

UNIVERSIDADE TIRADENTES
COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

EDUARDO DO VALLE CONCEIÇÃO
JULIANA SILVA DOS SANTOS

**A ARTE DE CÍCERO ALVES DOS SANTOS (VÉIO): PROPOSTA DE
CONSTRUÇÃO DE UM CATÁLOGO FOTOGRÁFICO INVESTIGATIVO SOBRE
ASPECTOS CULTURAIS, COTIDIANOS E POLÍTICOS DAS OBRAS.**

ARACAJU

2018

EDUARDO DO VALLE CONCEIÇÃO

JULIANA SILVA DOS SANTOS

**A ARTE DE CÍCERO ALVES DOS SANTOS (VÉIO): PROPOSTA DE
CONSTRUÇÃO DE UM CATÁLOGO FOTOGRÁFICO INVESTIGATIVO SOBRE
ASPECTOS CULTURAIS, COTIDIANOS E POLÍTICOS DAS OBRAS.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Tiradentes como requisito para a obtenção do Grau de Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo.

Orientador (a): Prof.^a. Me. Talita Déda.

ARACAJU

2018

EDUARDO DO VALLE CONCEIÇÃO

JULIANA SILVA DOS SANTOS

**A ARTE DE CÍCERO ALVES DOS SANTOS (VÉIO): PROPOSTA DE
CONSTRUÇÃO DE UM CATÁLOGO FOTOGRÁFICO INVESTIGATIVO SOBRE
ASPECTOS CULTURAIS, COTIDIANOS E POLÍTICOS DAS OBRAS.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Tiradentes como requisito para a
obtenção do Grau de Bacharel em
Comunicação Social com Habilitação em
Jornalismo.

Aprovado em _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a. Me. Talita de Azevedo Deda
Universidade Tiradentes

Prof.^o. Cristiano Leal de Barros Lima
Esp. em Artes Visuais
Universidade Tiradentes

Prof.^a. Me. Valéria Cristina Bonini
Universidade Tiradentes

A Deus, que foi meu guia durante todo o caminho percorrido. Ele me fez chegar até aqui. Sem o Senhor, eu nada seria.

Juliana Silva dos Santos

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus em primeiro lugar, que me deu força para completar essa longa jornada e por ter sido fiel em seu propósito na minha vida.

À minha mãe, ao meu pai e aos meus irmãos que mesmo longe, sempre me confortaram com suas palavras e amor, me incentivando a seguir em frente. Amo vocês!

À Claudia Rocha, minha amada, que sempre me apoiou com todo carinho e amor, que passou comigo por todos os momentos ruins e nunca me abandonou.

Aos meus amigos e professores da academia pelos ensinamentos que levarei para a vida.

À professora Talita que nos conduziu e orientou com muita dedicação durante todo o processo de escrita deste trabalho.

À Véio que nos recebeu muito bem, nos deu uma aula com sua experiência de vida, conhecimento, simplicidade e talento.

Aos meus amigos do trabalho e da vida, que sempre me incentivaram a seguir em frente e não desistir.

Aos designers gráficos, Maria Beatriz Menoli e Gilson Matos, vocês foram sensacionais e brilhantes!

Ao meu bravo colega Eduardo, que me ajudou a escrever este trabalho e se dedicou para que tudo desse certo.

Juliana Silva dos Santos

Continue a nadar...

Dory, Procurando Nemo, 2003

Juliana Silva dos Santos

À vida em toda beleza, sabedoria e glória
Aos sonhos mais inspiradores
Ao amor que acalenta e suspira
À família que é resumo perfeito de tudo
isso.

Eduardo do Valle Conceição

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao bom Deus que me deu coragem, saúde e paciência para superar todas as pedras que estavam no meio do caminho.

À minha família, em especial, a minha mulher, Carla Suzanne, que além de todo amor e dedicação, me mostra todos os dias como ser uma pessoa melhor.

Aos filhos, Felipe, Juliana e Vitória e ao meu netinho, Eduardinho do Valle que tanto me incentivaram ao longo desses anos de curso. Meus pedaços que juntos são meu todo. Tudo é sempre para vocês.

Ao grande artista do sertão sergipano, do Brasil e do mundo, Cícero Alves dos Santos-Véio. O senhor é inspirador. A beleza da sua obra não será esquecida.

Aos professores do curso de Comunicação Social da Unit. Vocês todos foram sensacionais fontes de saber. Aprendi muito nas salas de aula.

Aos amigos do jornalismo, da vida e Universidade, muito obrigado por tudo.

