

Agências de fotografia e a fotografia documental no Rio Grande do Sul: um estudo de caso sobre o foto-livro *Santa Soja* (1979)

Photography agencies and documentary photography in Rio Grande do Sul:
a case study on the photo book *Santa Soja* (1979)

Charles Monteiro¹
monteiro@pucrs.br

Carolina Martins Etcheverry²
etchev@gmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo problematizar as fotografias do fotolivro *Santa Soja*, organizado por Jacqueline Joner e Luiz Abreu, publicado em 1979, com fotografias de Luiz Abreu, Eneida Serrano, Jacqueline Joner e Genaro Joner. Tais fotografias enfocam as mudanças que a introdução da soja, nova cultura agrícola comercial voltada para a exportação, estava causando no campo. A pequena agricultura familiar é posta à prova com a modificação na forma de plantio e de comercialização, ocasionando também mudanças nas relações de trabalho e na vida cotidiana. O livro é fruto de trabalhos anteriores realizados entre os anos de 1976 e 1979, quando os fotógrafos faziam pautas para a Cooperativa de Jornalistas de Porto Alegre (1973-83), que editava a revista *Agricultura & Cooperativismo*. Os fotógrafos percorreram a região durante cerca de três anos fotografando as famílias, as casas e o trabalho nas lavouras. Em 1979, Jaqueline Joner, Eneida Serrano, Genaro Joner e Luiz Abreu criaram a Agência Ponto de Vista, que editou naquele ano dois livros a partir das imagens presentes em seus arquivos fotográficos: *Santa Soja* (1979) e *Ponto de Vista* (1979).

Palavras-chave: fotojornalismo, fotografia documental, fotolivro, agências de fotografia, agricultura familiar.

Abstract: This article aims to problematize the photographs of the photo book titled *Santa Soja*, edited by Jacqueline Joner and Luiz Abreu and published in 1979, with photographs by Luiz Abreu, Eneida Serrano, Jacqueline Joner and Genaro Joner. The photographs focus on the changes that the introduction of soybeans, a new commercial, export-oriented agricultural crop, was causing in the countryside. The small family farming was being put to test by the change in the way of planting and selling, also causing changes in work relations and daily life. The book is the result of previous work carried out between 1976 and 1979, when the photographers prepared material for the Cooperativa de Jornalistas de Porto Alegre (1973-83), which edited the magazine *Agricultura & Cooperativismo*. They toured the region for about three years photographing families, homes and work in the fields. In 1979, Jaqueline Joner, Eneida Serrano, Genaro Joner and Luiz Abreu created the Ponto de Vista Agency, which edited in that year two books from the images in their photographic archives: *Santa Soja* (1979) and *Ponto de Vista* (1979).

Keywords: photojournalism, documentary photography, photobook, photography agencies, family farming.

¹ Universidade Católica do Rio Grande do Sul e do Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som. Avenida Ipiranga, 6681, prédio 9, sala 205. 90.619-900 Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. <https://orcid.org/0000-0003-1498-8155>

² Universidade Católica do Rio Grande do Sul e do Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som. Avenida Ipiranga, 6681, prédio 9, sala 205. 90.619-900 Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. <https://orcid.org/0000-0001-5429-4516>

Apresentação

Este artigo tem por objetivo interpretar e problematizar a visualidade criada pelas fotografias presentes no fotolivro *Santa Soja*, editado pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, em 1979, por meio da Comissão da Seca, com fotografias de Eneida Serrano, Luiz Abreu, Genaro Joner e Jacqueline Joner. Os textos que acompanham as imagens foram escritos pelo jornalista André Pereira, dando conta da situação da expansão do cultivo de soja no Estado e do impacto que a desaceleração deste mercado agrícola provocou na vida dos pequenos produtores rurais³.

Pretende-se refletir sobre como a fotografia documental no Rio Grande do Sul produz uma visualidade das transformações da vida do pequeno agricultor, a partir da narrativa proporcionada pelas imagens presentes no fotolivro *Santa Soja*, entendidas aqui como agentes de um processo de produção de sentido que, nesse caso específico, é oposto aos discursos oficiais sobre a situação dos agricultores.

Segundo Lugon (2007, p. 363), não há consenso na historiografia sobre o uso do termo “documentário” em fotografia. O único elemento comum entre essas inúmeras definições é a reivindicação genérica de um respeito ao objeto mostrado e o desejo de dar a ver “as coisas como elas são”, evitando todo o embelezamento que viria a alterar a integridade do real. A partir daí as posições divergiriam muito.

Lugon (2007, p. 406) afirma que, além do desejo partilhado de fidelidade ao real e de uma utilidade pública das imagens, existe um aspecto que reúne as diferentes direções do discurso documentário que é o de se desenvolver sempre em oposição ou em referência à fotografia de arte, com a qual ele gostaria de romper. O autor identifica três grandes tendências da fotografia documentária: enciclopédica ou pedagógica; patrimonial e social. É ao redor dos dois primeiros que o discurso da fotografia documentária começa a se organizar no final do século XIX. A partir dos anos 1930, seria o discurso social que catalisaria a atenção, dominando o debate até os dias de hoje.

Entendendo a fotografia como produtora de sentido social, procuraremos analisar as fotografias que compõem o fotolivro *Santa Soja* a partir da tríade produção, circulação e consumo⁴. Adotando a metodologia

proposta por Ana Maria Mauad, utilizar-se-á “a noção de espaço⁵ como elemento estruturador dos campos semânticos” (Mauad, 2002, p. 12), levando em conta a ideia de que a fotografia apresenta algo – um lugar, uma situação, uma pessoa, um objeto. A partir das imagens do *Santa Soja*, estruturamos a análise em cima de quatro categorias espaciais: o espaço geográfico, o espaço dos objetos, espaço da figuração e o espaço da vivência. Dentro desses espaços norteadores, são identificados alguns elementos que contribuem para a análise das fotografias, dando a elas não apenas sentido, mas garantindo uma postura crítica das imagens.

Segundo Mauad (2005, p. 149), espaço geográfico compreende o espaço físico representado na fotografia, caracterizado pelos lugares fotografados e a trajetória de mudanças ao longo do período que a série cobre. Tal espaço não é homogêneo, mas marcado por oposições como campo/cidade, fundo artificial/natural, espaço interno/externo, público/privado, etc. Ao espaço do objeto estão integrados todos os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica. Analisa-se, nessa categoria, a lógica existente na representação dos objetos, sua relação com a experiência vivida e com o espaço construído. O espaço da figuração é composto pelas pessoas e animais retratados, pela natureza do espaço (feminino/masculino, infantil/adulto) e pela hierarquia das figuras e seus atributos, incluindo-se aí o gesto. No espaço da vivência (ou evento) estão circunscritas as atividades, vivências e eventos que se tornam objeto do ato fotográfico. Esse espaço é concebido como uma categoria sintética, por incluir todos os espaços anteriores e por ser estruturado a partir de todas as unidades culturais. É a própria síntese do ato fotográfico (Mauad, 2005, p. 150).

O fotojornalismo no Rio Grande do Sul nos anos 1970 e suas alternativas

Os quatro fotógrafos responsáveis pelas fotografias presentes no livro, bem como pela sua concepção e elaboração, têm trajetórias similares no fotojornalismo do Rio Grande do Sul. Três dos quatro cursaram graduação em Jornalismo, o que não era tão comum para época, pois em geral os fotógrafos eram formados dentro das próprias

³ Sobre a questão da crise da soja, ver Fontoura (2007).

