direito às suas exigências, para que as suas virtudes possam ser apreciadas como merecem. O tempo de leitura, a liberdade de fluxo e circularidades do olhar, à liberdade de sensações ao não condicionamento à narrativa verbal prévia. Trata-se de narrativas diferentes, com especificidade particulares e que exercem efeitos distintos. “Dessa forma, uma narrativa informa a outra, e as duas juntas informam o leitor.” (ACHUTTI, 2004. p. 110)

Diferente do álbum fotográfico e do catálogo de fotografias, que reúne fotografias para serem lidas individualmente, o fotolivro se entende como um suporte para uma narrativa de fotografias, criando uma linha condutora no conjunto das fotografias. A narrativa é utilizada sempre que algo necessita de uma ordem temporal para ser compreendido. Em termos simples, como exemplifica a pesquisadora Maria Short, podemos identificar como início, meio e fim, mas uma narrativa visual não precisa seguir obrigatoriamente esta ordem. Outras ordens narrativas são identificadas mesmo na fotografia individual, ou em séries de imagens em uma ordem circular quando abordam eventos que voltam a acontecer. Narrativas de ordem cruzada quando elementos relacionados indiferentes da cronologia e reunidos, proporcionam um entendimento geral ao espectador, das intenções do fotógrafo. (SHORT, 2013)

5.2 FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Denomina-se documento tudo aquilo que contém informação. Que tem em si registros e rastros de um acontecimento, de uma realidade observável pela sua aparência, pela visualidade no caso da fotografia. Garantem-se estas características quando pretende-se que este documento tenha credibilidade, que convença, cumprindo as regras do que é ser documento, de proporcionar ou de modificar o entendimento sobre algo. O documento também é um acontecimento. A fotografia, como objeto desta pesquisa, passa a carregar a força de interferência que o acontecimento original, o fato fotografado, criou inicialmente.

Que la foto se anuncie como imagem que constata no quiere decir que se reduzca a constatar, a dar fe, o a preservar la apariencia de lo que ya desapareció, como una extensión lisa de nuestra memoria. (LEDO, 1998. p. 37)

A fotografia documental se caracteriza por ter um compromisso com a condição social, de afirmação de um ponto de vista de determinada realidade, de ser uma observação do mundo na sua contemporaneidade, com abordagens conjunturais e de contextualização. Utiliza-se mais frequentemente o termo *documental* para designar trabalhos realizados de forma independente, ou por iniciativa particular do fotógrafo, justamente como uma afirmação da característica de ser um ponto de vista particular bem definido, de maior liberdade temática e de expressão. Trabalhos que encontram dificuldade de passar pelo crivo editorial da maioria dos veículos empresariais por não terem apelo comercial. Por isso que geralmente trabalhos de fotografia documental procuram acabamentos para galerismo ou livro.

Así, se associa el documentalismo a una mayor libertad temática y expresiva del fotografo no sometido a las presiones derivadas de las empresas periodísticas. (BAEZA, 2001. p. 45)

No caso do *Santa Soja*, o compromisso dos autores com a condição das famílias rurais é pessoalmente legítimo. A liberdade editorial talvez não seja o principal objetivo da reedição destas fotografias para o livro, já que as matérias iniciais foram produzidas para a revista *Agricultura e Cooperativismo*, publicação da

Federação das Cooperativas de Trigo e Soja do Rio Grande do Sul, entidade que reúne estas famílias, retratadas no livro. O objetivo principal seria reafirmar esta condição vivida na época, em um formato de mais longevidade que a revista periódica. Suposições que foram confirmadas nas entrevistas com os autores.

A intenção dos fotógrafos comprometidos com a prática documental é dar testemunho. Proporcionar aos leitores da imagem a sensação de ter presenciado tal episódio, como aconteceu. Registrar o momento no tempo e num ângulo contextualizador. O testemunho e a documentação do acontecimento são ideias abordadas de forma particular por todos os autores consultados nesta pesquisa e também refletem, como uma hipótese observada, a intenção dos fotógrafos do fotolivro *Santa Soja* ao destacar as condições de vida, e expressões sugestivas destas condições, das famílias rurais dedicadas ao cultivo da soja no Rio Grande do Sul no final da década de 1970. (FREUND, 2011; BAEZA, 2001; SOUZA, 2000; LEDO, 1998; GAMARNIK, 2010; BERGER, 2003; LOWÿ, 2009).

As fotos... colocam a história no presente, restituindo-lhe a espessura, a contingência, a imprevisibilidade. (AUGE in LOWÿ, 2009. p. 14)

5.2.1 Os espaços da fotografia documental

Os destinos possíveis no cenário de atuação do fotojornalismo estão entre os trabalhos realizados dentro dos veículos de comunicação comerciais, caracterizados por um estilo mais industrial de jornalismo, e os trabalhos feitos com iniciativas pessoais dos autores, buscando outras formas de financiamento e circulação. Estes opostos tem colaborações úteis para compartilhar entre si, gerando um intercâmbio de habilidades e facilidades. Um dos destinos tradicionais para o fotojornalismo, os veículos de comunicação, precisam da estética documental que associa ao conteúdo uma carga de veracidade, aprofundamento e realismo. Os trabalhos com destinos distintos aos comerciais e com mais liberdade autoral, identificados como documentais, precisam da ressonância da circulação dos periódicos para difundir seu trabalho.

Si hay crisis de fotoperiodismo, como crisis de la representación de la realidad, ésta forma parte de la crisis de la cultura documental. Si en la prensa hay una sustitución de los contenidos de inspiración colectiva por otros que atienden a la visión egocéntrica de lector, en el documentalismo la

realidade queda comprometida por la renuncia a compartirla massivamente: muchos documentalistas se trasladan a los canales artísticos, mucho más atractivos en remuneración y prestigio cuando su trayectoria como creadores se encuentra consolidada. La venta de su obra a través de galerías de copias fotográficas limitadas y numeradas es la principal fuente de ingreso para los más prestigiados fotógrafos de la realidad. (BAEZA, 2001. p. 46)

De acordo com Baeza, na citação acima, esta pressão editorial de controle discursivo, ou fundamentada nas metas econômicas da empresa de comunicação, ou pelos preceitos de entretenimento, espetáculo, consumismo e satisfação do leitor, não satisfaz o interesse de autor do profissional da fotografia. Atende ao consumo de mercado utilizando as técnicas e características do documental com conteúdos relacionados ao entretenimento. Esta crise editorial do documental é simultânea à crise do coletivismo na sociedade capitalista. A forma de dar circulação à fotografia documental, com forte caráter autoral, é buscar outras vias de publicização.

La apertura del arte establecido hacia algunos registros documentales y la moda de la verdade – a través de realidades dramatizadas en forma de relato -, son contrapesos a toda la carga virtual que propaga la publicidad y la prensa y son factores que contribuyen a dificultar la acotación estricta del territorio de lo que constituye hoy en día la función documental.

La libertad expresiva del documentalismo, que está en la base de su traslado a los circuitos del arte, se hizo patente en años cincuenta, al romperse el esquema de visión “neutra” que hasta entonces se había considerado como estilo, “natural” de la foto documental; empiezan a establecer de esta manera los valores de autoria de los fotógrafos de la realidad, quienes, en esa evolución hacia la subjetividad, adoptan influencias, prueban caminos, marcan rupturas que han ido acercando la foto documental a los circuitos artísticos hasta el momento presente en que se producen interesantes zonas de solapamiento(...). (BAEZA, 2001. p. 47)

A busca por outras vias de circulação para a fotografia documental acaba criando novos ambientes com características convergentes. A estética documental sustentada em plataformas artísticas com alternativas autônomas de circulação. Estas experiências provocam interferência nas características da linguagem, mesclando fotografia documental com abstrações artísticas e formatos híbridos de circulação, graças à liberdade e autonomia de edição alcançada fora das hierarquias de redações empresariais. Transformando as características de cada meio, como fotojornalismo, fotodocumentarismo, fotografia artística ou experimental, em opções de linguagem, que poderão ser reunidas ou utilizadas individualmente. As características plásticas transformam-se em possibilidades discursivas, não mais em identificadoras do objetivo final de determinado conteúdo.

Y si bien es cierto que la función de estas imágenes es sencillamente informar para poder transformar, no existe ninguna justificación teórica que les impida, como posibilidad, acceder al máximo estúdio de cada uno de los valores que atribuimos as arte. (BAEZA, 2001. p. 52)

A fotografia do século XXI demonstra uma ruptura com as características tradicionais da fotografia documental do Século XX que é bem representada no fotolivro *Santa Soja*. Segundo Ritchin (2014), a fotografia atual rompe esta barreira que separa uma linguagem testemunhal, realista e direta da fotografia documental, ou jornalística, da linguagem abstrata e plástica da fotografia artística. Esta integração começou ainda em meados do século XX, mas é agora que está aparecendo mais explicitamente. Hoje, Ritchin afirma (2014), o termo testemunhal perde seu valor por conta da consciência de que a fotografia é uma linguagem. Somado a isto, a quantidade e frequência com que a fotografia nos mostra quase tudo, dia-a-dia, em quase todos lugares, faz com que a fotografia mais atraente seja a que nitidamente traga uma carga ficcional, artística ou interpretativa. É a consciência da intenção de reencenar os fatos na fotografia.

Elas (as fotografias) são fortes, mas é como se as tivéssemos visto antes, pois seguem uma mesma linguagem. É como se esperassem por um evento para reencená-lo. Por isso, questiono se são capazes de provocar uma reação nas pessoas. (RITCHIN in PIREZ, 2014, p. 142)

O processo criativo do fotógrafo é realizado no encontro com esta certa realidade. Cada fotógrafo é aculturado pelas referências que carrega e as utiliza para solucionar os desafios que cada fotografia coloca no ato do obturador. O resultado é a representação da aparência direta através da luz, mas formatado pelo autor. Foucault diz que a diferença entre a realidade e a ficção, ou documental e arte neste caso, está no acionamento dos elementos da narrativa. (VOGEL in MARCONDES, 2009) Portanto todo relato tem sua carga de ficção. Toda forma de narrar é ficcional. Esta relação oferece um cenário melhor para se compreender a insatisfação do fotógrafo, ou fotógrafa, com o processo de edição, que subtrai partes específicas ou transforma sentidos de uma história, mutilando o acontecimento original.

Ou ainda, segundo o cineasta Jean Rouch, citado por Margarita Ledo, “prácticamente no existe frontera entre el cine documental y el de ficción”. (LEDO, 1998. p. 50). Rouch argumenta que o cinema é a arte da duplicação, da passagem do mundo real ao mundo do imaginário. A etnografia, como se refere ao

documentarismo, é a arte do pensamento dos outros, é um relato sobre uma pessoa feito por uma terceira, ou seja, uma narrativa ficcional.

Hoje, há mais reconhecimento ao fotógrafo que logra publicar seu trabalho em livro ou produzir exposições. Maior reconhecimento do que ao profissional exclusivo de redação. Tanto pela habilidade de viabilizar financeiramente e burocraticamente, como pela expectativa de se ter um trabalho originalmente próprio, sem recortes de terceiros. Mas este tipo de trabalho está além da noção de verdade, está mais próximo de um entendimento de credibilidade. Não é a disputa entre realidade e ficção, mas a afirmação de uma interpretação sobre certo episódio. “...es la realidade la que alimenta todas las ficciones y la que, en general, las supera.”(BAEZA, 2001. p. 53)

Grande parte do que se publica como jornalismo é informação relacionada ao entretenimento, espetacularização de comportamento, costumes e formação para o consumo. Dentro deste grande cenário de conteúdos secundários infiltram-se as informações e discursos de maior interesse do setor dominante. Para Baeza, a função desta sorte de conteúdos secundários é incitar excessivamente o individualismo, anulando a consciência das responsabilidades do indivíduo na dimensão social. Jornais, revistas ou agências de notícia são empresas que seguem a lógica capitalista do lucro e atendem aos interesses de determinados setores industriais, comerciais ou políticos.

Neste panorama do discurso, a fotografia tem função estratégica. É suporte fundamental para o sucesso persuasivo e econômico quando aplicada à publicidade, onde é utilizada com muito mais consciência e agressividade que no jornalismo, quando a imagem aparece a serviço do texto. Talvez por se considerar a imagem uma linguagem menor ou talvez por justamente reconhecer o poder comunicativo desta linguagem é que se amplia o controle sobre a fotografia. Tal controle discursivo seria a valorização de imagens ilustrativas ante às imagens representativas documentais sugerido na referência de Pepe Baeza, dois parágrafos acima. Por estas questões de posicionamentos editoriais e ideológicos que regem o espaço da fotografia documental, é que se procura os formatos mais autônomos como o fotolivro. Para que o formato documental exerça sua força autoral intrínseca.

5.3 O RETRATO

Desde a revolução francesa, no final do século XVIII, houve uma ascensão de uma parte da população a classes sociais antes ocupada apenas pela aristocracia. A necessidade de afirmar este status de maior protagonismo político e social e promover uma identificação do indivíduo, fez o retrato em miniatura se popularizar. Gisèle Freund relata um episódio relevante, no seu livro sobre a *fotografia como documento social*, para se imaginar a revolução cultural e comercial proporcionada à época pela fotografia. Resumindo: em Marsella, França, em 1850 existiam cerca de 5 pintores especializados em miniaturas. Retratos utilizados para se emoldurar na parede de casa, ou trocar como cartão de visitas. Estes profissionais faziam em média cinquenta retratos por ano. Um ano mais tarde, nesta mesma cidade, eram quase 50 fotógrafos produzindo por ano cerca de mil retratos em clichês fotográficos. (FREUND, 2011)

Dentro de meros 30 anos a partir de sua invenção como divertimento de uma elite, a fotografia estava sendo usada para arquivos policiais, reportagens de guerra, reconhecimento militar, pornografia, documentação enciclopédica, álbum de família, cartões-postais, registros antropológicos, moralismo sentimental, tentativas inquisidoras, efeitos estéticos, relatos de notícias e retratos formais. (BERGER, 2003. p. 53)

Mesmo tendo um custo relativamente alto, o que restringia a possibilidade de expressão geralmente ao ponto de vista das classes dominantes, a linguagem alcança uma aceitação geral de todas as classes sociais. Graças a sua semelhança com a aparência dos fatos, à facilidade de interpretação das representações, a fotografia se torna uma linguagem popularizada, respondendo a uma vontade ascendente de expressão individual e de garantia do registro histórico da existência do indivíduo. A rápida aplicação da fotografia às outras áreas como ferramenta auxiliar é uma indicação da sua sincronização com as características do desenvolvimento industrial. A vontade de reprodutibilidade técnica, a necessidade de precisão e fidelidade na multiplicação.

O retrato fotográfico transformou-se em um símbolo da ascensão social. Possuir um retrato pessoal era a confirmação da relevância do indivíduo perante a sociedade e a si mesmo. Um marco de consideração social e também de autoestima. Exemplo perfeito também para compreender a antes citada

“semelhança com a aparência dos fatos”. O retrato, que é capaz de mostrar o penteado, o modelo de vestimenta, uma expressão facial e um ambiente onde se encontra o retratado, não distingue um aristocrata de um proletário em vestes de aristocrata. Portanto uma objetividade fictícia, que pode carregar deformações da realidade, desde as interferências diretas na cena, como as deformações óticas do equipamento ou ainda de linguagem.

Para estes fotógrafos de estúdio, ocupados com os retratos em clichês, a fotografia era principalmente uma renda mensal significativa. Para outros, a fotografia servia como ferramenta de auxílio às ciências, como os casos já citados de Jacob Riis e de Lewis Hine. Este último, sociólogo e professor, produziu um vasto acervo fotográfico sobre o trabalho infantil na colheita do algodão e principalmente na indústria têxtil que acabou influenciando mudanças importantes na legislação sobre trabalho infantil nos Estado Unidos no início do sec. XX. Como referenciado por Eneida Serrano, parágrafos atrás.

É recorrente nos fotógrafos documentais, ou também identificados como os fotógrafos do “compromisso social”, garantir no conjunto de fotografias sobre determinado episódio, o retrato. Um gênero que agrega adjetivos de autenticidade por proporcionar a identificação de personagens, de relevância por trazer o status social do cartão de visitas e também de satisfazer o desejo pessoal do leitor “de conhecer o outro, de saber como o outro vive, o que pensa, como vê o mundo, com o que se importa. As palavras eram insuficientes. (SOUZA, 2000. p. 55)

A fotografia novecentista, como a do final dos oitocentos, que interferiu nas relações sociais e virou suporte para o cidadão se colocar perante a sociedade, modificou também as regras nas relações políticas. Os personagens políticos e autoridades passam a ser menos misteriosos. Deixam de ser figuras ocultas entre as aparições públicas programadas, para estarem mais ao alcance dos olhos da população. Além da preocupação de criar fotografias que representem estrategicamente as características que se quer demarcar, o cuidado com os pequenos momentos de exposição pública para que não se produza imagens pejorativas. “La aparición de la fotografía en la prensa , marcó un hito central en la nueva vinculación de la política y la imagen.” (GAMARNIK, 2010. p. 1)

6 FOTOGRAFIA COMO FONTE HISTÓRICA E CAMPO AUXILIAR DAS CIÊNCIAS SOCIAIS

Nas últimas décadas do século XX, uma “revolução documental” ampliou o conceito de documento, fazendo com que a fotografia recebesse tratamento diferente nas investigações históricas. Segundo Kossoy “um novo panorama se delineou no ambiente acadêmico”, (2001, p. 31), graças ao interesse crescente sobre a abrangência, os limites e na diversidade de tipo de documentos visuais, sonoros, orais, jornalísticos ou de registro familiar.

No papel de documento, como a fotografia passa a ser valorizada, além de mera ilustração, traz à consciência outras possibilidades de desdobramentos, outras informações e possibilidades de observação. Para tanto é necessário uma metodologia própria para a leitura desta linguagem. Uma forma específica de decifrar os indícios para se aproximar da realidade que lhe deu origem.

Kossoy (2001) atenta para a não objetividade direta da fotografia argumentando que o passado é intocável. Nada pode modificar o que aconteceu, mas as interpretações destes documentos, novas observações conquistadas em cada nova interpretação, estão sempre evoluindo, alterando ou se contradizendo.

A eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético -, a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. (KOSSOY, 2001, p. 42)

Esta singularidade que Kossoy ressalta, fruto da autoria do fotógrafo, é acentuada pela inviolável natureza espaço-temporal. Cada fotografia é única no seu corpo, inalterável, permanente se preservada fisicamente. Mas ela retoma uma vida própria quando observada por um leitor. Ou seria uma vida específica para cada leitura. É o que Kossoy chama de a segunda realidade. A realidade criada a partir daquele documento, desconectado do seu momento de criação. Seriam os três estágios da fotografia como documento: a intenção do fotógrafo em selecionar o momento, o ato fotográfico envolvido em todas as suas variáveis técnicas e o caminho percorrido ao ser resgatado das escuridão do arquivo pelo leitor e autor da segunda realidade. (KOSSOY, 2001)

Esta multiplicidade possível da interpretação é questionada nos diferentes meios onde a fotografia é utilizada, historicamente ou jornalisticamente.

José Honório Rodrigues, embora tomasse o jornal como uma das 'principais fontes de informação histórica', ponderava que 'nem sempre a independência e exatidão dominam o conteúdo editorial', caracterizado como 'mistura do imparcial e do tendencioso, do certo e do falso'. (LUCA, in PINKY, 2005, p.115)

Outro pesquisador citado pela professora Tania Luca, o francês que trabalhou no Departamento de História da Universidade de São Paulo, Jean Glénisson, alertava sobre os cuidados críticos que se deve tomar ao se ler jornais revestidos de complexas técnicas narrativas, inclusive, desanimadoras. Destacando a importância de atentar às influências ocultas que exerciam-se sobre tal órgão de informação. Detalhes como o sistema de distribuição, influência governamental, as fontes de informação utilizadas nas matérias, a tiragem, áreas de circulação, relações institucionais, econômicas. Todos detalhes que originalmente seriam camuflados ou omitidos estrategicamente, mas que podem trazer informações fundamentais para a compreensão maior de tal atividade jornalística, no seu momento e ambiente específicos. (LUCA, in PINKY, 2005, p.116)

René Rémond rebateu: Abraçando os grandes números, trabalhando na duração, apoderando-se dos fenômenos mais globais, procurando nas profundezas da memória coletiva, ou do inconsciente, as raízes das convicções e as origens dos comportamentos, a história política descreveu uma revolução completa. Como então acreditar que seu renascimento possa ser apenas um veranico de maio? (LUCA, in PINKY, 2005, p.115)

As variáveis técnicas e de linguagem da fotografia, como a composição, fazem parte da construção imaginária do autor fotógrafo. Expressão e forma particular de conhecer e documentar a sociedade. A fotografia passa a ser um campo auxiliar das ciências sociais, em particular na Sociologia. Segundo José Martins, a capacidade da fotografia em flagrar, congelar momentos específicos, ajudou a revelar a insuficiência da palavra e das demais formas de documentação. Martins afirma que esta dialética proporcionada pelas diferentes linguagens, texto e imagem, revela as fragilidades e insuficiências umas das outras, mas simultaneamente se complementam em um resultado eficiente de trabalho coletivo. (MARTINS, 2008, p. 11)

Assim, não se questiona mais o uso dos jornais e periódicos como fontes de informação histórica pela falta de objetividade, intrínseca à sua prática. “Atributo que de fato nenhum vestígio do passado pode ostentar” (LUCA, in PINKY, 2005, p. 116) Por um período se buscou alertar sobre o uso ingênuo dos periódicos e publicações jornalísticas como meros receptores de informações do cotidiano, como se fossem simples resultado de mecânica edição. A imprensa como instituição sempre foi ferramenta das classes dominantes, possuidoras de economia suficiente para manutenção do mecanismo. Contrária à lógica de ser ingênua receptora de informações a serem selecionadas. A imprensa sempre foi endossadora das informações que a interessa, unificando a sua atuação ao seu objeto de trabalho, “caixa de ressonância de valores, interesses e discursos ideológicos”. (LUCA, in PINKY, 2005, p. 116)

O mundo industrial não pode ser separado dos processos urbanos, tanto da produção de produtos físicos de consumo como os produtos de informação. Ainda mais na análise de um episódio como este abordado em *Santa Soja*, como as dificuldades enfrentadas pelas famílias rurais diante do processo de produção mecanizado, industrial da soja. A imprensa sempre foi intermediária das relações sociais, econômicas do comércio, serviços ou indústria. Neste contexto, a imprensa passa a ser fonte irrefutável de pesquisa, justamente por permitir desvendar os grupos de interesse que se estabeleciam na época.

Os autores de *Santa Soja* tinham a ideia, e deixaram bem demarcado na entrevista de cada um, de que o fotógrafo não era apenas um registrador. A fotografia documental é mais complexa e aprofundada do que o trabalho de um fotógrafo pericial que aponta elementos sem adjetivar. A fotografia documental mantém sua força além do dia de circulação do jornal. Tem foco em um tema específico e busca um posicionamento melhor do fotógrafo diante do que se está fotografando. Isso se reflete no resultado de uma fotografia mais elaborada, com mais propósitos e conseqüentemente mais elementos de leitura. Para isto, é necessário um esforço intelectual do fotógrafo para compreender o que se está fotografando e elaborar melhor a fotografia.

“Tu vê como se podia fazer bons trabalhos.” (ABREU, 2015, p. 190) Abreu relembra de bons episódios em cada um dos lugares por onde passou, como a *Folha da Manhã* ou na *Coojornal com a Agricultura e Cooperativismo*. No caso da *Agricultura e Cooperativismo*, uma publicação financiada pelas cooperativas, onde

se tinha uma liberdade muito grande. Comenta que o administrativo e comercial da publicação sempre deixou muito livre o trabalho da equipe de jornalismo, não interferindo em questões editoriais. “São pequenos espaços em toda a história, desde o tempo que eu trabalho em jornal, pouquíssimas vezes teve estas brechas, louco isso.” (ABREU, 2015, p. 190)

6.1 A LINGUAGEM SANTA SOJA

A fotografia feita neste processo da revista *Agricultura e Cooperativismo*, que buscava aspectos vivenciais do agricultor, detalhes dos gestos pessoais, características do ambiente, os indícios da ocupação do lugar, além obviamente dos pontos de pauta específicos sobre trabalho, necessitava de um texto com conteúdo semelhante. O texto precisava trazer também estes aspectos espaciais percebidos na observação. Elementos sensoriais do espaço, que referissem o comportamento do personagem, suas colocações. Uma narrativa que descrevesse o ambiente, interpretando não só os elementos diretamente vinculados à pauta, mas procurasse nas texturas e disposição dos elementos outras leituras possíveis. Não podia ser um texto quadrado, “tinha muita atenção com o modo do colono falar, então eu comecei a notar como eu tinha que fazer também no texto esta aproximação, com a vida, a cultura do agricultor”. (PEREIRA, 2015, p. 115)

Para André Pereira, este trabalho é resultado de um processo de imersão e muita observação. André comenta que acabou descobrindo uma série de elementos de identificação do personagem, como por exemplo expressões utilizadas, tipos de diminutivos usados na fala e as metáforas usadas de forma recorrente, baseadas nas vivências com a natureza. “Eles usavam muita metáfora, qualquer coisa era metáfora, qualquer coisa, tempo, comida, sentimento..., usava uma metáfora”. (PEREIRA, 2015, p. 116)

As falas do agricultor eram transpostas diretamente ao texto. Gírias, metáforas e expressões coloquiais. Algumas formas de falar que misturavam língua portuguesa com dialetos próprios, inclusive mantendo propositalmente alguns detalhes improvisados ou errados da fala, “tinham um objetivo ali de manter a autenticidade”. (PEREIRA, 2015, p. 116) Assim como a fotografia tinha esta

preocupação de se aproximar, se identificar, além de identificar o personagem, o texto também buscava esta aproximação. De forma alguma estas técnicas de escrita tinham uma intenção pejorativa.

(...) que o colono dissesse: - Este sou eu, fazendo o chimarrão, este acendendo um cigarro, esta é minha vida, não eu num estúdio, assim que eu vivo, assim que me comunico, me relaciono. O texto acompanhava. (PEREIRA, 2015, p. 116)

A complementaridade destas linguagens aproxima o observador do fato analisado, ou dos fenômenos sociais de interesse. Não apenas como um documento a mais, mas uma linguagem a mais que utilizada em consonância com as demais “perturba as certezas formais” (MARTINS, 2008, p. 10) colocando em dúvida um discurso predominante ao oferecer outras formas de ver e elementos novos, desconhecidos pelas outras linguagens.

Nos diferentes campos do conhecimento, como na sociologia e na comunicação, a observação tem como matéria-prima não a realidade em si, mas a interpretação da realidade pelo homem simples, ou a forma que o homem simples tem de relatar esta realidade. Esta interpretação, ou este relato feito de forma leiga e espontânea no ato de vivê-la, é a forma que as pessoas tem de se relacionar e tornar a vida compreensível. São as diferentes formas que temos de nos referir aos fatos e objetos, que nos dão a possibilidade de criar sentido sobre as coisas.

“Então, ai assim, eu chego no arquivo e reencontro as coisas que eu fiz e elas ganham pra mim mesmo um outro significado, não é? Quase que eu me reconheço nas fotos sabe?”, comenta Eneida Serrano (2015, p. 138) ao falar sobre este exercício de revisitar as suas fotografias, organizar o arquivo e descobrir outras possibilidades de edição. Eneida descreve um movimento compreensivo que consiste em inverter a ordem de percepção. Não é mais a repórter fotográfica indo de encontro a uma determinada situação em um lugar qualquer onde está o acontecimento que procura. É uma efeito contrário, ela acaba se reconhecendo ao identificar a forma que viu determinada situação e a repetição desta forma de abordagem. Neste momento transdimensional, acaba se perguntando o por quê de seu interesse sobre o tema. A razão da forma de ver. Porque era dado tal valor para as coisas que fotografava. Muitos elementos recorrentes da sua fotografia, que estão presentes nas suas fotografias da década de 70, “isso voltou em outros trabalho que fiz (...) e que faço até hoje”. (2015, p. 138)

Ao fazer este exercício, Eneida remonta toda a evolução da sua maneira de ver o mundo. Tanto da forma técnica utilizada, como da forma pessoal e ideológica de perceber a realidade. A fotógrafa identifica estas características como uma “essência” da pessoa. (2015, p. 138) A autoria. Que afirma não saber responder porque gostou disto, porque selecionou tal objeto, tal personagem. Esta resposta está na função da fotografia, assim como as outras linguagens estão à disposição do repórter, do sociólogo pesquisador em campo. São as invisibilidade do real (LUCA, 2005) que apenas podem ser expressadas pela essência da fotografia, na fusão com a essência do autor.

Mas quando a gente enquadra, ela vira uma foto que tu leva um tempo pra fazer, copiar e ela acaba tendo o novo enquadramento da edição e vai para um livro. Ela toma uma outra dimensão, né? Falar sobre ela já da uma outra dimensão, (...) (SERRANO, 2015, p. 138)

Se há um conceito a procurar neste trabalho do *Santa Soja*, e há, porque é um livro que reúne um material significativo, um material que foi uma escola para o fotojornalismo gaúcho, não é um conceito colocado conscientemente de fora para dentro destas fotografias. É um conceito criado no ato de fazer, com a essência de cada um dos autores somadas. Cada uma destas fotografias é uma ação que desencadeia uma reação e outras consequências. A sensação era de necessidade, segundo a fotógrafa, e procuraram agir conforme os sentimentos. O resultado é consequência. Jamais passou como certeza na época, que eles estariam fazendo algo que teria uma grande repercussão, que estaria influenciando outras pessoas, que estaria sendo objeto de estudo hoje. “Um pouco idealista, bastante idealista, mas bastante gratificante.” (SERRANO, 2015, p. 139)

A fotografia, como dissemos, tem as limitações intrínsecas à sua natureza, assim como o nosso olho tem, assim como o olho do repórter ou do pesquisador também tem. Ao mesmo tempo, compartilha a possibilidade de perpetuar uma aparência que nos conecta com a invisibilidade de várias dimensões do real no acontecimento. A fotografia como linguagem de apoio oferece elementos que não vemos no desenrolar natural do tempo. Imagens do invisível que contribuem para uma pluralização de um olhar dominante. “A interferência interpretativa do pesquisador se dá no desvendamento das conexões entre o visível e o invisível, entre o que chega à consciência e o que se oculta na alienação própria da vida social.” (MARTINS, 2008, p. 13)

7 A DESCONSTRUÇÃO DO SANTA SOJA

O fotolivro *Santa Soja* tem exatos 21 centímetros de largura e de altura, pesando 445 gramas. O miolo do livro é impresso em papel *couché Brilhante 150gr/m²* e a capa em papel *cartão supremo 250gr/m²* com 96 páginas. A fonte utilizada para o título, subtítulo e alguns textos em destaque é a *Bodoni Poster*. Os textos principais, informações institucionais e créditos foram impressos em *Arial*. Todas as fotografias no livro são em preto, branco e tons de cinza, impressas com um fio preto nas margens da imagem.

O primeiro procedimento de análise do fotolivro *Santa Soja* foi dividi-lo em nove partes. A primeira compreende capa, folha de guarda, folha de rosto, páginas com informações institucionais, prefácio e texto de introdução escrito pelo jornalista André Pereira. A última destas nove partes inicia-se após a última fotografia do livro, onde encontram-se os nomes de cada fotógrafo com a lista dos números de cada imagem identificando a autoria das fotografias e uma página posterior com o ano da edição do livro, folha de guarda e contracapa. As sete partes internas são pequenas narrativas visuais, separadas por seis textos, que constroem o formato narrativo do livro.

O fotolivro *Santa Soja* tem um formato bem tradicional se comparado com grande parte dos livros catalogados e reproduzidos em pequenas imagens no trabalho de Horácio Fernández. Uma fotografia por página, centralizada, com margens brancas regulares ao redor da imagem como um paspatur, sem textos compartilhando página. Apenas um número que identifica a fotografia e a autoria de acordo com a lista indicativa no final do livro.

A seguir está exposta a maquete com a íntegra das páginas do fotolivro, apenas algumas das fotografias foram ampliadas no decorrer deste capítulo, quando necessárias para ilustrar pontos específicos levantados no texto.

Um elemento subliminar presente na diagramação do *Santa Soja* é uma fina linha preta que contorna cada fotografia. Os ampliadores fotográficos utilizados em laboratório químico preto e branco possuem uma máscara onde se coloca o negativo para ampliar a imagem no papel sensível. Esta máscara forma um retângulo na proporção do retângulo áureo. A grande maioria desses ampliadores

apresentam o retângulo da máscara milimetricamente maior que a imagem 35mm marcada no negativo, 24mm por 36mm. Portanto quando se projeta o enquadramento original do negativo no papel, uma fina linha preta acaba sendo marcada ao redor da imagem, justamente por este 'vazamento' de luz que acontece no contorno da fotografia. Isto passou a ser compreendido como uma garantia de equivalência do enquadramento apresentado na cópia ampliada em papel com o original em película feito no ato fotográfico. Preciosismo que era enaltecido pelos fotógrafos documentais no período anterior à fotografia digital.

Figura 1 - Maquete completa do fotolivro Santa Soja



Figure 2 - Capa e contracapa - Jacqueline Joner

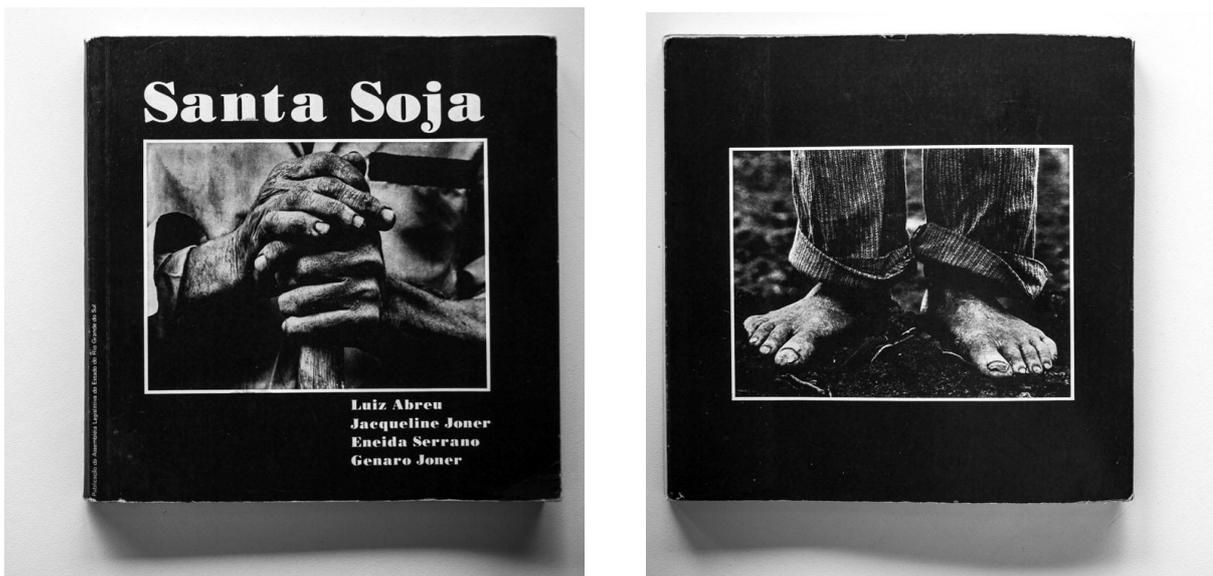


Figure 3 - Primeira fotografia - Jacqueline Joner



Existem diversas formas de produzir artificialmente esta linha, tanto na cópia fotográfica de laboratório como na diagramação e na impressão gráfica, ou ainda, como todo o processo fotográfico é constantemente provocado com acusações de

manipulação de conteúdo. Mas, mesmo assim, no fotolivro *Santa Soja*, é possível ler a intenção do fotógrafo em afirmar tal característica de fidelidade da imagem positiva ampliada com o enquadramento da imagem matriz na película negativa. “Eu aprendi em determinado momento, que o enquadramento, quanto mais perto, preciso fosse no frame, específico, valendo, seria melhor”, justifica Jacqueline (JONER, J., 2015, p.155).