Obrigado também aos brilhantes designers gráficos, Maria Beatriz Menoli e Gilson Matos. Vocês foram fundamentais para realização de nossa proposta de catálogo fotográfico, fruto desse TCC.

Faço aqui um pleito repleto de reconhecimento a minha brava companheira de TCC, Juliana Silva. Sua parceria foi completa e essencial.

Eduardo do Valle Conceição

“Ninguém ignora tudo. Ninguém sabe tudo. Todos nós sabemos alguma coisa. Todos nós ignoramos alguma coisa. Por isso aprendemos sempre”. Paulo Freire (1989)

Eduardo do Valle Conceição

RESUMO

O artesanato é um importante produto cultural muito presente no estado de Sergipe. Através dele é possível se comunicar como mostra a teoria da folkcomunicação. Apesar de sua importância, ainda existem poucos referenciais bibliográficos que falam sobre o assunto. Diante disso, o presente Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo uma proposta de construção de um catálogo fotodocumental, que visa por meio da produção fotográfica, observar nas peças do artista Cícero Alves dos Santos, mais conhecido como Véio, a existência dos aspectos de denúncia política e exposição da cultura e da vida cotidiana do sertão sergipano. Durante os meses de janeiro e abril de 2018, foram realizadas duas visitas ao sítio de Véio, e esses encontros com o artista resultaram na produção das fotografias utilizadas na proposta de catálogo e de entrevistas. O planejamento gráfico teve todos os seus elementos, como diagramação, tratamento das imagens, grafismos e desenvolvimento de tipografia realizados especialmente para a proposta de catálogo. Véio é um escultor sergipano, nascido em 1947, em Nossa Senhora da Glória. Seu trabalho tem como matéria prima galhos e troncos de madeira sem vida, que são transformados pelas mãos do artista em obras de arte. Véio é um artista consagrado e seu trabalho já foi exposto em galerias nacionais e internacionais, porém muitos sergipanos desconhecem sua arte. Por meio da construção da proposta do catálogo fotográfico: *Um artista chamado Véio*, pretende-se mostrar através da fotografia os aspectos contidos na obra de Véio, utilizá-lo como fonte de pesquisa para a academia e para toda sociedade e como veículo de divulgação da cultura e da arte sergipana, buscando valorizar o artesanato em madeira do estado de Sergipe. Para a obtenção de informações foram utilizadas pesquisas bibliográficas sobre fotografia documental, Kossoy (2001), folkcomunicação, Beltrão (2014) e artesanato sergipano. Também foram realizadas entrevistas com Véio, buscando entender sob sua perspectiva o significado de suas peças e o que ele deseja retratar através delas. A resposta para o problema proposto foi respondida por meio das pesquisas realizadas e com isso conclui-se que as obras de Véio possuem características marcantes do cotidiano do sertanejo sergipano, traços da cultura do estado e aspectos críticos sobre política.

Palavras chave: artesanato; fotografia documental; arte popular.

ABSTRACT

Crafts is an important cultural product very present in the state of Sergipe. Through it it is possible to communicate as shown by the theory of folkcommunication. Despite its importance, there are still few bibliographical references that speak on the subject. Therefore, the purpose of this work is to propose a construction of a photodocumental catalog, which aims at photographic production, to observe in the works of the artist Cícero Alves dos Santos, better known as Véio, the existence of aspects of political denunciation and exposition of the culture and daily life of sergipe sertão. During the months of January and April 2018, two visits to the site of Véio were made, and these meetings with the artist resulted in the production of the photographs used in the catalog proposal and interviews. The graphic planning had all its elements, such as diagramming, image processing, graphics and typography development carried out especially for the catalog proposal. Véio is a Sergipean sculptor, born in 1947, in Nossa Senhora da Glória. His work has as raw material branches and trunks of lifeless wood, which are transformed by the hands of the artist into works of art. Véio is a consecrated artist and his work has already been exposed in national and international galleries, but many Sergipans are unaware of his art. Through the construction of the proposal of the photographic catalog: An artist called Véio, it is intended to show through the photograph the aspects contained in the work of Véio, to use it as a source of research for the academy and for all society and as a vehicle for the dissemination of culture and art of Sergipe, seeking to value the wood crafts in the state of Sergipe. To obtain information, we used bibliographical research on documentary photography, Kossoy (2001), folkcommunication, Beltrão (2014) and Sergipe handicrafts. Also interviews were realized with Véio, trying to understand under his perspective the meaning of his pieces and what he wants to portray through them. The answer to the proposed problem was answered through the researches carried out and with this it is concluded that Véio's works have characteristic features of the Sergipean sertanejo daily, traits of the state culture and critical aspects about politics.