⁴ As fotografias, analisadas em séries (conjuntos de várias imagens produzidas em um mesmo contexto), devem ser pensadas, segundo autores como Mauad (2008) e Kossoy e Meneses (2005), a partir de sua produção (quem fez a imagem, com quais equipamentos, etc.), circulação (foi publicada em jornal, em revistas, com qual formato, etc.) e consumo (quem foram seus “leitores”, quais são suas habilidades). É a partir dessa tríade que as interpretações a respeito das imagens tomam forma.

⁵ De acordo com Ana Mauad, “vários autores – dentre os quais o já citado Umberto Eco, a artista plástica e teórica da arte Fayga Ostroyer e a historiadora Miriam Moreira Leite, que de longa data reflete sobre a utilização da fotografia como fonte histórica – são unânimes na escolha da noção de espaço como chave de leitura das imagens visuais por causa da natureza desse tipo de texto” (Mauad, 2005, p. 150). A autora ainda cita um trecho em que Miriam Moreira Leite escreve que “toda captação da mensagem manifesta se dá através de arranjos espaciais. A fotografia é uma redução, um arranjo cultural e ideológico do espaço geográfico, num determinado instante”.

redações dos jornais⁶. Com passagens pelos grandes veículos de informação⁷ locais, de lá saíram para trabalhar na Cooperativa dos Jornalistas de Porto Alegre (Coojornal), criada em 1974. Uma cooperativa de jornalistas que, além de editar um jornal mensal homônimo, fazia pautas para pequenos jornais e revistas, como é o caso de *Agricultura e Cooperativismo*, da Federação Cooperativa de Trigo do Rio Grande do Sul (Fecotrigo). Segundo depoimento de Luiz Abreu:

A grande imprensa não interessava para a 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, era outra visão de jornalismo, né? Jornalismo não comprometido com... não com os compromettimentos políticos e econômicos dos grandes jornais. Já estavam ali a Jacqueline e a Eneida, que foram parceiras neste livro (Seidl, 2016, p. 176).

Foi através da Coojornal que os fotógrafos passaram a cobrir as pautas voltadas para a agricultura e a vida no campo para a revista *Agricultura e Cooperativismo*, da Federação das Cooperativas de Trigo e Soja (Fecotrigo). Junto com os repórteres, os profissionais faziam as imagens para a cobertura das pautas e mais algumas, que julgavam ter maior interesse documental. Essa estratégia é relatada por alguns deles, como podemos perceber na fala de Luiz Abreu:

*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 se 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 minifundiário.*

*A gente saía 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 adominguados na foto (Seidl, 2016, p. 179-180).*

Também sobre a captura das imagens presentes no Santa Soja, Jacqueline Joner conta o seguinte sobre sua forma de trabalhar:

E também já aqui eu negociava com os repórteres, ele sentou aqui porque eu pedi para ele sentar aqui, e quem fez a matéria ficou de pé aqui, para onde ele estava 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 foi pensado antes. (Seidl, 2016, p. 165).

Essas diferentes estratégias para se aproximar do agricultor, para mostrá-lo como de fato vivia, e não bem vestido para as fotos que saíam na revista, é relatado por todos os fotógrafos envolvidos no projeto.

Entre 1977 e 1978 houve um desentendimento sobre a forma de funcionamento da Coojornal, e diversos jornalistas saíram da cooperativa, entre eles Luiz Abreu, Eneida Serrano, Jacqueline Joner e Genaro Joner,⁸ que, em seguida, criaram a agência Ponto de Vista (1978)⁹. É a partir daí que os fotógrafos, ao reverem as imagens produzidas nas coberturas para a Coojornal, dão-se conta de que têm em mãos um material documental importante sobre a história da agricultura no Rio Grande do Sul. A organização ficou então nas mãos de Luiz Abreu e de Jacqueline Joner, autores da maioria das imagens que estão no livro¹⁰.

O fotolivre foi organizado a partir das imagens que os próprios fotógrafos selecionaram, acrescidas de textos

⁶ Sobre isso, Maria Beatriz Coelho (2012) afirma que "as mudanças na imprensa aprofundaram-se durante os anos de ditadura. Se, de um lado, foram causadas pelo desenvolvimento da indústria cultural, de outro, a entrada no mercado de jornalistas e repórteres fotográficos oriundos de universidades marcou profundamente o quadro geral em que tais mudanças se consolidaram" (Coelho, 2012, p. 119). Luiz Abreu abandonou o curso de Química na UFRGS para se dedicar à fotografia. Trabalhou como repórter fotográfico no jornal *Folha da Manhã* (1974-1977) e no jornal da Cooperativa dos Jornalistas (1977-1978). Em 1978 foi um dos fundadores da agência Ponto de Vista que publicou dois ensaios sobre o Rio Grande do Sul: *Santa Soja e Ponto de Vista - Um Depoimento Fotográfico*.

⁷ Como o jornal *Zero Hora* e os jornais *Correio do Povo*, *Folha da Manhã* e *Folha da Tarde* - a Caldas Jr., como os fotógrafos chamam os jornais editados no prédio situado na rua Caldas Júnior, em Porto Alegre.

⁸ Genaro Joner tem poucas fotografias no livro, uma vez que sua maior atuação, na época, era como laboratorista, principalmente na agência Ponto de Vista.

⁹ De acordo com Maria Beatriz Coelho, as agências de fotógrafos que passam a surgir em fins dos anos 1970 "funcionam como cooperativas de fotógrafos. Elas são um bom negócio para seus sócios. Trabalhando em parceria, esses jovens conseguiram montar uma estrutura inacessível para cada fotógrafo isolado, com secretária, laboratorista, arquivo bem organizado [...]. Com isso garantiam a cobertura de todas as matérias solicitadas pelos compradores, além de terem liberdade para elaborar suas próprias pautas" (Coelho, 2012, p. 134).

¹⁰ São 3 fotografias de Genaro Joner, 10 fotografias de Eneida Serrano, 37 fotografias de Luiz Abreu e 20 fotografias de Jacqueline Joner. No total, são 70 fotografias.

escritos pelo jornalista André Pereira. O boneco do livro foi montado a partir dos textos, que nortearam a distribuição das imagens. Tanto Luiz Abreu quanto Jacqueline Joner contam os aspectos práticos da sua elaboração e de como conseguiram o patrocínio da Assembleia Legislativa. Luiz Abreu afirma que

A mãe da Jacqueline trabalhava há anos na Assembleia, o pai dela foi deputado, então tinha um bom trânsito lá dentro da Assembleia, aí caiu este trabalho na mão do Giacomazzi, que foi um deputado que tinha feito um trabalho sobre o desastre da seca sobre a produção de soja. Ele fez um trabalho longo e tinha recebido um prêmio pelo trabalho deles na comissão da seca, os efeitos da seca na soja daquele período, aí 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 (Seidl, 2016, p. 184).

Nas memórias de Jacqueline Joner, o processo para se conseguir alguém que publicasse o livro não foi tão imediato quanto na narrativa de Luiz Abreu. Conta que sua mãe datilografou em bom papel os textos que acompanhavam as fotografias, que foram coladas em folhas, e com isso formou-se um calhamaço de mais de 100 páginas, que foram colocadas dentro de uma sacola de palha. Segundo Joner,

Estava tudo arrumadinho ali. E aí, comunicação boca a boca, mão a mão, e levava pro outro, mostrava para um, mostrava para agência, mostrava para 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, e esta sacola, o que que tem nesta sacola'. Aí 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. [...] 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 (Seidl, 2016, p. 167-168).