A primeira fotografia do livro (Figura 2) é simples e direta. Um homem com traços e estilo de trabalhador rural, em pé, de braços cruzados entre plantas que parecem ser de soja no ponto de colheita, com vagens grandes e poucas folhas. O retrato vertical é composto em um ângulo contra-plongée, o que caracteriza a intenção de valorizar o personagem, dando-lhe porte superior a quem está observando a fotografia. Esta fotografia resume, ou faz uma introdução ao tema do livro *Santa Soja*, que seguirá abordando as consequências, por um ponto de vista da relação entre o homem do campo e a soja no Rio Grande do Sul.

Figure 4 - Gestos de pai e filho - Luiz Abreu



O primeiro bloco do livro é um sequência de 15 fotografias. Fora o retrato individual citado acima, as outras 14 imagens são retratos coletivos de famílias rurais. Além de mostrarem os biotipos das famílias, consegue-se observar vestimentas, estilos de moradias, geografia do terreno, equipamentos domésticos como um fogão colonial em tijolos, utensílios como chaleira, pedra de afiar, copo, bicicletas, bancos em madeira, cadeira de palha, uma bacia sobre tripé provavelmente utilizada como pia, chimarrão. Todos elementos que servem de referências para o leitor construir seu entendimento sobre o ambiente rural gaúcho da década de 1970. Para o leitor com ascendência cultural ou algum histórico de envolvimento com este ambiente rural, será provável alguma relação com memórias de infância e vínculos familiares.

Além dos objetos materiais, possíveis de serem copiados pela superfície sensível da tecnologia fotográfica, outros entendimentos podem ser sugeridos pelo editor das fotografias e construídos segundo o ponto de vista do leitor, sobre um gesto encenado (Figura 3) uma inclinação de cabeça, somados às condições de uma roupa, de um chapéu. Como exemplificado pela fotografia selecionada acima. As roupas puídas do pai de família, mãos grossas de trabalhador, o olhar baixo de lamento, as crianças que se juntam curiosas por escutar a conversa do pai com os repórteres. O ambiente rural.

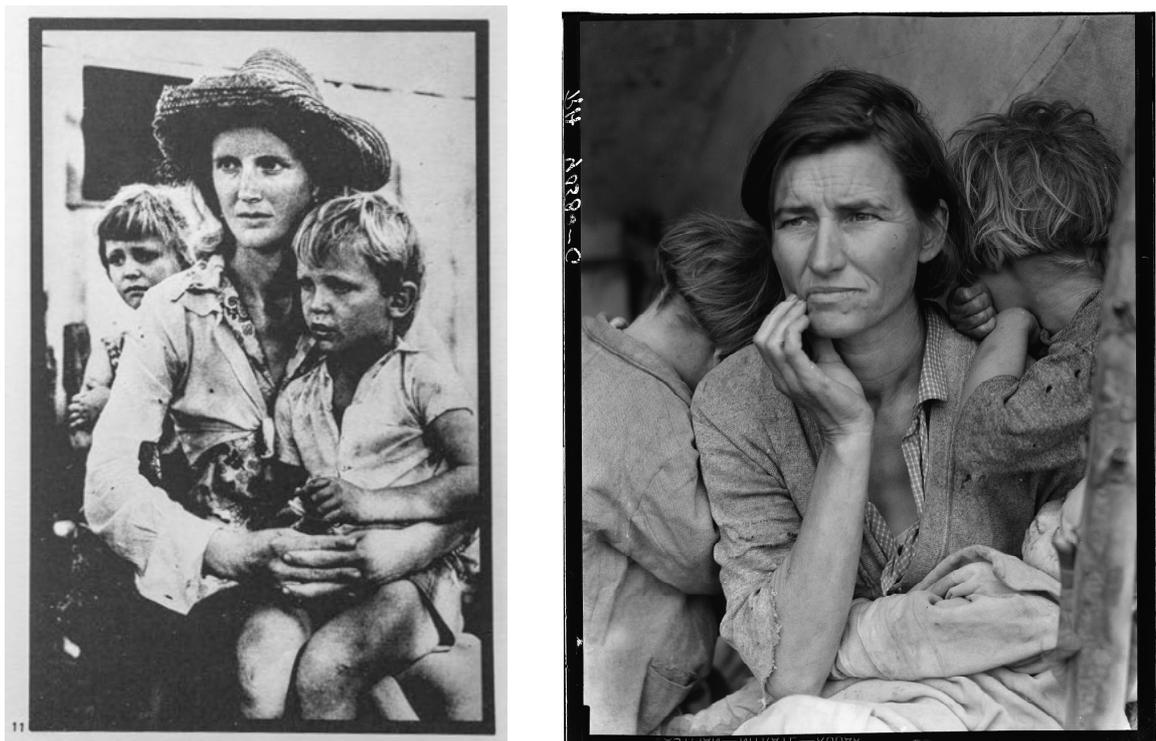
“Tu tá atento aos gestos, ao que a pessoa faz, a pessoa expressa muito nos gestos”, observa Abreu (ABREU, 2015, pág. 189). Os gestos mostram muito sobre a vida das pessoas, estilo de vida, comportamento e condição social. Neste entendimento, a fotografia que carrega mais informações seria a fotografia de situações espontâneas, de flagrantes. Se o acaso exigir alguma intervenção, algum condicionamento da situação, ainda há a possibilidade de atentar aos sub-gestos, quase como descuidos praticados mesmo dentro da encenação, como aponta Luiz Abreu(2015, p. 189) aconselhando. “(...) tem toda uma leitura dos gestos que as pessoas manifestam sobre suas vidas e os sub gestos.” Esta capacidade de acompanhar e registrar estes detalhes gestuais dos personagens, Abreu considera um diferencial importante para a fotografia documental.

Depois eu fui me dar conta que as minha fotos tinham muito desta leitura de como as pessoas se postavam na câmera. Não era montada, não era arranjada, era no momento em que as pessoas faziam determinada coisa que tu (fotografava)(...)do pai e do filho .(...)dos filhos atrás. É tu respeitar isso aqui e não avançar, achar que tu tem que fazer grandes firulas

estéticas para expressar alguma coisa. A essência da foto é o que as pessoas estão te mostrando, entendeu? Não é o que tu quer mostrar, porque tu é autor, porque tu é genial, porque tu tá te achando muito especial (ABREU, 2015, p.189).

Luiz Abreu fala do respeito aos personagens e pelo que estes oferecem de visualidades à fotografia, sobre o fotógrafo saber explorar o potencial expressivo de cada pessoa e de cada situação. Por um lado, esta colocação pode ser interpretada como uma crítica conservadora contra qualquer intervenção do fotógrafo no momento da fotografia. Por outro, todas as sugestões colocadas principalmente por Jacqueline Joner sobre a construção da cena vêm no sentido de melhor deixar acontecer a presença do personagem na cena. Ambos deixam demarcar a importância da autoria do fotógrafo na captura das histórias em questão.

Figure 5 - Mães e filhos - Jacqueline Joner e Dorothea Lange



Na primeira fotografia à esquerda (Figura 4), o olhar um pouco acuado da mãe, abraçada em uma criança, enquanto a outra se esconde às suas costas. Nesta fotografia também estão marcados os subgestos como o recuo do braço do menino no colo da sua mãe. O ato de se esconder nas costas da mãe do plano de fundo. O

olhar observador da mãe. Além dos demais elementos já apontados anteriormente como chapéu, vestes e pele encardida da terra.

É inevitável fazer a ligação entre a fotografia da mãe colona com as crianças, de autoria de Jacqueline Joner (Figura 4), com a fotografia de Dorothea Lange, de fevereiro de 1936, durante os percursos feitos para o *Farm Security Administration* nos Estados Unidos.

No desenho do livro *Santa Soja*, os textos que separam as séries fotográficas estão localizados em páginas duplas exclusivas entre blocos de imagens, caracterizando uma transição entre capítulos. Mesmo que não exista esta marcação por títulos ou entretítulos apontando o fim e o início de capítulos, ou sugerindo tema ou objetivo, a distribuição sugere esta transição ao respeitar as leituras distintas entre linguagem verbal e visual. Os textos trazem dados econômicos e sociais relacionados à cultura da soja e às condições e aos costumes de vida das famílias rurais durante a década de 1970. Este formato oferece um modelo em que as linguagens verbal e visual se complementam. O leitor é informado sobre os dados econômicos e ao iniciar a leitura das imagens, observa os elementos visuais que condizem, ou confirmam, tentam convencer da veracidade dos números apresentados. Relembrando o que o então presidente da Assembleia Legislativa, deputado estadual Carlos Giacomazzi, citou no prefácio do *Santa Soja*, sugere o entendimento que “estes números apenas, não têm o poder de traduzir com amplitude o que representam as seguidas frustrações no setor agrícola gaúcho”, mas sim o modelo deste “trabalho que nos dá as imagens do nosso meio rural, com vistas a um entendimento mais direto da realidade nele vivida” (GIACOMAZZI in ABREU, 1979. s/n) .

Tomando como exemplo a primeira destas transições, o texto que separa o primeiro bloco de imagens do segundo bloco, observa-se que há uma relação entre o dito verbalmente no texto e o que mostra o conjunto de imagens.

Extintas as rocinhas de fundo de quintal, as hortas e as pequenas criações que produziam carne, ovos, leite, banha, manteiga, torresmo, queijo, tudo fácil e barato na propriedade do agricultor, o colono tornou-se um consumidor de supermercado. Em 1977, uma pesquisa feita na região produtora do Planalto Médio constatava que o colono estava gastando Cr\$1.440,00 mensais só comprando hortaliças, enquanto o salário mínimo da época era de Cr\$ 1.027,00.

Naquele ano, enquanto a soja passava para 5,6 milhões de toneladas, as outras culturas perdiam terreno. Um simples cálculo matemático mostrava que de 1970 a 1977 somente a soja teve um aumento de produção na

ordem de 4,7 milhões de toneladas, enquanto outras 14 mais importantes culturas gaúchas, neste mesmos sete anos, tiveram uma queda de 340 mil toneladas. Em outras palavras, a agricultura gaúcha não cresceu. Apenas a soja inchou as lavouras. Com ela a lavoura tornou-se cara, transformando-se em artigo inacessível para muitos. Se em 1973, para se plantar um hectare de soja se gastava Cr\$ 707,71, segundo os estudos de custo da lavoura, feitos pela FECOTRIGO, em 1979 passamos a investir CR\$ 7.049,00 para cultivar o mesmo hectare. Ou seja, em seis anos, houve um encarecimento nos custos da lavoura na ordem de mil por cento. (PEREIRA in ABREU, 1979, s/n)

O texto acima divide o primeiro bloco de imagens, composto por retratos coletivos familiares, do segundo bloco de imagens. Resumidamente, este texto fala do fim da produção de alimentos para subsistência pelas famílias rurais, que passaram a consumir hortaliças nos supermercados, enquanto “as rocinhas de fundo de quintal, as hortas e as pequenas criações” (PEREIRA in ABREU, 1979, s/n) foram trocadas pelo plantio de soja. Segue uma série de números sobre o custo financeiro que gerava este consumo em supermercados e o aumento do custo para se produzir um hectare de soja, o que transformou o cultivo de soja, antes tido como a salvação econômica do campo, “em artigo inacessível para muitos” (PEREIRA in ABREU, 1979, s/n) .

Em uma leitura rápida deste texto: se a produção doméstica para subsistência não existe mais e o cultivo extensivo de soja está impossibilitado pelo alto custo exigido, pode-se concluir que o trabalhador do campo estava sem ocupação. Sua sobrevivência no meio rural começava a ser ameaçada. Os temores de perder a terra, ter que mudar de vida rumo aos centros urbanos e enfrentar modos de vida que não conhece. O desafio de trabalhar com atividades diferentes, às que sempre fez junto à terra, que exigem formação específica que não possui. Todos problemas intrínsecos ao êxodo rural com rumo às grandes cidades.

O segundo bloco de imagens, que segue este texto, é formado por uma série de 12 retratos de homens, em vestes simples e puídas, típicas do meio rural, sentados em ambientes internos, ao lado de fogões à lenha, paredes de madeira. Alguns fumam, há presença de crianças. Alguns elementos que se repetem entre a terceira e a sexta fotografia são molduras com imagens de família ou decorativas, ao fundo dos retratados. A decoração da casa ou os quadros contendo retratos de família, remetem à memória dessas famílias, de uma história naquele lugar, ou pelo menos uma história de gerações anteriores. Observar estas fotografias neste

contexto, provoca uma conexão com o deslocamento temporal que também está marcado na linguagem verbal anterior, do antes e depois da soja.

Da sétima à décima fotografia do bloco, colocadas acima (Figura 5), que estão concentradas em duas páginas, duas fotos por página, diferenciando-se do desenho tradicional de uma foto por página, são quatro retratos que fazem relação do homem retratado com um chapéu apoiado em diferentes lugares. O chapéu, para o homem do campo, é um acessório importante para se proteger do sol enquanto trabalha. Portanto, estes retratos, de homens do campo, sentados, enquanto aparentemente conversam com uma figura oculta ao lado do ponto de vista do fotógrafo, não estão trabalhando, como sugere também o texto que antecede o bloco de imagens.

Figure 6 - Páginas dos chapéus - Luiz Abreu e Jacqueline Joner



O texto seguinte separa o terceiro e o quarto bloco de imagens.

De acordo com a Secretaria de Planejamento do Estado, o salário do trabalhador rural está assim caracterizado: 14% dos trabalhadores rurais recebe o salario mínimo, 35% são pagos com importâncias inferiores ao salario mínimo e 32% constituem a famosa camada social denominada de

“não-assalariados”. São os chamados bóias-frias, bolsistas, safristas ou mesmo chapas, dependendo da região do Estado onde se aplique a terminologia. Conforme dados da Federação dos Trabalhadores na Agricultura gaúcha, a renda bruta anual dos 17.413 proprietários rurais que têm menos de 10 hectares mal chega aos 15 mil cruzeiros por ano, em média. O que dá, após singela operação matemática, uma remuneração mensal de Cr\$ 1.250,00.

Por outro lado, em 1978, somente 12% dos proprietários rurais gaúchos (ou 66 mil donos de terra) tiveram acesso aos 133 bilhões de crédito rural. Os outros 490.000 agricultores tiveram que recorrer a outros meios de obter dinheiro, aumentando ainda mais suas dívidas financeiras. Há até quem diga que se os bancos, e, principalmente o Banco do Brasil, que financia a lavoura, resolvessem executar, hoje, estas dívidas, as instituições financeiras seriam donas das terras de agricultura do Estado.

Há mesmo uma previsão trágica, dizendo que o colono gaúcho tem os dias contados para virar empregado rural dos grande proprietários, tamanha é a sua dívida junto aos bancos, ano a ano. (PEREIRA in ABREU, 1979, s/n)

O texto inicia colocando números apontados por pesquisa da Secretaria de Planejamento do Estado do Rio Grande do Sul. Assim como no bloco analisado anteriormente, o texto complementa a fotografia. Porcentagem de famílias que recebem acima ou abaixo do salário mínimo, quantos proprietários tiveram acesso à crédito rural, qual a porcentagem de famílias rurais que tiveram que buscar outros créditos de fácil endividamento e por fim uma previsão que o repórter escutou. “Há quem diga que se os bancos (...) resolvessem executar, hoje, estas dívidas, as instituições financeiras seriam donas das terras de agricultura do Estado” (PEREIRA in ABREU, 1979, s/n) .

Este texto indica o temor em relação à titulação das propriedades rurais e invoca a crise da administração da empresa familiar, que ameaça as futuras produções, a estabilidade financeira e a moradia familiar.

As fotografias que seguem colocam pela primeira vez a mulher como figura central (Figura 6), ou, em alguns casos como figura única. Da mesma forma que os homens, a mulher aparece com vestes simples e puídas, geralmente com chapéu, quando em situação de trabalho. As duas primeiras fotos são de cenas de trabalho, a segunda imagem, mais especificamente, mostra uma mulher lavando roupas em uma canalização de água.

Figure 7 - Mulheres - Luiz Abreu



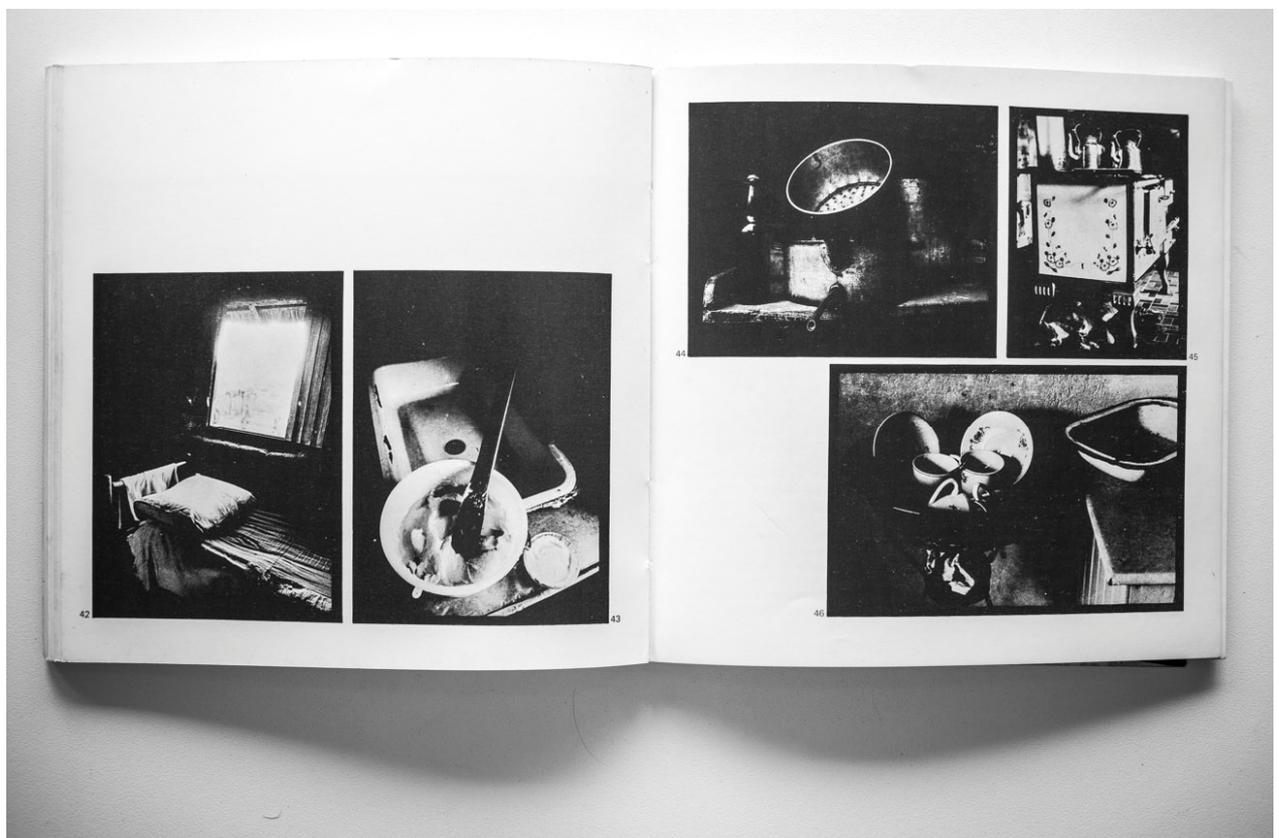
Figure 8 - Matriarcas - Luiz Abreu



As próximas duas fotografias na ordem de publicação no livro mostram mulheres. Na primeira, sentadas ao lado da lareira, na seguinte, as mulheres estão em uma semi-roda conversando em uma área aberta. A sexta imagem (Figura 6) mostra a mulher em frente a um tacho, com garrafas e uma ferramenta de lacrar tampas destas garrafas. Todas cenas aparentemente domésticas. Seguindo a folhagem do livro, em uma próxima página dupla, o único bloco que coloca imagens que não são retratos. São duas páginas com cinco fotografias (Figura 7), quebrando novamente o desenho tradicional de uma imagem por página, que mostram cenas e utensílios domésticos, um fogão, louça, uma janela que deixa iluminar uma cama.

Esta relação provocada nesta sequência de informações verbais e imagéticas supostamente coloca a figura da mulher como central na administração doméstica. Tanto relacionada às questões administrativas como de funcionamento das atividades familiares. A mulher como matriarca da empresa familiar, ou ainda, a mulher responsável pelos trabalhos que exigem habilidades que não a força no trabalho do campo.

Figure 9 - Utensílios domésticos - Eneida, Genaro, Jacqueline e Luiz



Este entendimento, contestado atualmente por uma reorganização urbana, é sugerido pelo texto seguinte a este bloco, quando um dos parágrafo diz que:

Com a desarticulação da estrutura colonial, onde toda a mão-de-obra de famílias numerosas era aproveitada na propriedade, as mulheres também foram obrigadas a abandonar suas casas para tentar aumentar a receita familiar. (PEREIRA in ABREU, 1979, s/n)

Na sequência, o texto afirma que “sem preparo maior na área profissional ou educacional (...). Muitas engordam a fila dos bóias-frias que ganham por tarefa”. (PEREIRA in ABREU, 1979, s/n) Referindo-se ao trabalho informal e precário em áreas rurais ou centros urbanos. As fotografias do próximo bloco trazem instrumento rudimentares e típicos das propriedades rurais (Figura 8) como a roda d’água para tração, junta de bois e enxadas.

O último bloco começa com o texto: “O futuro não é nem um pouco animador”, (1979) referindo-se à desesperança que é compartilhada entre a população do campo. Segue descrevendo um quadro frustrante que “sem uma assistência suficientemente boa para deixá-lo seguro, o colono gaúcho também convive com outras mudanças básicas no seu modo de vida” (1979).

Acrescenta a individualização do modelo de sociedade que começa a predominar.

A televisão substitui hoje as demoradas e amistosas conversas que reuniam as famílias após o dia de trabalho em suas casas. As próprias famílias, aliás, solapadas pela divisão da propriedade e pelo êxodo, estão se tornando artigo raro no campo nos dias que correm. (PEREIRA in ABREU, 1979, s/n)

As fotografias que seguem não poderiam ser mais tristes e desoladoras que retratos em plano fechado de rostos marcados por rugas fortes, com luzes dramáticas, contrastadas. Estes retratos são de pessoas sozinhas, pelo menos no momento da fotografia, ou ainda, uma sensação de isolamento quando o fundo de cada retrato não dá sugestão do espaço onde estão. A leitura da fotografia está concentrada no rosto do retratado.

Figure 10 - Retratos de trabalho - Luiz Abreu



O último retrato (Figura 9) é de uma senhora de olhar baixo que leva a mão o rosto como um gesto de lamento. Este retrato é desconstruído em outros dois recortes, aparentemente feitos em fotografias específicas no momento do encontro com a personagem, como uma sugestão para que o leitor navegue pelo primeiro enquadramento, para que preste atenção no seu olhar baixo, depois olhe para sua mão que sustenta o braço. Repetindo o trajeto que o olho do fotografo fez diante desta personagem.

As fotografias que dividem as páginas 20 e 21 do fotolivro *Santa Soja*, colocadas abaixo (Figura 10), são retratos de colonos dentro de ambientes domésticos mas que trazem uma metalinguagem fotográfica. O respeito dos autores, respectivamente Luiz Abreu e Eneida Serrano, aos quadros presentes na casa dos personagens, dado no enquadramento destas fotografias é uma metalinguagem interessante de ver presente na narrativa visual.

Figure 11 - recortes de leitura na imagem - Luiz Abreu



O valor aos retratos de família que podemos identificar na fotografia nº 21, pendurados de forma reunida na parede da casa, como um altar de adoração e memória dos familiares. Na fotografia nº 20, o quadro maior é uma sereia, ou uma representação de lemanjá, mas os retratos de família estão ao lado, presentes mesmo que de forma mais simplória no tamanho e acabamento de moldura.

Eneida Serrano identifica este acontecimento, de uma fotografia de memória familiar aparecer na fotografia de memória documental pública, como um desdobramento dentro de uma história local da fotografia. Ou um desdobramento local dentro da história da fotografia. Lembra que foi um registro feito instintivamente, seguindo uma vontade própria, e que isto a emociona mais intensamente ao lembrar deste detalhe hoje.

Figure 12 - Memórias em imagem - Eneida Serrano e Luiz Abreu



Também trabalhávamos com muito critério. A gente trabalhava com filme caro. Mas não por isso, porque eu acho que me dei por satisfeita com esse único clique e eu achei que estava fazendo uma foto muito emblemática. Cujo valor principal era a história. Era a fotografia como representação da história. Acho que é muito evidente isso. E de fato eu não tinha... ,claro, impossível prever isso, não era uma grande foto na ocasião. Não era a foto principal de uma matéria, mas ela teve sim um desdobramento. Uma vida posterior que comprovou que aquele meu intuito, meu *feeling* tinha razão. (...) Foi uma exposição no Georges Pompidou, organizado (...) pela Estefânia Abreu, que já faleceu. Isso era uma coletiva nacional e tem várias fotos. Algumas fotos que estavam no nosso livro, no *Santa Soja*, participaram desta coletiva em Paris. Essa foto do gaúcho que eu estava falando, foi uma delas. Então imagina. Ela foi exposta lá, e dentro de um contexto assim, valorizada e representando um pedacinho do Rio Grande do Sul. (SERRANO, 2015, p. 138)

A última fotografia do livro (Figura 11) se diferencia pela diversidade de elementos. Reúne mais pessoas do que qualquer das imagens publicadas anteriormente. São todos homens, com chapéus, casacos, outros sem camisa. Especifica ser um espaço público. A beira de uma estrada onde se vê uma faixa de cascalho marcada por uma freada de pneus e capim alto onde estão os integrantes do grupo, alguns sentados, outros em pé ao fundo. Aguardam. Asfalto do lado direito

da fotografia, o tráfego de veículos, caminhão e um fusca. Placa de sinalização no plano de fundo. Lavoura extensa do lado esquerdo. Neste cenário de acostamento à margem da estrada, um grupo de pessoas simples sentadas. A pessoa que está sentada em primeiro plano, tem um pote branco em uma das mãos, com a outra mão leva uma colher à boca. Uma típica figura de bóias-frias que aguardam o retorno ao trabalho, ou aguardam transporte para outro lugar entre outras possibilidades. Significativa fotografia de autoria de Luiz Abreu.

André Pereira complementa ao final da entrevista concedida a esta pesquisa, com uma leitura contextualizadora desta última fotografia do fotolivro:

(...) esta cena é o resultado disso aqui. Ela é bastante significativa. É o cara que está vivendo à margem, está a margem da estrada. Ao mesmo tempo tem o cara comendo aqui, ó. Este aqui é o futuro favelado. Este é o agricultor que é expulso da lavoura. E está numa situação intermediária, ele não sabe se vai ser favelado, se vai ser operário. Ele não tem especialização nenhuma, ele só sabe plantar. O que vai ser deste cara? De fato, é a última fotografia do livro, porque encaminha... Tem uma edição bem interessante, que os velhos..., certa perplexidade. E o que acontece? Qual o futuro da agricultura? O êxodo rural. Pessoas que estão saindo pelo êxodo e indo para as margens da cidade. É bem metafórica, digamos, mas é sintética da marginalização do urbano. Urbano representado pelo carro, asfalto, é a margem entre a lavoura e o urbano, estão no meio, num transição, uma faixa intermediária entre a lavoura..., parece soja lá.... Estes caras aqui parecem..., de proprietários viraram meeiros, que são empregados do grande produtor. E o destino deles são.... Acabou a safra, não tem mais função aqui, vão ser pedreiros, ajudantes de pedreiro, pintor. Não fazer alguma coisa na área urbana. Nem tinha me dado conta disso, mas é simbólica, o fim do livro, o encaminhamento do futuro, o que pensávamos na época sobre o que ia acontecer. Isso aqui..., êxodo rural. Saída da lavoura para o urbano. (PEREIRA, 2015, p. 120)

Também na entrevista de Luiz Abreu esta última fotografia (Figura 11) traz um contexto importante, onde se encaixa generalizadamente todo o trabalho realizado em *Santa Soja*:

(...) até chegar no fim que é onde eles estão na estrada. Quase uns boias-frias. Que é esta foto aqui. Já a ideia do livro era toda baseada neste momento de desesperança, de desalento, de endividamento. O passo seguinte para o movimento sem terra, muita gente saiu da terra, perdeu a terra endividada com os bancos, e foram engrossar as fileiras do MST. O passo seguinte do Santa Soja é o MST. O passo seguinte a esta fase mostrada no Santa Soja, é o Movimento Sem Terra. (ABREU, 2015, p.186)

Figure 13 - Encerramento da narrativa fotográfica - Luiz Abreu



“Sempre se fala no *Santa Soja* como uma referência pioneira. O primeiro e tal, falam isso, ...esta referência”, destaca Pereira (2015, p. 116). Além desta referência pioneira no formato fotolivro para o jornalismo do Estado do Rio Grande do Sul, o jornalista destaca a importância histórica deste trabalho por ser uma voz, ou um ponto de vista, dissonante do conteúdo publicado pelo fotojornalismo diário, nos periódicos comerciais tradicionais. “Como te disse antes, o *gibi das vacas* seguia outra linha de fotografia”, ironiza André Pereira (2015 p. 116), referindo-se ao *Caderno Rural* do jornal *Correio do Povo* na época.

André lembra que eventualmente os jornais urbanos da Capital faziam matérias no interior, especialmente em casos específicos de seca, cheia e, eventos climáticos em geral, quando a atenção se voltava para o meio rural. No geral, as matérias focavam o agronegócio, as grandes propriedades e a produção em larga escala. O pequeno agricultor e a agricultura familiar era documentada de forma sazonal.

“Isso aqui não, é um acompanhamento permanente, em várias estações, em vários momentos”, enfatiza André Pereira (2015, p. 116), referindo-se ao fotolivro *Santa Soja*. “Período histórico, ele é um registro histórico, fotográfico, reportagem fotográfica extremamente importante. (PEREIRA, 2015, p. 116)

8 CONCLUSÃO

É difícil encerrar um trabalho. Assim como na fotografia, cada vez que se relê um texto levanta-se mais referências e relações possíveis para o aprofundamento da discussão. Neste caso, para o aprofundamento na leitura do fotolivro *Santa Soja*. Assim como os arqueólogos da história ou da comunicação, ou como os anatomistas, folhar um fotolivro é vasculhar as páginas em busca de novas percepções. Aproximar-se e distanciar-se, variar a disposição. É descobrir elementos e imaterialidades escondidas entre as fotografias, mesmo que geralmente se mantenha a sensação de incompletude. Sempre há algo mais a seguir procurando.

Esta sensação de finalizar de forma precipitada é o que nos provoca a revisitar nossos trabalhos a fim de alcançar melhoramentos e complementos. Neste sentido, esta pesquisa vem complementar o trabalho realizado em *Santa Soja*. Não exatamente como algum dos autores precisamente imaginava fazer, se é que imaginavam, mas como *uma* complementaridade. Uma contribuição.

Incerto assim como o percurso de um fotolivro. Quais as leituras que ele proporcionará e por onde percorrerá? Será que Luiz Abreu, quando acompanhava o trabalho de gráfica do *Santa Soja* lá em 1979, imaginava que estaríamos reverenciando esta produção hoje, já na segunda década do século XXI? Quase 40 anos depois. Seguro é que as leituras que fazemos hoje do *Santa Soja* são diferentes das feitas na época. Porque o livro é nômade, como identificou Fernanda Grigolin. (2013)

Estes deslocamentos de tempo e de espaço são dois fatores presentes na observação do suporte fotolivro. É um formato que proporciona mais longevidade ao conteúdo. Desde o processo de edição, passando pela qualidade de acabamento do produto, conseqüentemente chegando ao tempo de leitura. Esta duração da publicação é o que também proporciona uma maior circulação. Tendo vida mais longa, terá também um percurso maior. De certa forma, todas estas propriedades levantadas aqui podem ser relacionadas aos livros aleatoriamente, de forma geral, ou a livros ilustrados com fotografia. O fotolivro é mais específico, é a publicação em que a narrativa acontece na sequência de fotografias. A disposição das fotografias, a

diagramação, os textos auxiliares. Tudo pensado para que o ritmo de leitura da fotografia seja respeitado e que o fotolivro seja uma obra em si mesmo. Todas essas características relacionadas ao formato da narrativa acrescentadas ao fator autoral. Todo o fotolivro tem uma intenção bem definida e vinculada a um autor, ou a um grupo de autores como no caso de *Santa Soja*.

Nos quesitos de autoralidade e posicionamento editorial, *Santa Soja* é um fotolivro forte e implacável com um ponto de vista humanista sobre a condição de famílias rurais no Rio Grande do Sul diante da expansão da soja em detrimento de outras culturas de subsistência. Em detrimento inclusive da permanência da família na terra. A família rural como instituição. A perda da pequena propriedade como consequência do empobrecimento destas famílias que fracassaram, num momento em que dependiam da renda prevista na monocultura da soja inclusive para a alimentação diária.

Mesmo sendo um relato de histórias relacionadas com a soja, em nenhum momento do fotolivro as fotografias mostram especificamente e afirmativamente a soja na planta ou em grão na mão do agricultor, por exemplo. Com exceção das primeira e última fotografia do livro, que pela condição da imagem, não podemos afirmar seguramente ser ou não plantações de soja. O fotolivro *Santa Soja* foca de forma direta na expressão das pessoas, nos ambientes, nos objetos ao redor e na condição em que se encontravam as pessoas no momento das reportagens. O que podemos ler nestes elementos das imagens, com o auxílio dos textos intermediários aos conjunto de imagens, é o sofrimento e o lamento dos agricultores. São estas as imaterialidades, o invisível que a fotografia de *Santa Soja* mostra.

O valor histórico que o fotolivro *Santa Soja* tem, está no ineditismo da sua abordagem ao tema, como podemos ver nos relatos dos autores, quando comparam este trabalho ao fotojornalismo feito na época pelos jornais comerciais. O valor documental está na exclusividade das expressões nos retratados, nos gestos específicos e nas situações registradas na intimidade das casas e dos momentos em família. Como contribuição ao fotojornalismo, o fotolivro *Santa Soja* é audacioso em trazer a público imagens tão sinceras na proximidade com os retratados. Tão legítimo na composição dos elementos do cotidiano nos quadros e simultaneamente, um fotolivro identificado com uma tradição latino-americana de trabalhos documentais de valorização do social rural ou urbano e seus desdobramentos.

Um fotolivro que foi referencia para algumas gerações do fotojornalismo, gaúcho mais especificamente. Esta pesquisa buscou analisá-lo de forma a buscar suas propriedades que o tornam tal referencia. Na intenção também de contribuir com um documento que o faça ter mais visibilidade no cenário do fotolivro brasileiro e latino-americano. Para que se projete dos portfólios de seus autores, às bibliotecas especializadas, aos festivais e demais eventos dedicados à fotografia e ao fotolivro.

Fotolivro referencia e responsável por uma transformação pessoal para mim, autor desta pesquisa. Resultado de um trabalho que atravessou um período difícil e peculiar do Brasil. A ditadura militar e as mudanças comportamentais importantes que vieram no final deste período, como afirmaram André Pereira e Jacqueline Joner (2015). Um fotolivro que, igual aos seus autores, foi sendo construído neste período, e se tornou trabalho particular. Um fotojornalismo que respeita os tempos de produção do autor, posicionado e com compromisso social. Diferentemente do fotojornalismo da época por não ser comercial, pela linguagem e contribuição mútua entre linguagens, como deve acontecer à narrativa fotográfica em fotolivro, possibilitando que as diferentes profundidades de camadas de leitura possam ser descobertas pelo leitor, respeitando o protagonismo da fotografia (Martins, 2008) (IRALA, 2012).