Keywords: crafts; documentary photography; popular art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. LE MINH TRUONG: Delta do Mekong.....	24
2. NGUYEN DINH UU: Soldados correndo em meio as bombas.....	25
3. Série Rocinha de André Cypriano.....	33
4. Sebastião Salgado, manifestação em Serra Pelada.....	34
5. Exposição Êxodos, Sebastião Salgado	35
6. Projeto Gênesis, Sebastião Salgado.....	36
7. Combates no Afeganistão, Maurício Lima.....	37
8. Garoto que perdeu a visão durante conflitos no Iraque, Maurício Lima.....	37
9. Canudos 100 anos, Evandro Teixeira.....	39
10. Processo de folkcomunicação, Corniani.....	49
11. O artista pensativo, por Eduardo do Valle.....	69
12. Véio, o contador de histórias por Eduardo do Valle.....	69
13. O artista na labuta, por Eduardo do Valle.....	70
14. O pássaro, por Eduardo do Valle.....	71
15. Esculturas de madeira realçadas pela luz da janela, por Eduardo do Valle.....	71
16. Os caminhantes, por Eduardo do Valle.....	72
17. O político e Lampião por Eduardo do Valle.....	73
18. Véio no meio da mata escura, por Eduardo do Valle.....	74
19. Retrato de Véio, por Eduardo do Valle.....	75
20. O bicho que guarda a casa, por Eduardo do Valle.....	75
21. Detalhes dos veios da madeira conservados durante o entalhe, por Eduardo do Valle.....	76
22. Véio na janela da casa da mata, por Eduardo do Valle.....	77
23. Visão da entrada do sítio museu, por Eduardo do Valle.....	77
24. “Um bicho narigudo”, por Eduardo do Valle.....	78
25. “O cara de burro e o urubu político”, por Eduardo do Valle.....	79
26. Capa: Um artista chamado Véio. Foto: Eduardo do Valle.....	82
27. Prefácio: cor preta, uma das mais utilizadas por Véio.....	83
28. Contracapa. Grafismos inspirados nas peças confeccionadas por Véio.....	83
29. Tipografia: Inspirada na assinatura do artista / Assinatura do artista.....	84

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	15
2.	FOTOGRAFIA COMO NARRAÇÃO E EXPRESSÃO	18
2.1.	Fotografia Documental.....	23
2.2.	Fotodocumentarismo.....	28
2.3.	Fotodocumentaristas brasileiros.....	33
3.	JORNALISMO CULTURAL: FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA DE CONSERVAÇÃO DA CULTURA E DA ARTE	40
3.1.	Folkcomunicação: estudo da comunicação da cultura popular.....	45
3.2.	Líder de opinião.....	48
3.3.	Artesanato em Sergipe.....	53
4.	VÉIO: O ARTISTA DO SERTÃO	57
4.1.	A arte de Véio.....	61
5.	CATÁLOGO COMO FERRAMENTA PARA PRESERVAÇÃO DA ARTE DE VÉIO	64
5.1.	Um breve histórico sobre a origem do catálogo.....	65
5.2.	Construção do catálogo.....	65
5.3.	Composição e tratamento das imagens.....	67
5.3.1.	Os planos fotográficos.....	68
5.3.2.	Arquivos.....	70
5.3.3.	Iluminação.....	70
5.3.4.	Granulação.....	73
5.3.5.	Textura.....	74
5.3.6.	Profundidade de campo.....	76
5.3.7.	Cor.....	77
5.4.	Relatório prático de execução do projeto.....	80
5.5.	Planejamento gráfico.....	81
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
7.	REFERÊNCIAS	88
8.	APÊNDICES	92
8.1.	Apêndice I – Primeira entrevista realizada com Cícero Alves dos Santos.....	92

8.2.	Apêndice II – Segunda entrevista realizada com Cícero Alves dos Santos.....	101
8.3.	Apêndice III – Modelo de catálogo.....	111
8.4.	Apêndice IV – Fotos.....	133
8.5.	Apêndice V – Pré-Projeto.....	137

1. INTRODUÇÃO

Desde o seu surgimento em 1826, passando pelas transformações tecnológicas e aplicações no contexto comunicativo, a fotografia enquanto instrumento iconográfico, tem mostrado o seu poder em preservar a memória de diversos lugares do mundo. As imagens servem como documentos que revelam o passado e contribuem para a história da humanidade, sendo possível compreender, de forma mais clara, os aspectos históricos, antropológicos e etnográficos de determinados povos e épocas.