Assim, o livro foi editado e lançado em vários eventos pelo Estado do Rio Grande do Sul e fora dele, ganhando alguma repercussão devido ao tema que abordava¹¹.

A agricultura comercial no Rio Grande do Sul e a pequena propriedade nos anos 1970

A realidade da qual o livro *Santa Soja* dá conta começa a ser gestada ainda nos anos 1940, quando foi introduzida, no noroeste do Rio Grande do Sul, a lavoura de soja e, simultaneamente, a mecanização da lavoura. De acordo com Jussara Mantelli (2006),

A soja, desde a Primeira Guerra Mundial, com maior expressão a partir da década de 1940, passou a ser introduzida e cultivada em regiões de pequena propriedade, com inexpressiva participação em termos de agricultura estadual. De uma lavoura insignificante, o desempenho da soja foi crescendo, lentamente, até atingir uma posição secundária no final dos anos cinquenta e primeira metade dos anos sessenta. A década de setenta é a fase da grande expansão da cultura da soja, produto que ampliou e consolidou o processo de modernização da agricultura, deixando em um plano secundário a cultura do trigo, que até então era o produto de maior expressão na região (Mantelli, 2006, p. 97).

Luiz Fernando Mazzini Fontoura (2007) afirma que o ingresso dos pequenos produtores rurais na plantação de soja se dá ainda nos anos sessenta, “mas forçados pela sua inclusão no mercado e em condições desvantajosas, uma vez que as condições impostas pela cooperativa priorizavam os interesses desta, que representava os interesses de um grupo de produtores diferentes” (Fontoura, 2007, p. 131). Nos anos 1970 houve uma extensão da lavoura de soja pelo Planalto e também pelo Centro-Oeste brasileiro, o que fez com que muitos gaúchos trocassem suas terras no Sul por lotes maiores em outras regiões.

Neste processo de aumento do cultivo da soja houve a passagem da policultura (os colonos cultivavam diversas grãos e vegetais, que também proporcionavam alimentos para a sua subsistência) para a monocultura, ou seja, para uma plantação especializada em apenas um tipo de produto, que nos anos sessenta foi a soja, como um produto gerador de divisas. Essa opção, um tanto forçada pelo mercado, como nos aponta Fontoura (2007), acarreta a crise que os pequenos proprietários rurais passam a enfrentar quando o mercado da soja, ainda nos anos setenta, passa por uma desaceleração.

Soma-se a esse cenário o incentivo recebido do governo a partir de programas como o Sistema Nacional do

¹¹ Algumas das fotografias, como uma do colono feira por Eneida Serrano, acabaram ultrapassando a barreira do livro, e circularam em mostras internacionais (como *Brésil de Brésiliens*, em 1983, no Centre Georges Pompidou), estando hoje presente na Enciclopédia Itaú Cultural.

Crédito Rural, que fizeram com que os colonos tivessem “não somente a oportunidade de financiar a produção, mas também tiveram acesso a subsídios diretos do governo, os quais permitiram a compra de insumos e a realização dos investimentos recomendados pela indústria agrícola” (Andrioli, 2007, p. 5). O crédito rural serviu para introduzir novas técnicas entre esses pequenos proprietários rurais em um processo de modernização da agricultura, que cumpria um papel importante dentro dos objetivos do Estatuto da Terra (Fontoura, 2007). Esse crédito rural foi aos poucos sendo suprimido, levando ao endividamento agrícola. De acordo com Antonio Inácio Andrioli,

Com a ampliação do livre mercado e com o fim dos subsídios agrícolas a situação dos agricultores ficou ainda mais difícil e a redução dos custos de produção ocupa um papel central na manutenção das propriedades familiares num contexto de baixos preços dos produtos agrícolas definidos no mercado internacional. As condições climáticas como, por exemplo, as secas, agravam a situação e demonstram que a monocultura representa mais um risco e cada vez mais inviabiliza a atividade dos agricultores. Muitos agricultores não conseguiram se manter na atividade agrícola e foram obrigados a ceder suas terras em troca de dívidas aos bancos, procuram emprego na cidade, como esperança de construção de uma nova perspectiva de vida (Andrioli, 2007, p. 6).

Esse êxodo rural apontado por Andrioli vai gerar, pouco tempo depois, o Movimento dos Trabalhadores sem Terra. Maria Beatriz Coelho (2012) pontua sobre o assunto que

A expansão da fronteira agrícola patrocinada pela ditadura militar, a especulação com terras produtivas, a prática da peonagem – forma de escravidão por dívida –, o poder quase ilimitado dos grandes proprietários, o desrespeito às leis trabalhistas, a organização de algumas categorias de trabalhadores assalariados e, na década seguinte, o movimento dos trabalhadores do campo sem terra foram alguns dos fatores que tornaram a questão fundiária no Brasil cada vez mais explosiva (Coelho, 2012, p. 130).

É nesse sentido que as fotografias do fotolivro *Santa Soja* podem ser entendidas, como um testemunho da vida no campo decorrente dessa crise da plantação da

monocultura da soja nas pequenas propriedades rurais do noroeste do Rio Grande do Sul. O campo é o “espaço geográfico” destas fotografias, o local no qual as pessoas, as casas e suas atividades estão inseridas. Em todas as imagens é possível identificar o campo como o espaço em que os fotografados se encontram e agem. As casas são simples, muitas vezes de madeira com apenas um piso. As estradas são de terra batida.

O fotolivro *Santa Soja*

As fotografias reunidas neste que será o primeiro fotolivro¹² organizado no Rio Grande do Sul foram feitas em grande parte para fotoreportagens da revista *Agricultura e Cooperativismo*, da Federação Cooperativa de Trigo do Rio Grande do Sul. Outras são provenientes da cobertura de pautas para o jornal *O Interior*, da cidade de Carazinho, onde Jacqueline Joner e Genaro Joner trabalharam. O conjunto das imagens presentes no livro é oriundo desse contexto de atuação dos fotógrafos, cujas pautas os levavam a conhecer melhor o interior do Rio Grande do Sul e a questão do monocultivo da terra, voltado para a plantação de soja. Nas fotografias podem ser vistos indícios dos problemas decorrentes da crise do cultivo da soja, como o empobrecimento das famílias, a precariedade de suas habitações e, em resumo, a crise da pequena produção agrícola.

A fotografia pode ser compreendida como produtora de acontecimentos¹³, conforme nos afirma Poivert (2016), uma vez em que ela dá a ver uma realidade que, de outro modo, não chegaria aos olhos de muitas pessoas. O fotógrafo, a partir de sua subjetividade, constrói e apresenta visualmente ao público leitor uma realidade problemática. O que se dá a ver neste livro é o cotidiano do trabalhador rural, é de descanso, fora do trabalho (salvo poucas fotografias que o mostram na lavoura), os momentos de descanso e também de lazer. O trabalho no campo é árduo, como podemos ver seus indícios nas fotografias de mãos calejadas, de rostos enrugados e de feições cansadas dos trabalhadores. Os momentos de lazer em família são poucos e muito valorizados.