A identificação das qualidades da narrativa fotográfica potencializadas no formato livro podem conduzir a uma melhor compreensão do fotojornalismo veiculado por outros formatos de publicações e valorizar as questões sociais da fotografia documental.

A fotografia é imagem técnica. Apenas uma das fases da imagem no processo cognitivo humano. A imagem pode ser mental, imagem entendimento, imagem metáfora, como vimos no capítulo cinco. Esta imagem, a qual está se referindo este trabalho é a imagem representação. Imagem técnica construída pelo homem. Consequência de uma delimitação espaço temporal. De acordo com a composição, a utilização e com as condições agregadas a esta imagem provoca-se um retorno à imagem entendimento, mental. Este ciclo que se torna base do estudo em que se propõe analisar a narrativa fotográfica. O ciclo completado pela leitura da imagem dentro do contexto da sua aplicação na série fotográfica ou como imagem única dentro da diagramação da publicação.

A imagem individual tem capacidade de narrar. Mesmo isolada de qualquer texto ou outra linguagem qualquer. Mas é na série fotográfica que a narrativa visual

iconográfica potencializa sua força e amplia as possibilidades discursivas. Na sequência, é onde uma imagem disposta a outra vai provocando um desencadeamento de entendimentos que vai construindo a narrativa. Assim como a colaboração entre linguagens textuais e visuais. O prefácio, textos intermediários ou conclusivos. A diagramação e a disposição da sequência de imagens. Toda esta sorte de fatores ajudam à narrativa, desde que respeitados os tempos e fluxos de leitura de cada linguagem. Assim o leitor terá condições para descobrir as várias camadas de leitura e compreensão das imagens, dando protagonismo a uma determinada linguagem, como a visual neste caso, ou ainda, por escolha do leitor, simultaneidade e equilíbrio de atenção entre as linguagens.

A partir do domínio desta forma de fazer, passamos a observar a finalidade a qual vamos empregar esta técnica narrativa. Se contém informações, vestígios de um acontecimento, podemos denominar documento. Garantem-se estas características para provocar credibilidade. Todo documento é algo que tem a intenção de proporcionar entendimento sobre algo, sobre um acontecimento e sendo um acontecimento na intenção de ser eficaz.

Quando atribui-se o documental à fotografia, refere-se predominantemente a narrativas com compromisso com a condição social e com um ponto de vista bem definido. Geralmente caracteriza trabalhos feitos à parte dos veículos de comunicação periódicos comerciais, justamente por conta dos temas não serem vinculados a interesses comerciais.

A intenção central do trabalho documental é dar testemunho. Independentemente do ponto de vista do autor, se tem compromisso social ou se é comercial ou financiado por formas alternativas. O testemunho é o propósito comum a todas as iniciativas documentais.

Para Baeza (2001), a definição que distingue o fotojornalismo do fotodocumentarismo é o uso específico do fotojornalismo em publicações periódicas. Ambas classificações compartilham das características citadas de informação, entendimento, acontecimento e testemunho. No início da dissertação definimos que usaríamos os termos como sinônimos, porque nas entrevistas com os fotógrafos e com o redator, percebesse a unanimidade deles em definir o trabalho iniciado na revista *Agricultura e Cooperativismo* e resultado no fotolivro *Santa Soja* como um trabalho documental, inicialmente utilizado como fotojornalismo na revista mensal e depois reeditado para o formato fotolivro.

Santa Soja é um trabalho documental por ser autoral, de autoria coletiva. É um trabalho que contém quantidade e qualidades nobres de informação. Reconhece e narra um acontecimento de fundamental importância para a história do Rio Grande do Sul e do Brasil, se considerarmos a observação de Luiz Abreu (2015) de identificar este episódio como inicial à formação do *Movimento dos Trabalhadores Sem Terra* -MST. Dá entendimento a este episódio pela perspicácia fotográfica dos autores e do texto de André Pereira. É um acontecimento, principalmente para a história do fotojornalismo, pelo pioneirismo do formato e pela referência que se tornou para novos profissionais.

Definitivamente, o trabalho documental *Santa Soja* não atendia a nenhum interesse de mercado. Ao contrário, depunha contra as políticas governamentais e aos incentivos de mercado à monocultura da soja. Agrega mais credibilidade ao discurso quando contraria os interesses econômicos do mercado, se for lido com a consciência do funcionamento do jornalismo industrial.

O poder de relato da fotografia, dando-lhe total status de documento histórico, linguagem do jornalismo e campo auxiliar das ciências sociais, fica demarcado em algumas citações reunidas nesta dissertação. Começando pela frase extraída do prefácio do fotolivro *Santa Soja*, de autoria do deputado Giacomazzi, quando atribui à fotografia a capacidade de “traduzir com amplidão o que representam as seguintes frustrações no setor agrícola gaúcho” (GIACOMAZZI in ABREU, 1979, s/p) André Pereira se refere às “expressões carregadas de tensões” como “pungente depoimento” realizados pelos agricultores por meio das fotografias. (PEREIRA in ABREU, 1979, s/p) José Martins diz que a capacidade de flagrante da fotografia faz revelar a insuficiência da palavra, defendendo os usos simultâneos das linguagens visuais e verbais como uma possibilidade de “perturbar as certezas formais” criando alternativa aos discursos dominantes (MARTINS, 2008, p. 10).

Pela observação realizada nesta dissertação, os avanços efetivos à compreensão da narrativa fotográfica em fotolivro originaram-se nas experimentações de formatos, na complementação de linguagens, na ousadia de buscar caminhos alternativos aos estabelecidos pelo mercado. Com esta pesquisa, espera-se ter contribuído à teorização e à metodologia de análise do formato fotolivro, na expectativa de seguir estimulando a experimentação de alternativas de estudo e produção de narrativas fotográficas e do fotolivro.

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luiz; JONER, Jacqueline; SERRANO, Eneida; JONER, Genaro. **Santa Soja**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 1979.

ABREU, Luiz. [15 set. 2015]. Entrevistador: Eduardo Seidl. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo .mp3 (79 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta dissertação.

ACHUTTI, Luiz E. R. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial, 2004.□

Atlas Sócio Econômico do Governo do Estado do Rio Grande do Sul.
<http://www.atlassocioeconomico.rs.gov.br/conteudo.asp?cod_menu_filho=819&cod_menu=817&tipo_menu=ECONOMIA&cod_conteudo=1488> Acesso em 9 jan 2016.

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BARBOSA, Carlos A.S.. **Fotolivros e História Comparada da Fotografia na América Latina: Reflexões teóricas e possibilidades de investigação**. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. I Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Londrina, Mai 2013.
<<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Carlos%20Alberto%20Sampaio%20Barbosa.pdf>> Acesso em 20 fev 2016

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, John. **Sobre o olhar**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

CANNABRAVA, Iatã. Entrevistas [15 mar. 2009]. Entrevistador: Alexandre Belém. São Paulo: **Olhavê.com.br** disponível em: <<http://olhave.com.br/blog/entrevistando-13/>> Acesso em: 1 jul. 2014.

CONCEIÇÃO, Octavio Augusto C. **A expansão da soja no Rio Grande do Sul. 1950-75**. Porto Alegre: FEE, 1984

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière**. Madrid: Cátedra, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Serrote, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.13, p. 98-133, 2013.

DUARTE, Rodrigo. **A pós-história de Flusser e a promessa do Brasil**. Congresso Deslocamentos da arte. Ouro Preto, Minas Gerais. Out. 2009.
<<http://www.abrestetica.org.br/deslocamentos/deslocamentos.pdf>> Acesso em 20 jan. 2016.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

ENEIDA, Serrano. [2 out. 2015]. Entrevistador: Eduardo Seidl. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo .mp3 (96 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

FERNÁNDEZ, Horacio. Entrevista [20 mar. 2012] Entrevistador: Cosac Naif. São Paulo: **Cosac Naify**. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=9igO725jyDI>> Acesso em 19 fev. 2016.

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros latiano-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma future filosofia da Fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. El hechizo del fotolibro. **El País**, Madrid, 17 dez. 2011. Disponível em:
<http://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html> Acesso em 1 jul. 2014.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2011.

GAMARNIK, Cora. **La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave**. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. “Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales”. La Plata, dez 2010.
<<https://www.aacademica.org/000-027/717.pdf>> Acesso em 20 fev 2016.

GRIGOLIN, Fernanda. **Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro**. São José dos Campos: Publicações Iara, 2013.

GUIMARAENS, Rafael; CENTENO, Ayrton; BONES, Elmar. (org.) **CooJornal: Um jornal de jornalistas sob o regime militar**. Porto Alegre: Libretos, 2011.

IRALA, Pilar Hortal. **Fotografiando fantasmas: Drama humano y fotoperiodismo literário**. in MIGUEL, Jorge Rodriguez. **Contar la realidad: el drama como eje del periodismo literário**. Zaragoza: 451 editores, 2012.

JONER, Genaro. [25 set. 2015]. Entrevistador: Eduardo Seidl. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo .mp3 (58 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

JONER, Jacqueline. [7 set. 2015]. Entrevistador: Eduardo Seidl. Rondinha - Arroio do Sal, 2015. 1 arquivo .mp3 (87 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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

LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico**. Madrid: Catedra, 1998.

LOWY, Michael (org.). **Revoluções**. São Paulo: Boitempo, 2009

LUCA, Tania Regina. **História dos, nos, e por meio dos periódicos**. In Fontes Históricas. Org. Carla Bassanezi Pinsky. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Dicionário de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

MAROCCO, Beatriz (org.). **Entrevista: na prática jornalística e na pesquisa**. Porto Alegre: Libretos, 2012a.

MAROCCO, Beatriz. **O jornalista e a prática: entrevistas/Beatriz Marocco**. São Leopoldo. Editora Unisinos, 2012b.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

PEREIRA, André. [25 set. 2015]. Entrevistador: Eduardo Seidl. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo .mp3 (93 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

PICADO, Benjamin. **O Olho Suspenso do Novecento: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno**. Rio de Janeiro: Azougue/FAPERJ. 2014.

PIRES, Francisco. Fotojornalismo em crise? **Revista Zum**, São Paulo, nº 6, p. 138-151, 2014.

SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

APÊNDICE A – ENTREVISTA ANDRÉ PEREIRA

Transcrição da entrevista com o jornalista André Pereira realizada no dia 25 de setembro de 2015 no Gabinete do Deputado Adão Villaverde na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.

André: A gente situa este início de história nos anos 70, que é ditadura no Brasil, de milagre econômico, que significa mudança estrutural na agricultura brasileira. Expressivamente no Rio Grande do Sul porque é um Estado agrícola. No ponto de vista pessoal, em (19)72 eu entro na PUCRS, na Famecos, no jornalismo da PUCRS. Já procuro trabalhar no mercado, que naquela época era possível, entrar na faculdade e trabalhar. Trabalho no *Diário de Notícias*, na *Zero Hora*, em (19)74 é fundada a cooperativa de jornalistas. Que era um projeto de jornalistas, donos de uma cooperativa, de uma empresa jornalística. Inicia em agosto de 74 e vai até (19)83, 82, 83. Neste meio, no meio deste trajeto, há uma divisão interna na cooperativa, em 1978. Eu pertencço ao grupo da oposição. Saio da cooperativa com todos estes autores do *Santa Soja*, Luiz Abreu, Jacqueline, Eneida Serrano, Genaro Joner. Tinha ainda o Vicente, que era fotógrafo e que hoje é juiz do trabalho. Mais o Humberto Andreatta, que é falecido, que era jornalista de texto. Cinco fotógrafos e dois jornalistas de texto. Saímos da cooperativa, da *Coojornal*, e fundamos a *Ponto de Vista*, era uma cooperativa menor, bem menor, de sete pessoas, que lançam no mercado via, através desta cooperativa, desta agência..., a gente chamava de agência porque não tinha a dimensão de uma cooperativa, nem legalmente.

Uma cooperativa se constituía legalmente a partir de 20 associados naquela época. O *Incra - Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária*, era o órgão do governo responsável por cadastrar as cooperativas. Para tu cadastrar uma cooperativa era necessário 20 associados no mínimo. Então não era cooperativa. Era uma agência, mas o formato era de cooperativa. Todos nós vínhamos da *Coojornal*, tínhamos brigado com aquela direção e naturalmente nos reagrupamos e tentamos trabalhar no mercado desta forma associativa. A gente não tinha naturalmente capital para fazer um jornal ou para fazer uma empresa de concorrência, de competitividade no mercado. Então a gente achou que um livro

podia ser um veículo importante para a gente divulgar as novas ideias e os trabalhos com um lado. Quer dizer. As fotografias já existiam nesta época porque elas foram coletadas no período da *Cooperativa*. Na *Coojournal* tinha uma editoria chamada *cooperativismo e agricultura*. Que tinha uma revista *Agricultura e Cooperativismo*. Neste núcleo que eu editei num determinado período e eles trabalharam comigo.

Se reuniu um trabalho muito importante, um acervo muito importante que mostrava este período do milagre econômico que foi (19)73, 74, e pós milagre econômico na agricultura que foi o período em que as mudanças da agricultura, com extrema mecanização, o uso de defensivos agrícolas, êxodo rural, acabaram precarizando os agricultores mais pobres. A sojicultura, o monopólio da cultura de soja favoreciam os grande proprietários que tinham dinheiro para mecanizar, para gastar com defensivos agrícolas, adubo, todo o aparato tecnológico que estava chegando dos Estados Unidos. Porque a ideia do governo era exportar. Então se plantava para exportar. Isso tudo alterou a estrutura da agricultura porque a agricultura de subsistência não era mais importante que a... a pequena propriedade rural deu lugar as grandes propriedades rurais. E naturalmente estes pequenos proprietários foram absorvidos pelos grandes. Os grandes compraram terras, expulsaram os pequenos. Os pequenos com porções cada vez menores de terra. Cada vez mais pobres. Então o livro relata, ou retrata, este período do empobrecimento da agricultura.

Este livro, acho que foi o primeiro editado no Rio Grande do sul. O primeiro de fotografia que eu conheço. Ele teve o apoio da Assembleia Legislativa naquela época, em (19)79. Porque tinha um clima favorável. Em 79 se promulgou a lei da anistia, então no período da ditadura, começa a ditadura enfraquecer. Se vislumbrar uma abertura, é o ano de (19)79, com a lei da anistia. Ai voltam os exilados. Voltam dos países, de todos os países onde estavam exilados por conta da perseguição política. Brizola, Gabeira é um cara que volta, muito importante porque ele faz uma revolução comportamental no Brasil, quando ele chega. A tal de sunga de croché que é simbólica nesta mudança de comportamento.

Enfim, então tinha um clima favorável em 79 para esta crítica. Esta crítica começa a ser veiculada e a Assembleia Legislativa patrocinou a edição do livro. Concordou com a proposta do livro, foi muito importante neste aspecto o patrocínio da Assembleia Legislativa na época. Com o dinheiro que a gente obteve aqui, fez um segundo livro. O *Ponto de Vista*, que era o nome da agência, já tinha um

trabalho, além deste trabalhado da crítica social, tinha um trabalho autoral também. Não era só de agricultores, era um trabalho urbano do Abreu. Um trabalho porto-alegrense da Eneida Serrano, que fotografou circo, praças, enfim. Genaro Joner acho que fotografa... A Jacqueline é que continua no tema da agricultura. Porque ela tinha um acervo muito legal. Tinha uma bagagem de uma construção muito importante na revista *Agricultura e Cooperativismo*.

O que aconteceu: neste período de ida para o interior, jornalistas urbanos vão pro interior. Eles alteram também o ambiente e eles são alterados pelo ambiente. Tinha em Porto Alegre, o *Caderno Rural do Correio do Povo*, a gente chama de *O Gibi das Vacas*. *Gibi das Vacas* porque era dos produtores pecuários, da pecuária. Este colono não era retratado na imprensa. Com esta veemência, ênfase, essa sequencia que a gente começou a retratar na *Agricultura e Cooperativismo*. Esta linguagem era nova, linguagem de fotografar o agricultor, o pequeno agricultor, agricultor familiar no seu ambiente de trabalho. Era uma abordagem nova, que a revista fazia, a revista era de uma entidade cooperativa, da *Fecotrigo* na época, hoje é *Fecoagro*. Então que que a revista fazia, ela fazia matérias para agricultores, a ideia era divulgar o cooperativismo para o agricultores. Então a nossa ideia, neste núcleo de *Agricultura e Cooperativismo*, que eu participava, era se identificar com o agricultor. Então, tu chegava na casa do agricultor para fotografar. Talvez o Abreu ou a Jacqueline tenham te contado isso, eles queriam se arrumar antes:

- *Espera aí que a gente vai lá se arrumar para a foto.*

- *Não, não! A gente não quer que vocês se arrumem. A gente quer fotografar vocês como vocês são, vocês tem que ter orgulho da profissão de vocês.*⁸

Porque a gente também tinha uma visão política de não colaborar para o êxodo. Porque o êxodo era uma coisa terrível. O agricultor vinha para a cidade e ia criar favelas. Nossa ideia das cooperativas que a gente abraçava, era de achar alternativa para ele continuar no campo. Então tu tinha que valorizar a atividade dele no campo para ele ter de alguma forma uma estímulo à autoestima dele. Também tínhamos esta preocupação, a gente não pode contribuir para fazer o favelamento ainda maior, ampliar o favelamento. Então a gente também tinha esta preocupação.

⁸ Os textos em recuo nas transcrições das entrevistas, indicam a reconstituição de um diálogo por parte do entrevistado.

O *Santa Soja*, então, a minha participação no *Santa Soja* é como redator, eu não sou fotógrafo, fazer algumas pesquisa que descem, que contextualizassem as fotografias e um texto de apresentação que fizesse esta abordagem desde a questão política, econômica do momento até a questão propriamente do tipo de agricultura que se estava fazendo, que é esta da mecanização e do uso de um aparato tecnológico todo e da mudança para..., onde os agricultores seriam vítima deste processo. A minha participação no *Santa Soja* era esta basicamente...

Já no *Ponto de Vista* tem um pouquinho mais de participação, eu analiso as abordagens de cada autor. Cada um tinha uma abordagem diferente, uma abordagem autoral, pessoal diferente. Este aqui não (o *Santa Soja*) é um trabalho mais coletivo, eu acho, e mais social. Embora, claro, a individualidade está expressa na fotografia de cada um, né? Cada um dos autores expressa a sua visão de mundo, de fotografia e de mundo. E eu acho que é um documento, como documento é um trabalho maravilhoso. Um trabalho..., os elementos, os detalhes da vida do produtor, do agricultor, eu acho assim um negócio muito importante. Lamentavelmente a nossa falta de experiência administrativa do grupo, não deu certo. O grupo acabou como empresa *Ponto de Vista*, não deu certo e a gente acabou se separando e cada um foi fazer a sua vida sozinho. Cada um foi fazer a sua carreira individual, mas a gente tentou ainda fazer este grupo. A gente não conseguiu que as pessoas se mantivessem juntas e com remuneração adequada. Todo mundo tinha família, não era mais os jovens e iniciantes da *Coojornal*, já tínhamos filhos, todo mundo, Humberto Andreato, Eneida Serrano. Ai precisávamos ter um amparo material de remuneração e ai cada um foi fazer a sua carreira.

Mas acho que tem este período de (19)79 a 80 que é muito importante neste....em 79, 80, Jacqueline e eu, éramos casados na época. Fomos morar em Carazinho. Por isso que o acervo dela é maior que o dos outros, em termos de vida rural. Ela mora em Carazinho. Ela tem mais possibilidades diárias de fazer fotografia e de construir a relação com o produtor. Então já éramos conhecidos em Carazinho, na região de Carazinho, onde moramos, então já tinha uma relação bem próxima do produtor, do agricultor. Nesta época, o Carlos Wagner também foi para Carazinho. Ele foi um mês ou dois, antes da gente trabalhar no jornal *O Interior*, que é também outra referência da imprensa cooperativista e agrícola. Não existe mais hoje. Ele foi sendo modernizado e acabou virando um *house-orgão*, um boletim interno da *Ocergs (Organização das Cooperativas do Estado do Rio Grande do Sul)*. Aí ele

perdeu toda a sua originalidade e terminou. Hoje acho que não tem nem nas redes sociais. Foi um jornal que terminou.

Este tipo de trabalho, o *Santa Soja*, ainda é um trabalho que pode ser feito. A revista não, porque tem programa de TV que contempla esta necessidade do agricultor de informação, de testemunho, de documentário da vida do agricultor. Acho que hoje ainda é um negócio legal de fazer, porque tu vai ver se tem diferença ou não. Acredito que em muito lugar tem esta vida aqui. Esta vida retratada aqui. Do colono de pé no chão, sem nenhuma...

Eduardo: Tu disse que começa em 1972 na PUCRS, sobre a tua pretensão com o jornalismo, o que te levou ao jornalismo?

André: O jornalismo foi uma forma prática, viável, de expressar o meu gosto pela escritura, por escrever. Sempre tive esta vocação, gosto, facilidade para escrever. Não vou ser escritor, não existe, vou fazer jornalismo. Então, 72 eu entro na PUCRS, *Famecos* e começo a...um novo ambiente, enfim, ambiente universitário, que era um ambiente que tinha uma mudança comportamental importante. Início dos anos 70, o Brasil começa a receber os reflexos de 68 na Europa. (19)68 tem a revolução de maio na França, mudança social, antropológica, comportamental, que tem o auge naquelas manifestações estudantis que refletem no Brasil com algum atraso. Para termos uma ideia na própria estrutura política da universidade, no centro acadêmico da *Famecos*, *Alberto Pasqualini*. A primeira eleição de esquerda que houve uma chapa de esquerda, identificada com uma crítica ao governo da ditadura foi (19)74, 75. Uma chapa que eu era vice-presidente. Depois veio outra chapa que também tem esta identificação com o movimento estudantil de esquerda que era o Rafael Guimaraens de presidente. Então, quando eu entrei lá em 72 era uma direita furiosa, uma direita da *Arena*, era direita dos militares que predominava no movimento estudantil.

Então fizemos um trabalho muito importante no centro acadêmico. Inclusive trazendo..., tinha uma forma de fazer política que não podia ser aberta, não se podia fazer política abertamente, assim acintosamente, com os decretos do governo. Então trouxemos o Chico Buarque, Milton Nascimento, que não eram os caras que são hoje, eram uns gurizões que estavam fazendo música de oposição, de contestação. Então eles vieram, o Milton era, tinha sido criado por uma família

branca em Minas Gerais, Belo Horizonte eu acho. Tinha um colega nosso que era dessa família, primo de não sei quem. Milton veio sem cobrar *cachê*, nem nada, numa roda de samba. O Chico também estava ai para outro evento e veio na PUCRS também fazer uma roda de samba. Então isso atraia a gurizada, começou a atrair este tipo de coisa cultural. Este viés cultural do centro acadêmico começou a atrair o pessoal, e ganhamos a eleição. Veio o sucessor que foi o Rafael Guimaraens e derrubamos a *Arena* que era a direita, braço militar mas político do governo militar era a *Arena*. E tinha o MDB que era o *Movimento Democrático Brasileiro*. Oposição a tudo que era....não tinha PT ainda. (19)74, 75 não tinha PT ainda. PT vai se estabelecer, vai começar a discutir em (19)78, 79, 80, que surgiu o PT. Naquela época era tudo MDB. Então, é importante esta questão da mudança que acontece. Ah! Importante também, a *Famecos* começava a ter mais mulheres do que homens, estava tendo este fenômeno. Agente se divertia muito porque nos intervalos a gurizada da engenharia vinha muito ali no nosso bar, claro, para ver as gurias. Muita guria bonita naquela época.

Tem um episódio que eu estou pesquisando, por isso que eu te perguntei das fotos, em (19)74 teve o primeiro sequestro não político do RS. E foi uma menina da PUCRS que foi a grande protagonista deste sequestro. Colega nossa de aula. A Silvia Tubino, já morreu. Foi pontual mas foi importante porque: um guri da engenharia, o namorado dela, tinha um bar. Era um pequeno empresário que tinha um bar ali em frente ao *Julinho*, na esquina. Se juntaram com dois marginais e sequestraram o filho do revendedor *Volkswagen* da *Cautol* em Canoas, na época. Chamado Alexandre Müller, o nome do menino, o pai dele era Hugo Müller, não sei, de origem alemã, sequestraram ele na saída do *Anchieta*. O guri tinha 13 anos, e ai, todo mundo enlouquecido na faculdade. Antes de saber quem era, a guria criminosa estava na aula conosco, então esta é uma coisa que eu estou pesquisando também para fazer um projeto, quero ver se acho fotos deste período. Que tem este...

Eduardo: Pois é, fiquei pensando, fotos do show do Milton Nascimento na *Famecos*?

André: Eu não sei te dizer se...eu me lembro destas fotos da Silvia Tubino que a gente fazia foto de aula, de exercício.

Eduardo: Era uma época em que uma câmera fotográfica não era uma coisa bem recebida em certos ambientes?

André: Exatamente. Naquela época, por exemplo, uma cobertura fotográfica no interior era um negócio muito complicado. A gente ia pro interior quando trabalhava em jornal diário, improvisava um laboratório no quarto do hotel. No banheiro do quarto do hotel se improvisava um laboratório, se levava todos os líquidos necessários para fazer a revelação. Então depois da jornada, diríamos 5h ou 6h da tarde, o repórter ia atrás de um *telex*, muitas vezes a gente não tinha numa determinada cidade, pequena cidade do interior, cobertura de revolta de indígena, de sem-terra, aquela cidade não tinha. Íamos na cidade mais próxima que tinha uma agência do *Banco do Brasil*, ia na casa do gerente, pedia para abrir a agência porque eles tinham *telex*. Era esta a dificuldade. Enquanto isso o repórter fazia esta busca para passar a matéria pelo *telex*. O fotógrafo estava revelando no quarto do hotel no laboratório dele. Depois tinha que achar um local com linha telefônica razoável para passar as fotos. Porque o aparelho de telefoto era por linha telefônica. As vezes o telefone caia e ficava um risco no meio. Então era....nem sei como conseguíamos fazer tudo isso.

Eduardo: Tu disse que durante a faculdade mesmo tu começou a trabalhar no *Diário de Notícias* e na *Zero Hora*?

André: Na época era o *Diário de Notícias*, e ai em seguida pintou um convite de um colega meu, José Antônio Silva, irmão do Edgar Vasques. Ele já trabalhava na *Zero Hora* também, fazia estágio e me convidou para um estágio. Eu fui e renovei duas vezes. Chegava no fim dos 3 meses:

- Não tem vaga cara, não dá, tu volta daqui um tempo ou renova.

Eu renovei duas vezes, fiquei 9 meses. Chegou no verão e eles precisavam de gente para cobrir vestibular, praia, tinha uma sucursal em Tramandaí e o repórter ficava lá. Um repórter e um fotógrafo, mandavam matéria por ônibus. Não tinha internet, celular, nada disso. Então mandava matéria por ônibus. Largava na mão do motorista e alguém apanhava aqui no fim da tarde. E as fotos também, os rolos de

fotografia. Então, tinha cobertura de vestibular, carnaval, praia, não sei o quê. Ai abria vaga, e férias ainda. Olharam p mim...:

- *Chega, já renovei 3 vezes.*

Ai me contrataram na marra, porque tinha carência de repórter na época.

Eduardo: Trabalhar de estagiário, já era na redação produzindo?

André: Sim, já era na redação produzindo como se fosse um profissional. Já aprendi dali, faltei muita aula na faculdade. Te exigiam muito de fazer a matéria até terminar, não tinha hora. Ai a *Veja*, Luiz Cláudio Cunha, que era o chefe da sucursal da *Veja*, me convidou para fazer *freela* na *Editora Abril*. Significava a *Veja*, *Quarto Rodas*, varias revistas, tinha uma baita sucursal bem grande ali na Rua Otávio Rocha. Tinha um andar inteiro da Otávio Rocha. E o Luiz Cláudio Cunha comandava, ele que me convidou para fazer freelas. Eu disse:

- *Não Luiz Claudio, freela só, como vou me manter?*

- *Não, peraí, tem a cooperativa dos jornalistas que tá abrindo também. Tu faz meio turno lá na cooperativa e meio turno na Veja.*

Principalmente na *Veja*. Fotógrafos eram o Leonid Streliaev, o Uda, e o Kadão. O Kadão também era meio freelance lá comigo. Tinha o (?)**Nemir** Martins, que fazia automobilismo, Divino Fonseca que fazia a *Placar*. Então tinha várias revistas, uma redação mas com várias editorias. Então foi assim. Pessoalmente minha carreira se dá assim. *Zero Hora*, *Veja* e *Coojornal*. Ai eu fico na *Coojornal* até (19)78, quando eu vou pro interior. (19)79 também este acervo se fortalece com esta ida para o Interior.

Eduardo: Mas a *Coojornal* tu disse que...

André: 78 a gente saiu.

Eduardo: 78 sai, mas antes. Nesta redação tinha vários cliente, várias demandas de pautas que eram de terceiros, mas tinha uma produção autoral de vocês, autônoma, de iniciativa própria de vocês?

André: Bom, iniciativa própria da *Coojournal* foi o *Coojournal*, foi iniciativa nossa, dos jornalistas, e depois do jornal semanário *Rio Grande*. Que eu era contra, nosso grupo saiu porque era contra um novo jornal naquelas circunstâncias. A gente achava que a cooperativa ia quebrar se fizesse, e ela quebrou. O resto era tudo jornal do *Inter*, jornal do *Grêmio*, *Elevadores SUR*, *Caixa Econômica Federal*, *Associação dos Funcionários da Caixa*. Pra *Cooperativa Fecotriga*, *Agricultura e Cooperativismo*, *Trigo e Soja*, *Anuário Econômico*. Tinha 11 ou 12 publicações da cooperativa, tudo terceirizado que mantinha a cooperativa. O *Coojournal* era deficitário, sempre foi, mas em termos autorias, o *Coojournal* era o nosso veículo. Fazíamos o veículo com a nossa autonomia. Reunião de pauta, decidíamos o que íamos publicar.

Eduardo: E o que era a pauta do *Coojournal*?

André: Em principio eram grandes reportagens que os jornais não davam, basicamente. Para exemplificar, reportagens tabus, por exemplo. Porque ninguém fala da vida pessoal do Teixeira? Teixeira era um ídolo. Por exemplo. Tem várias. Vamos falar..., então eu fiquei acompanhando as filmagens durante um dia inteiro. Fiz uma matéria bem cruel, hoje eu vejo que fui cruel com ele. Porque a gente estava tão a fim de mostrar o outro lado que ninguém mostrava, era um mito do RS. Outro, foi o louco verão de Tramandaí, fui investigar como era a noite em Tramandaí. Como eram todas as tramoias. O *caso Kliemann*, o primeira matéria do *Coojournal* que foi pra rua era um crime que nunca teve solução, que envolvia um deputado, a mulher dele da alta sociedade, suspeita de ter amante. Era o crime que estava, ainda tá hoje, até hoje ninguém sabe que aconteceu efetivamente. Depois o Celito de Grandi fez um livro sobre o *caso Kliemann*, ouvindo as filhas dele, que eu não consegui ouvir na época. Eu fiz a matéria e as filhas do casal não queriam falar. Elas vão falar dez anos depois pro Celito de Grandi. Eram umas senhoras já, conseguem enfrentar este luto. Conseguem falar, na minha época elas não conseguiam ainda. Também era uma matéria que mostra a falsidade do jornalismo,

porque um grupo digamos, a *Última Hora* se posicionou de um jeito, a *Caldas Jr.* de outro. Como no *caso Daudt*, é outro que não tem solução. As duas empresas se posicionaram em posições diferentes. E não se conseguiu descobrir quem matou. E o *caso Kliemann* é a mesma coisa, quem matou *Margit Kliemann*? Até hoje não se sabe. Um grupo político do deputado marido dela, junto com alguns elementos da polícia, apontavam para um lado. Um grupo do PDT, PTB na época, dos opositores do deputado, com outros delegados, apontavam para outro, apontavam para a culpa do marido. Foram nestas duas..., dois enfoques, nunca se chegou em nenhuma conclusão. A imprensa inventada, grupo que queria tirar a culpa do marido inventada que o jardineiro apareceu na história. Os que queriam incriminar o Kliemann diziam, apareceu a dama do chapéu vermelho. Foi um troço policialesco, foi muito legal pesquisar sobre ela porque mostra um tabu, mas também esta coisa da imprensa guiada por interesses, ninguém queria a verdade, queriam inocentar, proteger uma pessoas ou outra.

Eduardo: Mas, esta relação que vocês tinham na redação de atender os cliente, que obviamente, garantiam a sustentação econômica, e ter este jornal que vocês podiam colocar as pautas próprias. Era por uma questão de satisfação, do jornalista poder fazer a sua pauta, ou era alguma forma de vocês pensarem o *Coojornal* como uma propaganda da cooperativa. Buscar novos clientes?

André: Não, depois do período, mais adiante, os cliente vão acabar deixando a cooperativa, em algum momento do recrudescimento da censura à imprensa e do poder da ditadura, porque o *Coojornal* começa a ter um viés mais político, com matérias contra o regime. Então eram matérias dos caçados. Nem fomos nós que fizemos, era jornalistas de fora do RS que nos mandavam as matérias porque eles não conseguiam publicar. Então tinha isso também, muita matéria que saia no *Coojornal* era de jornalistas que não conseguiam publicar nos seus veículos. Então o jornal tinha uma função política importante porque ele publicava.

Eduardo: Em nível de Brasil?

André: Em nível de Brasil, o cara não conseguia publicar no *Estadão*, *Folha de São Paulo*, *Correio Brasiliense*, *Globo*, *Jornal do Brasil*, a *Coojornal* tinha uma

abrangência nacional. Era mais vendido em Ipanema do que em Porto Alegre. Ipanema tinha a tradição do *Pasquim*, ele (o Coorjornal) era um nanico como o *Pasquim*, mas era um nanico sério. Era um nanico sisudo. Uma vez eu defini ele como um nanico sisudo. Ele não tinha a irreverência do *Pasquim*, ele era metido a sério. E acho que é porque a gente fazia isso, porque era um compromisso histórico nosso combater a ditadura. Este era o objetivo do jornal, derrubar a ditadura. Não tinha meia palavra para isso, queríamos que acabasse a ditadura que matava, assassinava, torturava. Este arcabouço de tortura que existe hoje nas delegacias, resultado daquilo lá. A censura, a opinião pública, não só a imprensa, mas a censura de modo geral, era um troço muito devastador. É uma geração que ficou, não só porque foi presa, torturada, muitos ficaram sequelados, mentalmente, fisicamente, mas foi uma geração que foi calada. A minha geração que começa a discutir as coisas, questionar o mundo. Ela tem este período de cala boca:

- *Cala a boca agora.*

Poucos como eu foram para o centro acadêmico para fazer alguma coisa. A maioria não tinha saída, era aceitar aquela coisa, a repressão, uma geração que não discutiu a própria vida. Então quando vem de Paris, (a história dos) estudantes na rua, aquilo foi um ânimo. Se revigora o movimento estudantil, se revigoram as saídas para liberdade. Aí que o *Coojornal* tem este sucesso todo neste período. Que até (19)78, que a gente trabalhou lá dentro, tínhamos muita satisfação de trabalhar ali. Hoje encontro pessoas, colegas de jornal. A maioria tá insatisfeita, maioria diz:

- *Não consigo dizer nada.*

No *Coojornal* a gente disse algumas coisa. Colaborou neste clima, não ajudou a mudar nada, mas testemunhou este período de mudança política no Brasil. De resistência à ditadura e reconquista da democracia. *Coojornal* foi parceiro deste período, que não se pode dizer a mesma coisa da *Globo*, *Zero Hora*, não foram parceiros.