Diante da sua importância na referencialidade e documentação factual, o presente estudo tem como objetivo propor a construção de um catálogo fotográfico, sobre os aspectos culturais, cotidianos e políticos contidos na arte de Cícero Alves dos Santos, mais conhecido popularmente como Véio. Para isso fez-se necessário um estudo sobre fotografia documental, pois desde o seu surgimento, a fotografia é responsável por documentar fatos importantes da história do mundo, através dela é possível descrever esses acontecimentos registrando em tempo real os fatos acontecidos naquele exato momento histórico.

É exatamente neste aspecto documental e de preservar a memória de uma sociedade local que este projeto tem como objeto utilizar a fotografia. Para isso foram utilizados os estudos sobre fotografia como documento e história da fotografia, por meio das visões dos autores Kossoy (2003), e Boni (2008/2017) que explanam todo seus conhecimentos sobre como a fotografia alcançou o status de documento. A fotografia também será utilizada no contexto de narração e expressão com os autores Kossoy (2003) e Boni (2008), buscando mostrar através da proposta de catálogo fotodocumental como as obras de Véio contam a história do sertão e do povo sertanejo, e como podem se tornar através da fotografia instrumentos de conhecimento e reflexão.

Além dos conhecimentos sobre a fotografia, fez-se necessário também entender o artesanato, que faz parte da história e raiz da cultura de um povo, transmitindo conteúdos através de representações icônicas, ele é utilizado por Véio como forma de preservar a cultura, a identidade e resgatar antigos costumes de seu povo. Para isso buscou-se material sobre o artesanato sergipano e ficou constatado que faltam referências aprofundadas sobre as artes do povo sergipano.

A falta de referências foi um problema para a construção do projeto, ficou latente a necessidade de pesquisar sobre as artes plástica e sua relação com o artesanato, pois quase todos os documentos produzidos sobre o tema, pecam pela pouca profundidade. Sobre o escultor sergipano sertanejo, Véio, não é diferente. Até então, pouco foi escrito ou documentado sobre esse artista plástico primitivista tão premiado e com tantas exposições já realizadas no Brasil e em vários países mundo afora.

Assim, é lançada como instrumento, a fotografia documental para a preservação da memória e referência cultural visando responder ao objetivo geral da pesquisa, que é a construção de uma proposta de catálogo fotodocumental sobre os aspectos culturais, cotidianos e políticos contidos na arte de Cícero Alves dos Santos, e desta forma, relacionar a fotografia documental com outras discussões no jornalismo preocupadas em descrever a cultura popular enquanto mecanismo de comunicação.

Para entender como Véio comunica através da sua arte, foi preciso aprofundar-se na teoria da folkcomunicação, que é a teoria que versa sob o estudo da comunicação popular e o folclore na difusão dos meios de comunicação de massa. Assim foi preciso buscar conhecimento sobre a teoria desde a sua origem com Beltrão (2014) e na atualidade com Trigueiro (2005).

Todas essas pesquisas realizadas visam responder a seguinte questão de partida: Na obra de Cícero Alves dos Santos (Véio) existe alguma função social, denúncia política ou exposição da cultura e vida cotidiana do sertão sergipano? Também na busca por respostas sobre essa questão, foram realizadas visitas feitas entre os meses de janeiro e maio de 2018, ao sítio de Véio, entre os municípios de Nossa Senhora da Glória e Feira Nova, a cerca de 180 quilômetros de Aracaju, buscando saber do próprio artista o que ele deseja transmitir através de suas peças.

A proposta de catálogo realizado para a conclusão do curso de jornalismo reúne 38 fotografias e textos sobre o artista e sua arte. As páginas foram desenvolvidas levando em conta os aspectos pesquisados, as cores mais utilizadas pelo artista na construção de suas peças, sua assinatura - que resultou no desenvolvimento de uma tipografia especial – e grafismos elaborados para dar ritmo e respiro ao projeto gráfico como um todo.

O objeto proposto tem missão de revelar, principalmente aos sergipanos, a importância de Cícero Alves dos Santos, ou simplesmente, Véio. Para a construção desse trabalho buscou-se entender a arte de Véio sobre três aspectos fundamentados

em sua visão sobre as questões culturais, cotidianas e políticas. Esses contextos estão presentes de forma constante nas obras não só por ser o artista um personagem presente e participativo da vida no sertão sergipano, mas também, um sujeito preocupado em contar a história de seu povo e dos momentos testemunhados para as futuras gerações. Muitas de suas obras são como fotografias, instantes capturados de fatos que não voltam mais.