O fotolivro *Santa Soja* trabalha com imagens que não operam da mesma forma que o fotojornalismo diário¹⁴, do momento decisivo, em que o fotógrafo sai para cobrir uma pauta específica, tendo que trazer de volta uma fotografia que a ilustre. Eduardo Seidl (2016) afirma que o fotolivro se apresenta como uma alternativa às práticas do fotojornalismo tradicional (Seidl, 2016). Podemos di-

¹² Sobre fotolivros, ver Fernandez (2011).

¹³ Sobre a fotografia e sua relação com os acontecimentos, ver também o artigo de Leblanc (2008) e o livro de Durand (1998).

¹⁴ Sobre fotojornalismo, ver Monteiro (2016).

zer que há a construção de um espaço público visual que não circula apenas na imprensa. A fotografia documental não está inserida na lógica do mercado de trabalho do fotojornalismo, uma vez que ela atua em múltiplos níveis, desde os livros até os espaços expositivos. São imagens que exigem mais tempo e mais reflexão, além de circularem em vários espaços (livro, galeria, exposição), estando inseridas na vida das pessoas a partir de diferentes locais e contextos.

Os fotógrafos em estudo buscavam uma maior aproximação da realidade vivida no meio rural, um corpo a corpo com as pessoas e suas práticas cotidianas. Conforme nos afirma André Pereira, quando diz que “ele [o *Santa Soja*] é um documento completo sobre a vida no campo, a vida do pequeno agricultor neste período, dos anos (19)70, 80” (Seidl, 2016, p. 116). Ainda que não seja, de fato, um “documento completo sobre a vida no campo”, as fotografias do *Santa Soja* são um indício de uma realidade e abrem caminho para que se compreenda o contexto em que foram feitas.

Para tanto, o fotolivro é dividido em sete grupos de imagens, entendidos como séries temáticas, separados entre si por textos explicativos da realidade da agricultura no Rio Grande do Sul, escritos pelo jornalista André Pereira. A organização do livro ficou a cargo dos fotógrafos Luiz Abreu (autor da maior parte das imagens) e Jacqueline Joner, uma vez que Eneida Serrano, na época, havia se mudado para a Inglaterra. Podemos perceber, ao analisar a sua organização, que há uma lógica narrativa que rege a distribuição das imagens. Por exemplo, a fotografia de abertura, de autoria de Jacqueline Joner, é a de um homem trabalhando na plantação de soja, e a fotografia que encerra o livro, de autoria de Luiz Abreu, mostra os trabalhadores à beira da estrada, “boias-frias” à espera de trabalho temporário. Segundo o próprio fotógrafo, essa imagem mostra que “o passo seguinte do Santa Soja é o MST” (Seidl, 2016, p. 186). Procuraremos mostrar, a seguir, o que podemos chamar, a partir de Ana Maria Mauad (2002), de espaço fotográfico, ou seja, “a concepção do livro como suporte de uma mensagem composta por signos visuais” (Mauad, 2002, 12). Preocupa-nos, assim, o ordenamento das imagens ao longo do livro e sua relação com os textos, que intercalam sete grupos de imagens. Esse ordenamento é responsável por uma proposta narrativa que enfatiza a vida do colono em face às dificuldades geradas pela crise do cultivo da soja em pequenas propriedades rurais.

O primeiro grupo de imagens traz um conjunto de retratos de famílias na frente de suas casas. A composição destas famílias pode ser a mononuclear tradicional, nos quais temos apenas o pai com os filhos ou a mãe com os filhos. Neste caso, muitas vezes, a ênfase dada pelo enquadramento da fotografia e a pose dos fotografados recai sobre a figura do pai. Também temos fotografias em que

aparece a família estendida, com seus muitos membros (mãe, pai, avós, tios, crianças) posando para o retrato coletivo, na frente ou no interior de suas casas. Podemos considerar esse primeiro grupo de imagens uma introdução ao universo que estamos a adentrar, uma apresentação das famílias e de suas condições de vida, agora dificultadas pela crise na produção da soja.

O segundo grupo de imagens é precedido por um texto que aborda a mudança no padrão de consumo do pequeno agricultor (chamado de “colono” no texto), que se torna um consumidor de produtos de supermercado, em vez de plantar para a sua subsistência. Segundo a Fecotrigo, 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” (Santa Soja, 1979, s/p). Ou seja, o agricultor passou a gastar mais dinheiro para se manter do que antes, quando ainda cultivava sua lavoura de subsistência. As fotografias deste segundo grupo são retratos dos homens da família, agora, em muitos dos casos, desempregados ou dependendo de trabalhos eventuais. Os retratos são feitos em suas residências, em meio à conversa com os jornalistas. Genaro Joner contou um pouco sobre como eram feitas as fotografias:

É, deixar o repórter bem à 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 [...] ficava bem à vontade, entrava a exploração do fotógrafo. – Vamos fazer uma foto lá na cozinha, vamos fazer uma foto lá dentro. Que o senhor acha de juntar a sua família toda? Ao redor daquele quadro? (Seidl, 2016, p. 147).

Assim, podemos perceber as estratégias que os fotógrafos tinham para se aproximar dos retratados, para construir uma imagem bem elaborada, que, embora posada, estivesse próximo da vida cotidiana. Havia uma preocupação para que os elementos identificadores do modo de vida e dos valores sociais do pequeno agricultor aparecessem nas fotos: o chapéu, o fogão, a enxada, a cruz e os retratos de família pendurados na parede da sala. Ao fotografar a casa dos agricultores, as imagens dos fotógrafos oferecem um caminho para que se compreendam um pouco melhor sua vida em família, suas crenças e suas atividades cotidianas.

O terceiro grupo de fotografias nos apresenta oito imagens, em sua maioria retratos de homens no interior de suas casas. O texto que encabeça esta seção trata da mecanização da lavoura, com a presença massiva de tratores, deixando muitos trabalhadores sem emprego, marginalizados do processo produtivo. Os homens e mulheres que

aparecem nessas fotografias são esses marginalizados que foram trocados pela mecanização.

O quarto grupo de fotografias também traz oito imagens, desta vez de mulheres e daquilo que pode ser considerado então como pertencente ao universo feminino. O texto que abre esta parte do livro afirma que 32% dos trabalhadores rurais são “não assalariados”. Ou seja, são trabalhadores boias-frias que dependem da safra para ter seus rendimentos, não recebem os financiamentos rurais oferecidos pelos bancos, agravando ainda mais sua situação financeira. Nas fotografias que seguem, vemos pela primeira vez a mulher como protagonista, atuando na lida doméstica ou em reunião com outras mulheres. Ana Maria Mauad (2002), em artigo sobre as fotografias que Sebastião Salgado fez sobre o Movimento Sem Terra nos anos 1990, afirma que

Além de crianças, os homens são presença marcante, pois ainda lhes pertence o mundo do trabalho rural. A mulher é uma presença velada pela força masculina, sempre aparece como mãe ou esposa, rezando ou cuidando dos filhos. Tais opções denotam tanto a situação da mulher no Brasil rural, ainda presa aos códigos de comportamento patriarcais e conservadores, quanto as escolhas do fotógrafo que ratificou este tipo de representação (Mauad, 2002, s/p).

O quinto grupo é dedicado aos homens no seu local de trabalho, na lavoura ou no moinho d'água. O texto aparece como uma continuação das fotografias que o antecedem, uma vez que trata do êxodo rural e da busca por oportunidades de emprego fora do campo. “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, 1979, s/p). Aparecem fotos de homens na lavoura, com a enxada em mãos, posando com seu instrumento de trabalho ou na frente de suas casas, com roupas da faina no campo.