Eduardo: Mesmo neste ambiente todo, totalmente repressivo, a *Fecotrigô* como cliente da *Coojornal*... Tu disse que vocês construíram um acervo tanto do

milagre econômico, (19)73 e 74, assim como do pós-milagre, da quebra da agricultura. Como era o posicionamento da *Fecotrigo*? Era justamente este? A linha editorial da *Fecotrigo* estava do lado dos agricultores ou era de que se falasse bem deste boom econômico, deste modelo agrícola, de maquinário e químico?

André: *Fecotrigo* era uma *Federação de Cooperativas de Pequenos Agricultores*. Não eram de grandes empresários. Ele reuniam pequenos e médios agricultores. Tinha um intermediário entre a *Fecotrigo* e a *Coojornal* que era o Airton Kanitz, foi professor da ...em SC, mas ele tá aqui, mora aqui. Airton Kanitz, era associado da cooperativa e ao mesmo tempo era funcionário da *Fecotrigo*. Então ele que fazia esta ponte.

Posso te dizer, o sistema cooperativo, cooperativa de jornalistas e cooperativa. A ideia básica é a mesma. União de todos faz a força, a ideia, conceito de cooperativa, as pessoas se reunirem para trabalhar em comum, ter resultados em comum. Foi uma ideia de 1800 e não sei quando, em Archdaily, na Inglaterra, onde começou o cooperativismo. Os operários se reuniram para comprar coisas, foi uma cooperativa de consumo primeiro. Se reuniram para comprar em conjunto e pagar mais barato. E distribuir entre eles e todos terem, ter acesso aos bens de consumo. A *Fecotrigo*, a gente editava um boletim técnico, chamava o *Trigo e Soja*. Contemplava a necessidade da informação técnica do agricultor. A cooperativa também queria levar informação pro agricultor ter condições técnicas de plantar. Seja soja, trigo, era *Trigo e Soja* o nome, mas também tinham outras culturas, tinha couza, várias culturas de inverno, cevada, que eles sugeriam que o agricultor plantasse para não cair na monocultura. A ideia era estimular diversificação. Claro, eles acreditavam que a soja tinha que estar, não adiantava tu fugir disso, mas não só a soja, tinha que ter diversificação. Soja e milho no verão e no inverno, trigo, pastagem e além da hortinha e criações de sobrevivência. Esta era a estratégia. Então isso não tinha muita contradição. Teria contradição com a *Farsul*, com a empresa, grande empresa de agricultura.

Na época em que houve mais censura à imprensa no *Coojornal*. É na época em que ele começa a fazer matérias sobre caçados. Entrar mais na disputa com o regime militar, mais críticas ao regime militar. Os anunciantes começam a se afastar da cooperativa. Vários anunciantes deixam de anunciar na cooperativa, e quem continua é a *Unimed*, que é cooperativa de médicos, *Detol*, cooperativa de

estudantes, uma livraria na Rua André da Rocha. Acho que ainda é ali, se ainda existir. *Cotrijuí*, que era a maior cooperativa de trigo e soja do Estado, era associada à *Fecotrigo*. Era a maior sócia. A maior cooperativa individual da *Fecotrigo* era a *Cotrijuí*, presidida por um engenheiro agrônomo, o Inguelfritz da Silva, parente do Clóvis, Rubem Ingelfritz, que tinha feito curso de melhoramento técnico em Cuba. Então era um cara de esquerda. Da *Unimed* também tinha um médico chamado Arnaldo Malmann que foi chamado na Polícia Federal, os caras disseram para ele:

- *Fica chato a Unimed estar publicando anuncio num jornal comunista com este, subversivo. O Sr. não acha que tinha que botar anuncio na ZH, CP, _*
- *O Sr. está me sugerindo que é para a Unimed não mais publicar anuncio.*
- *Isso, exatamente.*
- *O Sr. não me dá por escrito isso ai, Coronel, Maxen... - Maxen, não me lembro o nome - Não me dá por escrito. Eu não posso decidir, eu sou só o presidente. Eu tenho que levar a sua determinação para a assembleia dos médicos e eles vão decidir. O Sr. me dá por escrito?*

E ele não deu. Ai ele disse:

- *Então o Sr. vai ter que voltar aqui quantas vezes que o Sr. patrocinar anuncio na Coojournal.*
- *Se o cafezinho for bom como este aqui eu volto quantas vezes o Sr. quiser.*

E ficou, a *Unimed* ficou anunciando na *Coojournal*. Eram três, *Unimed*, *Cotrijuí*, *Cerpal*? Os outros se afastaram. Se fosse fazer alguma coisa para uma empresa grande desta..., *Gerdau*, *Sanrigs*, estes ai saíram fora todos.

Eduardo. Tu acabou dizendo no final, se fosse por captação de clientes, o *Coojournal* não vinha neste sentido? Ai vocês deixam a *Coojournal* e montam a *Ponto de Vista*? Quando vocês começaram este material da cobertura com estas famílias, vocês tinha a noção, ou a pretensão de chegar neste produto? (o fotolivro)

André: Não, a demanda inicial era a revista *Agricultura e Cooperativismo*. Pelo que me lembro, todo este acervo aqui foi construído em viagens que fazíamos de Porto Alegre para o interior. Eu lembro, foi muitas vezes, viajei menos com a Jacqueline, porque tínhamos filho e nos revezávamos, mas fui com o Genaro, Abreu, Eneida. Fazendo matéria para a *Agricultura e Cooperativismo*. Esta era a

demanda. O *Coojournal* também, alguma matéria que o *Coojournal* fazia sobre o campo, a vida no campo, também fazíamos. Fotos e matérias para o *Coojournal* com este ponto de vista, de mostrar o agricultor como ele era, no seu habitat, mas não se pensava jamais em livro. Livro a gente pensa depois que estávamos nesta empresa, agência, e começa a pensar em projetos além de oferecer o nosso trabalho.

Eduardo: Nestas matéria então vocês estavam atendendo a demanda da revista, mas já tinham um modelo que você tinham incorporado na grande equipe? Tu e os quatro fotógrafos, tinha um modelo, que vocês iam pro campo, entrevistavam, tanto na fotografia como no conjunto texto e foto. Como era a combinação de equipe?

André: Pelo longo período trabalhando junto, tínhamos uma afinação muito grande. Por exemplo, Humberto Andreatta, que é o outro redator, ia muito com a Jacqueline, como te disse, tínhamos um filho pequeno então não dava pros dois saírem de viagem de Porto Alegre pro interior. Os dois juntos e deixar o filho. Então ou ia a Jacqueline ou ia eu. Então eu fiz muita parceria com o Genaro Joner, com Luiz Abreu e com a Eneida Serrano. Com cada uma destas duplas tinham uma afinidade muito grande. Combinávamos como íamos abordar, como não ia abordar, frequentemente o fotografo dizia:

- Se tiver luz, um ambiente assim, senta contraluz.

Já tinha....eu acabava entendendo de fotografia também, e eles iam se inteirando do que o texto estava avançando. A entrevista estava avançando, que ia se transformar em texto, conheciam meu trabalho, sabiam como o meu trabalho era descritivo.

A minha grande afinidade com eles, foi o meu texto ser muito descritivo. Eu me valho muito da imagem, tentar transformar imagem em texto. Esta valorização da imagem acabou se adequando, combinando com o trabalho de fotografia deles. Eu tentava facilitar com luz, quando eu via que o fotógrafo se aproximava e eu podia ajudar saindo da cena ou entrando para o enquadramento, mas eles gostavam muito de fazer um enquadramento diferente da entrevista. Montar um enquadramento depois, observar, tem muita foto que não é natural e espontânea. Tinha as duas

coisa. Tinha foto espontânea e foto que era montada, posada. Embora pareça que o agricultor está natural, ele é montado. E tinha também um grande trabalho de laboratório. Especialmente com a Jacqueline, com quem eu fui casado, conhecia o trabalho dela. Ela tinha muito trabalho de laboratório, de ficas horas e horas no laboratório. Expõe aqui, expõe ali, esta foto não dá. Era muito perfeccionista a Jacqueline, a Eneida também, elas eram muito detalhistas, perfeccionistas. Queriam a melhor foto, de 100 fotos, 50 fotos saia uma boa, mas era foto definitiva.

Eduardo: Podemos ver muito retrato e tem esta impressão de que o retratado está olhando para uma figura ao lado do fotógrafo.

André: Esta figura do repórter. Tinha muito natural, e....olha esta é posada. Deste senhor fumando é uma foto normal, aquele fogo de chão, tem estas cenas....esta é São Sepé. Foto que o Abreu fez para uma matéria sobre um fogo de chão que tá aceso há 100 anos. Aqui é luz, ó....trabalho de luz, deve ser da Jacqueline por causa da luz. Esta aqui eu me lembro que eu fiz, esta matéria do fogo de chão. Esta eu não sei. A Jacqueline gostava muito de estourar a luz, luz...luz,....gestual do cara, cada foto bonita. (olhando e comentando as fotografias do fotolivro Santa Soja)

Eduardo: E como foi esta adaptação, já que a demanda era para a revista, que momento vocês perceberam que tinha este material e começaram a...?

André: Olhando uma coleção da revista *Agricultura e Cooperativismo*, que eu não sei se existe uma coleção completa. Eu tinha uma coleção do jornal do *Grêmio*, que queimou, queimou minha biblioteca e não sei onde achar. Não sei quem tem. Jornal do *Inter* eu tentei ver no *Inter*....Este trabalho da *Agricultura e Cooperativismo*, estávamos olhando um dia uma coleção da revista:

- *Olha só que documentário que temos aqui. Podíamos recuperar isso para um livro.*

E aí surgiu a ideia. Depois quando saiu este livro (o *Santa Soja*), a gente tinha um dinheiro que ganhou daqui da Assembleia Legislativa e fez um outro livro. Trabalho mais autoral. Ponto de vista de cada um, deles, os fotógrafos. Também

neste período de vivência no interior, eu fiz outro livro junto com a Jacqueline, Genaro e o Carlos Wagner. Que é um repórter que tá aposentado da *Zero Hora*. Ele foi motorista da *Coojornal*, cooperativa, ele foi depois responsável pela circulação da *Coojornal*. Ai ele se apaixonou pelo nosso trabalho, ele era estudante de letras, ou engenharia, da Ufrgs. Se apaixonou pelo trabalho de repórter, de jornalismo. Entra na faculdade de jornalismo e vai pra Carazinho, lá nos encontramos.

Eu recebi um convite para ir, a Jacqueline também, extremamente vantajoso em termos financeiros. Casa alugada, fomos pra lá, uma experiência importantíssima de vida no interior. O Carlos Wagner e eu começamos a fazer uma pesquisa sobre uma ceita dos barbudos. Ai a gente faz um livro, *Os monges barbudos e o massacre do fundão*. Que é o episódio que historicamente estava desconhecido e começamos a ir sem nenhum método de pesquisa. Como a gente vê na academia, existem métodos para pesquisa e estudos culturais. Naquela época simplesmente a gente vai pro interior e começa a perguntar para as pessoas. Onde é? Que que é? E foi. Ai a gente começa a registrar uma história que aconteceu em 1937, em pleno *Estado Novo*. Ditadura de Getúlio Vargas, que é a perseguição a um grupo de colonos no interior de Soledade, área de fumiçultura, ele é semelhante ao episódio dos *Muckers*. É um grupo, episódio, que mistura política e religião.

Eduardo: Eu li este livro, mas não lembro de ter percebido que eram vocês os autores?

André: É Carlos Wagner e André Pereira, Carlos Alberto Wagner, ele usava o Alberto. Até se acha em sebo.

Eduardo: Eu tenho um exemplar.

André: Ele é laranja e amarelo. Este livro a gente faz também neste momento, período, acho que ele é de (19)80. 80 eu volto a Porto Alegre, volto para a *Folha da Tarde*, *Caldas Jr.*, mas a gente faz nos fins de semana. Muitas vezes a Jacqueline ia também, o Genaro vinha de Porto Alegre para fazer também. Para ajudar no registro fotográfico, também tem fotos nesta linha no livro. Meia dúzia de fotos com pessoas que professavam aquela fé. Mulheres com cabelão. Pessoas que ainda acreditavam naquela ceita. E não fizemos uma investigação profunda como

devia. É um negócio, uma pesquisa que tá aberta ali para ser feita. Que é uma coisa muito interessante.

Eduardo: Quando vocês viram que tinha este material todo, como foi o processo de edição? Que interessa bastante para a pesquisa. Foi a fotografia que foi organizada primeiro pensando na narrativa da história que ia ser contada? Tu já tinha nas matérias produzidas, e na mente, uma linha cronológica desta história? Não sei se cronológica, ou linha de raciocínio. Foi o texto feito antes, foi o bloco de fotografias?

André: Foi a fotografia. Basicamente descobrimos que tínhamos um grande documento fotográfico, isso que tínhamos na mão, pronto. Não tenho lembrança completa. Se fomos no interior fazer mais alguma foto, acho que não. Tenho a impressão que não, que a gente...porque neste período que a gente faz esta agência *Ponto de Vista*, especialmente pelo Humberto Andreato, que tinha ligação com o jornal *O Interior* de Carazinho, um dos nosso clientes era o jornal *O Interior*. Então a gente foi a Carazinho fazer muita matéria e fez muita matéria daqui de Porto Alegre para mandar para Carazinho. Então um dos nosso clientes era o jornal *O interior* de Carazinho. Pode ter adivido aí algumas incursões para completar o material, mas não tenho certeza. Mas de todo modo foi a foto que nos guiou, foi a existência deste documento fotográfico que nos levou a fazer o livro. A minha participação foi só depois do livro pronto, colocar alguns dados sobre o contexto. Amarrar ele na apresentação e depois colocar alguns dados no meio do livro sobre a estrutura, dados estruturais sobre quantos tratores, como evoluía a agricultura em termos de componentes, de veículos, de equipamentos. Como a tecnologia chegava nestes dados comparativos, para situar na época.

Eduardo: Vendo o livro a gente percebe uma ligação entre os trechos de texto e os 7 ou 6 blocos de fotos?

André: Este é o trabalho de edição, mas as fotografias já existiam, então o meu trabalho de edição nesta divisão de textos é bastante facilitado. Foi um trabalho coletivo de edição, claro, que a predominância era dos fotógrafos, que escolheram este ou esta foto. Eu trabalhei em cima da escolha deles. A capa e a contracapa é a

mesma agricultora, pés e mãos. Tinha toda uma simbologia deles, se não me engano é uma concepção da Jacqueline, então o trabalho é fotográfico, não tem nem dúvida. Aqui fala:

-As fotos deste livro foram publicadas na Agricultura e Cooperativismo e O Interior.

Então tem isso que te falei. Diagramação de chumbinho, Ademir Fontoura, que era fotógrafo na *Zero Hora*. Edição, capa é produção Jacqueline e Luiz Abreu. Então, eles são os editores da publicação, são os cabeças da publicação.

Eduardo: Mas o texto, qual é a função? A teu ver como jornalista, analisando. Ele tem alguma complementaridade à fotografia, ou são paralelos?

André: Neste caso é complementar. Já que ele tem esse objetivo de documentar, objetivo documental, de uma situação. Ele é complementar pela contextualização. A imagem solta, ela tem um valor intrínseco nela mesmo, um valor artístico, valor estético, valor... Acho que o texto faz esta ligação entre a foto e o contexto, o texto é exatamente para dar o contexto na foto. A imagem vive num contexto maior, um contexto social dela. Imagem, ela é muito forte, de um contexto, uma situação individual, ela tem um contexto por trás e uma época. Ele (o texto) contextualiza a situação e a época da fotografia. Por isso, que eu acho que hoje um trabalho destes de documentação de testemunho da vida dos agricultores, fazer este comparativo. Certamente, fogão a lenha deve ser uma raridade. Aqui era comum, várias fotos tu vê que tinha fogão a lenha, tem muito fogão a lenha, talvez não tenha luz também, aqui tem um rádio. A iluminação era bem precária. Então, interessante esta foto, aqui, o valor da fotografia para eles. Mas todos eles, bem arrumadinhos, não tem foto posado, não tem fotos como esta aqui, característica, de pé no chão, mostrando chinelo. O Valor da foto, olha só.

Eduardo: No texto inicial tu faz uma reflexão sobre isso, no prefácio, de que as fotografias trazem informações que os dados textuais não conseguem transmitir. É o inverso que tu estava dizendo agora.

André: O texto te dá os números, uma realidade numérica, quantitativo, e aqui te dá uma realidade qualitativa. Qualidade da cena, do cenário, da vida das pessoas, do registro. E ela é completamente ampla, por isso que estes eixos, eles se complementam, são retratos, situações na lavoura, no trabalho, na intimidade....trabalho,cada foto, cada uma delas dá um quadro... livro maravilhoso...

Eduardo: Pois é, porque o livro? Quando vocês pensaram neste material...

André: Sim, porque a gente imaginou, que o livro tem uma vida perene, por questões culturais e de consumo. O jornal vai fora no outro dia, a revista também é um negócio que tem uma permanência menor. O livro é um negócio que fica. Não adianta, qualquer livro ele fica, ele é eterno, que perpassa, tanto que estamos falando deste livro 36 anos depois.

Eduardo: Quais eram as referências do formato livro que vocês tinham na época?

André: Jornalismo que é a minha área. Eu tinha..., fotografia..., eu lembro que a Jacqueline gostava muito do Walter Firmo, em Brasília, amigo deles, do grupo. Um ou dois fotógrafos em termos de referencia. Luiz Humberto em Brasília, Walter Firmo é no Rio (corrigindo). Bresson. Estes nomes que a gente lembra, não sei se Sebastião Salgado era nome na época. Mas também tinha outros fotógrafos, que não lembro os nomes, mas que eram os fotógrafos da *Realidade*. Bem cultuados.

E o texto sim, era um texto que eu gostava muito da *Revista Realidade*, do *Jornal da Tarde* na época. Da *Veja* na época do Mino Carta, que a *Veja* era um texto refinado. Não tem nada a ver com a *Veja* de hoje. Nem politicamente, nem... Estimulava a criatividade, isso que era importante para mim, o texto tinha que ser criativo, um início legal e um fim legal. Não adiantava só começar bem, tinha que terminar bem, que vinha do *New Jornalismo* americano. Esta é a minha referencia na época.

Que a *Realidade* tenta fazer, *Jornal da Tarde* tenta fazer, *Veja* tenta fazer. No primeiro período da *Veja*, era esta a minha expectativa como jornalista de fazer um texto neste nível. O Luiz Claudio Cunha, que era chefe da sucursal da *Veja*, na

época, me chamou para trabalhar com ele na *Veja* porque eu tinha um texto, naquele início, com um tom descritivo, coloquial, que não era um texto engessado. Mais solto, coloquial. Então me chamou para *Veja* e na *Coojournal* eu fiz várias matérias neste sentido.

Eduardo: Tu falou em linguagem nova na fotografia?

André: É! Primeiro, esta coisa do agricultor flagrado no ambiente de trabalho como ele é. Esta que era a grande linguagem nova, tu não fazia mais esta de arrumar o agricultor com roupa domingueira, ele não precisava mais se arrumar como se fosse para um estúdio. Antes, o interior que eu conhecia, parece que ele ia para um estúdio fazer a foto. A partir deste momento, que era uma coisa pensada neste sentido de valorizar a vida dele como ele era. Valorizar o cara com ele era, ele, a mulher, valorizar a atividade dele, era não pedir para ele se arrumar, se enfeitar, ou a mulher para se enfeitar.

- Como o Sr. tá.

Esta era a ideia. depois ela evolui, não sei se evolui, mas tem esta ideia do retrato pousado, também valorizar ou focar as feições, as mãos, o rosto, as rugas. Até fazer esta apreciação estética da vida. Isso aí a Jacqueline também leva pro *Diário do Sul*. Que é um projeto que vem em 87. É um jornal *standard* da *Gazeta Mercantil*, depois ele sai da *Gazeta Mercantil* e é feito por um outro grupo que também tem esta coisa do retrato.

Quero falar sobre o texto desta nova linguagem. Linguagem nova...não sei se linguagem nova é termo correto. Acontece que a fotografia neste aspecto da linguagem, desta abordagem vivencial, fotografia da vivência do agricultor, tinha que ser acompanhada de um texto com conteúdo semelhante. Não adiantava fazer um texto fechado, quadrado, para fotografia assim como esta. Tinha muito atenção com o modo do colono falar, então eu comecei a notar, como eu tinha que fazer também no texto esta aproximação, com a vida, a cultura do agricultor. Sem fazer uma imersão, impossível fazer uma imersão em duas horas de entrevista no máximo. Então tinha que ter muita observação. Que que eu descobri, expressões que eles usavam, tipos de diminutivos, metáforas. Agricultor usa muitas metáforas, as vezes

baseado nas vivências da natureza. Eles usavam muita metáfora, qualquer coisa era metáfora, qualquer coisa, tempo, comida, sentimento, usava uma metáfora. Então eu usava muito estes apetrechos linguísticos do agricultor, do colono, para fazer minhas matérias, com este referencial linguísticos. Usando as vezes gíria, metáfora, expressões que eles usavam, jeito errado de falar até. Usava sabendo. Deixava claro no texto que estava errado, mas tinha um objetivo ali de manter a autenticidade. Nunca ficou, não tinha a pretensão de deixar *pieguice* ou pejorativo. A fotografia também tinha esta preocupação de se aproximar, se identificar, e que o colono disse:

- Este sou eu, fazendo o chimarrão, estou acendendo um cigarro, esta é minha vida, não eu num estúdio, assim que eu vivo, assim que me comunico, me relaciono. O texto acompanhava.

Eduardo: O que significou para vocês, como foram pioneiros neste formato livro aqui no Estado, podemos comparar com livro reportagem, o que significou no meio jornalístico, com outros profissionais?

André: Sempre se fala no *Santa Soja* como uma referência pioneira. O primeiro e tal, falam isso, esta referência. Mas para mim ele tem uma importância histórica, porque dificilmente se tem nos jornais. Como te disse antes, o *Gibi das Vacas* seguia outra linha de fotografia. Eventualmente um jornal urbano fazia matéria no interior, a não ser em caso de seca. Ai o cara vai lá e faz uma matéria, colheita, etc. Sazonal assim. Não é um acompanhamento, é um registro sazonal. Isso aqui não, é um acompanhamento permanente, em várias estações, em vários momentos. Ele é completo na minha opinião. Este livro e ainda agregando o *Ponto de Vista*, a parte de agricultura do *Ponto de Vista*. Ele é um documento completo sobre vida no campo, a vida do pequeno agricultor neste período, dos anos (19)70, 80. Meio dos anos 70 até o início dos anos 80. Período histórico, ele é um registro histórico, fotográfico, reportagem fotográfica extremamente importante. Considerando a facilidade de hoje de fotografia de celular, *Androide*, *iPhone* ele é um....não tem similar. É um trabalho....e digo isso sem nenhum medo de errar, não conheço nada parecido com isso aqui. Outros Estados talvez, se alguém fez, não sei. É um trabalho definitivo, dos fotógrafos, a minha parte de texto é muito..., não

tem criatividade, não tem criação, bem muletinha para contextualizar, para encarar a importância deste registro fotográfico.

Eduardo: Falando deste contexto, de conteúdo, porque que deu errado (o modelo agrícola)? Vocês já tinham esta opinião?

André: Sim, o que deu errado neste momento, neste período aqui foi principalmente a agricultura. As *comodities* brasileiras serem atreladas ao mercado internacional, ela sai desta agricultura de sobrevivência, de escala limitada, para uma agricultura de exportação, regulada pela bolsa de cereais de Chicago, então o que acontece. Em (19)73 tem uma grande valorização da soja brasileira no mercado mundial, então, este boom, naquela época, ele é completamente enganoso. *Tsunami* em 73, e em 74 já começa a dar problema porque o preço não é o mesmo e todo mundo vai plantar soja, grande maioria. Então não tem mais a mesma valorização no ano seguinte. (19)73, os grande agricultores enriquecem. Esta coisa já foi mais registrado na época, que é o cara comprando terra, mais terra, indo para Mato Grosso. O cara indo para Bahia, carro, casa na cidade. O agricultor enriquece. Só que enriquece, trás máquina e trás veneno e elimina uma parte, o modelo familiar. O agricultor menor vai sendo consumido pelo grande agricultor. Então esta agricultura de exportação elimina a de sobrevivência, diminui bastante, o mercado mundial não dá mais a mesma valorização e fim. Então tem uma quebra, uma outra situação que começa a se criar, a urbanização. No Brasil, até década de 70, é um país rural e começa a mudar. Nesta época se agrava esta coisa da urbanização. Os grande produtores expulsam, compram as terras dos pequenos, que não tem como ficar. O nível de competitividade, compra máquinas, compra insumos. Ele vem fazer favela na cidade. Em volta das grande cidade já tinha favela. Este é um trabalho, que se quisesse, também podia ter feito. As favelas nas grandes cidade, em Caxias já tinha, em Santa Rosa já tinha. Onde se expandia o campo também começava a aparecer as favelas em volta das cidade. Os produtores pequenos não resistiam. Este impacto da cultura norte-americana, do poderio econômico que era devastador. Tinha soja até em cemitério. Em (19)74, deve ter foto em algum momento. Até às voltas do cemitério. Claro que tu ocupa o espaço com soja, diminui das outras coisas. Então foi isso que deu errado, de não ter diversificação. A monocultura que resulta nisso. Se tivesse tido planejamento, foi a bangú:

- *Vamos plantar soja pra exportar pro mercado internacional.*

Este foi o grande erro da agricultura neste período. Modelo agrícola do governo militar foi um caos.

Eduardo: E a seca?

André: Tem uma seca que também se insere nesta situação, seca de (19)74, também né? A Seca..., aliás, a seca..., eu tinha ido pro interior cobrir a seca, começou a faltar água, eu fui no verão de (19)74. Então fui lá no interior e comecei a ver, e comecei a sentir bem antes de (19)79. 74 comecei a testemunhar esta situação do agricultor padecendo. Naquela seca de 74 que eu descobri que não era só a seca prejudicando a agricultura, era toda a estrutura. Então eu fiz uma matéria chamada *A euforia da soja*. Ganhou o *Prêmio Esso* regional de 74. Esta matéria eu tenho em algum lugar. Que é na verdade, o primeiro sinal na minha cabeça, no meu conhecimento, descoberta da agricultura, porque sou um sujeito totalmente urbano, não tenho nenhuma ligação com o campo. E nesta matéria de 74, que chamei *A euforia da soja*, eu começo a ver. Tem seca, mas tem também uma situação diferente. Porque a gente não tinha contato com realidade do interior. O interior era, pra imprensa gaúcha, era o *Gibi das Vacas*, que era o gado, grande produtor, agropecuarista. Esta vida do agricultor, completamente desconhecida para o leitor urbano, homem urbano e leitor. A não ser o cara que vinha do interior.

Eduardo: A ultima fotografia se difere um pouco das fotografias do livro.

André: Esta cena é o resultado disso aqui. Ela é bastante significativa. É o cara que está vivendo à margem, está a margem da estrada. Ao mesmo tempo tem o cara comendo aqui, ó. Este aqui é o futuro favelado. Este é o agricultor que é expulso da lavoura. Está numa situação intermediária, ele não sabe se vai ser favelado, se vai ser operário? Ele não tem especialização nenhuma, ele só sabe plantar. O que vai ser deste cara? De fato, é a última fotografia do livro, porque encaminha...Tem uma edição bem interessante, que os velhos..., certa perplexidade. E o que acontece? Qual o futuro da agricultura? O êxodo rural. Pessoas que estão

saindo pelo êxodo e indo para as margens da cidade. É bem metafórica, digamos, mas é sintético da marginalização do urbano. Urbano representado pelo carro, asfalto, é a margem entre a lavoura e o urbano, estão no meio, numa transição, uma faixa intermediária entre a lavoura..., parece soja lá... estes caras aqui parecem..., de proprietários viraram meeiros, que são empregados do grande produtor. E o destino deles são... acabou a safra, não tem mais função aqui, vão ser pedreiros, ajudantes de pedreiro, pintor. Vão fazer alguma coisa na área urbana. Nem tinha me dado conta disso, mas é simbólica, o fim do livro, o encaminhamento do futuro, o que pensávamos na época sobre o que ia acontecer. Isso aqui..., êxodo rural. Saída da lavoura para o urbano.

Eduardo: Quanto tempo depois disso aí é fundado o MST?

André: MST, eu estava na *Zero Hora* nesta época. Tem que ver direitinho.

Eduardo: O MST fez 25 anos em 2011, que fizemos uma exposição. Eu estava junto nesta exposição com os grandes fotógrafos da *Encruzilhada Natalina*...

André: Isso aí foi anos 80, eu estava na *Zero Hora*, eu cobri muito isso aí, 85...

Eduardo: De certa forma vocês estavam fazendo uma reportagem sobre a fundação do MST?

André: É, sim, claro. Uma das consequências disso aqui é que o pessoal vai se juntar.

- *E agora, vamos ficar assim, ou vamos voltar pra lá?*

Tem duas saídas. Uma delas é ir para as favelas, outra virar marginal. Outra se unir, fazer o *Movimento Sem Terra* e fazer a reforma agrária. Através da justiça agrária, voltar pra terra. De fato, ficar conversando sobre isso vai surgindo novas ideias. Impressionante.

APÊNDICE B – ENTREVISTA ENEIDA SERRANO

Transcrição da entrevista com a fotógrafa, jornalista Eneida Serrano, realizada no dia 02 de outubro de 2015 na sua casa, bairro Petrópolis em Porto Alegre.

Eduardo: Como é que foi a tua entrada na fotografia, tu teve alguma formação específica, como é que foi esse exercício? Tu lembra quais eram tuas referências?

Eneida: Tu já imaginou para editar essa conversa toda? Vou tentar falar de forma que te ajude. Eu fiz Jornalismo, eu na verdade ia pro Direito e acabei indo pro Jornalismo porque eu gostava de escrever e a atividade profissional de jornalista me atraía mais pela dinâmica do trabalho. Mas aí por circunstâncias eu acabei me aproximando da fotografia, tinha uma cadeira de um semestre de fotografia. Eu tive oportunidade de comprar uma câmera e, mais do que isso, de fazer um laboratório na minha casa. Eu lidava com o laboratório e me encantei com a mágica de revelar e a possibilidade de aprender, de fazer, de errar e fazer de novo e passar noites no laboratório.

Eu me apaixonei pela fotografia e aos poucos, sem planejamento, aquilo começou a ser uma possibilidade profissional. Comecei a ganhar um dinheirinho fazendo foto e acabei sendo monitora da cadeira de fotografia, na época o professor era o Santos Vidarte, que já morreu. E enfim, comecei a me aprofundar no jornalismo através da imagem, através da linguagem da imagem, que não era o meu objetivo quando entrei para a faculdade. E quando saí, eu já estava bem envolvida com o assunto e procurei um trabalho na *Zero Hora* e consegui um, quer dizer... Então consegui um trabalho na *Zero Hora*, fiquei quase um ano lá e aí sim. No batente foi que eu acabei entrando de fato no jornalismo. Na Ufrgs, na *Fabico*, a faculdade que eu entrei, em 1970, foi o primeiro ano em que a *Fabico* saiu da Filosofia e foi pra aquele prédio onde hoje está. Me formei e entrei na *Zero Hora* em (19)75, eu acho, 74 foi que eu me formei.

Eduardo: Quem eram as pessoas que estavam lá, teus colegas?

Eneida: Então, na época tinha essa situação assim que hoje eu acho que é menos, cada vez menos relevante, mas que ainda se fala e que até é de se admirar que os mais jovens... Mas na época não era esperado que mulher fosse fazer fotografia, então não foi muito fácil conseguir esse ingresso e conseguir também garantir um espaço de fato, uma aceitação dos colegas, ou da categoria, ou dos próprios jornalistas. Porque não era esperado, porque o trabalho era... O fotógrafo se formava por um outro caminho que era mais comum que viesse do laboratório, que galgasse algumas etapas dentro do departamento fotográfico, né? E alguns estudantes de jornalismo e outros, já vinham com uma outra origem, já querendo não sei bem, me atrapalhei... Mas o fato de eu ser mulher e de ser formada na faculdade de jornalismo causava na época um certo estranhamento ou uma certa rejeição dos próprios colegas e que dirá das empresas.

Eduardo: Por ser estudante, por quê?

Eneida: Talvez porque, não sei, talvez porque se atribuía à atividade do fotógrafo uma atividade que dependia de força, dependia de coragem, dependia talvez de características que são tradicionalmente atribuídas ao homem e não à mulher. Então as mulheres que nessa época tentavam trabalhar com fotografia, tentavam ocupar esses lugares. Elas tinham, como foi o caso meu, da Jacque e de outras que tentaram um espaço no mercado através da fotografia. Nós tínhamos que trabalhar, digamos que, o dobro para provar que a gente era capaz. A gente estava começando, estava aprendendo, mas de fato a gente precisava provar mais para se manter. Então acontecia. Era a Jacque, eu e a Juçara Porto, que trabalhou alguns meses lá, acho que éramos nós. E então, claro, a gente tinha desafios, situações que a gente tinha que, como eu te disse, provar que a gente era capaz de superar, como fazer plantão noturno, fazer perícia, pegar no pesado assim, né? Mas claro a gente fazia igual como qualquer fotógrafo que está se formando, né? E foi aí que a gente, de alguma forma, se formou mesmo.

Eduardo: Tu comentou pelo fato de ser estudante, tinha alguma questão, um resquício da ditadura, daquela perseguição política, tu vens da universidade, tu tens uma formação política?

Eneida: Não sei te localizar isso, não afirmaria uma questão assim que para mim não era muito clara. Eu acho que talvez, se existia alguma resistência, ela era... as desculpas eram outras, eu acho que era uma questão muito mais machista do que política. Era uma mudança de comportamento e a gente, eu pelo menos, sem ter isso como bandeira ou como meta, a gente claro estava querendo ocupar um espaço que não era comum e isso era uma dificuldade.

Eduardo: E quais eram as referências que vocês tinham? Vocês admiravam uma fotografia específica? Uma escola, fotógrafos, fotógrafas, daqui, de fora do Brasil, tinham contato com o quê?

Eneida: Eu lembro que não era nada muito claro, mas eu tinha por exemplo... Eu lembro na época, a gente lia o fotógrafo americano Lewis Hine. Na verdade ele era um sociólogo que resolveu, através da fotografia, mudar leis, ele fez um trabalho sobre o trabalho infantil nos Estados Unidos. As crianças empregadas em fábricas, menores de idade. E esse trabalho era muito eloquente e foi muito importante na época. Eu me lembro que eu me entusiasmei com isso porque ele era um sociólogo que agarrou e resolveu, através da imagem, denunciar ou mostrar ou documentar o que era feito e foi um trabalho tão forte que facilitou ou forçou mudanças da legislação nos Estados Unidos, na legislação trabalhista. Esse era uma pessoa que eu admirava. Eu lembro que no Brasil a gente via aquela revista *Realidade*, era uma revista muito lida, que valorizava demais a imagem e as reportagens de viagens. A Cláudia Andujar, que fotografava os índios, muitos fotógrafos se formaram a partir dali. E eu olhava aquilo com muita admiração, era uma bela publicação, a *Realidade*.

Eduardo: E era a redação o lugar que vocês buscavam como objetivo de profissão?

Eneida: Eu acho que não havia no início muita flexibilidade ou muito possibilidade, eu acho que gente arriscava as possibilidades mais estabelecidas que era trabalhar numa empresa já constituída e ter a tua atividade reconhecida como profissional, entende? Então por isso que eu pensei que a *Zero Hora*, ou *freelar* para outras publicações que na época tinham sucursais aqui, seria a primeira tentativa.

Eu sabia que eu gostava da foto, e nem era o jornal diário. Na verdade, eu nunca fui muito ligada nas *hardsnews*, eu sempre... Eu depois me dei conta de que a foto documental e de que a foto de revista tinham muito mais a ver com a minha maneira de trabalhar. Mas isso eu só fiquei sabendo depois de ralar bastante no dia-a-dia do jornal diário. E a possibilidade de jornal diário que eu tinha, no caso, era *Zero Hora*. Mas foi menos de um ano que eu trabalhei lá, (19)74, 75, por aí. Depois eu continuei *freelando*, continuava com meu laboratório e *freelava* para outros jornais e outras sucursais aqui. Até que eu fui trabalhar na *Cooperativa dos Jornalistas* e acho que foi aí que eu reencontrei a Jacque, que foi antes de mim, e depois o Luiz Abreu e o Genaro. Na *Coojornal*.

Eduardo: Nesse período de *Zero Hora*, como é que tu lembras, além dessa resistência ao gênero, como tu te lembras do fluxo de trabalho na *Zero Hora*? Como chegava a pauta pra ti? Qual era a tua liberdade para desenvolver essa pauta? Era tu e o repórter, a repórter, que tinha o processo de edição disso? Vocês tinham autonomia de poder trabalhar o material de vocês ou estavam dentro de uma máquina de...

Eneida: Na verdade, eu acho que eu estava tão começando que eu não... esse período na *Zero Hora* não foi muito significativo na minha formação, mas eu passei por ele, aprendi o que fazer, aprendi algumas coisas, aprendi o que fazer e o que não fazer. Tive que reaprender muitas coisas depois porque também entrei num lugar onde existia muito preconceito até em relação à fotografia, a uma foto montada, a uma foto pousada. O que que é verdade, o que que é jornalismo, o que que não é. Tudo isso me surpreendeu ali, eu não tinha isso tudo muito claro. Eu acho que minha formação como fotógrafa jornalista se consolidou muito depois, eu fui passando por essas etapas do jornal, depois o *Coojornal*, mas foi mais quando eu.... claro, questão de amadurecimento, né? Quando eu me dei conta de que a linguagem das revistas era uma coisa que tinha muito mais a ver com a minha forma de expressão, sabe? Foi aí que eu acho que eu me dediquei mais e me interessei mais. Mas desculpa, eu esqueci o que tu tinhas perguntado. Ah! Como é que era a dinâmica de trabalho?

Eduardo: É, a dinâmica de trabalho, como é que era o resultado final que vocês tinham, era satisfatório ou tinha algum quesito, de talvez, uma frustração? Talvez por não conseguir dominar o processor dessa coisa que a gente estava falando, dessa máquina, dessa hierarquia de edição do jornal que é o processo grande. Na verdade, ele exige inclusive alguns controles para que a coisa funcione, diariamente tem que funcionar. Essa sensação que eu te pergunto, era satisfatório, era frustrante, tu sentia a necessidade de mais liberdade, mais interação com esse processo? Quem era o editor na época? O chefe de fotografia ou o editor na época? Existia?

Eneida: Existia um chefe de fotografia que era o Telmo Cúrcio da Silva, que já faleceu. O subeditor era o Gerson Schiller.

Eduardo: E eles faziam esse papel de receber o trabalho de vocês depois da rua e editar, trabalhar o material, conversavam com vocês nesse processo?

Eneida: Não, não, não, acho que não. Não existia esse trabalho assim, de aprofundamento da pauta ou... não. Eram pautas a serem cumpridas e entregues, dá uma olhada nos teus contatos, dá tua opinião, mas não necessariamente aquilo vai sair. Olha, eu acho que eu tive uma relação de trabalho muito mais rica e muito mais proveitosa pra mim como profissional e como resultado de trabalho quando trabalhei nas sucursais, quando eu trabalhei na *IstoÉ* e na *Veja*, sabe? Porque era um outro momento e mesmo estando na sucursal eu tinha muito mais possibilidade de opinar ou de participar de uma matéria, no desenvolvimento de uma matéria, ou de participar de boas matérias, ou de ter boas oportunidades. Eu tive muito mais isso numa conexão com São Paulo e viajando e me aproximando e formando uma equipe mesmo à distância do que a equipe que estava presente aqui no departamento fotográfico do jornal. Mas é uma coisa de época mesmo, e de situação, não sei. A minha experiência, o meu crescimento profissional foi muito mais nas sucursais do que no jornal propriamente dito. O jornal foi apenas um degrau, uma possibilidade de tornar aquele meu interesse pela fotografia, botar na carteira de trabalho e me assumir como decisão, como fotógrafa profissional.

Eduardo: E tu saiu da *Zero Hora*, então, e foi pra *Coojornal*?

Eneida: É, não foi tão direto assim. Eu fiquei um tempo trabalhando independente fazendo *freelas* pra outras sucursais aqui, de outros jornais. Ai depois a Jacque, que saiu depois de mim, ela foi pra *Coojornal* e foi ela que me chamou, ela era editora, ela que me chamou pra... pra... pra fazer parte. Ser mais uma fotografa na *Coojornal*, que tinha então o projeto do jornal propriamente dito que era mensal, né? Que tinha pouca fotografia e uma revista que era a *Agricultura e Cooperativismo*. Essa sim demandava mais trabalho e demandava que, se tinha um viajando, o outro estar aqui. Ai eu fui e logo depois o Luiz Abreu também.

Eduardo: O jornal que tu diz é o *Coojornal* mesmo. Essa publicação, e a diferença desse fluxo que a gente estava falando da *Zero Hora*, era diferente ali?

Eneida: Era completamente diferente. Bom, era completamente diferente, mas a minha atividade no *Coojornal* também não era muito relevante. Não tinha muito trabalho, o *Coojornal* não tinha muita foto. Então... e não dá pra comparar com um jornal diário, porque, o jornal diário sim, tinha muita foto. Tinha muito fotógrafo trabalhando, então era completamente diferente. Eu me envolvia mais, eu gostava mais do trabalho da revista já que era a *Agricultura e Cooperativismo*. Era essa oportunidade de... era uma revista da *Fecotriço* que tinha essa publicação e o objetivo era distribuir esse veículo para todas as cooperativas agrícolas do Rio Grande do Sul. Isso era muito rico, era muito legal. Porque a revista priorizava pequenas notas. O que para uma outra publicação seria uma pauta, ou uma matéria pequena, nessa revista ela tinha uma grande importância. Por exemplo, um colono que inventou uma fábrica, uma máquina em qualquer lugar do Rio Grande do Sul, a revista se mobilizava pra ir até lá ouvir essa pessoa. Contar o negócio que ele inventou e compartilhar com outros na mesma situação. Que pudessem tirar proveito ou era uma colheitadeira, ou uma semeadeira, qualquer coisa. Então eu tive experiências muito interessantes nesse trabalho, sabe? De vida, de profissional, e oportunidades assim de... que eu não teria, de viagem, que eu não teria trabalhando em uma outra publicação, em uma outra circunstância.

Eu lembro de uma história que foi muito legal. Eu lembro que uma vez, era bem isso, nos fomos atrás, era uma dupla. Não lembro quem era o repórter ou a repórter e a gente estava indo pra uma cidade muito longe atrás de um cooperado

que era um cara que tinha inventado uma maquina lá. Era muito longe e a gente já estava numa estradinha secundária, deserta, e perdidos, né? Eu lembro que eu estava na direção e eu vi uma pessoa vindo na direção contrária, a pé na estrada. Eu parei e perguntei se ele conhecia o senhor fulano de tal, se a gente estava por perto. E ele disse sim, que conhecia, que era logo ali e tal e perguntou de onde que a gente era. E eu disse:

- *Ah, a gente é da revista.*

E ele disse: - *Ah, eu conheço a revista e recebo a revista Agricultura e Cooperativismo. Como é teu nome?*

Ai eu disse Eneida.

E o cara disse: - *Eneida Serrano?*

Ai eu senti assim, como se eu fosse famosa em Nova Iorque. Porque eu estava mesmo muito longe. O cara lia o crédito e sabia quem era eu. Eu realmente fiquei muito emocionada. Muito mesmo. Tá, ai eu senti que estava na estrada certa, sabe? E foi muito legal. Isso são coisas muito gratificantes do trabalho, não importa se os teus leitores são milhares, ou se é uma pessoa que realmente dá importância pra isso lá no fim do mundo, né? Foi um caso bem legal.

Eduardo: Tu estava na estrada certa nos dois sentidos.

Eneida: Sim, sim, sim, sim, sim, nos dois sentidos. Quando eu ainda olho no espelho retrovisor (do tempo) eu confirmo que estava na estrada certa mesmo porque eu adorava essa atividade. E tudo que eu fiz depois era meio parecido com isso, as revistas semanais, as revistas mensais, mesmo não tendo mais nada a ver com agricultura. Mas essas viagens sempre pra mim foram indiferentes, viajar pro interior ou pro exterior, eu sempre tirei muito proveito de qualquer oportunidade de encontrar novas realidades, pessoas e tal, sempre foi muito rico a oportunidade de fazer esse tipo de jornalismo, sabe?

Eduardo: Vocês então faziam essas viagens pro interior para logicamente atender a uma demanda da revista diretamente. Vocês já tinham nesse momento um acordo ou uma combinação, ou um padrão de trabalho, nesse comportamento,

na prática de vocês na revista? Ou claro, cada um tem sua identidade no trabalho, mas vocês tinham uma coisa assim, como é que vai ser a aproximação, como é que vai ser aquilo que vamos procurar fotograficamente?

Eneida: Acho que não é assim muito claro, nem muito planejado, mas a gente tinha uma afinidade sim, de abordagem. A gente tinha, sabia que não estava fazendo, que podia fazer uma coisa mais elaborada, mais produzida, a gente sabia que era o que eu mais curti, a gente fotografava com o sentimento da pessoa que a gente estava fotografando. Então era uma coisa mais coletiva mesmo e construída, era planejado mesmo. Então... e obvio que a gente nem pensava que essas fotos teriam um desdobramento lá adiante. Que iam se transformar em livro. Que iam viajar mais ainda. De jeito nenhum. Acho que por isso também um pouco da qualidade da característica do que a gente fazia era que era um trabalho super espontâneo mesmo. A gente tinha afinidade, aquele tipo de trabalho era uma coisa que a gente se agradava, a gente combinava mais ou menos como fazer. A gente discutia os resultados. As possíveis dificuldades que íamos enfrentar. Mas que isso se transformaria em livro depois, a gente nem pensava. A gente foi construindo uma coisa, um passo depois do outro. Acho que era uma coisa tão autêntica e que a gente curti tanto que foi possível a gente se dar conta de que deveria ou poderia dar uma outra vida pra algumas dessas imagens. Para contar essa história, para perenizar um pouco mais o que a gente fez. Tirar das revistas e dar um outro enfoque, uma outra edição. O que enfim acabou sendo a edição de um livro não é? E que foi além disso depois. Essas fotos que foram no livro também acabaram indo pra outros lugar também. Então isso tudo confirma que o que a gente estava fazendo não era assim tão pequeno. Ou tão do interesse de uma pequena cooperativa, de um agricultor, de uma coisa tão específica não, era uma coisa de interesse social mesmo. Então é muito bom confirmar isso, ter conseguido realizar, ter levado adiante o trabalho.

Eduardo: Tu lembra o momento que vocês perceberam que tinham um material num contexto maior, talvez com um corpo maior e pensaram em fazer o livro? Como é que foi isso? Por que foi o formato livro?

Eneida: Eu acho que não teve assim um momento em que isso ficou claro. A gente foi construindo um trabalho e eu acho que como tudo na vida assim... é meio cíclico, né? A gente faz, faz e daqui um pouco volta pra rever. Para continuar produzindo, talvez melhor, talvez diferente. Esse arquivo que a gente estava formando junto, que também precisava de organização, foi revisto e a gente se deu conta de que... bah, nos poderíamos fazer alguma coisa. Qual seria o veículo pra gente reeditar isso? Como que a gente pode juntar, combinar isso e como é que isso se combina numa outra publicação? Ai foi uma coisa muito sem referencia anterior. Vamos fazer um livro, foi assim, foi uma decorrência natural de um trabalho que era espontâneo. Que a gente fazia com gosto, mas que não fazia pensando no livro. Ai a gente pensou:

- *Vamos reunir num livro, né?*

Porque é um veiculo mais perene, porque é a maneira da gente divulgar o trabalho. Isso também veio junto, a gente já não estava mais na cooperativa quando resolvemos fazer o livro. Então, já tínhamos saído da *Coojornal*, já tínhamos nos organizado num grupo também que na época a gente chamava de agência, hoje seria um coletivo. Nós éramos quatro, cinco na época. Trabalhando com fotografia e unindo forças como numa pequena cooperativa. Nós éramos um grupo que se fortalecia, então nós alugávamos uma casa pra todos, tinha um laboratório conjunto, discutíamos ideias e resolvemos peitar mesmo, na coragem e na necessidade de fazer um trabalho independente. E ai? Agora? O que nós vamos fazer? Além de prestar serviço? Entre a prestação de serviço que a gente tentava empreender como agencia, que também era uma coisa inovadora, e bastante difícil para se manter, a gente pensou:

- *Bom, vamos levar adiante o nosso ideal ou as coisas das quais a gente se orgulha e gosta ate agora de ter feito.*

Que é rever o que a gente já fotografou e dar uma forma pra isso. Foi ai que a gente pensou então, em fazer um livro. A oportunidade levou a constituir esse trabalho. Agora, eu pessoalmente não participei da edição. Porque eu tenho certeza de que isso foi em (19)79, inicio de 79... ou final de 78 quando a gente começou a

pensar nisso. Eu, além de estar envolvida com outros trabalhos, eu estava em 79 pesquisando sobre a historia da fotografia também, era uma coisa que eu gostava de fazer e foi a época em que eu descobri as fotos do Lunara. Eu fiz uma exposição sobre ele, acabei muito mais tarde fazendo um livro, mas eu estava muito envolvida com isso. Nem foi isso que mais me ocupou, eu precisava era concluir não só o trabalho de pesquisa sobre o Lunara, que foi um trabalho muito interessante, mas eu precisava concluir porque eu tinha uma viagem marcada. Eu morei dois anos fora, então já estava previsto isso. Fui pra Inglaterra e fiquei lá dois anos. Já estava casada e já tinha filho pequeno. Na metade de (19)79 eu fui e deixei o meu material selecionado por mim e quem ficou com a incumbência de editar e fazer a edição final e dar forma ao livro, que tinha na época conseguido um patrocínio na encadernação..., que patrocinou o livro, o *Santa Soja*. Quem trabalhou nisso foi a Jacque e o Abreu, que trabalharam nessa finalização. Nós éramos ambiciosos, a gente tinha um outro projeto. Eu lembro que eu deixei isso tudo preparado do jeito que eu pude. Nós fizemos um outro livro, junto quase, simultaneamente ao *Santa Soja*.

No *Santa Soja*, a gente já tinha as fotos. Era uma questão de selecionar, de editar, de dar forma a ele. Como tínhamos conseguido o apoio pra pagar essa impressão, decidimos entre nós que o que tínhamos conseguido de verba era pra financiar um segundo livro. Então decidimos chamar ele de *Ponto de Vista*, que era o nome do grupo. Para esse livro colocaríamos quatro ensaios de temas diferentes e livres para cada um de nós quatro. Que éramos Jacque, o Abreu, o Genaro e eu. Resolvi trabalhar em um outro tema, os bastidores do circo. Que chamei de *Respeitável Circo*, numa inversão do grito de respeitável público. Eu chamava o circo de respeitável. Eu fotografei personagens do circo mas nos bastidores. Antes de entrar em cena, enfim... atrás dos bastidores. Eu consegui também fazer uma exposição com essas fotos que eu publiquei, que era o meu ensaio do *Ponto de Vista*. Também consegui o apoio, na época, da *Secretaria de Cultura*. Essa exposição foi no museu. Do Lunara que foi no *Museu da Comunicação*. Do circo foi no *Centro Municipal de Cultura*.

Então foi um ano assim, (19)79, foi um ano de muita produção, um pouco pressionada pelo tempo porque eu tinha que viajar e isso já estava marcado. Mas foi muito bom ter esse limite, que me forçou a dar um acabamento assim pra todos os meus planos da época. Ai eu viajei, fiquei dois anos fora, voltei até com receio de

que ia ser difícil de entrar no mercado de trabalho de novo. Dois anos parada. Eu fui morar no interior da Inglaterra, então de fato lá era... Meus filhos, minha outra filha nasceu lá e meu filho era pequeno. Fui porque meu marido foi estudar lá, então eu não tinha nem expectativa de trabalhar como fotografa lá. Quando eu estava aqui, estava numa atividade... não sei se muito promissora, mas muito envolvente. Parei dois anos lá, mas de fato foi muito mais fácil do que eu imaginava a volta. Quando eu voltei, eu me dediquei e encontrei uma situação propícia para o trabalho que eu estava querendo ingressar. Claro, já não existia mais o grupo *Ponto de Vista*, os livros já tinham sido lançados. Para azar o meu, eu não pude participar das festas de lançamentos. Nem ver como é que foi a receptividade na ocasião, mas quando eu voltei eu acabei me aproximando.... pelas circunstâncias também.

Eu tinha interesse em continuar trabalhando com revista e a oportunidade foi essa, eu comecei a *freelar* pro... tinha um correspondente da revista *IstoÉ* em Porto Alegre, era o Delmar Marques, ele já faleceu. O Delmar me chamou pra trabalhar com ele, numa dupla pra revista *IstoÉ*. Eu fiquei um tempo e o trabalho cresceu, a *IstoÉ* também trocou de mãos, de propriedade, passou a ser da *Gazeta*. Eu fiquei um bom tempo e aprendi muito, não era uma empresa muito estruturada. A gente trabalhava, é curioso, a gente trabalhava com equipamento próprio. A empresa alugava o nosso equipamento, era tudo meio difícil, sabe? Mas foi uma ocasião de muito aprendizado, era um relação de trabalho que, circunstancialmente, era muito rica, muito legal. A equipe era muito legal lá em São Paulo. Na época era o Joao Farkas, o editor. O kadão foi editor um bom tempo da *IstoÉ*. Ele era da *Veja* aqui e foi pra lá... ãh... que mais? Daqui a pouco eu lembro de mais alguns nomes. Mas essa comunicação com o kadão e com o João foi uma época muito legal.

Então na *IstoÉ* eu tinha muitas oportunidades boas de trabalho. Eu gostava de tudo. Eu gostava de fazer nota em *Gente* e óbvio, de fazer uma viagem que seria diferente, uma viagem internacional. Como era uma equipe, a equipe não era muito grande. Essas oportunidades aos fotógrafos eram divididas de uma maneira bem razoável. Mesmo estando longe, para ir muito longe não fazia diferença. Ir de Porto Alegre, de São Paulo ou do Rio. Então, eu tinha muita oportunidade de trabalho.

O que tu me perguntaste em relação a construção e desenvolvimento de uma pauta, de uma matéria. Isso sim acontecia na *IstoÉ* e depois na *Veja* era bem diferente, mas sim, acontecia. Claro, eu também já era uma profissional mais madura também. Cada dia se aprendia alguma coisa, era muito rico, foi muito bom.

Eduardo: Pra gente falar um pouco de linguagem, tu contou essa experiência de ir pra casa dos agricultores, né? Era o repórter quem dava a linha da reportagem, a entrevista, a fotografia seguia um pouco a orientação do repórter, dessas conversa que o repórter puxava com o colono? Como é que acontecia essa tradução para contar a historia em fotografia? Eu pergunto isso talvez pra fazer esse movimento de pensamento, pra saber como é que acabou funcionando a edição. Tu disse que não participou exatamente da edição do *Santa Soja*, mas já tinha esse material todo. É diferente trabalhar com a fotografia. A fotografia como linguagem principal da narração ou com o repórter dando uma orientação. Não sei se me fiz claro na pergunta?

Eneida: Eu entendo o que tu diz, eu não sei se.... sim! Quando eu comecei a fotografar, existia uma predominância explicita do texto sobre a foto, existia isso. A função do fotógrafo também era, por consequência, uma função secundaria. Era tão interessante que muitas vezes aconteceu, como não era muito comum uma mulher ser fotografa, de eu chegar num lugar pra fotografar uma pessoa e a pessoa me perguntar:

- Não trouxeste o teu fotógrafo? Cadê o teu fotografo?

Como se o fotógrafo fosse uma bolsa, que não tinha vindo. Eu dizia, o fotografo sou eu mesmo. Muitas vezes acontecia. Como se fosse uma coisa que o repórter levava. Mas eu não vivi essa dificuldade ou essa hierarquia imediatamente com o repórter. Com quem eu trabalhava, porque a gente criou essa... na *Zero Hora* não. Era uma coisa pronta que a gente entrou e fez como deu. Claro que ali não existia possibilidade nenhuma de aprofundar alguma coisa. Mas tanto na *Agricultura e Cooperativismo*, como nas revistas, existia sim. O fotógrafo participava de reuniões de pauta e o repórter, a maioria deles, entendia que a fotografa tinha uma contribuição. As vezes até maior, a expressão de um fotógrafo fosse até mais importante do que a do texto, ou no mínimo de que seria uma coisa criada pelos dois, pela equipe e pela edição depois. Então isso era uma coisa que a gente tentava construir, tentava discutir sim, em reunião de pauta. Acho que era uma coisa que estava mudando também, isso não existia antes. A fotografia mal existia como

elemento da reportagem e ela foi ganhando espaço e a gente foi participando disso com o trabalho da gente, né?

Eduardo: A *Ponto de Vista* tinha um numero maior de fotógrafos?

Eneida: Nós éramos quatro fotógrafos, tinha um outro fotógrafo antes que saiu e entrou um quarto fotógrafo, que eu acho que era o Genaro. Eu não lembro bem dessa cronologia, antes tinha um outro fotógrafo que se chamava Raul Sanvicente, que foi um dos fundadores conosco. Hoje em dia ele é advogado, mas ele continua fotografando. Quando Raul saiu, eu acho que foi aí que entrou o Genaro. Não para ocupar o espaço mas porque ele estava ali e entrou. Assim, sócios da *Ponto de Vista*, nós éramos quatro, mas o André era uma pessoa muito envolvida com o grupo sim. Era ele que escrevia a maioria das matérias e foi ele que apresentou o livro. Ele era o editor na *Agricultura e Cooperativismo*, não lembro se na época ele continuava na *Coojornal*. Eu até nem quero te dizer, não deixa pra mim essa definição, porque eu acho que a Jacque e o André vão te dizer melhor o espaço e a função que ele ocupava. Pra mim ele não era, ele era muito participante mas o grupo *Ponto de Vista* era quatro fotógrafos, ele era o colaborador maior e quem escreveu o texto de apresentação. Tinha uma outra pessoa... tu me perguntaste quem eu admirava, eu admirava muito Luiz Humberto na época, tu conhece o Luiz Humberto Martins Pereira. Esse era um ídolo que eu tinha de liberdade de imagem, bah.

Eduardo: Inclusive no *Ponto de Vista* tem uma citação dele.

Eneida: Não mais que isso.

Eduardo: Mas estamos indo pra parte da conclusão. Porque justamente a gente passou agora, tu comentou sobre esse processo de adaptação do material para as publicações. Eu perguntei pro Abreu e pra Jacqueline mais diretamente. Como é que foi esse processo de adaptação do material fotográfico feito para uma revista para o formato livro? Tu disse que não participou diretamente. Não sei se tu tens o que falar sobre isso diretamente?

Eneida: Não tenho, tenho a minha pré-seleção, que eu deixei com eles. Tanto o trabalho do *Santa Soja* que no fim quem finalizou a edição foram eles, como quanto o trabalho do *Ponto de Vista*. Claro, nesse aí eu tinha mais domínio sobre o meu ensaio. Eu tinha as fotos que eu queria, mais ou menos como eu gostaria de apresentar. Deixei até um texto, deixei o que eu pude, mas quem finalizou foram eles também, eu só vi pronto depois.

Eduardo: Nesse processo do *Ponto de Vista* como é que tu fez esse compartilhamento de espaço entre a linguagem fotografia e a linguagem texto? Tu mesma escreveu o texto que acompanhou tuas fotos no ensaio? Como é que foi?

Eneida: Do **Ponto de Vista** foi, é.

Eduardo: E aí? Tu vê o texto como um complemento, como parte dessa narrativa, como um apoio? Como é que tu vê isso?

Eneida: Olha, na verdade eu estava inspirada. Eu queria eu mesma escrever alguma coisa sobre o meu trabalho. Eu estava muito envolvida com esse trabalho do circo. Gostei muito dessa ideia, dessa oportunidade que eu criei pra mim, eu gostei muito do tema. Eu gosto de fazer trabalhos independentes e conseguir ter força pra dar continuidade pra ele. Ai eu resolvi escrever. Na verdade, eu acho que os outros três foram assinados por cada um? Eu acho que não. Não sei se vai chegar no *Ponto de Vista*, vai?

Eduardo: Não, o *Ponto de Vista* não é foco. Se tiver alguma complementação no quesito narrativa fotográfica, isso sim é o que eu estou vendo nessa pesquisa, como e que funciona a narrativa fotográfica para o formato livro.

Uma continuação dessa pergunta então, como é que tu vê o *Santa Soja* como um livro? Ou como sendo, até que se prove o contrário, o primeiro fotolivro do Estado? Qual foi o entendimento que ele teve? Qual foi o impacto que ele causou no meio fotográfico, entre outros profissionais?

Eneida: Olha, eu não tive a sensação do momento porque, infelizmente eu estava bem longe. Eu não tive essa emoção da festa, da repercussão, do que que a

imprensa... Como é que a imprensa recebeu. Tudo isso eu vi depois compilado. Recebi notícias que na época eram bem mais demoradas do que hoje são. Na época a gente escrevia cartas. (risos) E colocava no correio. Então, é muito curioso. As coisas mudam muito rapidamente. Até o trabalho da revista era muito diferente de hoje, do mundo analógico pro digital. Acho que as pessoas não acreditam. É inacreditável pensar que a revista, por exemplo; saindo um pouco da tua pergunta; dependia de passageiro pra mandar um filme pra São Paulo. Diariamente ia o motorista, ou o próprio fotógrafo, pedir por favor, na confiança, que um senhor passageiro, que fosse naquele voo que nos interessa, levasse em mãos. Ai tu ia pro telefone e dizia que havia ido com uma pessoa vestindo tal roupa. Vai chegar tal hora, voo tal, e ai um *boy* que já estava no aeroporto ia receber o filme. Imagina os riscos que se corriam, o filme ainda sensível. Claro era *chromo*, a gente só fazia *chromo*. Para ser revelado lá e editado lá. Loucura. A gente ficava de madrugada:

- *Chegou? Perdeu o passageiro? Ele foi pra Campinas, vai atrás do filme.*

Louco, muito louco, era assim. E não era assim por acaso. Viagem internacional tu ia pro aeroporto procurar alguém, por favor. Que o malote da companhia era muito demorado pra rapidez da revista. Então tinha que ser em mãos mesmo, que era mais ágil. E isso era praxe, era rotina.

Bom mas o que a gente estava falando era...

Eduardo: Da repercussão que teve o livro na época.

Eneida: Eu não acompanhei. Eu disfrutei de repercussão posterior. Estávamos falando da questão do trabalho. Da mulher fotografando ou desse tipo de repercussão, de desdobramento. Por exemplo, eu ouvi anos mais tarde, uma pessoa veio me dizer, uma fotógrafa em Brasília, tinha dito pra ela que o meu trabalho tinha sido..., o meu e o da Jacque provavelmente, tinha sido uma referencia pra ela porque ela tinha visto um trabalho de uma mulher bem antes. Claro existiam outros fotógrafos antes da gente em São Paulo e tal. Mas, enfim. Eu ouvi esse comentário sabe? De que a gente tinha sido referência por ter enveredado pela fotografia quando não era esperado. Hoje isso não é mais pauta, independe, mas isso foi uma boa repercussão do trabalho da gente. O quanto afirmamos o trabalho e quanto a

gente divulgou esse trabalho, a gente colheu. Teve esse retorno gratificante de perceber que alguma mudança, alguma coisa interferiu assim, né? No andamento das coisas, a gente não fez um livro pensando que estava fazendo o primeiro, a gente fez o que a gente podia, o que conseguiu. O que achávamos que estava ao nosso alcance, mas estava acontecendo em outros lugares também. Outras publicações, então eu acho que o que estávamos... sem ter muito claro isso... porque quando a gente está mais longe, olhamos e vemos mais ou menos o que estávamos vivendo. Mas acho que a gente estava sintonizado com o momento e era uma necessidade. Existiam poucos veículos, existia cada vez menos possibilidade do trabalho informal, menos oportunidade de emprego. Tínhamos que criar alternativas independentes e isso aconteceu aqui, aconteceu em outros lugares, apesar de todas as dificuldades, não é? Essa organização, a exemplo das cooperativas, fazíamos um grupo pra se fortalecer, pra trocar conhecimento e unir forças. Era uma tendência de época né? E uma tendência que estava sintonizada com outros, em outros centros maiores, que também fizeram publicações semelhantes.

Eduardo: Hoje, qual é a tua situação de reencontrar o livro? Tu tem ele no teu arquivo no teu acervo?

Eneida: Hoje é muito profundo esse sentimento. Porque eu estou me dando conta de que eu estou começando a fazer parte das pessoas que narram memórias. Que já tem alguma coisa pra contar, ou que se espera que tenha tido alguma vivência. E isso assusta um pouco, porque claro, porque é evidente que é o tempo se mostrando muito presente né? Mas por outro lado é muito gratificante, porque eu vejo que uma pequena experiência, ou uma pequena memória, faz efeito em outras pessoas, que se mostram interessadas e continuam o trabalho. Que eu realmente entendo como um trabalho de continuação, assim como eu também me interessei. Ai eu vejo sentido em tudo. Ai eu vejo porque eu fui pesquisar um fotógrafo do início do século e descobri o Lunara. Eu fico arrepiada só de pensar. Agora, recentemente, fui mexer nas fotos do Sioma Breitman e acabei fazendo um filme sobre ele. Então eu vejo que a gente dá as mãos para a história do jeito que a gente pode. Do jeito que a gente consegue, pra dar significado pras coisas, que a gente faz. É legal encontrar essas coisas no arquivo, é legal olhar o arquivo e descobrir coisas

que tomam uma vida, uma nova vida, um novo significado que servem pra alguém. É bom, eu gosto de rever esses desdobramentos. Quando eu peguei lá as fotos antigas dos outros e dei uma nova vida pra elas. Vi que elas tinham sentido pra mim também. Ui, eu fiquei muito emocionada em fazer isso. Quem sabe daqui a cem anos alguém vai pegar uma fotinho lá do *Ponto de Vista*, ou das coisas que eu fiz, e aquilo fazer sentido pra alguém, lá num tempo em que as fotos já vão circular de outro jeito. Então eu acho que isso é muito rico, muito legal.

Eduardo: Talvez reeditar o livro, quem sabe!

Eneida: Eu acho que tudo faz sentido. Eu, por exemplo, estou reeditando, ou revendo com muita necessidade, o meu arquivo todo. Porque o meu arquivo é analógico, grande parte dele é analógico, eu sempre tive muito cuidado com ele, em manter temperatura, manter umidade, arquivar, cuidar dele, zelei por ele por muito tempo. Agora eu cansei um pouco, porque é uma mão de obra e a possibilidade de transformar ele em uma boa seleção, rever e transformar em digital é uma urgência. Precisa ser feito. Então, assim como o digital precisa do apoio do analógico, pra se manter, pra num apertar de botão a gente não perder o que a gente produziu. Hoje, o analógico precisa do digital pra salvar a cor, o fungo, pra evitar que o tempo, que a umidade deteriore, porque por mais que a gente cuide o tempo é implacável com todos nós, inclusive com os filmes. Eu estou fazendo isso, eu estou retomando o arquivo com muita vontade, pouco resultado mas muita determinação de selecionar e botar uma ordem no que eu produzi até a pouco. E é muito bom rever o que a gente fez. É muito bom. Eu gosto assim de...

Eduardo: Aqui a gente pode ver um sinal de que vocês eram muito cuidadosos com o laboratório, porque quantos anos tem essas copias aqui? Tem um preto muito vivo.

Eneida: E, eu teria muito mais. Eu tenho muita coisa. Eu tenho caixas e caixas de fotos. Muito boas, umas menos, ruins, todas as possibilidades feitas na madrugada, muitas copias ate descobrir o tom certo. A familiaridade que a gente cultivava com um personagem durante o laboratório, o tempo que tu fica, que tu fica botando foco escolhendo o meio tom ajustando o enquadramento. Tu passa a noite

inteira olhando pra essa pessoa, é impressionante. Ela tem um significado pra ti, é muito legal o trabalho do laboratório químico mesmo. Eu não sou saudosista não, eu gosto do laboratório do computador da pós-produção no computador também. Mas como esse conhecimento. A dificuldade de tu fazer um meio tom né? De tu fazer um preto intenso. Esse trabalho que a gente tinha no laboratório, é que a gente reproduz agora no computador com esse conhecimento. Porque que que a gente tá fazendo isso? O que que era isso na versão analógica? Então essa transição que pra alguns, ou pra todos nós, foi um pouco difícil, porque a gente teve que reciclar, reaprender toda a linguagem por outro lado. A gente tem o privilégio de saber o que a gente está falando agora. Porque a gente participou da origem disso. Então essa transição também nos traz uma habilidade, um conhecimento, que a gente tira proveito hoje quando ajusta a sutileza, um ajuste fino do *Photoshop*, vem desse respeito.

Eduardo: Essa fotografia me atrai bastante porque ela tem uma meta linguagem nela.

Eneida: Eu mostro essa fotografia pra câmera e depois tu pode trabalhar com ela direto, pode mostrar pra mim, pra câmera que ai tu não vai ter tanto reflexo.

Eduardo: Depois a gente pode passar, na edição eu posso botar a imagem.

Eneida: É isso que eu imaginei

Eduardo: Nela tem uma metalinguagem de que é uma fotografia que tenta testemunhar esse personagem naquela época, ao mesmo tempo respeitando uma fotografia que ele tinha dentro de casa. O que é a memória da memória...

Eneida: É exatamente. É o desdobramento, os caminhos da fotografia. Eu fico muito emocionada pensando que essa foto foi um *click* único. Eu não fiz um ensaio sobre ele. E ele não era uma pessoa, digamos assim, muito importante na tal matéria. Mas ele estava numa situação tão pronta para uma foto que eu não podia deixar de fazer. E eu fiz. Também trabalhávamos com muito critério. A gente trabalhava com filme caro. Mas não por isso, porque eu acho que me dei por satisfeita com esse único *click* e eu achei que estava fazendo uma foto muito

emblemática. Cujo valor principal era a história. Era a fotografia como representação da história. Acho que é muito evidente isso. E de fato eu não tinha... ,claro, impossível prever isso, não era uma grande foto na ocasião. Não era a foto principal de uma matéria, mas ela teve sim um desdobramento. Uma vida posterior que comprovou que aquele meu intuito. Meu *feeling* tinha razão. Ela foi para uma exposição. Eu achei o livro, foi logo depois..., eu acho que isso aqui foi a publicação desse livro. (abre um catálogo) Foi uma exposição no *George Pompidou*, organizado pela, se não me engano, pela Estefânia Abreu, que já faleceu também. Isso era uma coletiva nacional e tem várias fotos. Algumas fotos que estavam no nosso livro, no *Santa Soja*, participaram desta coletiva em Paris. Essa foto do gaúcho que eu estava falando, foi uma delas. Então imagina. Ela foi exposta lá, e dentro de um contexto assim, valorizada e representando um pedacinho do Rio Grande do Sul. Tem outras fotos aqui do *Santa Soja*.

Essas fotos aqui, por exemplo, estão no *Santa Soja*. Tu vê essas duas cenas, eu olhei quando eu refolei isso aqui, eu disse. Meu deus, isso são os meus *Interiores*. Eu estou olhando pros interiores de novo. Quer dizer, ou melhor, eu olhei antes e eu estou fazendo um outro trabalho já.