Essas últimas fotografias abrem caminho para o sexto grupo de imagens, na qual temos retratos de trabalhadores rurais ao lado de animais (cavalos e bois), que têm lugar de destaque. O boi aparece também em algumas imagens como figura central, mostrando a sua importância na vida cotidiana e no trabalho do pequeno agricultor – puxando a carreta ou o arado. O texto de abertura fala do minifúndio e das terras improdutivas do Rio Grande do Sul, abordando a questão da necessidade de uma reforma na estrutura fundiária. As fotografias que seguem o texto mostram o trabalhador rural em cima de seu meio de transporte mais comum: a carreta puxada a

boi. A seção encerra com dois retratos de senhores mais velhos, de olhar sério, talvez sugerindo resignação diante da difícil situação vivenciada.

Por fim, o sétimo e último grupo de imagens nos oferece seis retratos apenas de rosto dos trabalhadores rurais. São retratos produzidos de maneira cuidadosa, com especial atenção para a incidência da luz, que mostram nas marcas dos rostos dos pequenos agricultores toda a dureza do trabalho na lavoura. O texto, em tom triste, fala de um futuro não muito promissor para o pequeno proprietário rural gaúcho que, de certo modo, perdeu a batalha para a grande agricultura comercial, sem condições de investir na mecanização da lavoura, nem de implantar um sistema de cisternas ou de irrigação artificial para superar os desafios da seca. Sem nenhum tipo de assistência do Estado, esse trabalhador e pequeno proprietário rural, cujos retratos estamos vendo, está passando por um processo profundo de mudança em sua vida, que implicaria, não raras vezes, em se tornar um trabalhador sem-terra, e optar pelo êxodo rural como única alternativa. De certo modo, é o que vemos na última fotografia do livro, na qual Luiz Abreu nos dá a ver um grupo de trabalhadores sentados à beira da estrada, à espera de trabalho. É a vida que segue outros rumos.

Cenas da vida cotidiana no campo

O historiador que se ocupa de estudar os processos de produção de sentido social a partir de imagens encontra alguns desafios oriundos da forma como elas operam na sociedade, bem como da forma como são capturadas e do modo como circulam nos mais diversos campos. Existem alguns autores, entre eles Ana Maria Mauad (2002; 2008), Ulpiano Bezerra de Meneses (2005) e Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2008), que contribuem para a construção de uma metodologia adequada de análise das imagens. O primeiro elemento norteador a ser considerado é a formação de séries ou coleções, que permitem, entre outras possibilidades, visualizar recorrências temáticas e formais (Lima e Carvalho, 2008), assim como perceber o caráter polifônico das imagens, em função de seu circuito social de produção, circulação e consumo (Mauad, 2005).

A abordagem da pequena agricultura no interior do país e a opção estética pela fotografia em preto-e-branco nas fotografias do fotolivro *Santa Seja* estabelecem uma relação de filiação e referência à tradição da fotografia documental iniciada pelo programa governamental norte-americano *Farm Security Administration*, nos anos 1930. Algumas das fotografias presentes no livro poderiam ser

compreendidas como citações de imagens produzidas por Dorothea Lange e Walker Evans¹⁵ naquele contexto. Outras dialogam com imagens feitas no Brasil por outros fotógrafos que se voltaram para o tema da terra, como o fotógrafo paranaense João Urban¹⁶.

Para esse trabalho, foram identificados, além da própria organização de séries feitas pelos fotógrafos, quatro grupos temáticos: trabalho (16 imagens), família (17 imagens), interiores (10 imagens), retrato (13 imagens) e objetos (28)¹⁷. Em muitos casos, uma mesma fotografia se encaixa em duas ou mais categorias, evidenciando o caráter polissêmico da imagem.

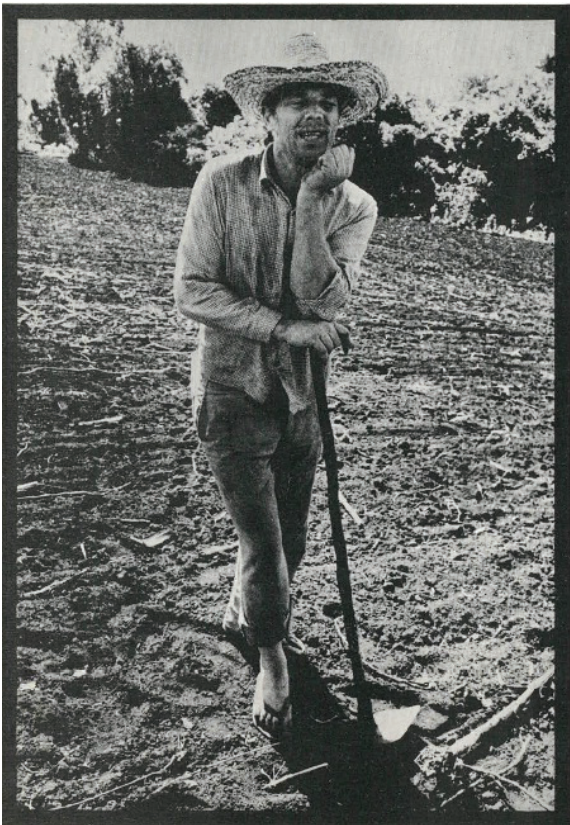
As fotografias reunidas no fotolivro *Santa Soja* podem ser entendidas como representativas do cotidiano dos trabalhadores rurais ali representados. Nesse sentido, é construída uma visualidade que remete não apenas ao trabalho no campo, mas também a toda estrutura de vida em que eles estão inseridos. A partir das categorias

que foram identificadas acima, parece oportuno iniciar a análise pensando os espaços públicos e privados que permeiam a vida dos personagens ali representados. Assim, analisaremos primeiro o espaço público representado pelo trabalho, para em seguida adentrarmos o espaço privado, evidenciado pelo interior das casas.

O grupo temático referente ao trabalho pode ser entendido como a categoria em que o espaço público é privilegiado, uma vez que as ações dos indivíduos acontecem fora do espaço privado familiar. Na fotografia acima (figura 1) temos um pequeno agricultor no campo (na roça), posando com sua enxada, objeto que é seu instrumento de trabalho agrícola. Nesse grupo, além de retratos de pessoas em suas atividades laborais, temos também os produtos desse labor (como as folhas de fumo secando, a plantação e a roupa sendo lavada no moinho d'água).

Há uma divisão das atividades por gênero, sendo as atividades na roça predominantemente masculinas, enquanto que o trabalho doméstico é em sua maioria feminino. Nessa categoria também há a presença de animais, principalmente de bois (que puxam o arado) e de cavalos. Os fotógrafos enfatizam a sua presença, indicando a limitação tecnológica das lavouras produzidas por esses pequenos agricultores, que não tinham o maquinário disponível nas grandes lavouras comerciais produtoras de soja.

A família é representada de modo extensivo, englobando não apenas aquela mononuclear, mas também várias gerações ligadas a um núcleo original. Em geral, aparecem os avós e seus vários filhos e netos. São famílias grandes, que trabalham juntas na mesma terra. Na foto



49

Figura 1. Santa Soja. Fotógrafa: Jacqueline Joner.



Figura 2. Santa Soja. Fotógrafa: Jacqueline Joner.

¹⁵ Cf. May, 2010, p. 59-78; Lugon, 2011, p. 99-106; Fabris, 2012, p. 66-73.