Então, ai assim, eu chego no arquivo e reencontro as coisas que eu fiz e elas ganham pra mim mesmo um outro significado, não é? Quase que eu me reconheço nas fotos sabe? Não sou eu mais indo conhecer uma situação ou um lugar ou um acontecimento. É quase que o contrario, é uma coisa que eu fiz e eu me reconheço. Olha como é que eu enxerguei tal coisa. Porque é quase como se reencontrar através da fotografia. Porque esses temas me interessavam? Porque eu via dessa forma? Porque essa coisa tem valor pra mim? Essas coisas tinham valor pra mim lá nos anos 70, eu realmente achava isso muito lindo. E isso voltou em outros trabalhos que eu fiz, que foram *Os Interiores*, enfim, e que eu faço até hoje. Então eu vejo toda a evolução da minha maneira de ver. A evolução da técnica. E tudo mais, eu vejo que tem uma essência. Que tem uma coisa em comum nisso tudo, que sou eu mesma. Que nem sabia direito porque gostava disso, mas que por algum motivo gostei e fiz. Então isso é muito rico. Eu gosto muito. Essa cena também eu já vivi. Quantas situações como essa. Mas quando a gente enquadra, ela vira uma foto que tu leva um tempo pra fazer, copiar e ela acaba tendo o novo enquadramento da edição e vai para um livro. Ela toma uma outra dimensão, né? Falar sobre ela já da

uma outra dimensão, então isso é muito legal e é muito importante. É o que eu estou fazendo.

Eduardo: Mas nesse comentário, talvez tu esteja respondendo uma pergunta anterior. Se tinha um conceito nesse material? Hoje tu reconhece uma coisa que vocês estavam fazendo. Um material que significou uma escola do fotojornalismo gaúcho. O material de vocês marcou uma linha do fotojornalismo gaúcho?

Eneida: Sim, mas não foi uma coisa de fora pra dentro. Não foi assim:

- Vamos fazer tal coisa, ou vamos criar um movimento, ou vamos agir dessa forma.

A gente se sentia com a necessidade, ou a gente procurou agir dessa forma. E esse foi o resultado. A gente acreditou nisso. Se isso depois tomou uma outra forma, ou se isso recebeu, a gente não pensou. Vamos fazer o primeiro livro. Ou nem se isso vai ser falado daqui a um tempo. Vai ser um estudo sobre isso. Jamais! Não, não mesmo. Isso era uma coisa. Era uma necessidade pessoal interna e nossa. Vamos fazer. Nós não queremos fazer outra coisa. Nós queríamos aprender a fazer isso. Queríamos viabilizar isso. Dar valor pra isso, vamos tentar. Um pouco idealista, bastante idealista, mas bastante gratificante.

Eduardo: Idealista, mas espontâneo. Como muitas coisas que a gente faz. Se a gente for fazer as coisas sempre com um planejamento muito bem estratégico, muito bem pensando, como é que a gente vai fazer as coisas? Nunca...

Eneida: A gente tem que ter um mínimo de confiança, de auto estima, pra saber que aquilo que ainda não foi publicado, ou cujo valor ainda não foi consolidado, tem seu valor. A gente está dizendo que tem, e só a gente pra dar valor pra isso. Só a gente fazendo. Se não, a gente vai ficar no plano das ideias, dos planos no nível dos planos e não da concretização

APÊNDICE C – ENTREVISTA GENARO JONER

Transcrição da entrevista com o fotógrafo Genaro Joner, realizada no dia 25 de setembro de 2015, na sua casa, no bairro Menino Deus em porto Alegre.

Eduardo: Podemos começar pelo exercício de memória, da história, como tu começaste na profissão, entrou na fotografia e no jornalismo?

Genaro: Na real eu comecei a fazer foto, chegava de madrugada em casa e como não tinha sono, eu geralmente pegava a máquina da minha irmã, a Jacqueline, e saía pra rua de madrugada para fotografar. Este pessoal que sobrava da noite, este pessoal que se acomodava para dormir, não tinha onde dormir. E fui indo, fui curtindo e gostando de fazer fotografia. Depois comecei a fazer umas fotos pessoais para mim, acabei na *Focontexto*. Uma agência de fotojornalismo, trabalhava com publicidade e fotojornalismo, era do Assis Hoffmann. Lá eu fui laboratorista, trabalhei com laboratório, tudo de laboratório, revelava *slide*, copia preto e branco. Na continuação comecei a fazer foto de estúdio com o Assis, fazia fotos aéreas, foi bem legal, foi um aprendizado bom.

Em seguida abriu a *Coojournal*, a *Cooperativa de Jornalistas de Porto Alegre* e eu fui convidado a trabalhar no laboratório.

Eduardo: Por conta desta experiência que tu tinha já?

Genaro: É. Tinha uma boa experiência de laboratório e ai eu fui lá ajudar no laboratório. Fui contratado na *Coojournal*, fiquei um ano e uns meses trabalhando com eles. Sai da *Coojournal* à convite do Marcos Luconi para trabalhar em publicidade, fotografia publicitária. Eu e o Marcos Luconi, na empresa dele, tivemos a oportunidade de fazer várias fotos de estúdio. Ele tinha um estúdio, montamos também o primeiro laboratório de *E6* de Porto Alegre. Foi até uma referência porque foi o primeiro individual. Ai revelávamos as nossas fotos, nossos materiais e também fazíamos uns materiais para terceiros.

Eduardo: A *Focontexto*, onde era?

Genaro: Na Vasco de Gama quase esquina com Ramiro Barcellos. Vários fotógrafos trabalharam lá, o Alfonso Abraham, Olívio Lamas, e aprendi laboratório muito com o.... esqueci o nome dele...com o Cláudio. E com as pauladas do Assis Hoffmann, dava uma mancada e ele sempre dava umas pauladas. Ele era brabo, exigente. Um excelente fotógrafo, deu para aprender muito com ele, ele era um guerreiro.

Eduardo: O Assis foi chefe de fotografia na *Caldas Jr.*, isso foi antes?

Genaro: Isso foi antes. Até não vou entrar no histórico do Assis, eu conheci o Assis na *Focontexto*. Ai fui convidado para trabalhar no laboratório do *Coojornal*. Depois fui trabalhar com o Marcos Luconi, fiz bastante publicidade com o Marcos Luconi. Depois fui convidado para participar desta agência montada pela Jacqueline, Luiz Abreu, Eneida Serrano, o Raul Sanvicente, e eu junto.

Eduardo: O Raul Sanvicente era fotógrafo também?

Genaro: Era fotógrafo. Agora ele é juiz do trabalho.

Eduardo: E o Humberto Andreatata?

Genaro: O Betão! Com o Betão eu tive o grande prazer de trabalhar na revista *Agricultura e Cooperativismo*, da *Fecotrigo*, e também no jornal *O Interior* de Carazinho. Não está mais entre nos o Andreatata. Tem uma foto dele que eu acho maravilhosa, a primeira foto de viagem minha no interior em entrevista com colonos. A minha primeira foto, até está na parede aqui, foi com o Humberto Andreatata. Não deixa eu esquecer jamais dele.

Eduardo: Mas na *Coojornal* então foi só laboratório, não chegou a fotografar?

Genaro: Só laboratório. Tive prazer de copiar foto pro JB Scalco, revelei as fotos do JB Scalco, Jacqueline Joner. Fiz bastante coisa para ela, mas só laboratório.

Eduardo: Isso já era uma escola de fotojornalismo, o laboratório?

Genaro: Total, total.

Eduardo: Tu poder ver todo este material enquanto processava ele.

Genaro: Tinha acesso direto, se fazia os contatos, ai os contatos iam para o editor, editora, no caso ela, depois voltava para eu copiar. Ai botava o olho de novo em todos aqueles contatos. Já tinham marcado com o lápis. Ai copiava, em preto e branco. Que saudades do preto e branco, depois eu montei um laboratório aqui em casa também.

Eduardo: E como era este trabalho, quando voltava o contato pra ti, marcado pela Jacqueline? Já voltava marcado com referências para o processo do laboratório? Detalhes.

Genaro: Na *Coojournal* era a Jacqueline. Toda a foto tinha tratamento. Assim como tem no *Photoshop*, no ampliador tu tinha a ferramenta do buraquinho com a mão. Faz tzzzzzz! Jato de luz no rosto, jato de luz nas parte mais duras, aonde o negativo está muito suave. As vezes no rosto, numa sombra do chapéu, tinha o pirulito. Um arame cumprido com uma rodinha de papelão, ai tapava. Mil maneiras. Tapagem no céu, céu azul tu coloca na foto fica meio cinza, ai. Vamos reforçar isso ai. Enchia, tapava toda a foto assim e centrava a luz só na parte azul do céu, ai deixava preto. Trabalho que se faz no *Photoshop* hoje, se fazia só com a luz projetada em cima do papel.

Eduardo: Ai quando tu foi pra *Ponto de Vista*, tu foi como fotógrafo?

Genaro: Fui como fotógrafo e como laboratorista. Eu levei meu laboratório de *E6* junto. Foi o que, no início, segurou muito a barra econômica. Porque eu revelava muito filme para fora. Revelava os nossos e para fora. A própria *Zero Hora*, quando começou o processo de cor, revelava os filmes todos comigo. Quando começou o processo cor era com *slides*, com *chromo*, ela revelava lá comigo. Domingos tinha

plantão para revelar as fotos do futebol. Chegava pilhas de filme. Economicamente para a *Ponto de Vista*, aquilo era maravilhoso.

Eduardo: Quando vocês começaram a *Ponto de Vista*, este material do *Santa Soja* já tinha sido feito na *Coojornal*?

Genaro: Este material do *Santa Soja*, a Jacque viajou muito, viajava muito pela *Coojornal*. A Eneida Serrano. Agora tu vai ter que editar, não lembro....era pela *Fecotrigo* que ela viajava, ai eu comecei a fazer uns trabalhos pela *Fecotrigo* também, com o Betão. Ai que eu tirei esta três fotos que eu tenho no livro.

Eduardo: Já pela *Ponto de Vista*?

Genaro: Já pela *Ponto de Vista*.

Eduardo: Mas na *Coojornal* tu já conhecia este material, já estava acompanhando este material sendo realizado pelo laboratório. Muitas destas fotos que estão ai no livro foi tu que revelou e trabalhou elas no laboratório? Tu lembra disso.

Genaro: Não estas fotos foram a partir da *Fecotrigo*, *Agricultura e Cooperativismo*. Mas na *Ponto de Vista* que conheci elas. Quando a Jacqueline teve a ideia de editar o livro, e começou a colocar as fotos na mesa. Ai eu também tinha algumas e coloquei.

Eduardo: Como é este processo de edição? "Colocar na mesa"?

Genaro: Cópias, não contato, cópias. 18x24 direto. Pilhas de fotos. - Esta é boa....esta é boa.... Uma seleção bem rigorosa. Edição coletiva, todo mundo opinava. As imagens mais fortes ali eram da Jacqueline, do Abreu e da Eneida.

Eduardo: A Jacqueline e o Abreu também trabalhavam no laboratório? Sempre tiveram uma tradição nisso, também era um trabalho coletivo?

Genaro: Também.

Eduardo: Tu chegou a acompanhar estas fotografias publicadas na *Agricultura e Cooperativismo*. Ambos disseram que elas começaram a ser produzidas para a revista, e de início vocês não tinham esta noção de que aquilo se tornaria um trabalho de corpo, como é o que vemos no livro. Eram feitas fotografias para a demanda da revista?

Genaro: Para as reportagens da revista, depois de um ano eles se deram conta que:

- Olha esta foto desta reportagem....olha esta foto....esta foto.... olha esta do Abreu, olha esta da Jacq, que tal se juntarmos tudo isso ai.

Esta foi a grande ideia deles.

Eduardo: E o que tu vê nestas fotografia? Qual a característica principal que tu vê no corpo delas. No Conjunto, tem alguma característica que se destaca, de época, de outros fotojornalismos feitos?

Genaro: Eu acho que é a naturalidade da foto, a luz, a composição. O cuidado com o enquadramento, principalmente isso, enquadramentos perfeitos. Contrastes na composição. Sempre um chapéu na mão, uma cruzinha em cima, uma panela saindo fumaça. Sempre um elemento do colono, não e o boneco do colono, o famoso boneco, é a foto do colono que mostre muito a casa dele, a vida dele.

Eduardo: Como era esta coisa de chegar na casa do colono, que muitas vezes não conheciam. Algumas tu podia voltar em uma outra vez, mas a maioria tu não conhecia?

Genaro: A gente chegava devagar:

- Como o senhor vai, tudo bem? Como vai a família.

A máquina, as vezes até dentro da bolsa, de propósito. Ir conversando, vamos fazer umas foto. Fazer tudo para não assustar. Ai depois vai, vamos fazer uma foto junto com o fogão.

Eduardo: É trabalhar com a vaidade das pessoas?

Genaro: A vaidade.....sempre diziam:

- Deixa eu me arrumar, trocar a camisa, tirar..., deixa eu me lavar ali.

Ai a gente insistia para que não fizessem isso. Estava bem assim, com a camisa xadrez aberta, estava bem assim, com a roupa de trabalho, com a mão suja...

Eduardo: Como foi depois esta edição...tu participou desta edição? A Jacqueline e o Abreu te pediram estas fotografias?

Genaro: Praticamente, esta edição foi feita pela Jacqueline e pelo Abreu. E depois foi a Eneida Serrano. Eu entrei com algumas fotos que tinha.

Eduardo: A primeira seleção foi tu que fez, foi lá no teu arquivo e puxou?

Genaro: Sim, a primeira seleção, entreguei tudo junto e dali foram selecionadas.

Eduardo: E o que tu puxou? Tu lembra o que tu procurou na época? Tanto de materialidade, o que tu queria mostrar na época?

Genaro: Exatamente o que tem aqui, como eles vivem, como eles são no campo.

Eduardo: Principalmente retratos?

Genaro: É, retratos.

Eduardo: Quase não tinha não-retrato, sempre teve o elemento humano?

Genaro: É que é o bom de fazer, e o colono gosta de retrato. Quando se diz que vamos fazer um retrato. Eles ficam bem contentes, bem felizes. Ai que eles dizem que vão se arrumar. Ai que entrava a segunda parte, não vamos se arrumar. Estão bem assim, assim que é bom fazer o retrato.

Eduardo: Acho que o André Pereira diz no texto de início do livro. Que estas fotografias conseguem trazer uma informação, uma noção da realidade dos colonos da época que os números não conseguem mostrar, a mão suja, o rosto marcado.

Genaro: A vida deles era assim. É assim até hoje. E olha que foi uma vida sofrida.

Eduardo: Te lembra de alguma história específica destas andanças? Como vocês iam pro interior? De carro?

Genaro: De carro da cooperativa e nós mesmo dirigindo.

Eduardo: E já tinham endereço certo? Ou se metiam a procurar?

Genaro: Depende da pauta, as vezes sim e as vezes não.

Eduardo: Pois é, a pauta, o que era a pauta, quando saiam daqui para procurar o colono qual era a pauta que vocês tinham?

Genaro: Soja, com os produtores de Santa Rosa, por exemplo. Com a cooperativa de Santa Rosa. Sempre assim, vai e faz aquela matéria burocrática com os colonos, mas depois dá uma escapadinha. A entrevista foi com este, por exemplo, e ai depois convidava para fazer uma foto com a família.

Eduardo: Aproveitar a entrevista para fazer uma fotografia com mais intimidade?

Genaro: É, deixar o repórter bem a vontade. Deixar conversando, fazer umas duas ou três fotinhos. Para ele ir escutando o *click* da máquina. Se acostumando com a máquina. Deixar a máquina em cima da mesa sem querer ver. Ai depois que ele se amansava, ficava bem a vontade, entrava a exploração do fotógrafo:

- Vamos fazer uma foto lá na cozinha, vamos fazer uma foto lá dentro. Que o Sr. acha de juntar a sua família toda? Ao redor daquele quadro?

Eduardo: Duas das tuas fotografias são estas coletivas?

Genaro: São estas coletivas. Exatamente.

Eduardo: Para lembrar o cotidiano, estas fotos coletivas, o pessoal era prestativo? Tu reunia o pessoal em um canto, mas tu buscava uma naturalidade? Uma conversa? Como a foto que tu tens, do cara rindo diante da família?

Genaro: A entrevista estava sendo feita com ele aqui. O único cuidado que eu tive nesta foto é que a família estava espalhada, deste lado, do outro, ai eu disse:

- Quem sabe vocês ficam ali atrás.

Entendeu? Se meter, mas não querendo atrapalhar, mexer no cenário. Uma sugestão para eles:

- Quem sabe vocês ficam ali atrás.

Esta outra aqui também, a mesma coisa, estavam faltando o Sr. e a Sra. que estavam no outro lado olhando. Ai eu disse:

- Sentem juntos ali, vamos fazer uma foto.

la levando bem a vontade com eles. .

Eduardo: Alterações que colaboram com a fotografia, não transformam nada?

Genaro: Não transformam.

Eduardo: O repórter de texto, durante as reportagens, era ele quem dava a linha?

Genaro: A linha da reportagem era toda com o repórter. A gente não se metia. Assim como ele não se metia com as nossas fotos. Como a gente queria fazer a fotografia. Os repórteres sempre nos deixaram plenamente a vontade para fazer da maneira como bem entendesse. Tu faz a matéria, agora vamos fazer a fotografia. Bem assim.

Eduardo: Ainda não falamos de equipamento, eram da cooperativa?

Genaro: Equipamento todo nosso. No começo tinha uma *Pentax*, depois comprei uma *Nikon*. Depois uma 28mm que eu grudei na *Nikon* e não tirava mais.

Eduardo: Porque?

Genaro: Eu adorava fazer foto com a 28mm, raramente eu fazia com a 50mm. Claro, um *close*, um retrato bem fechado. Era a 28mm que eu gostava. É que a fotografia eu enxergo com a 28mm. Eu enxergo a vida em 28mm. Como eu estou enxergando aqui, em 28mm eu pego exatamente. Pego as duas câmeras aqui, pego vocês ai atrás.

Eduardo: Pois é, vocês tinham esta característica de usar a grande angular? Porque tinha alguma referência em algum fotojornalismo? Porque a Jacqueline também disse isso, que gostava de grande angular.

Genaro: Eu acho que é porque dá uma noção melhor da realidade. Do ambiente que a pessoa vive usando a grande angular. Acho que é principalmente por isso. Proximidade, tu ambienta ela (a pessoa). No local dela, no habitat da fotografia.

Eduardo: Deixa ver o que eu anotei aqui...(silêncio)

Genaro: Me perguntavam porque eu gostava de fazer foto. Olha, eu era tímido pra caramba. Agora eu não tenho medo de ficar na frente de 3 mil , 4 mil, 5 mil pessoas se eu tiver com a câmera fotografando. Não tenho medo de encarar elas se eu tiver com uma câmera na frente. É bem isso aí eu acho. Eu sou uma pessoa tímida, mas no momento que tu tá trabalhando, tá fotografando, não tem problema. Dá um *start* bom. Não tem problema. Não tem mistério.

Eduardo: Mas se baixar a câmera?

Genaro: Ai fica chato.

Eduardo: Melhor depoimento da entrevista, podemos fechar as câmeras e ir embora! (risos)

Genaro: Tu sabe que eu sou timidão!

Eduardo: Depois que tu saiu da *Ponto de Vista* tu foi direto pra *Zero Hora*?

Genaro: Depois da *Ponto de Vista*? Deixa eu lembrar, fiquei trabalhando como autônomo. Fui trabalhar na assessoria de imprensa da *Emater*. Ai fiquei 7 anos na *Emater*, no jornal da *Emater*. Editado pelo Silvio Ferreira. Ai depois da *Emater* que eu fui convidado para trabalhar na *Zero Hora*.

Eduardo: E como tu foi parar na *Emater*? Tu acha que tem reflexo deste material que vocês estavam fazendo com os colonos?

Genaro: Direto, porque quando abriu a vaga na *Emater*. Me apresentaram lá, falei com o Sílvio Ferreira, o pessoal da assessoria. Ai levei uma fotos minhas que eu tinha do cotidiano de Porto Alegre, minhas assim de trabalho, e algumas fotos de colonos também. Ai que gostaram. Estas que estão aqui no livro, eles viram. Eles gostaram e toparam trabalhar comigo. Fiquei 7 anos. Só sai para ir pra *Zero Hora*.

Eduardo: Não é qualquer fotografia, tem que ter uma disposição e uma habilidade, esta aproximação?

Genaro: Eles gostavam muito das minhas fotos. Eu dominava bem o laboratório, eles precisavam de alguém que fizesse as fotos em viagens. A *Emater* é uma empresa que faz assistência familiar, aos pequenos produtores. E precisavam de alguém de revelasse, que ampliasse. Ai deu certo.

Eduardo: Mas eu queria perguntar. Tu lembra de alguma diferença de ambiente, de comportamento. Como foi trabalhar na *Zero Hora*, que é uma grande redação, com todo o sistema de grande redação? E trabalhar na *Ponto de Vista*? Que era uma agência menor, mais familiar no sentido de ter pessoas amigas, mais próximas. Tem mais intimidade? Mais liberdade, mais satisfação? Mais domínio do processo.

Genaro: Tem mais dinamismo trabalhar na *Zero Hora*. Na *Ponto de Vista* trabalhamos mais em cima de projetos. Tentamos vários projetos fotográficos. Resultado esta aqui, dois livros que saíram da agência. Mas sei lá, por vários motivos não deu certo. Ai tentei publicidade, sai da publicidade e fui pra *Zero Hora*. E o dinamismo na *Zero Hora* foi...

Eduardo: É uma máquina maior.

Genaro: Eu gostava daquilo, era pauta pra cima e pra baixo, saia de dia voltava de noite. Saia viajar e ficava duas semanas direto. É um ritmo legal.

Eduardo: A Jacqueline também falou, que quando se juntaram na *Ponto de Vista*, o formato livro era um formato pensado por vocês. O que tu acha do formato livro, comparado com o jornal? A fotografia funciona melhor.

Genaro: O formato livro tu guarda na prateleira. Qualquer momento tu vai ali, pega e olha. O jornal tu olha aqui e no dia seguinte já é outra foto, outra notícia, já e outro jornal e tu não tem como guardar todos jornais, de todos anos. No livro tu faz uma bela seleção de fotografias e vai. Tá aqui, guarda na prateleira. O jornal é descartável.

Eduardo: E como tu acha que foi recebido este trabalho do *Santa Soja* no meio profissional?

Genaro: Foi bem recebido. Foi pioneiro no Rio Grande do Sul. Foi o primeiro livro de fotografias impresso no Rio Grande do Sul. E dele resultou o segundo, que foi o *Ponto de Vista*.

Eduardo: E que foi referencia para muitas outras pessoas?

Genaro: Acredito que sim.

Eduardo: E poderia ser reeditado?

Genaro: Com certeza, com uma verba para isso.

Eduardo: Tu participou do processo de gráfica? Onde foi impresso?

Genaro: Foi na Corag. Este não, mas o **Ponto de Vista** participei. De impressão, do processo de fotolitagem. Este aqui participou com a Jacque, a Eneida e o Abreu.

Eduardo: A gente percebe uma diferença bastante grande do *Ponto de Vista* para este, *Santa Soja*. A experiência deste resultou no outro.

Genaro: E este tem a vantagem de ser feito em papel *couchet*, tem os pretos mais fortes. Meio tom, etc.....

Eduardo: Sim, tem bastante diferença nas fotos que estão aqui no papel para as cópias que vocês faziam no laboratório, também?

Genaro: Énhm, parecido, quase. As cópias são bem mais contrastadas. Acho que é isso, né?

Eduardo: Da entrevista?! Não, vamos folhar o livro.

Genaro: Acho que eu me tranquei aqui.

Eduardo: Dois pontos que eu queria que tu comentasse. A capa e a contracapa.

Genaro: Dureza total, trabalho árduo. Trabalho duro marcado nas mãos e no pés.

Eduardo: O quadro fechado parece mais como uma palavra.

Genaro: O quadro fechado é uma característica da Jacqueline.

Eduardo: E a última foto do livro, não a contracapa, a última foto (do miolo).

Genaro: Os boias frias do Luiz Abreu, estes aqui já tiveram as suas terras. Agora estão colhendo para outros, na beira da estrada.

Eduardo: É uma boa fotografia para fechar o livro? Por que (o livro) conta histórias particulares das pessoas, da casa das pessoas até a beira da estrada.

Genaro: Todos eles já tiveram a sua propriedade. Depois da frustração do soja. Fucão na estrada, o cara comendo. E a lavoura é de soja, mas não é deles.

Agora me lembrei. *Diário do Sul* foi antes da *Zero Hora*. Sai da *Emater*, fui pro *Diário do Sul* ai o *Diário* fechou. A *Gazeta Mercantil* encerrou as atividades do *Diário*. Fiquei de autônomo um meio ano. Fui convidado para trabalhar na *Zero Hora*. Um dos motivos de ter sido convidado para trabalhar na *Zero Hora*, foi o trabalho realizado no *Diário Do Sul*.

Eduardo: Que tu faria diferente hoje Genaro? Este é um livro basicamente de retratos. O que tu faria diferente se fosse reeditar hoje, não reeditar este *Santa Soja*, mas fazer o *Santo Eucalipto*?

Genaro: Agora tá complicado, porque tem uma disparidade muito grande no interior ai, que são os grandes fazendeiros e o sem terra. Quantidade de gente que não tem nada e os que tem muito. O que eu faria?!....faria uma reforma agrária!

Eduardo: Quando foi feito o *Santa Soja*, não existia tanta diferença?

Genaro: Não, não. O problema começou ai, quando começou a gerar este problema dos agricultores ficarem sem terra.

Eduardo: Então a contracapa (última foto) é como um prenúncio?

Genaro: E aqui é uma oração. (referindo-se a capa.)

Eduardo: Mas e no ponto de vista fotográfico, recursos fotográficos. Este é um livro de retratos, tu faria hoje, diferente?

Genaro: Não faria diferente, se eu tiver que ir no campo, em qualquer propriedade rural, não faria diferente. Fotografei o colono exatamente como ele estava vivendo lá. Juntaria ele com a família dele, com os pertences dele, com as coisas que ele habitualmente usa todos os dias. Não faria diferente, continuaria fotografando ele como é, como é a vida dele. Não tem o que mudar. Com certeza o trator que ele tinha na época não tem mais, ou tem outro. Ou não tem mais nada.

Eduardo: Foi uma escola então? A iniciativa de vocês foi uma escola do fotojornalismo gaúcho.

Genaro: Esta escola serviu muito para o meu futuro na *Zero Hora*. Durante 20 e poucos anos que eu fiquei na *Zero Hora*. Me ajudou muito, o que eu aprendi desta época, me ajudou muito em todo o resto da minha vida.

Eduardo: Por isso que eu perguntei sobre as referências. Porque se tu pega a câmera e vai fazer, é um experimentalismo. E funcionou este experimentalismo?

Genaro: É que tu olha o trabalho de outras pessoas e quer fazer igual ou melhor. A primeira vez que eu fui ao campo fazer fotos, eu já tinha visto as fotos da Jacqueline, do Abreu, não fui lá para fazer igual a eles, mas já tinha uma noção como juntar coisas, montar coisas, mostrar, a maneira como tu mostra uma família, um trabalhador. De captar o sentimento, a alma da pessoa. Isso é uma coisa que vem de cada um, cada fotógrafo tem seu jeito. Já me disseram:

- *Pô Genaro, tu fotografa a alma das pessoas! Pois é, pois é.*

Eduardo: A fotografia é reflexo das relações humanas.

Genaro: Sintetizando assim, eu acho que fotografia é um troço de alma, vem da alma. Me disseram que eu fotografo a alma das pessoas, acho que vem de dentro. Muito forte. Levei muito tempo a me adequar de não estar fotografando todos os dias e tão seguido como neste período que eu estava na *Zero Hora*. Custei muito tempo a fotografar só esporadicamente. Foi meio traumática a saída da *Zero Hora*. Porque ali era todos os dias. Pauleira!

APÊNDICE D – ENTREVISTA JACQUELINE JONER

Transcrição da entrevista com a fotógrafa, jornalista Jacqueline Joner realizada no dia 07 de setembro de 2015 na sua casa em Rondinha, Litoral Norte do Rio Grande do Sul.

Jacqueline: Chimarrão no rancho, família do velho com chapéu, colono apoiado na enxada... tem vários originais aqui que nem eu... Eu estou tendo o prazer de descobrir o que eu tenho aqui. Eu fiz uma seleção assim, isso aqui eu vou querer guardar. Separadinho, como esta aqui. Eu vou ter que olhar tudo, não adianta. Precisamos de uma coisa indispensável que é mesa de luz. Que ai tu consegue ver teus negativos direitinho, mas só pra tu ter uma ideia. Tem uma característica dos meus originais que se mantiveram. Vida fora eu aprendi em determinado momento, que o enquadramento, quanto mais perto, preciso fosse no frame, específico, valendo, seria melhor. Então eu sempre tive um cuidado muito grande. Pode olhar e ver como tá tudo enquadrado. Não tá... você pensa que eu vou pegar de tal lugar, não. Tá pronto (o enquadramento).

Eduardo: Esta senhora fumando esta no livro?

Jacqueline: Tá no livro. E a colona, aquela, neste momento eu tenho 3 *frames*. Eu selecionei. Tá aqui. Vou te dizer que o que a gente tá fazendo, eu nunca tinha feito e é emocionante. Eu estou emocionada. Colocando a mão nestes negativos de 35 anos. E eles estão muito bem obrigada.

Eduardo: Muito bem guardados e muito bem trabalhados na época. Muito bem fixados para aguentar estes ano todos.

Jacqueline: Sim, depois que a gente aprendeu a fazer as coisas. Este grupo que acabou formando o *Ponto de Vista*, e depois acabou fazendo o *Santa Soja*, todos nós temos esta mesma obsessão por esta coisa bem feita. E esta capacidade infinita de refazer, refazer até ficar bem. Nos tínhamos, esta é uma característica deste grupo. Um grupo de fotógrafos que se encontrou e se reunir. Se reuniu, na verdade, pela primeira vez na *Coojornal*. Quando o Ricardo Chaves saiu e foi pra

Veja de São Paulo e sugeriu o meu nome lá na *Coojournal* sem eu saber. Não tinha falado comigo, nada. Eu quase surtei né, de medo. Para eu ir pra *Coojournal* como editora de fotografia. Imagina, eu como editora de fotografia? Eu mal...eu dava conta de fotografar, mas editar fotografia e trabalhar com mais três fotógrafos... que eu mesmo escolhi. o Luiz Abreu, a Eneida e o Genaro. Foi uma escolha belíssima, a gente já se conhecia de outra vias. Naquela momento nós nos reuníamos. Todos assim, extremamente apaixonados pelo seu trabalho, pelo trabalho, por novos conhecimentos, que eram muito difíceis. Mas mesmo assim nós pesquisávamos e trocávamos. Tínhamos todos esta coisa, esta ligação com a qualidade do trabalho. A gente sempre acho que tinha que ter qualidade, queremos um trabalho de qualidade e a gente fazia com que isso acontecesse, trabalhando incansavelmente.

Eduardo: Que ano foi este convite?

Jacqueline: Tenho dúvida, mas o meu filho nasceu em 77. Eu fui pra lá e em seguida soube que estava grávida. Casada com um jornalista, um homem de texto. Brilhante eu acho. Enfim, o início da minha carreira sempre esteve muito ligada a ele. Nós funcionávamos muito bem como um casal trabalhando também. E foi em 77 sim, 76, porque o Pedro, meu primeiro filho nasceu em 77. Então foi ali que começou, dá depois para conferir na *Agricultura e Cooperativismo*, na revista, ver datas. Eu teria que conferir. Não tenho esta memória, nunca tive. Não é de agora, agora só piorou. (riso)

Eduardo: Antes de entrar de editora, a tua experiência era de repórter fotográfica em algum....?

Jacqueline: Era de três meses de repórter fotográfica na *Zero Hora*, eu fazia estágio, a Eneida trabalhava lá como estagiária também, foi onde nós nos conhecemos. E nós duas fomos postas pra rua ao mesmo tempo. Por que nós fazíamos parte de um grupo que era considerado revolucionário demais na época, porque nós éramos formados, ou melhor, estudantes de comunicação. Os fotógrafos da geração anterior à nossa. Vinham de outra escola que existia. Que era a escola da época do Assis Hoffmann, que trabalhava na *Caldas Jr.*, e do Telmo Cúrcio da *Zero Hora*. Estes fotógrafos vinham de uma carreira dentro do jornal que as vezes

começava até como *officeboy*, passava pelo laboratório e ia acontecendo. Nós íamos para lá com revistas, com livros na mãos. A gente tinha um outro grau de informação. E de cultura evidente, na época. Então nós somos todos mandados embora. O irmão do “Galina” diagramador, o Galina, um baita fotógrafo, arquiteto de formação. Nos saímos juntos porque, nunca isso foi colocado muito claramente, mas por trás era isso que acontecia, porque nós tínhamos uma relação com as pessoas da redação, de texto. Que eram pessoas que também cursavam universidade. Nós tínhamos já relações outras com estas pessoas. Que vinham da universidade, não do jornal. E isso criava um mal estar entre os fotógrafos, isso era observável, visível. A gente sabia disso. Então, quando nós saímos, eu trabalhei três meses (lá na *Zero Hora*). Fui pro mercado, ainda na universidade, fui pro mercado, trabalhar em agências de notícias, de *press-release*, tanto a Eneida quanto eu. Ficamos um tempo nisso e começamos a incluir outras coisas, andando. Mais ou menos esta situação quando fomos pra *Coojona*. O Abreu tinha estado na *Caldas Jr.*, eu não sei exatamente quando, mas ele vinha de uma passagem pela *Caldas Jr.*. Nem Eneida, nem ele, nem eu, com exceção do Genaro, não tínhamos mais interesse em redação. Três meses foram o suficiente para..., não é isso que eu quero da minha vida. Assim como não foi de fato. Nós ficamos pelas beiradas vida a fora.

Eduardo: Por que não a redação?

Jacqueline: Pois é, a gente tem uma experiência, Eneida e eu, na *Caldas Jr.* Fazendo, editando e fazendo os textos de uma *Folha da Fotografia*. Por aí, 70, início de 80. O Assis Hoffmann nos convidou, quem fazia era o Felizardo, não sei porque o Felizardo saiu. E nós fizemos alguns, editamos algumas *Folhas da Fotografia* por algum tempo. Não foi muito tempo. ...Mas no meu caso, por que não a redação? Por que eu já na universidade tendo aula de redação, aulas com (Carlos) Urbim de redação, ótimas aulas de redação, não eram ruim, e tendo péssimas aulas de fotografia. Mesmo assim em um determinado dia, eu vi a capa da *Folha da Tarde*, eu estava sentada nas beiradinhas da PUCRS, perto do bar ali e alguém largou esta *Folha* no meu lado, eu olhei e tinha uma foto que eu fiquei fascinada, esta foto era uma mulher com esta criança, índias eu acho, eu não sei se esta foto era do Assis, ou não era, mas era da *Caldas Jr.*. Isso eu tenho certeza. E eu fiquei muito fascinada, eu vinha de uma infância na pintura, eu pintava, desenhava, fazia aula de

pintura óleo. Então eu tinha este encantamento pela imagem de antes. E quando eu vi aquilo no jornal, eu estou no jornalismo, na faculdade, eu vejo e penso:

- Vai ser isso aqui. Eu vou me expressar por imagens, é isso aqui que eu quero.

Ai eu tomei esta decisão. Já não sei a Eneida, onde ela decidiu o quê, nem os outro, mas eu, foi ali.

Eduardo: Te pergunto, pensando na época, existia política, ideologia, muito forte. O que mais pesava neste desgosto pela redação? Esta imposição ideológica contra o que vocês estavam querendo fazer ou era algo tradicional do mecanismo da redação?

Jacqueline: Não, a redação era fascinante na época. Era maravilhosa, só em filmes a gente vê as maquininhas, o barulhinho, enfim. Tinham pessoas brilhantes trabalhando. Humberto Andreatta, era um grande texto na *Zero Hora* daquela época, André Pereira, também. Não lembro, mais de muita gente. Eles começando como nós, a situação igual.