¹⁶ Particularmente João Urban tem relação direta com as fotografias do *Santa Soja*, uma vez que entre os anos de 1977 e 1980 ele produzia as imagens do livro *Boias-frias, vista parcial*, publicado na Alemanha em 1984 e no Brasil em 1988 (João, 2018).

¹⁷ Na categoria objetos foram incluídos tanto objetos de trabalho (enxadas) como objetos pessoais (chapéus) e objetos ligados ao lar (fogão, panelas, fotografias e quadros decorativos). As categorias retrato e objetos são transversais às três primeiras, de maneira que serão também analisadas dessa forma.

abaixo (figura 2) temos um exemplo desse tipo, em que em primeiro plano temos o avô, a figura à frente que se destaca como o chefe daquele conjunto de pessoas. Atrás dele, na frente da casa, temos pelo menos três núcleos familiares (pai, mãe e filhos). São nove crianças, de idades variadas, espalhadas pela fotografia. Os pais estão sentados, porém há um casal ao fundo, que não aparece com destaque, mas que aparenta ser também filho desse senhor. A expressão facial de todos é de desolação, principalmente do patriarca da família, que leva a mão ao rosto inclinado, de modo que não conseguimos vê-lo. As crianças são as únicas que olham diretamente para a câmera, talvez por ainda não terem aprendido os rígidos códigos de representação fotográfica dos camponeses (Bourdieu, 2003, p. 146). Ao fundo, a casa de madeira simples parece indicar que ali todos os personagens da

fotografia encontram abrigo e proteção. A casa se encontra em meio ao campo (da pequena propriedade rural) e é emoldurada por árvores. A localização geográfica da fotografia é dada por esses indícios.

Outra modalidade de fotografia são os retratos familiares individuais, como o que temos abaixo (figura 3). Nesse caso, temos a imagem de uma mãe com seus dois filhos pequenos. A semelhança dessa imagem com a famosa “Mãe Migrante”, de Dorothea Lange¹⁸, feita no contexto da Grande Depressão norte-americana, é notável. O olhar distante demonstra a tristeza e a dificuldade enfrentada por essas pessoas. O chapéu é, como em muitas outras fotografias dessa série, um atributo indicativo do pertencimento ao trabalho do campo. O gestual, as mãos com os dedos entrelaçados da mãe, mostra resignação em relação à vida. Fazendo par com essa imagem, temos a



11

Figura 3. Santa Soja. Fotografia: Jacqueline Joner.



19

Figura 4. Santa Soja. Fotografia: Luiz Abreu.

¹⁸ Imagem disponível no site da Biblioteca do Congresso Americano: https://www.loc.gov/rr/print/list/128_migm.html. Acesso em: 12/03/2018. A aproximação sugerida aqui das imagens de *Santa Soja* com as fotografias produzidas por Dorothea Lange no contexto do projeto de defesa e propaganda da Farm Security Administration (FSA) se deve menos ao tipo de agenciamento público das imagens por um programa governamental de apoio aos pequenos agricultores estadunidenses no contexto do New Deal do que a uma filiação formal (enquadramento, composição, iluminação, etc.) e à busca de uma imagem expressiva (Rouillé, 2009), que inaugura um estilo documental (Lugon, 2009) caracterizado por imagens com enquadramentos frontais, bem nítidas, iluminação natural difusa, composição cuidadosa, em preto e branco. Tal estilo inicia seu processo de afirmação com a exposição de Walker Evans no MoMA em Nova Iorque: *American Photographs de 1938* (May, 2010, p. 95-136). Ver também: <https://www.youtube.com/watch?v=g5Fj35d-gqs>.



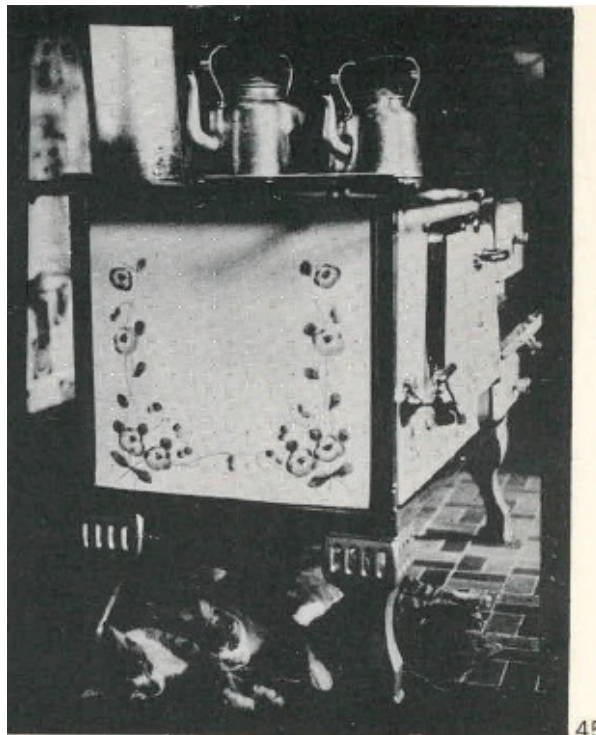
21

Figura 5. Santa Soja. Fotografia: Eneida Serrano.

versão masculina, do pai com os filhos, olhando no sentido contrário ao da mãe, o que nos faz pensar que o fotógrafo também fez um retrato da família inteira. No entanto, os retratos individuais têm mais potência, pois indicam, além de tudo, a solidão e o abandono do trabalhador rural.

Pierre Bourdieu (2003) escreve sobre a definição social da fotografia¹⁹, analisando a forma como as pessoas, em especial os camponeses, se fazem fotografar de modo a melhor representar seu papel social. Por isso a importância da frontalidade, por exemplo. Segundo o autor, “obedecendo ao princípio da frontalidade e adotando a postura mais convencional, é como se pretendessem [os camponeses] apreender ao máximo a objetivação de sua própria imagem” (Bourdieu, 2003, p. 146, tradução nossa). Existem atitudes convencionais em relação à pose fotográfica, que permanecem por mais tempo no imaginário dos camponeses, fazendo com que suas poses sejam mais rígidas do que as dos habitantes da cidade. Assim, pode-

460



45

Figura 6. Santa Soja. Fotógrafo: Genaro Joner.

mos pensar que as fotografias aqui analisadas respeitam essa forma de representação, na medida em que dão a ver esses agricultores e suas famílias de modo a que eles próprios ali se reconheçam em sua coesão.

Os pequeno-agricultores dão-se a ver aos fotógrafos em diferentes espaços: no campo, na frente de casa, na entrada da casa e, por fim, dentro das casas. A casa parece ser um espaço central. O conjunto de fotografias do fotolivro permite que o observador entenda características da vida material cotidiana, através dos espaços de convivência e dos objetos que ali aparecem. As casas são em sua maioria simples, de madeira, sem grandes acabamentos e sempre são de apenas um piso. É adentrando seu universo íntimo que temos a dimensão da dificuldade de suas vidas. São imagens que mostram o interior das habitações e seus poucos objetos. Chama a atenção a quantidade de fotografias que aparecem nas paredes das casas. São imagens de família, retratos dos ancestrais que adornam as paredes, lembrando o passado desses trabalhadores, muitas vezes descendentes de imigrantes europeus. Nas duas fotografias abaixo temos um exemplo dessa presença, bem como de quadros religiosos, como é o caso do São Jorge, na figura 4 (no alto, à direita).