A minha decisão foi porque tipo de meio me interessava, né? Interessa o texto, a palavra? Não, eu me interesso pela imagem. Eu já venho me interessando pela imagem. Eu sou uma pessoa que eu consigo me expressar melhor através de imagens. Foi uma decisão firme. É aquilo ali! Eu sei trabalhar em cima disto. Direto. Tanto que eu não tenho a menor vergonha de dizer que sou uma pessoa sem referências. As minhas referências são de hoje, na fotografia. Hoje eu admiro alguns fotógrafos, mas eu não tive referências, por que a comunicação era outra na época. Porque existiam os livros de fotografia, revistas de fotografia importadas, caras e em inglês, outra língua. Os livros também eram em inglês. Pra mim era um problema, deveria ter tido a luz de estudar inglês, mas não fiz isso, e ali faltou... Me perdi...

Eduardo: A questão da redação...

Jacqueline: Eu fiz uma opção, anterior ao jornalismo, eu fiz uma opção....uma decisão. Anterior à fotografia, eu já era conhecida, as minhas colegas

conheciam meus desenhos. Eu fazia os temas para as minhas colegas porque eu gostava, geometria, eu amo geometria até hoje. Muito fundamental no meu trabalho, eu já desenvolvia com 10, 11 anos de idade. Eu fiz uma opção, optei pela imagem. Isso que eu vou fazer! Não vou fazer outras coisas porque eu não acredito nisso. Eu vejo que as coisas mudaram muito, que as pessoas terminam fazendo texto, *clicam* algumas coisas, *clicam* e fazem algum coisa com palavras. Tem misturado muito as coisas de um tempo pra cá. Mas lá naquele momento era uma coisa muito diversa. Eu me entendo com a imagem, eu não vou conseguir usar as palavras com a mesma precisão que eu vou conseguir com a imagem.

Eduardo: Como era o cotidiano na redação naquela época. Por onde ou por quem chegava a pauta, vocês tinham a liberdade de sugerir pauta, a produção fotográfica? O processo até tu entregar a tua foto na página, e quem dizia qual foto seria publicada?

Jacqueline: Eu logo, assim. Acompanhando o processo e vendo, conhecendo o processo, eu logo cheguei a conclusão que o quê eu teria a fazer era me meter. Eu logo achei. Eu vou batalhar pelas minhas fotografias. Junto as pessoas de texto, junto aos editores. Que não eram necessariamente os fotógrafos, até porque editor de fotografia não existia, existia o chefe de fotografia, que decidia as questões administrativas, mas ele não decidia esta foto aqui. Era o Sr. editor de texto , nós vamos colocar esta foto. Não, os fotógrafos eram subordinados, subalternos até, daria para dizer isso, naquela época. Os fotógrafos, meio que, com raras exceções iam a reboque do texto, da redação, das editorias. O fotógrafo recebia a pauta, vinha da reunião de pauta. A pauta chegava na fotografia para o chefe de fotografia, ou um subchefe, que fosse. E eles dois, ou um só, Gerson Schirmer estava sempre ligado ao Telmo Cúrcio, que era o chefe de fotografia quando eu o conheci. Mas o Gerson era uma pessoa bem articulada e era bastante ligado ao Telmo Cúrcio. Eles decidiam qual fotógrafo ia cobrir tal pauta. Era uma coisa que não sei como estas decisões se davam. Não sei se era por....no caso de esporte era mais fácil. Alguns fotógrafos já tinham mais tempo fazendo esporte, que era muito valorizado na época. Eu nunca entrei em um estádio. Nunca entrei numa igreja para fazer casamento. Eu me neguei a algumas coisas assim. No meu

caminho *nexus*, isso aqui eu não vou fazer. Eu não vou saber fazer, não faz a minha história.

Eu recebia a pautas e saia, assim naquele começo...Para ter uma ideia, eu não sabia, trabalhando dentro do jornal, eu não sabia que uma lente f/1.2 ia me dar um foco crítico e que f/32, e de f/22 pra cima, f/11, f/16, eu ia ter foco em toda extensão da imagem, eu não sabia. Tudo acontecia nos meus filmes, casualmente. Eu trabalhei em cima de casualidade, muito tempo. Quando eu soube, um dia eu ouvi, escutei alguém falar. Peraí, isso é importante! O quê eu fazia, eu sentava, eu usava meu tempo dentro do setor de fotografia, eu punha uma cadeirinha do lado da mesa de luz, era uma parede imensa de mesas de luz, eu punha uma cadeirinha ali e um dia alguém me disse, para aprender fotografar era para olhar os negativos das outras pessoas. Eu sentava ali e olhava tudo, de todos. Em pouco tempo eu já sabia quem já fazia o quê, quem fazia o quê e como. Eu comecei a perceber as coisas de cada um. Eu já poderia eleger:

- Eu prefiro o trabalho de tal fotógrafo.

Mas isso pra mim foi um super aprendizado de enquadramento, do que se faz, do que não se deve fazer. Em profundidade de campo, o que rende, o que não rende, e eu me encantei com uma coisa que ninguém gostava, e isso é estranho. Porque o que eu mais gostava de fazer eram retratos. Eu amava quando era uma pauta de economia, política, coisa parecida. Eu tinha que fotografar a pessoa que dava a entrevista. Era pra mim, o máximo. E eu comecei a tomar muito cuidado nisso, e comecei a observar como era melhor fazer. Teve um dia em que eu já dei uma arredadinha em alguma coisa:

- Vamos tirar isso daqui. Colocar ali.

Sabe, aos pouquinhos, eu comecei a interferir no real. Este é um ponto importante, porque eu acho que a minha interferência é muito forte e aconteceu assim. Eu estou olhando este fundo e este fundo não está me agradando. Ou eu tiro ele daqui, ou tiro o fundo ali. O que eu faço? Ainda tinha que disputar com o repórter, porque o cara de texto em qualquer lugar que sentar, escreve a nota, tudo bem. Eu não. Mais tarde. Bem mais tarde que eu aprendi a negociar com o repórter,

tipo, tua história é do texto. Tu ouve bem de qualquer lugar. Então deixe eu escolher onde que a pessoa vai ficar e o que ela vai fazer. Pra ti ouvir, tanto faz, aqui ou ali? Pra mim não, é muito diferente. Então depois de um tempo eu comecei a negociar. Passou bastante tempo. Nos colonos eu já comecei a negociar também, ali a gente queria...este era um conceito desta fotografia, a dos colonos.

Eduardo: Tu estava falando do comportamento, não sei se quer continuar, mas falar sobre o final. Na época, tu retornava, tu mesmo revelava o teu filme, tu selecionava o que queria mostras, dava uma cópia ampliada? Esmiuçar este passo a passo é legal. Tu revelava o teu filme, e dava ele na integra para alguém selecionar?

Jacqueline: Não, no jornal, o procedimento do jornal, é mais rapidíssimo. Vinha uma pauta, era revelado por uma pessoas que só fazia isso, levava o teu filme sequinho para uma mesa de luz. Ai eu ia pra mesa de luz, cortava em tiras de 5 *frames*, 6 já saiam da folha de papel 18x24. Então era melhor ter em 5 *frames*. Entrava em um tipo de envelope, em geral entravam em plástico a metro. Já te davam o filme no plástico. Já se manuseava o filme no plástico.

Agora...quando eu sai da *Zero Hora* e cai no mercado. Que aconteceu, primeiro. Eu precisei de um laboratório, eu tive que montar um laboratório que..., clássico..., é clássico, o laboratório foi na casa dos meus pais, onde eu morava. Nesta casa tinha um quarto de empregada que não era usado, é clássico isso na fotografia. Armei onde em cima, chamado tuia, um balcão com 5 recipientes que você puxa, e tá tudo ali dentro. Cebola, batata, coisas não perecíveis, arroz. Em cima da tuia eu montei. Era uma tuia de um lado, do outro uma mesa. Ali eu montei, comprava os químicos já prontos da *kodak*, fazia, tinha os galões onde eu guardava. Comecei a aprender tudo isso. Perguntado pra um e pra outro. Como faço isso, como faço aquilo? Criei um jeito, um modo de fazer, que deu felizmente um bom resultado. Porque tinha tudo para dar errado. Não tinha...eu usava muito *D76*, não era nem 1x1, era direto e logo, logo, comecei a resolver a questão da velocidade que eu achei na época, que ia ser melhor pra mim, que comecei logo a dar *puxing* nos filmes. Com uma determinada luz, teu rendimento melhora. Comecei a usar meus filmes em ISO 400. Tri-x ISO 400 era o que eu mais usava, em 800 ou em 1600 se fosse ainda necessário, mais. Meu grão sempre foi estourado. A minha

revelação era esta, sempre, um pouco, era possível. Então....bom, este processo como ele se dava. Este laboratório, eu tinha ele em casa. Eu comecei a criar contatos com empresas que faziam, na época, chamava...era muito malditas as empresas que chamavam de jornalismo marrom, jornalismo empresarial, jornal... assessoria! Assessorias eram mal vistas, as malditas assessorias, eram elas que davam trabalho.

Fui indo, fui indo, teve uma que eu fazia todos os jornais, sindicatos dos bancários, dos engenheiros, dos arquitetos, chegou uma época em que eu ganhei mais dinheiro, já tinha dois filhos, laboratório em casa e eu trabalhava para todos eles. Era muito bom. Porque eu tinha uma relação muito boa com os sindicatos. Tudo se estabelecia e se dava muito bem. Mas também os trabalhos aconteciam nesta maneira. Tem tal pauta, vai lá, faz, só que eu nunca entreguei meus negativos. Uma ou duas vezes que eu entreguei e cobreí muito caro por eles. Eu achava, e como eu acho, que eles me pertenciam e que direito autoral não se entrega, não tem porque, é teu. A preciosidade, é o que mais precioso que tem, o direito autoral, teu nome, tu que fez, tu que criou, tu que manuseou, eu escolhia nos filmes o que tinha de melhor neste tipo de trabalho. O que aconteceu foi que estas empresas trabalhavam muito com política, economia, então comecei a fazer muito retrato. Eu tive que aprender tudo, a fotografar melhor, revelar, copiar, entregar no horário. Eu sempre fui muito criteriosa com prazo. Sempre cumpri muito. Muito rigor na minha forma de trabalho. Em toda a sua extensão. Então foi mais ou menos por ai que fomos parar na *Coojornal*.

Eduardo: O processo do repórter fotográfico na redação, a tua experiência na redação. Como era a tua sensação, era satisfatório ver o resultado no outro dia no jornal? O que acaba acontecendo...

Jacqueline: Não era satisfatório, porque o que acontecia é que como eu trabalhei num jornal num momento muito embrionário da minha profissão, é claro que me davam as pautas mais, assim, buracos, isso e aquilo. Claro, dentro disso entravam os retratos e eu gostava. Mesmo assim era muito, dava uma dor muito grande, tu ter feito, já naquele momento, tão inicial, um trabalho e não ter a menor oportunidade de escolha. Isso... esta falta de poder ir até o final do processo, decidindo, isso me incomodou muito. Este foi um dos motivos pelos quais eu não

fui...., na verdade eu fui fazer jornal em outra condição. Lá com 30 e poucos anos, 40, 30 e poucos anos. Depois..., ali sim, através da *Gazeta Mercantil*, o *Diário do Sul*, super jornal, que eu tive privilégio de ser convidada, e o convite foi melhor impossível, de ter o Elio Gama me dizendo, e o Galina:

- *A gente quer que tu venha para cá fazer a tua fotografia. Não é para fazer qualquer fotografia. A gente quer a tua cara. A cara da tua fotografia.*

Nossa foi assim....ali foi.....ali me vinguei! Consegui, num trabalho muito diferente, com o Genaro trabalhando lá também, Luciano Guerbim começando, o Edu Tavares veio de São Paulo, fez um tempinho lá. Foi um jornal, uma relação muito tumultuada, mas de qualquer maneira, a coisa da fotografia foi exemplar. Com o Galina, grande Galina, sensacional, desde a *Coojornal*, vinha trabalhando com ele de diagramador, Jorge Galina, e lá a fotografia finalmente, eu estava dentro de um jornal, e a fotografia tinha ali seu espaço garantido e discutido, eu me tornei editora de fotografia. Porque quando eu precisava discutir com o editor de texto, eu não tinha status, eu não era fotógrafa, tiveram que me puxar rapidamente, imediatamente, para eu poder ter o mesmo valor que o editor de texto. Que no caso eram pessoas ilustres no jornalismo, maravilhosas, então problema nenhuma. Mas de qualquer maneira eu estava sempre defendendo a fotografia. Naquele momento, como editora de fotografia, eu tinha o aval dos fotógrafos para trabalhar de um jeito, o melhor possível para a fotografia. Vi muita imagem ser aberta, e muito texto ser cortado e suprimido, coisa que era impensável em outras situações. Acontecia ali. As fotos tinham número de colunas determinado, não se cortava um milímetro da fotografia. Em hipótese nenhuma. Esta história de cortar a foto, ajeita, adequa no espaço, cortava texto, foto não!

Ela era...foi um olhar dentro de um jornal, sobre fotografia, que até então inusitado. E eu acho que não foi só pra mim, para o mercado, este olhar foi inusitado também, tanto que fez o sucesso que fez, o *Diário do Sul*. Eram retratos, claro. Outro departamento, outro olhar, meu claro, 15 anos depois deste início, mas eram retratos. O que eu mais gosto de fazer.

Eduardo: E isto que tu diz do direito autoral, direito proprietário do negativo, tu disse que não entregava teus negativos para os sindicatos, assessorias. Isto de

certa forma, significa o controle sobre o processo produtivo? O controle do detalhe? Respeitar o enquadramento original, o enquadramento que tu defendia? Esta autorialidade na fotografia não é tão *glamourizada* no texto como na fotografia. Parece que o texto não é tão forte?

Jacqueline: Por lei né. Existe isso, existe esta questão. Mas eu acho que se a gente fala de texto e fotografia, hoje. E se agente vai ver como as coisas eram há 35 anos atrás, o texto há 35 anos atrás tinha um outro....ele era tratado de outra forma. Eu lembro de pessoas falando sobre os textos do fulano, textos do ciclano. Na *Zero hora* principalmente, que tinha uma relação lá dentro mais próxima pelo meu marido. A fotografia aos poucos chegou num patamar, tanto que, as coisas chegaram num patamar que estão hoje, que a fotografia vende. Naquele tempo também, não vendia. Se falasse em arte dentro de uma redação de jornal, ou em fotografia, tu era corrida. A pessoa é louca falando em arte aqui dentro. A gente faz fotografia, ...não era isso. Fotografia não era isso, fotografia vinha de outro tipo de fonte, de outro tipo de profissional, do olhar mais comum, menos elaborado que hoje. Um olhar....eu tive, durante o meu tempo de fotografia, todas as minhas experiências, muitos momentos de ter que brigar feio. Pra defender a fotografia. Tive vários e muitos momentos...eu era uma brigona pelo que eu acreditava. Eu comecei a acreditar em algumas coisas, defendia, enlouquecidamente. Eu era tida como fotógrafa briguenta. Na hora do baixamento, era o olhar do editor de texto, ou afinal, era o olhar da imagem. Estas coisas levaram todos estes anos, algumas delas se estabeleceram. Para poder dizer, este é o meu olhar sobre isto.

Eduardo: E este momento que esta equipe que acabou fazendo o *Santa Soja*, se reuniu na agência *Ponto de Vista*, não foi uma cooperativa, vocês já estavam trabalhando na cooperativa *Coojornal*?

Jacqueline: A *Ponto de Vista* foi uma agencia, 1979, por aí, um pouco antes. Nós saímos da *Coojornal*, todos, porque nós saímos junto, com muitos jornalistas no primeiro e grande racha que houve dentro da *Coojornal*. Nós todos saímos. E ai fazer o quê:

- *Vamos voltar para assessoria? Que que a gente faz?*

Aí a ideia da sucessão, a gente pode ter menos custo dividindo o mesmo espaço, dividindo infraestrutura, dividindo tudo isso. Cada um tendo seus contatos, fazendo o seu trabalho, juntos, como muitos médicos criaram cooperativa, uma forma de trabalhar muito comum e que começou a surgir naquele momento. Então nós criamos esta agência, *Ponto de Vista*, que foi a primeira aqui no sul, e foi uma das primeiras no país. Isso vinha acontecendo paralelamente no Rio, São Paulo, Minas e aqui no sul a gente. As várias agências que foram se criando, em moldes mais ou menos...tinha por interesse diminuir nossos custos, outras discutir o trabalho. Nos interessava bastante.

Nós tínhamos características comuns, é importantes, e nós queríamos fazer coisas diferentes com a fotografia. Não necessariamente uma matéria, bem chegamos na ideia do livro. Porque nós vínhamos desenvolvendo um trabalho junto aos agricultores mini-fundiários no Estado, através da revista *Agricultura e Cooperativismo*, que era de uma agência (Federação), a *Fecotrigo*, feita e criada na *Coojornal*. Depois de um tempo ela se estabeleceu dentro da própria *Fecotrigo*, mantiveram as pessoas. Neste momento se colocou pra gente, pro grupo, pra mim muito fortemente, uma questão. A gente precisa de um conceito. Foi a primeira vez que eu me dei conta. Talvez nem tenha usado esta palavras. A gente precisa de uma forma para fazer isto, que funcione, pra agricultores mini-fundiários, que serão mostrados na capital. A revista era pra isso. Então até aquele momento a grande lente na época era a teleobjetiva. Tudo era tele, as grande fotos, tele, tele, tele, e eu gostava desde sempre, sempre gostei de uma grande angular, e as coisas se reuniram, porque o que que acontece. Na grande angular tu consegue botar dentro da imagem, série de itens, de referências, do fotografado, no retrato no caso. Tipo esta imagem aqui, ela exemplifica muito bem. Quem é este agricultor? Ele é mini-fundiário. Ele é de descendência italiana, tá aqui na arquitetura dele. O pai, os filhos, a mulher. E também já aqui eu negociava com os repórter, ele sentou aqui porque eu pedi para ele sentar aqui, e quem fez a matéria ficou de pé aqui, para onde ele está olhando. Ele estava falando com o repórter, e eu, fazia o quê? Eu fotografava durante e se ficasse tudo ajeitadinho, como eu queria que ficasse. Depois eu fazia um retrato mais formal, com o olho (do retratado) na minha câmera. Este era o meu processo de trabalho. Algumas imagens eu usava, estas que foram obtidas durante o depoimento, mas tudo isso aqui foi pensado antes.

Aqui eu entrava no local, decupava. O melhor lugar não é dentro de casa, outras vezes é dentro de casa, na lavoura. as vezes não era. Então, para ter este canto de bicicletas, este menino pela metade, a mulher e as meninas, a pose dele. Chinelinho. Então, tínhamos algumas questões que lutávamos por elas e buscávamos. A gente não quer agricultor nenhum com uma roupa de domingo, a gente quer com a roupa de trabalho. Então todas as nossas fotos, dá para ver que eles estão na lida. Saíram da lida neste momento para fotografar. Na outra, era reunir uma quantidade boa de elementos na mesma imagem, que desse uma noção do fotografado, tipo, ele é alemão, italiano, pelo duro, essas coisa todas, a gente ia costurando mentalmente e resolvia na hora da fotografia. Isso daqui ficava sempre bem melhor de se resolver dentro de uma grande angular.

Tem um espaço aqui normalmente central ou lateral, muito privilegiado, e eu vou dispondo os meus elementos por aí. Então sem a grande angular, eu teria que estar num local deste espaço, impossível. Muito perto. Estar muito perto deles, também era uma condição. Eu sempre digo que estar perto deles era poder fazer um carinho, era rir de uma bobagem, sentir o cheiro, era uma outra forma de relação em que eles também se sentiam próximos, se dava de uma forma melhor, mais verdadeira. Acho que partindo do principio que esta é uma verdade para esta família, é muito bom chegar nisso. Então nosso trabalho terminou, não em todas as imagens, claro, mas na grande maioria e talvez nas mais importantes, ele terminou sendo um trabalho em que usávamos mais a grande angular. Contrariando a linha da fotografia, que era da teleobjetivas. Contrariou, quebrou, naquele momento. Não que a gente não usasse tele, mas este tipo de retrato ficou mais na memória das pessoas como um momento de rompimento de uso de equipamentos.

Eduardo: Então vocês estavam produzindo esta grande pauta da agricultura, dos pequenos proprietários de terra. Para a revista?

Jacqueline: Para a revista, especificamente para a revista. Todas as pautas eram com eles, no local de trabalho deles. Ou se falava do linho, da quebra da soja, da semente não sei do quê, saúde, enfim. Todas as questões da vida deles. Se falava sobre a vida deles.

Eduardo: Mas já estava se pensando isso em uma grande reportagem? Ou no momento se estava atendendo as páginas da revista e depois vocês perceberam que tinham

Jacqueline: Sim, teve um momento, teve um segundo momento em que se deu conta do que a gente tinha. Ó, só um pouquinho. A gente fez isso da melhor forma possível, pensando na revista, mas olha aqui o que a gente tem, que quantidade que a gente tem, olha no que deu isso aqui? E agora, o que vamos fazer com isso? Ai não teve....foi o único caminho possível, fazer um livro. Como a gente vai publicar, como a gente quer, as fotos que a gente quer, diagramar como a gente, editar como a gente quer. Só um livro, nosso, autoral.

Copiou todas estas imagens e mais uma centena. Todos sempre exagerados. Aí entrou a minha mãe, que na verdade é mãe deste livro. Que é muito interessante. Ela era assessora, secretária da presidência da *Assembleia Legislativa*. Eu pedi para a minha mãe bater este textos, os originais do André Pereira, levei para a minha mãe para ela bater de uma forma que eu dissesse, vai ser assim. E a minha mãe batia máquina, ela era excelente datilógrafa. E aquilo, começou a juntar, numa folhinha chiquíssima, assim brilhantes. Assim que ela batia, ai gente colou as imagens em outras folhas. E com aquilo ali a gente editou, e deu uma sacola de compras, neste tamanho, muito pesada, tinha mais de 100 fotografias, mais de 100 páginas de papel, mais não sei quantas mais de texto, ai já estava pronto, todos os textos, este aqui vai pra lá, este aqui vai pra cá. Estava tudo junto arrumadinho ali. E ai, comunicação boca a boca, mão a mão, eu furei a mão de tanto carregar aquela sacola de vime. Levava para um lado, e levava pro outro, mostrava pra um, mostrava para uma agência, mostrava pra não sei quem. E lá dentro do trabalho da minha mãe, uma pessoa da comunicação da presidência viu aquilo e:

...que movimento é este da tua filha aqui, e esta sacola, o que que ela tem nessa sacola.

Ai eu resolvi mostrar, e ele levou pro Presidente, no ato. E o livro saiu assim, a maior sorte que a gente teve. Era muito difícil tudo isso. Com o tipo de comunicação da época. Era quase impossível, era assim, rasgando a mão de carregar peso.

Eduardo: E tu disse o porquê do livro, onde mais tu poderia começar a fotografia, escolhendo a serie que tu quisesse, porque o livro? Provoco um pouco mais. Vocês tinham referência na época do livro ser usado pra fotografia?

Jacqueline: Não sei, não lembro, quais os livros de fotografia, tinha que pesquisa, que já existiam no Brasil. Rio e São Paulo, mas existiam alguns. Porque a Nair Benedicto já tinha uma agência. Os irmãos aqueles da *Visão*. Já tinha várias agências e alguns já tinham sido publicados nos Brasil, mas não aqui no Rio Grande do Sul foi o primeiro. Aqui ele foi o primeiro e foi assim como eu estou te contando.

Eduardo: A tua intenção de rodar com o livro embaixo do braço por agências...

Jacqueline: Por empresa, qualquer coisa a gente queria, a gente precisava de alguém que bancasse. Nós não tínhamos condições econômicas pessoais, para editar um livro deste formato com este papel, com *chebril*, não sei o quê, a melhor gráfica que conseguimos aqui na época, no estado. Alguém teria que bancar. A *Assembleia Legislativa* bancou tudo. Nós não ganhamos dinheiro com ele. O que entrou de dinheiro, imediatamente editamos um segundo (livro), chamado *Ponto de Vista*. Foi em cima deste aqui, direto, o que ganhou de dinheiro, foi suficiente para editar outro. Decidimos imediatamente, vamos editar outro.

Eduardo: Foi mais na intenção de ver o trabalho editado desta forma.

Jacqueline: Editado e publicado na maneira como a gente gostaria que ele fosse na época, com todas as dificuldade de tudo. Dos filmes, das revelações, das imagens, dos tratamentos que se davam dentro do laboratório, que eram muitos, *burns*, retoques, as mãos pra lá e pra cá. Laboratório eu era rainha de pegar muito papel, gastar muito, botar fora, botava fora muita coisa. Agora a gente deleta.

Eduardo: Hoje talvez fosse uma preciosidade ter uma prova de autor de uma mulher agricultora com os filhos no colo?

Jacqueline: Seria, é, acho que seria, agora. Olha, eu não sei se eu tenho. Eu tenho tanta coisa guardada e eu mudei tanto de casa na minha vida. Que agora vai ser, temos uma mudança daqui 30 dias. Eu vou reunir de novo um monte de coisas. Coisas que eu nem sei o que tem ali. Então imagino que eu não tenha. Mas o Abreu, ele curtia guardar uma coisinha. Eu era meio assim, vamos botar fora. Até hoje, vira e mexe meu marido procura no lixo porque ele saca que eu devo ter posto fora tal coisa. Mas o Abreu não, Abreu guardava. E eu não sei o que ele tem guardado. É interessante saber.

Eduardo: Como tu disse no início, esse momento estava sendo especial pelo fato de tu estar pegando estes negativos, tu não imagina pra mim então que esse material, vocês, tu, o Abreu são as minhas referências na profissão. Me lembro que....agora virei a entrevista...lembro quando eu conheci este livro, eu era estagiário no Abreu no *Palácio*, e ele voltou do almoço com três destes livros embaixo do braço. E ele disse:

- Olha o que eu achei num sebo, que nem eu tinha mais este livro.

Ele achou 3 e limpou a prateleira.

Jacqueline: Eu faria mesma coisa, eu só tenho 1.

Eduardo: Mas para mim, ter pego no início, o negativo da mulher campesina com os filhos no colo é algo de arrepiar. Vai ficar guardado na memória para sempre....Mas na onda deste depoimento, o que significou o *Santa Soja* na época pro universo do fotojornalismo gaúcho, qual foi a repercussão que teve, alguma transformação?

Jacqueline: É difícil dizer, não me atreveria, mas isso eu tenho guardado sim, toda a repercussão, mídia de tudo, isso eu tenho. Posso te mostrar. Dá época. Jornais todos da época. Todos eram muito, nos deram, foi, talvez, o primeiro momento nosso...eu acho...uma coisa...pouco....

Jacqueline: Eu senti que a partir daqui, houve algum reconhecimento de nós todos, como grupo, talvez isso até tenha se estendido a cada um de nós, mais como grupo com certeza. Marcou né, a gente teve uma mídia muito boa. O livro teve, a gente fez muitas exposições, uma exposição que rodou muito no interior, a gente fez muitos lançamentos, com autógrafos, estas coisas todas. Era muito prazeroso tudo isso. Eu acredito que sim, acredito que foi um marco na vida de todos. Eu sempre que conto, digo, escrevo, a respeito, é o primeiro e um grande marco na minha vida profissional. Até porque o envolvimento que eu tive aqui foi muito grande, foi editado por mim e pelo Abreu. As fotos foram escolhidas por nós, a gente muito olhou as cópias, esta sim, esta não, ...ele e eu talvez porque o número de imagens tanto dele, tanto minhas, sejam bem maiores que do Genaro e Eneida. O Genaro praticamente, viajou muito pouco aqui. Terminou fazendo poucas viagens. A Eneida também fazia poucas viagens. Porque não sei, mas foi assim que se deu. Eu sempre tive um envolvimento enorme com este tema, a gente fez várias exposições. Teve uma que foi *O Funeral de Olinto Soiteira*, que foi um colono que quando nós chegamos em Ronda Alta, ele tinha acabado de morrer. Genaro e eu fomos numa viagem que nós bancamos, num Fusca que o Genaro tinha. E fomos pra lá. Foi depois do livro. Foi uma outra exposição. Porque eu continuei vinculada a este tema. Este tema direto, por muito tempo. O Abreu menos, Genaro e Eneida menos ainda. Mas eu sim, tanto que no segundo livro, no *Ponto de Vista*, eu uso fotos daqui, não exatamente as do livro, mas desta série. Eu, depois, em seguida fui morar no interior. Trabalhar num jornal para agricultores de uma cooperativa em Carazinho. Fomos pra lá, André e eu, moramos um ano em Carazinho fazendo diariamente matérias com agricultores. Muitas imagens que eu preservo, guardo e tenho muito carinho. Pelas 30 que eu selecionei, estas aqui são as minhas. Também foram feitas neste jornal que eu trabalhei, que foi deste livro, depois da *Coojornal*, depois de muita coisa. Eu ainda voltei ao tema.

Eduardo: *O interior?*

Jacqueline: *O interior.*

Eduardo: Mas aqui consta que ele existia antes?

Jacqueline: Sim, *O Interior* existia antes, eu que fui trabalhar lá depois.

Eduardo: Aqui consta que as matérias foram feitas para revista e pro jornal?

Jacqueline: Pouquíssimas para o jornal, mais era para a revista. Mas nem fui eu que fiz, para *O Interior* aqui foi o Genaro ou o Abreu.

Eduardo: Vamos ver uns negativos mais, já falamos de mais.

Jacqueline: Pois é, a família, aquela que eu mostrei. A família tá aqui.

Esta nem tá no livro, mas tá marcadinha, e é legal que é aquela coisa de criação que a gente exercitava um monte. Ele, o colono tá sentadinho em um banquinho na frete da casa dele. E tá ali dando entrevista e eu fotografando. E olha só, eu joguei um chapéu no chão na frente. O chapéu tá ali, no chão.

Eduardo: Tem uma série no livro que são quatro fotos em duas páginas que são do agricultor e do chapéu.

Jacqueline: É, aquelas ali eu acho que são todas do Abreu.

Eduardo: O chapéu tem uma relação grande com o trabalho. Ferramenta de trabalho, no campo, embaixo do sol?

Jacqueline: Mas sim, o chapéu, ele é uma ferramenta de trabalho, pensa bem, ficam da manhã à noite, trabalhando e voltam pra casa caminhando pela estrada. Naquela coisa no sol direto, o tempo todo, deixa eu ver o que tem aqui.....

Jacqueline: Ah sim, aqui tem uma imagem. Esta aqui é bem importante nesta história, fundamental ver por cima aqui. *O funeral*. O cartaz, e a cena que dá origem a uma exposição. *O Funeral de Olinto Soiteira*. Olha o que é este negativo. É uma preciosidade isso aqui. Mais de 35 anos isso aqui. Não tem um fungo. A luz disso aqui, o controle da luz, a fotometragem bárbara, perfeita.

Eduardo: A densidade, né?

Jacqueline: O chapeuzinho que eu pendurei na cadeira. Eu fui pedir pra esposa se aquele chapéu que estava ali ao lado da cadeira dela era o chapéu dele. Ai eu pedi se eu poderia usar na minha imagem o chapéu. Se eu poderia colocar nesta cadeira. É no mínimo uma demonstração de respeito, interessante. Eu acho que tem que ter.

Eduardo: Uma, saber se o chapéu era dele mesmo, ...

Jacqueline: Era sim, e ela como esposa, durante a cerimônia, isso era numa cerimônia, o caixão em cima de duas cadeiras, super luz que vinha de um furo no teto da casa. Ai eu me dei conta do chapéu, fiz este contato e pedi permissão.

Eduardo: Acho que ele gostaria do chapéu por perto?

Jacqueline: Acho que sim e quando eu terminei de fotografar isso aqui, que eu até então nunca tinha visto uma pessoa morta. Eu não sabia o que era um morto. E a situação dele, ele estava com um corte aqui, (apontando no peito) que tinha sido costurado, sutura aberta, e uma camisetinha escancarada com aquele corte. Foi enterrado assim, com os pés imundos, sujos. Eu tenho foto disso. Os pés dele, não estão boas, detonei, dos pés eu tremi horrores, eu estava com um morto pela primeira vez na vida. Quando eu terminei, lembro, eu fui pruma porta que tinha na casinha, era um casebre, eu tive um dos choros mais fortes da minha vida. Porque naquele momento ali eu não estava só assistindo o funeral de um camponês, de um agricultor, de um sem terra. Pela primeira vez vendo um morto, uma pessoa morta. E naquela situação. Isso é importante.

Eduardo: E este material foi só em exposição, foi publicado na revista, algum outro lugar?

Jacqueline: Alguns não, este eu fizparóquia de Ronda Alta.

Estes pés e estas mãos, (capa e contracapa) são imagens que primeiro rolaram na cabeça. Peraí:

-....o que que é mais importante neste homem?

Eu estava fotografando aos pedaços, os pés, pernas. Me lembro de várias imagens que eu fiz assim, fui seccionando o corpo da pessoa. Ai que me ocorreu, eu não tenho os pés de um colono. Fui até o interior para fazer isso, esta imagem e esta imagem, são da mesma pessoas, era qualquer abaixo de zero. No campo, e ele de pé descalço na boa. Eu não conseguia nem apertar o botão. Eu estava dura. De luva e tudo, endurecida. Aquela névoa de fim de tarde.

Eduardo: A série que o Vitor tem na parede?

APÊNDICE E – ENTREVISTA LUIZ ABREU

Transcrição da entrevista com o fotógrafo Luiz Abreu realizada no dia 15 de setembro de 2015 no laboratório fotográfico da Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre

Eduardo: Como foi o teu processo na fotografia, formação e referências?

Luiz: Eu, na verdade, comecei fazendo curso de Química. Sai de Santiago-RS, vim para Porto Alegre estudar. Não sei porque cargas d'água eu fiz Química naquela época. Fiz meio curso ou menos que isso. Não lidava muito com aquilo, muito chato, não estava me adaptando bem. Eu já gostava de fotografia mas nunca tinha pego uma câmera.

Fiz muita foto mentalmente, desde Santiago, mas nunca com câmera. Ai eu decidi sair do curso de Química e me dedicar a fotografia como meio de trabalho mesmo, e como forma de expressão, de documentar o mundo que eu via, do que estava mais ou menos de acordo com as minhas convicções políticas da época né. O que mais se ajustava a esta minha ideia de fotografia...eu não queria uma fotografia artística, voltada para galeria, eu queria esse lado democrático da fotografia, este lado generoso da fotografia, que viva o mundo, que está no mundo, não está fechada num museu com propostas meramente estéticas. A busca da estética não me interessava, me interessava uma coisa como forma de documento, de mostrar a realidade social, política, humana daquele momento, que foi um momento muito intenso, a época da ditadura ainda. Cheguei em Porto Alegre 68? Eu comecei na fotografia em 74, mas antes disso, o que foi importante nesta minha ideia de fotografia como registro humano, uma fotografia mais humanística, comprometida socialmente, na época eu fiz um concurso e passei. Um concurso para trabalhar nos presídios, monitor penitenciário, trabalhei muito tempo no presídio central, por pouco tempo, foi importante para vivenciar aquela realidade com os presos lá, mas eu ainda não fotografava. Em seguida me transferiram para o manicômio judiciário, local onde eram presos, os com delitos e sem responsabilidade penal (mental), não cumpria pena, fazia um tratamento, ai eu fiquei mais tempo.

Foi fundamental na minha visão da fotografia, como registro humano e registro social. Era uma realidade muito intensa, muito triste, muito difícil de conviver até. As condições físicas e materiais ali eram terríveis. Não sei como está hoje, mas naquela época era beirando a absoluta miséria. Abandono daquele... Neste período em que eu estava trabalhando no manicômio, largando a Química, aquela realidade ficou tão terrível, e eu entrei em atrito tão forte, eu acabei saindo de lá, mas já tinha começado a fotografar. Uma das primeira fotos, não foi a primeira, mas as primeiras documentações foi fotografar os pacientes, alguns registros, eu fiquei pouco tempo, poderia ter um material maior, mas já deu para fazer algo bem legal, dos pacientes, do manicômio, de toda aquela situação que eles viviam lá. No momento seguinte eu saio do manicômio e é aí que eu disse:

- Vou partir mesmo para a fotografia como sobrevivência e como expressão, de contar coisas.