¹⁹ O texto original, incluído no livro *Un arte medio*, é de 1965 e é resultado de uma pesquisa encomendada pela Kodak-Pathé a Pierre Bourdieu sobre o contexto de expansão dos usos e da crescente importância da presença da fotografia na sociedade e na cultura francesa nos anos 1960.

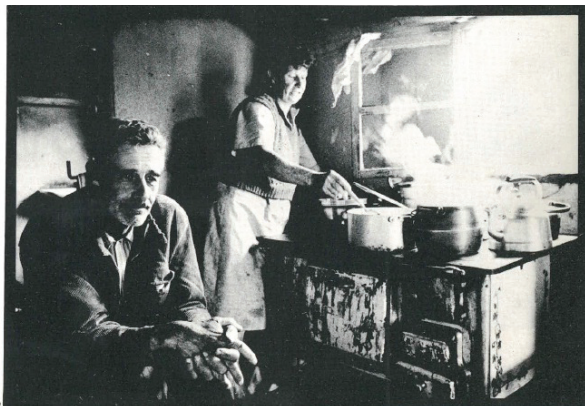


Figura 7. Santa Soja. Fotógrafa: Jacqueline Joner.

O avô com o neto no colo, na figura 5, posa na frente dos quadros com fotografias de seus antepassados. Há um conjunto de três retratos de casais, em formato oval, que provavelmente representam o casamento do próprio retratado, bem como o de seus pais e sogros. A tomada levemente de baixo para cima faz com que tenhamos uma impressão de magnitude, dando importância ao personagem retratado.

É nas fotografias de interiores que os objetos cotidianos aparecem. Assim, temos as cozinhas como elemento aglutinador das atividades familiares. Dos objetos referentes ao espaço privado, o fogão aparece em 10 das 70 fotografias (14,28%), evidenciando seu importante papel na vida familiar e comunitária. Há uma variedade de fogões (de chão, a gás, à lenha, campeiro), que ganham destaque na composição das imagens. Nas duas fotografias abaixo podemos ver a importância dada a esse objeto. Na figura 7 temos uma mulher cozinhando; das panelas sai uma fumaça que se mistura à luz que entra pela janela. A superexposição de luz dessa fotografia torna evidente a relação entre o espaço privado e o espaço público, o dentro e o fora de casa. O homem está sentado, no mesmo ambiente, conversando com a equipe de reportagem. A imagem da mulher a cozinhar sem conversar diretamente com o jornalista sugere que ela ocupa um lugar social inferior ao do marido.

As chaleiras aparecem nas duas fotografias, com maior evidência na fotografia 6.

Considerações finais

As fotografias analisadas nesse artigo fazem parte de um importante conjunto de imagens que procuram documentar a realidade do campo no Brasil dos anos 1970, engendrando uma visualidade específica. São tributárias de uma tradição da fotografia documental que remonta àquelas feitas dentro do projeto norte-americano intitulado *Farm Security Administration*, em que os fotógrafos realizaram um levantamento da vida no campo no contexto da Grande Depressão. Além disso, podem ser entendidas dentro do conceito de fotografia pública, na medida em que dão “visibilidade à experiência social de sujeitos históricos” (Mauad, 2013, p. 14), no caso os pequenos agricultores. Elas também deixam na invisibilidade os movimentos de luta pela terra, marcada pelas ações das Ligas Camponesas no nordeste, pelo massacre do Araguaia²⁰ e pelo surgimento do MST²¹.

A organização das imagens em um fotolivro cria uma narrativa própria, estabelecida pelos seus organizadores, que vai além da construção discursiva própria da imagem fotográfica única isolada. A escolha realizada, dentre um conjunto extenso de imagens, é responsável por criar uma visualidade em que são enfatizados os problemas decorrentes da crise da plantação da soja sobre a vida dos pequenos agricultores no Sul do Brasil. Entretanto, para além da unidade narrativa sugerida por essa sequência, há também outras formas de compreensão, como a realizada a partir de grupos temáticos como o trabalho, a família e o interior das casas.

A partir da metodologia de interpretação proposta podem-se tirar algumas conclusões. O espaço geográfico é o do campo e da pequena propriedade que se opõe ao espaço urbano moderno. É neste espaço urbano moderno que se situa o público leitor, que vai formar uma ideia sobre a crise e os problemas do minifúndio através do fotolivro *Santa Soja*. O espaço dos objetos é caracterizado tanto na casa quanto na lavoura pelo uso de objetos rudimentares

²⁰ O movimento conhecido como Guerrilha do Araguaia (1967-1975) foi uma dessas tentativas para transformar a modernização conservadora em curso por um processo de modernização em bases socialistas que se estenderia da Amazônia para o restante do país. Ocorreu na região norte do país na triplice fronteira entre os estados do Pará, Maranhão e Tocantins. Organizada pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), a guerrilha foi a principal forma de luta contra a ditadura defendida por este partido, no contexto repressivo estabelecido a partir do golpe de Estado que deu início ao último período ditatorial brasileiro. O PCdoB foi a única organização de esquerda no Brasil que, desde o princípio, fez a opção de combater o regime autoritário dos militares através de uma ação armada no campo. As outras organizações optaram por ações urbanas, infiltrando-se em movimentos operários e, principalmente, participando do movimento estudantil. Posteriormente, algumas dessas organizações optaram pela luta armada, em grande parte em território urbano, tendo algumas experiências no campo, após o recrudescimento da ditadura contra as organizações nas cidades. A guerrilha foi reprimida pelas Forças Armadas, com clara preponderância do Exército, e contou com a colaboração das forças policiais locais dos estados de Goiás e Pará, além de camponeses forçados a colaborar sob pena de prisão, tortura e morte. Ver: Justamand e Mechi, 2014; Sales, 2007; Peixoto, 2011.

²¹ O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, também conhecido como Movimento dos Sem Terra ou MST, é fruto de uma questão agrária que é estrutural e histórica no Brasil. Nasceu da articulação das lutas pela terra, que foram retomadas a partir do final da década de 70, especialmente na região Centro-Sul do país e, aos poucos, expandiu-se pelo Brasil inteiro. O MST teve sua gestação no período de 1979 a 1984, e foi criado formalmente no Primeiro Encontro Nacional de Trabalhadores Sem Terra, que se realizou de 21 a 24 de janeiro de 1984, em Cascavel, no estado do Paraná. Cf. Caldart, 2001; Harres, 2007; Coronel *et al.*, 2009.

(fogão a lenha, carro de bois, etc.), que apontam para a defasagem tecnológica do pequeno agricultor frente à vida moderna da cidade. O espaço de figuração apresenta os homens com animais trabalhando no campo e as mulheres envolvidas com as crianças, as tarefas domésticas e em labores realizados próximo à casa. O espaço de vivência cria a imagem de famílias de pequenos proprietários relativamente isoladas e desamparadas pelo Estado frente à crise agrícola.

Assim, as imagens constroem uma narrativa que enfoca o pequeno agricultor em crise diante da seca e dos avanços da grande agricultura comercial. A chamada “Revolução Verde” que se iniciara no estado entre fins dos anos 1960 e início dos 1970 introduziu uma profunda transformação na produção (adubos químicos, sementes modificadas, pesticidas, irrigação artificial, etc.) que levaria ao agronegócio e à produção de grãos visando suprir prioritariamente o mercado internacional.