Aí eu procurei emprego na *Caldas Jr.*, era o Assis Hoffmann que estava lá na época.

Eu sai da química, fui fazer Belas Artes porque tinha cadeiras de fotografia, que me interessavam, mas não me motivou muito as Belas Arte. Ficar naquela punheta artística, aí no passo seguinte fui pro jornalismo. A fotografia que eu quero é mais próxima do jornalismo ou do fotodocumentarismo. Uma coisa por aí, né che!

Nas Belas Arte eu conheci o Eduardo Vieira da Cunha, o artista, o Eduardo começou no fotojornalismo. Ele já tinha passado pela *Caldas Jr.*, não ficou muito tempo, chegou trabalhar com o Assis, aí ele disse:

- Vai lá, mostra o teu trabalho.

Botei uma caixinha de foto embaixo do braço e fui lá mostrar. Mostrei umas fotos do manicômio, aí fiz uma experiência de 3 meses e encaixou, comecei a trabalhar em fotojornalismo na antiga *Folha da Manhã*. Um jornal bem marcante aqui no jornalismo gaúcho, um jornal que foi realmente percebido no centro do país, como uma referência, de jornalismo bom, de efeito, que saiu um pouco da província, do casulo da província. Como estes jornais de merda que nunca conseguiram

sair..... *Zero Hora*, *Correio (do Povo)*, sempre viveram nesta....são jornais provincianos, de menor repercussão nacional.

Foi um período bem rico, fotograficamente, na *Folha da Manhã*, se faziam belas reportagens, bem contextualizadas, se fez matérias de peso. Depois desse período, deu um racha na *Folha da Manhã*, justamente pelas matérias que se fazia, deu problema com a *Brigada (Militar)*. A *Brigada* não gostou de certas coisas que foram publicadas, pressionaram o Breno Caldas. O Breno Caldas abriu as pernas e demitiu um monte de gente da *Folha da Manhã*, eu ainda fiquei mais um tempo, a maioria saiu e foi criar a *Coojornal*.

Eduardo: Que ano era isso?

Luiz: 74 entrei na *Folha*. Entrei na *Caldas Jr*, trabalhava na *Folha da Manhã*, *Correio do Povo* e *Folha da Tarde*. Tinha duas edições, uma edição matutina e outra vespertina. Não era grande coisa, a *Folha da Manhã* que era o jornal quente. De tarde tinha um bom espaço para a fotografia, que era de notícias curtas e um espaço enorme para fotografia. Em termos fotográficos, tinha um espaço bem legal, mais que na *Folha da Manhã*. O espaço pra fotografia era na *Folha da Tarde*. Isso foi (19)74.

Eduardo: Este racha foi em que ano?

Luiz: (19)76 foi que deu o racha, (19)77 eu fui pra a *Coojornal*, neste tempo foi um trabalho legal da *Caldas Jr.*, mas naquele tempo a gente queria é..... A grande imprensa não interessava pra gente, era muito comprometida, como sempre foi a vida inteira. Alguns períodos que se conseguiu alguma abertura. A *Coojornal* tinha esta proposta, feita por jornalistas, como cooperativa, todos eram donos, a pauta era feita por jornalistas, era outra visão de jornalismo né? Jornalismo não comprometido com.... não com os comprometimentos políticos e econômicos dos grande jornais. Já estavam ali a Jacqueline e a Eneida, que foram parceiras neste livro.

Eduardo: Na intenção de resgatar a rotina do fotojornalismo da época na *Caldas Jr*. Tinha reunião de pauta? Como era a divisão de pauta entre vocês? E o

processo de edição? Tu mesmo processava teu filme, fazia a tua cópia, sugeria a tua foto?

Luiz: Tinha o laboratório, entregava para o laboratorista para processar, tu cortava teu filme. Ali mesmo tu eliminava alguma coisa que estava fora de foco, meio ruim. Já ia tirando, fazendo uma limpeza prévia do negativo. Tu cortava o filme, ai era feito um contato. A partir deste contato escolhia as fotos, normalmente junto com o Assis Hoffman, se dizia. Eu acho isso. Ele dava uma sugestão, se copiavam estas fotos e ele levava para a redação. Ai era o Assis que fazia esta intermediação com a redação. Não era absoluto o que ele dizia, mas o Assis era um cara com larga experiência, respeitado, ele fazia uma boa intermediação com a redação do material produzido pelos fotógrafos. O Assis também tinha uma coisa boa. É que ele..., era mensal, pedia para cada um escolher as suas melhores fotos, ai botavam na parede, para ver qual eram os melhores trabalhos. Ai dava um quebra-pau ali. Acho isso..., eu acho aquilo. Malhávamos a foto de alguém...não gostava, mas ai era uma crítica direta e dura, não tinha arrego, era um bom exercício de avaliação de trabalho. De crítica do trabalho. Bem direto, bem duro, estas avaliações promovidas pelo Assis.

(*O Correio do Povo*) tinha um bom quadro de fotógrafos, (Olívio) Lamas, Jaime kitovitz, Pedro Flores, um baita fotógrafo. Ele fez um trabalho magnífico, uma matéria com o Caco Barcellos, que foi sobre manicômios e presídios. Ele tem um trabalho bem contundente do manicômio. Realmente o Assis tinha uma boa visão de fotografia e conseguiu congrega um quadro bem bom de fotógrafos, bem legal também... O Alfonso Abraham...

Eduardo: Ai tu foi pra *Coojornal*, que já tinha uma diferença considerável neste processo de produção que tu fala, desde a concepção da pauta...a *Coojornal* tinha seus veículos próprios, mas tinha também a demanda de clientes?

Luiz: A *Coojornal* tinha veículo próprio, que o (jornal semanal) *Coojornal*. Era o veículo de expressão do jornalismo que a *Coojornal* queria fazer. Jornalismo independente, pautado pelos próprios jornalistas e cutucando a onça com vara curta. No período da ditadura sempre se publicou reportagens bem duras, que a grande mídia não veiculava. As pautas era feitas todas pelos jornalistas que trabalhavam lá. Tinha um processo totalmente diverso dos grandes jornais. Também se fazia as

pautas institucionais, os *house-orgãos*, que foram os que seguraram bastante a cooperativa (economicamente).

Eduardo: Este processo de vocês no **Coojornal** é muito mais satisfatório? Se tinha mais liberdade, e também mais responsabilidade?

Luiz: Isso foi bom, o período que eu trabalhei na grande imprensa foi bom, e eu acho que é uma experiência fundamental, mesmo com todos os compromissos que a gente sabe que os jornais tem. Tu tens uma vivência que nunca teria na tua vida, pelos lugares que tu frequenta, que tu vai, fatos que tu presencia, que tu fotografa, mesmo que não resulte em grandes matérias, mas como vivencia humana, se tu souber incorporar na tua vida, tu cresce muito com isso ai.

Este é o lado do jornal, mesmo que as gratificações sejam poucas nos grandes jornais, se fazia grandes reportagens que te satisfiziam. Te davam satisfação, mas também se fazia muita porcaria junto, mas ao mesmo tempo tu estava vivendo as coisa que estavam acontecendo por ai. Se tu souber aproveitar isso, porque tem muito besta que passa por ai e não aprende nada. Mas se tu incorpora isso no teu aprendizado de vida. Realmente é enriquecedor. Mas a *Coojornal* tinha este diferencial que é imbatível, para quem queria fazer um trabalho mais livre, mais comprometido com o momento que tu tá vivendo, sem grandes atrelamentos econômicos, da grande mídia, os compromissos que a grande mídia teve a atrapalhou um monte.

Eduardo: Quanto às referencias que a gente comentou, tu já citou muita gente que trabalhava junto, e que rolava esta relação de troca, mas referencias na formação do jornalismo, tinha literatura que vocês compartilhavam, ou fotógrafos de referencia?

Luiz: Hoje está uma barbada, com a internet e este montão de livros que estão circulando. Era tudo suado para tu conseguir publicação, ou caras. Uma vez eu fiz a assinatura do (revista) *Photo*, recebia ela regularmente. Era bem mais difícil o acesso ao trabalho de outras pessoas. Quando a gente viajava aproveitava para comprar livro. Eu me lembro que a gente fazia aquelas coberturas de futebol, São Paulo, eu detestava fazer futebol, mas tinha que fazer. Eu fazia, ai aproveitava para

comprar livros, ver exposições, uma vez comprei Cartier Bresson..., da fotografa americana, aquela... Margaret Burke-White, que foi uma precursora no fotojornalismo como mulher, um trabalho forte, trabalhou na *Life*.

Já conhecia aquele trabalho, que é parecido com este aqui, que é o trabalho feito na década de 30, depois do grande fracasso econômico, o *crack* da bolsa nos Estados Unidos, que gerou todo aquele problema social de migração para o oeste, aquela gente deixando o campo, *Farm Security Administration* - FSA. Contrataram fotógrafos talentosíssimos como Walker Evans, Dorothea Lange, são dois nomes marcantes da fotodocumentação daquele período. Eu conhecia o trabalho dela (Dorothea Lange), curti, acho que foi um trabalho que de certa maneira guiou nosso olhar para fazer este livro aqui.

Pelo menos na minha concepção eu enxergava bastante aquele trabalho. Feito aqui nas nossas condições. Também num momento que os colonos estavam endividados, estavam empobrecidos em função do modelo econômico que estava *dando água*, o modelo econômico da soja, da exploração da soja, que gerou este livro aqui.

Bresson sempre tá presente quando agente começa a fotografar. Esta outra (referencia) do projeto do FSA, entre outros fotógrafos, que a gente admirava. David McCullin, que é um fotografo inglês, que também foi um dos melhores fotojornalistas que eu conheço, trabalho fortíssimo. Então, apesar da dificuldade de acesso, agente já tinha conhecimento de tudo que estava rolando pela fotografia, do que era bom, do que agente achava bom, que tinha mais sintonia com a cabeça da gente.

Eduardo: Bom, ai tu fica até que ano no *Coojornal*?

Luiz: Neste período foi que trabalhamos bastante pro *Coojornal*. Fazíamos boas matérias, de viagem, aprofundadas, e ao mesmo tempo tinha um trabalho que era magnífico de se fazer, que era o que eu mais gostava, que era o *Agricultura e Cooperativismo*. Era uma época em que as cooperativas estavam muito ricas, existia a *Fecotrigo*, que era a *Federação das Cooperativas de Trigo e Soja*, eles tinham um prédio enorme aqui no centro (de Porto Alegre). Nadavam no dinheiro e publicavam uma revista mensal que chamava *Agricultura e Cooperativismo*, e que era feita pela *Coojornal*, uma das fontes de renda da *Coojornal* era o aporte de grana da *Fecotrigo* para esta publicação. Então se fazia uma viagem, ao menos, a cada mês. Com uma

pauta longa de uma semana para fotografar temas relacionados com o colono plantador de soja aqui do interior, o pequeno agricultor, o mini fundiário.

A gente saia com esta pauta, para fazer a documentação para as matérias da revista *Agricultura e Cooperativismo*, mas já com a ideia de fazer uma documentação próxima deles, ao dia-a-dia deles, a realidade deles, ao trabalho deles, muito bem feitas. A gente até se propunha que eles não aparecessem *domingados* na foto. É uma tendência das pessoas, elas querem se mostrar mais bonitas, mas eles entendiam isso:

- A ideia é fotografar vocês na realidade de vocês, vocês estão trabalhando, não estão enfeitados. Se está suja a roupa, é sinal que vocês tão...

Então era a ideia que guiava as fotos neste período, é com esta visão. Se criou um banco de imagem bem forte e intenso sobre este período. Quando saímos da *Coojornal*, que criamos a *Ponto de Vista*, a gente queria publicar livros, fazer exposições. Então as primeiras ideias de livro que queríamos fazer, foi quase que natural o *Santa Soja*:

- Bah, nós temos um material que...isso dá um livro.

Bem próximo do trabalho que eu falei, do FSA.

Eduardo: E quando é que vocês perceberam isso? Na real, tudo começou ser feito para a demanda da revista, mas quando vocês viram que tinham um material com mais contexto, e que poderiam pensar isso como uma grande reportagem?

Luiz: Uma grande reportagem né, até porque tem os textos do André Pereira, foi no momento que ele saiu da *Coojornal*, (19)77 acho que é, (19)78, final de (19)78...

Mas ai deu o racha na cooperativa, e foi neste período que agente saiu da cooperativa, entendemos que estava se desvirtuando, que o princípio básico dela era a democracia interna. A igualdade estava meio que se perdendo com a posição da direção. Então um grupo grande saiu.

A Jacqueline, a Eneida. Saiu um grupo grande, por discordar dos rumos que a cooperativa estava tomando. Foi bem marcado, se fez chapa de oposição na época, agente não levou, ai saímos, e fomos criar a *Agencia Ponto de Vista*. Para trabalhar por nossa conta, já que achávamos que as coisas estavam muito complicadas na *Coojornal*.

A *Coojornal* continuou um bom tempo ainda, mas houve este racha, que foi importante para a dissolução da própria cooperativa. Isso pesou bastante na balança. O pessoal que saiu foi o pessoal de frente, que trabalhava, que estava a campo trabalhando, viajando, buscando as matérias pro *Coojornal*.

E até seguimos com o trabalho da *Agricultura (e Cooperativismo)*, porque em seguida teve o rompimento entre a revista e a cooperativa. Ai fazíamos as fotos, o André fazia os textos. O André e o Betão, Humberto Andreato, já morto. Ai continuamos a fazer este trabalho dentro da *Ponto de Vista*.

Eduardo: Tu disse que tinha uma intenção de todos fotógrafos buscarem esta fotografia do cotidiano do colono, de não pedir pro cara botar o terno de domingo. O que mais de características vocês tinham alinhado?

Luiz: Em linhas gerais é isso ai, cada um com as suas diferenças pessoais, de olhar, se tu olha aqui vai ver que tem uma diferença, mas é sempre este colono bem próximo deste cotidiano dele, do contexto dele, mas a diferença estava no olhar de cada um. Sempre vai ter um cenário onde eles viviam, tudo o que compunha, o que cerca ele, a casa, a lavoura, situa ele exatamente....o resto é diferença mais de estilo, olhar de cada um.

Eduardo: Neste momento que vocês saem da *Coojornal* e montam a *Ponto de Vista*, o formato é de agência?

Luiz: É o formato de agência, alugamos uma casa na (Rua) Pinheiro Machado, o Genaro trabalhava de laboratório, revelava *chromo*. Trabalhou um longo tempo com o Assis na (empresa) *Focontexto*. Então ele prestava esse serviço de revelação de *chromo*. Já havia uma demanda grande. Uma revelação boa, a maioria eram ruins. Se fazia uma revelação criteriosa, com químicos novos, dava outro resultado, se fez bastante isso ai. Mais o trabalho da *Agricultura e Cooperativismo*, e

mais outras encomendas de trabalho que fazíamos nesse período. Então, mais ou menos, sobrevivíamos.

Ai, como a ideia era fazer um livro, pensamos que um material que daria um bom livro era este material feito para a *Agricultura e Cooperativismos*. Trabalho já forte, que comportava um livro. Depois de muitas andanças, até que a *Assembleia (Legislativa)* financiou ele.

Eduardo. E porque (o formato) livro?

Luiz: O livro é um troço com mais permanência, qualquer exposição que tu faz ela passa, no máximo o que fica é um catálogo. Livro tem esta...este feito em (19)79, está aqui o livro, até hoje. Isso permanece, e tu organiza melhor o trabalho, edita. Claro, na exposição, tu também dá esta forma, ao teu olhar, mas o livro permanece, este é o grande diferencial. E até que para as condições da época, está razoavelmente, não é uma grande impressão. Com os recursos de impressão de hoje daria um trabalho bem mais. Mas assim mesmo, para as condições da época, para os trabalhos que as gráficas faziam, os cinzas miseráveis, era difícil tu botar um preto na foto. Tinha que dormir dentro da gráfica para fazer os caras botarem preto.

Ai o cara dizia: - *É muito preto!*

E eu dizia: - *Bota preto rapaz!*

Este livro na época fui eu que fiquei aqui fazendo o acompanhamento gráfico, a Jacqueline estava no interior já. Carazinho, estava no jornal *O Interior*, outro jornal voltado para os agricultores. Eu fiquei tocando o livro, fiquei o tempo todo, dormi na gráfica e consegui algum resultado. O famoso preto que não se conseguia em lugar nenhum. Se entregasse para eles sairia tudo um *cinzare!* miserável,

Eduardo: Neste sentido, tanto vocês quanto o *know-how* gráfico tinham referencias de livros de fotografia?

Luiz: Pouco. Porque este é um dos primeiros livros, inclusive a nível de Brasil, tinha pouquíssimas coisas publicadas. Algumas coisas de São Paulo e Rio, de alguns fotógrafos, mas era muito pouco ainda. Aqui no Rio Grande do Sul, foi um

dos primeiros livros de fotografia. Teve uma coisa anterior que foi o Armênio Abascal, mas não teve muita circulação, não sei como ele fez a distribuição do livro, acho que foi uma coisa meio caseira. Chamava *Pupila de Cristal*, até tenho curiosidade de encontrar este livro.

Armênio Abascal, era da *Zero (Hora)*, trabalhava pra a *Veja*, depois morreu num acidente lá em Minas (Gerais), fez este livro. Eu nunca vi ele, mas sei que era uma coisa pequena, não teve distribuição nenhuma, ele vendeu entre os amigos. Coisa assim né.

Mas com estrutura e maior distribuição, estes livros da *Ponto de Vista* foram os primeiros, com formato mais de livro mesmo, acho que foi o primeiro. E em termos de Brasil foi...eram bem raros os livros, até por isso teve uma boa repercussão fora de Porto Alegre. A gente mandou para São Paulo e Rio. Para as revistas de fotografia da época, revista *Photótica, Camera....*, todas elas deram um bom destaque pra notícia, mandamos matéria e os caras destacaram, era uma coisa meio rara o livro, o fotolivro no Brasil. Hoje já tem um monte de coisa ai né?

Eduardo: Mudou alguma coisa, tu disse que a repercussão foi boa nas revistas, mas entre os fotógrafos como foi recebido?

Luiz: Acho que também foi bem recebido, que eu lembre, a própria *Zero Hora* deu uns espaços bem generosos. *O Correio do Povo*, uma página inteira, uma coisa rara de se conseguir hoje num jornal, foi como uma novidade fotográfica, uma coisa pioneira,

Eduardo: Pelo menos para a minha geração vocês foram referencia total. Quando começamos a estudar e pesquisar...

Luiz: Acaba sendo né? Naquele momento foi uma coisa ousada da gente né? A gente pensou que o caminho era fazer um livro. E este *Santa Soja* pariu (gerou) o *Ponto de Vista*, que foi um trabalho mais....de quatro ensaios. Cada um com uma proposta de trabalho. Aquele, (o *Ponto de Vista*) a gente financiou, este (o *Santa Soja*) foi a *Assembleia (Legislativa)*. Então deu muito certo, porque tentamos vender este livro para um cara da Soja, um chinês ai, mas para ele não interessava um trabalho com esta visão.

A mãe da Jacqueline trabalhava há anos na *Assembleia*, o pai dela foi deputado, então ela tinha um bom trânsito lá dentro da *Assembleia*, ai caiu este trabalho na mão do Giacomazzi, que foi um deputado que tinha feito um trabalho sobre o desastre da seca sobre a produção da soja. Ele fez um trabalho longo e tinha recebido um prêmio pelo trabalho deles nesta comissão da seca, os efeitos da seca no soja naquele período, ai veio bem a calhar, o que ele estava fazendo e a proposta do livro, foi imediato, o cara bancou, a *Assembleia* bancou toda a edição. E foi uma distribuição dirigida para sindicatos, associações, áreas de interesse da *Assembleia*, cooperativas ligadas...

Eduardo: O mercado não abraçou?

Luiz: O mercado não abraçou, não tinha como abraçar mesmo, os caras queriam ganhar dinheiro com soja, mas esta realidade por trás da soja, de empobrecimento, de endividamento de colono, com o fracasso da soja não interessavam para eles. Os caras queriam dinheiro com soja, mas a realidade por trás da soja, a realidade de endividamento, empobrecimento de colonos com o fracasso da soja, isso não interessava para eles.

Essa coisa mais macro, houve um período muito rico onde se produziu muita soja. O próprio colono ganhou muito dinheiro nesse período, comprou carro, comprou televisão, comprou um monte de bagulho. Depois, na hora difícil, eles estavam endividados até o pescoço, quando o modelo ruiu, o modelo econômico, as cotações de soja começaram cair, o cara tinha abandonado tudo para plantar soja, não tinha nem quintal mais, comprava ovo, comprava tudo no supermercado, tu imagina? O resultado de tudo isso ai foi um empobrecimento, e o livro trás bastante já esta fase, de desesperança,

Eduardo: Para falarmos sobre o processo, bem técnico, tu lembra como foi a edição deste material? O material já estava todo arquivado....

Luiz: Estava tudo na *Coojornal*. Na época, eu já tinha saído da *Coojornal*. Ai a gente foi buscar este material, eu queria fazer exposição, queria fazer livro, ai se pediu para retirar o material para copiar isso, para fazer o livro. A gente pegou cada um o seu material, a Jacque pegou, a Eneida (Serrano), o Genaro (Joner) pegou,

mas o Genaro tinha uma produção bem menor, porque o Genaro chegou bem mais tarde na cooperativa. Ele era o laboratorista, inicialmente, depois ele começou a fotografar. Ele tem uma produção bem pequena. Estas viagens da cooperativa, quem fazia principalmente era eu e a Jacque. A Eneida também fazia algumas viagens. Mas acho quem tem o volume de material, material mais extenso, aqui sou eu e a Jacque. Ai a gente pegou este material e copiou para fazer este livro, e por nossa sorte a gente ficou com estes negativos, se tivesse devolvido (para a *Coojornal*) eles estariam tudo queimado. Todo o arquivo da *Coojornal* foi queimado. Depois que se dissolveu (a cooperativa), foi para um depósito judicial, e um juiz idiota mandou queimar tudo.

É aquela coisa, tu vai ficando com os negativos, não devolve, foi, foi, a melhor coisa que agente tinha que ter feito na vida era não devolver mesmo, se não, não teria mais este material, estaria um carvão.

A partir deste momento, partimos para a edição, editar este material, né. Como pessoas, diagramar este material..., o (*) Sossa, que era diagramador da antiga *Folha da Manhã*, trabalhou no *Coojornal* também. Foi um dos que saíram da *Coojornal* também. Foi ele que fez a diagramação.

Eduardo: Vocês fizeram primeiro uma seleção nas fotografias, ampliaram estas fotografias?

Luiz: Cada um pegou seu material e copiou o que achava que tinha mais significado. Foi uma escolha pessoal de cada um. Ai a gente reuniu todo este trabalho para fazer uma edição e formatar em forma de livro. A Jacque trabalhou bastante em cima disso ai, eu também. Até que ficou a edição final. Tem bastante da Jacque nesta edição final, e eu também, mas ela estava mais empenhada, mas foi tudo acordado, discutíamos e realmente foi um trabalho bem tranquilo, sem grandes disputas, sem grandes atropelos de vaidades, tipo. Isso aqui não? ou, tá me prejudicando... Estas coisas bem comuns neste tipo de coisa. Mas então foi bastante tranquilo o processo de edição. Foi fácil até porque cada um pegou seu material e, vamos copiar. Cada um copiou suas cópias, ai foi pra roda e acho que algumas coisa saiu, mas muito pouco, porque a gente já tinha escolhido previamente, então conseguimos editar tudo.

Eduardo: E quem é que...Qual das linguagens deu a linha pro texto (digo, narrativa)? São 6 ou 7 blocos de fotografias, com textos. O André pegou a seleção de fotografias e redigiu o texto para encaixar isso, ou...?

Luiz: O André fez um panorama desde o início, do *boom* (da soja), até...de todos este período, da abundância, até o período de pobreza e de endividamento todo. Então ele pegou os dados e fez o traçado, dividiu em vários blocos. Acho que foi...as fotos foram obedecendo o que se falava nos textos do André. Eles estão inseridos quase como capítulos dentro do livro. Tem a abertura, depois estes textos situando, fazendo o contexto das fotos neste período. Então as fotos mais ou menos obedecem esta linha, acho que foi mais ou menos assim. Acho que o André não olhou as fotos para fazer o texto, ele fez o texto, fazendo todo este histórico, este apanhado, do período. E a gente, a partir disso ai, foi vendo o que reunir. Isso é meio óbvio, grupos, detalhes.

Mas dentro do... mais ou menos seguindo a linha do texto.

Nem sempre dava para fazer uma relação direta com o que estava dizendo o texto, mas tu vai... até chegar no fim que é onde eles estão na estrada (a última foto). Quase uns boias-frias. Que é esta foto aqui (mostrando o livro). Já a ideia do livro era toda baseada neste momento de desesperança, de desalento, de endividamento. O passo seguinte para o movimento sem terra, muita gente saiu da terra, perdeu a terra endividada com os bancos, e foram engrossar as fileiras do MST. O passo seguinte do *Santa Soja* é o MST. A organização deles é... os contingentes das estradas, este momento aqui (a última foto do livro) é um momento anterior. E já estava bem claro pra gente que...estavam começando os primeiros acampamentos, fizemos isso aqui e logo em seguida se viu que a coisa estava se encaminhando para isto (pro MST).

(Intervalo para despedidas de ouvintes que se reuniram na porta do laboratório durante a entrevista)

Eduardo: Se quiser engrenar neste simbólico, desta produção de vocês na época?

Luiz: O livro, o fio condutor dele, é o produtor de soja neste período, mas já com a visãonão da abastança produzida pelo soja, porque houve, mas o momento seguinte que foi o endividamento, o fracasso do modelo, como todo modelo único, de monocultura, ele fracassou.

Este colono que ganhou dinheiro num período, se endividou no banco, no mercado, porque ele passou..., eliminou a produção de auto-sustento, a produção caseira de alimentos, horta, ovo, então..., ele estava ganhando algum dinheiro, era mais fácil plantar soja até em volta da casa e comprar tudo no supermercado. Ficaram endividados no supermercado, em banco, em loja, compraram televisão, um monte de coisa, e realmente muita gente perdeu propriedade, perdeu terra pros bancos. E isso é o caldo de cultura pro estágio seguinte da questão agrária, mini fundiária aqui no Estado, que esta gente toda foi engrossar as fileiras do MST. Foram para as estradas, reivindicar terra. O passo seguinte a esta fase mostrada no *Santa Soja*, é o *Movimento Sem Terra*, a organização do *Movimento Sem Terra* no Estado. Tem *Encruzilhada Natalino*, tem muita gente...este crescimento....Ronda Alta..... Pessoal né, que é muita gente oriunda neste período quando a coisa começou a dar problema com a cultura da soja na pequena propriedade.

Eduardo: Era um tema que vocês tinham como fotografia autoral de vocês na época?

Luiz: Esta ideia que a gente tinha....O fotógrafo não era um mero registrador de coisas né, documentador. De fato é importante a documentação, mas se tem a ideia de que tu tens um papel...e de que esta foto pode ir além do simples registro. Ela pode permanecer como foto que vai além do outro dia do jornal. Que a maioria do fotojornalismo se perde no outro dia, porque ele não tem força para se manter como uma coisa autônoma e atemporal. O fotodocumentarismo é muito melhor porque tu foca num tema e te coloca melhor na situação e a tua maneira de fotografar se reflete nisso, uma foto mais elaborada, mais pensada, com mais tempo para fazê-la, mais rica, mais elementos de leitura. Acho que a gente se propunha a isto, se tinha esta pretensão. De dar este cunho de expressão própria, que a foto fosse o mais forte possível na comunicação desta realidade, desta situações. E para isso tu precisa realmente, de um esforço intelectual, esforço de mente pra ti elaborar melhor as coisas.

Eduardo: De edição também?

Luiz: De edição. Tudo. Na realidade, este trabalho se fazia para uma revista, mas tu tinha uma semana, se viajava, tu tinha tempo para ficar nos lugares, conversas longas, tinha tempo para vivenciar o lugar onde eles viviam, onde eles trabalhavam. Tu conseguia fazer uma foto mais elaborada para um projeto de jornalismo que era para uma revista. Realmente foi um trabalho que era mistura de fotojornalismo com fotodocumentarismo. Que é o jornalismo que tu tem mais tempo de permanência, que tu consegue aprofundar mais no tema justamente por isso.

Eduardo: E os formatos. Se formos pensar, o material foi feito num momento para a revista. Mas este tempo que vocês tiveram depois, de respiro, de voltar para este material e reeditar para um formato diferente?

Luiz: Ah sim, claro, até enriquece a tua leitura, pensando em um livro, que muita coisa que não estava na revista, está aqui. Por conta da edição da revista, que não cabia. Então, entre o que foi publicado, e o que foi aproveitado, editado, existe monte de coisas, de material, maravilhoso. De documentação, que se tu tirar o compromisso da revista, que é imediata, tu tem um material de documentação, muito mais extenso, mais livre, não tem compromisso com uma pauta. A pauta é esta situação de um material mais...10 vezes, 20 vezes maior que foi publicado na revista. Vai crescendo o trabalho de aprofundamento do próprio tema que foi fotografado para uma finalidade e tem folego suficiente para sustentar o livro mais adiante. Foi um troço bem legal, bom de fazer, para mim um dos melhores trabalhos que eu fiz foi este daqui. Eu gosto, meu grande amor é este livro, tem tudo a ver comigo. O outro também tem, é claro. Mas é uma preferência pessoal, de pai pra filho. Se pode se dizer que tem filho predileto, né! Tem mais afinidade, sintonia com um do que com outro.

Eduardo: Encerramento, qual a fotografia que te marca? Como tu disse, se é que tem filho predileto, qual a foto que tu mais gosta?

Luiz: Puta merda, agora.... Meu filho predileto? Tem tantos aqui né? Tem as minhas, tem as da Jacque, tem coisas maravilhosas. As da Eneida eu acho maravilhosas. Esta fotos..... antológicas, enquadramento e condição humana.

A abordagem da Jacque era muito organizar grupos, ela tinha mais formal, mais forte, um portado bom, humano, eu gostava muito disso aqui.....Tu tá atento aos gestos, ao que a pessoa faz, a pessoa expressa muito nos gestos. esta....esta....aqui tem um gesto, este gesto expressa muito da vida da pessoa. ...toca disco no fogão... O meu diferencial, o que eu enxergo como diferencial, é esta leitura dos gestos das pessoas e o que este gesto expressa. Estas duas aqui. (pai e filho mãos na cintura) Depois eu fui me dar conta que as minha fotos tinham muito desta leitura de como as pessoas se postavam na câmara. Não era montada, não era arranjada, era no momento em que as pessoas faziam determinada coisa que tu....do pai e do filho....dos filhos atrás.

Então tem toda uma leitura dos gestos que as pessoas manifestam sobre suas vidas e os sub gestos. É tu respeitar isso aqui e não avançar, achar que tu tem que fazer grandes firulas estéticas para expressar alguma coisa. No tempo em que tu fotografa se tu tiver uma aproximação adequada, se souber ter esta aproximação. A essência da foto é o que as pessoas estão te mostrando. entendeu. Não é o que tu quer mostrar, por que tu é autor, porque tu é genial, porque tu tá te achando muito especial. É este respeito pelo personagem e esta potencia expressiva que eles tem. Este era um diferencial de trabalho. estas fotos estão muito carregadas disto. Desta coisa dos gestos. A Dorothea Lange fazia muito bem isso. O que eu mais gosto essa coisa do....não tinha uma procura estética. Podia ter uma luz bonita, mas procura estética, era aproximação exata do tema, no momento psicológico exato daquela pessoa. O que mais me atrai é isso, nestas duas fotos. Até depois naquele prêmio *MASP/Pirelli*, foram as fotos escolhidas para integrar a *coleção MASP/Pirelli*, perceberam claramente este leitura dos personagens, através destes gestos, desta maneira dos personagens se colocarem na cena.

E outra coisa que eu noto, as primeiras fotos que eu fiz foi com a *Olimpus Trip*, do meu irmão. Eu pedi emprestada. Foi recém quando eu saí da química e comecei a fotografar. Fui pra rua. As primeiras fotos que eu tenho são de morador de rua. Tinha a Travessa Pesqueiro, do lado de casa, ali onde eu morava, na Cidade de Baixa. Era uma população que morava ali em uns carros velhos, e eu levei tempo para começar a fotografar, comecei conversando com ele até ter um espaço. Até

que as minhas primeiras fotos tem uma abordagem bem documental. Não chegar intromissivamente e roubar a imagem deles. Foi um trabalho de aceitação e eu fiz um material neste período. Foi assim meu primeiro trabalho com câmera. *Olimpus 35mm*. E depois posteriormente. Sempre na busca deste sistema, que tivesse uma relação com a época em que se vivia, com a situação social documental. Dentro da realidade viva mesmo, palpitante da cidade. Não é só isso, mas era isso que me atraía. Ai depois com este trabalho do manicômio reforçou mais este lado. Fechando um ciclo. Hoje eu estou fazendo oficinas com moradores de rua. Mas já com outra visão, eu estou tentando auxiliar eles a produzirem a foto que melhor mostre eles, melhor mostre a situação dele, que dê uma visibilidade para eles. Antes era como documentador, hoje é ensinando, ou tentando ensinar, qual é a melhor forma deles documentarem a realidade deles pro jornal. É um trabalho legal de se fazer. É um ciclo que se fecha, eu volto lá no início de novo. Já com outra perspectiva, agora eu não estou por trás da câmera, agora são eles por trás da câmera e eu ajudando a eles se enxergarem. Eu comecei a fotografar tentando enxergar eles, que estavam na mira da minha foto.

Eduardo: Quanto tempo já tem o *Boca (de Rua)*?

Luiz: O *Boca* tem 15 anos. Adolescente. Como as coisas dão voltas, são cíclicas.

Luiz: Tu vê como se podia fazer bons trabalhos. Na *Folha da Manhã* se fez boas reportagens, na *Coojornal* com uma revista voltada para agricultores, financiada pelas cooperativas e com uma liberdade muito grande para fazer isso. Isso que era muito legal, não se intrometiam, a proposta era esta, trabalhar junto com o pequeno agricultor. Então os caras, o pessoal que dirigia a parte de comunicação da cooperativa, uma pessoa muito aberta, tudo se propiciou para a produção. Poderia ser um trabalho vinculado com interesses cooperativistas, mostrar uma situação edulcorada, enfeitada, atenuada, cosmetizada, mas não, se teve liberdade para fazer isto aqui. Foi coisa muito especial, movimento muito especial do jornalismo aqui. São pequenos espaços em toda a história, desde o tempo que eu trabalho em jornal, pouquíssimas vezes teve estas brechas, louco isso.

Eduardo: Vocês tinham um preciosismo de cópia na época muito grande?

Luiz: Se perde muito, isso aqui era uns *fotolitos*, tu tinha que estar em cima para produzir algo próximo do preto e branco. Cinza, preto e branco, mesmo que tu tivesse uma cópia boa, para tu obter isso na gráfica era um parto, tinha que ficar em cima dos caras lá, eu fiquei noite e dia até fazer as provas, fazer os caras repetirem. Os caras não queriam porque estavam acostumados com aquele cinza médio deles. Até uma úlcera me arrebentei cheirando aquelas tintas. Uma noite inteira enfiado na gráfica. Mas até que saiu mais ou menos, dentro das condições que eles ofereciam, e dentro do que a gente exigia deles. Até que saiu algo razoável, mas perde muita coisa, as cópias tem muito mais riqueza. Numa impressão boa ai, *duotoni*, tu imagina o que vem né?