Por um lado, as imagens dão ver a crise do minifúndio e o drama do pequeno agricultor para o leitor urbano no contexto do pós-milagre econômico. Elas se filiam formalmente à tradição da fotografia documental estadunidense de viés liberal e reformador, apelando e mobilizando a opinião pública para a criação de políticas públicas de Estado para o amparo do pequeno produtor e da agricultura familiar. Nesse sentido, constroem uma visualidade diferente daquela apresentada pelos grandes meios de comunicação. O grupo de fotógrafos que compõe o coletivo Ponto de Vista, estava em consonância com o trabalho das agências fotográficas independentes criadas no Brasil naquele período (Monteiro, 2015).

Porém, por outro lado, dão a ver um agricultor isolado e desamparado, deixando na invisibilidade as formas de associação e de luta do homem do campo. Os governos militares implantaram um modelo agrário concentrador e excludente, instalando uma modernização agrícola seletiva, que excluía a pequena agricultura. Destituídos da propriedade e lutando pelo reconhecimento de suas demandas sociais mais amplas, que afetavam a sociedade brasileira como um todo (êxodo rural, abandono da produção de produtos básicos e encarecimento dos produtos agrícolas de subsistência), os agricultores se organizaram em movimentos sociais que dariam origem ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (Harres, 2007, p. 235-256).

Espera-se que o percurso de análise realizado até aqui tenha tornado possível compreender as maneiras através das quais a fotografia, reunida a partir de certa lógica em um fotolivro, pode engendrar uma visualidade própria para determinado tema, no caso a situação do campo no noroeste do Rio Grande do Sul em fins dos anos 1970. Espera-se também que, a partir desse trabalho, novas reflexões sobre a fotografia documental brasileira

possam surgir, contribuindo para o entendimento da história da fotografia brasileira, bem como sobre temas a ela subjacentes, como a questão do campo, dos movimentos sociais e da reforma agrária, entre outros.

Referências

- PEREIRA, A. *et al.* 1979. *Santa Soja*. Porto Alegre, Assembleia Legislativa, 87 p.
- ANDRIOLI, A.I. 2007. Perspectivas da agroecologia na produção da soja em pequena propriedade na Fronteira Noroeste do Rio Grande do Sul. *Revista Espaço Acadêmico*, 69:1-7.
- BOURDIEU, P. 2003. La definición social de la fotografía. In: Pierre BOURDIEU, *Un arte medio*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 413 p, p. 135-174.
- CALDART, R. S. 2001. O MST e a formação dos sem terra: o movimento social como princípio educativo. In: *Estudos Avançados* 15(43):207-224.
- COELHO, M.B.V. 2012. *Imagens da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do Século XX*. São Paulo, EDUSP, 404 p.
- CORONEL, D.A.; ILHA, A.S.; LEONARDI, A. 2009. Os movimentos sociais no campo no Rio Grande do Sul e a Reforma Agrária: do MASTER ao MST. *Perspectivas Contemporâneas*, Campo Mourão, 4(2):3-22.
- DURAND, R. 1998. *El tempo de la imagen: Ensayos sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 140 p.
- FABRIS, Annateresa 2012. Foto-memórias de tempos difíceis. *Resgate*, 20 (23):66-75.
- FONTOURA, L.F.M. 2007. Agricultura: da associação à modernização. In: René GERTZ *et al.* (org.), *República: da revolução de 1930 à ditadura militar (1930-1985)*. Passo Fundo, Meritos, p. 117-136.
- FERNANDEZ, H. 2011. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo, Cosac Naify, 256 p.
- GUIMOND, James. 1991. *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- HARRES, M.M. 2007. Movimentos Sociais Rurais. In: René GERTZ; Nelson BOEIRA; Tau GOLIN (org.). *República: Da Revolução de 1930 à Ditadura Militar (1930-1985)*. Passo Fundo, Méritos Editora, p. 235-256. (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul, 4).
- JOÃO U. 2018. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo, Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17673/joao-urban>. Acesso em: 21/03/2018.
- JUSTAMAND, M.; MECCHI, P.S. 2014. Guerrilha do Araguaia: arqueologia, história e direitos humanos. *Vestígios: Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, 8(2):76-90.
- LEBLANC, A. 2008. L'événement: les images comme acteurs de l'histoire. *Marges*, 7:122-123.
- LIMA, S. F.; CARVALHO, V. C. (2009) Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: Carla Bassanezi PINSKY; Tânia Regina de LUCA(org). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 333 p., p. 29-60.
- LUGON, O. 2007. L'esthétique du document...1890-2000: Le réel sous toutes ses formes. In: André GUNTHER; Michel, POIVERT. *L'art de la Photographie. Des origens à nos jours*. Paris: Citadelles, p. 357-422.

- LUGON, O. 2009. 1890-2000: la realidad sob todas suas formas. In: André GUNTHER; Michel POIVERT, *El arte de la fotografía: de las orígenes a la actualidad*. Barcelona, Lunwerg, 569 p., p. 358-421.
- LUGON, O. 2011. *Le style documentaire : D'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*. 3ª. ed. Paris, Macula, 439 p.
- MANTELLI, J. 2006. O setor agrário da região noroeste do Rio Grande do Sul. *Geosul*, Florianópolis, **21**(41):87-105.
- MAUAD, A. M. 2005. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, **13**(1):133-174.
- MAUAD, A.M. 2002. Imagens da terra. *Lócus – Revista de História*, **8**(2):9-26.
- MAUAD, A.M. 2008. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura*, **10**(16):33-50.
- MAUAD, A.M. 2013. Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. *Revista Brasileira de História da Mídia*, **2**(2):11-20. <https://doi.org/10.26664/issn.2238-5126.2220134056>
- MAY, Jessica Lee. 2010. *Off the Clock: Walker Evans and the Crisis of American Capital, 1933-38*. Berkeley, CA. Dissertation History of Art (Doctor in Philosophy), University of California, Berkeley.
- MENESES, U.B. de. 2005. Rumo a uma “História Visual”. In: J.S. MARTINS; C. ECKERT; S.C. NOVAES (org.), *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP, EDUSC, p. 33- 56.
- MONTEIRO, C. 2015. El campo de la fotografía y las imágenes del Brasil en los años 1970-80: entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. *Artelogie*, EHESS, Paris, **7**:10-24. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/1086>. Acesso em: 8/12/2017.
- MONTEIRO, C. 2016. História e fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, **8**(17):64-89. <http://dx.doi.org/10.5965/2175180308172016064>
- MONTEIRO, C.; PROENÇA, C. 2016. O fotojornalismo em revista: o trabalho do fotógrafo e do editor de fotografia em Veja (1977). *Revista Maracanan*, **12**(14):190-209. DOI: <https://doi.org/10.12957/revmar.2016.20869>
- PEIXOTO, R.C.D. 2011. Memória social da Guerrilha do Araguaia e da guerra que veio depois. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, **6**(3):479-499. <http://dx.doi.org/10.1590/S1981-81222011000300002>
- POIVERT, M. 2016. Notas sobre a fotografia encenada, paradigma reprovado da história da fotografia? *Porto Arte*, **21**(35):103-114.
- ROUILLÉ, A. 2009. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 484 p.
- SALES, J. R. 2007. Entre o fechamento e a abertura: a trajetória do PC do B da guerrilha do Araguaia à Nova República (1974-1985). *História*, São Paulo, **26**(2):340-365.
- SEIDL, E. 2016. *Santa Soja: narrativa documental em fotolivro*. São Leopoldo, RS. Dissertação de Mestrado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 193 p.

Submetido em: 09/05/2018

Aceito em: 14/01/2019