2. FOTOGRAFIA COMO NARRAÇÃO E EXPRESSÃO

Considerando a narração como o ato de descrever, por meio da linguagem verbal ou não verbal um acontecimento, dando a este o poder de fazer parte da posteridade. Cláudio Feijó, em seu artigo *Linguagem Fotográfica*¹ publicado em 2002, afirma que na fotografia a linguagem dessa narração está relacionada às características, aos modos, pelos quais a fotografia existe. E para tal necessita transpor um complexo processo técnico; e é este processo a base da linguagem na narração fotográfica.

Diante de um conjunto de signos, as culturas e pessoas, décadas após décadas, se comunicaram entre si e/ou com outros povos, conseguindo assim, evoluir. No sentido prático isto se refere desde os mais simples pedidos e ações, como por exemplo quando uma criança em seus primeiros anos de vida, tenta se comunicar com a mãe para pedir comida ou água; desde aos mais complexos tratados científicos, que organiza e cataloga em livros as descobertas de todas as áreas da física quântica ou da matemática, por exemplo. Nestes exemplos, porém, coloca-se somente a utilização da linguagem escrita, ou verbal.

Há, no entanto, uma série de outras linguagens, igualmente importantes e necessárias à sobrevivência da vida humana, que não estão no campo da escrita. São as linguagens não verbais. Ricas em códigos, em conexões, repletas de significados, ao grupo destas pertencem a fotografia, a pintura, a dança, a expressão corporal, as expressões artísticas sem uso da fala, a música instrumental, o cinema mudo, etc. Atualmente, todos estes tipos de expressões são considerados linguagens passíveis de narrar cenas e possuem, portanto, respaldo científico. Porém, nem sempre foi assim.

No que tange a fotografia, Feijó (2002) vai dizer que o fotógrafo deve utilizar o plano visual com elementos precisos, como se fosse uma mala de viagem, cuja ocupação requer racionalidade e utilidade dos componentes. Estando, portanto, dentro da elaboração criativa destes elementos a possibilidade de retratar uma determinada realidade.

¹ FEIJÓ, Cláudio. *Linguagem fotográfica*. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-linguagem-fotografica.pdf>>

Entretanto, é preciso um certo cuidado com a construção da linguagem na fotografia, visto que mesmo possuindo em sua feitura um arcabouço de tecnologias que lhe confere precisão de cores, ângulos, feições, lugares e outros elementos a serem fotografados, ela pode estar impregnada pela ideia de que códigos indiretos não possuem força o suficiente para contar uma história do começo ao fim.

Isto porque, na época do surgimento da fotografia na metade do século XIX, não havia propriedade científica o suficiente para antever, por exemplo, que os elementos implícitos, e/ou o que não está fotografado faz parte do cenário a ser narrado tanto quanto o que está explícito e/ou o que está sendo fotografado.

No senso comum, quando alguém se refere a uma fotografia, na realidade refere-se à sua expressão: à imagem, ao assunto nela representado. A fotografia, porém, não é apenas um documento por aquilo que mostra da cena passada, irreversível e congelada na imagem; faz saber também de seu autor, o fotógrafo, e da tecnologia que lhe proporcionou uma configuração característica e viabilizou seu conteúdo. (KOSSOY, 2003, p. 75)

A partir da catalogação de fontes a respeito da historiografia da fotografia, a humanidade finalmente teve – ao seu dispor – todas as possibilidades de conhecimento dos elementos não fotografados, que fazem também parte do cenário; e pôde assim, portanto, conhecer a riqueza do que é a linguagem fotográfica como possibilidade de narração.

Cronologicamente, ao compreender a história da fotografia, acaba-se compreendendo também como – ao longo dos tempos – a ciência foi incorporando elementos signatários a mesma, e proporcionando a esta a possibilidade real de ser considerada, dona da ‘cena’ narrada.

Logo, até a máxima popular de que “uma fotografia vale mais do que mil palavras”, precisou-se compreender cientificamente todos os elementos não explícitos em uma foto. A redundância dessa afirmação está no fato de que não é possível esgotar as observações sobre determinado fato, nem mesmo com mil palavras, já que as visões e os conteúdos não são redutíveis a uma estrutura linguística.

[...] As palavras, lidas ou ouvidas, precisam, para serem entendidas, de um lapso de tempo. A fotografia, muito mais complexa, é vista num passar de olhos e seria o meio de comunicação ideal. Mas quem pode estar certo de ver e menos ainda entender a imagem reproduzida, sem

ter recebido antes outras informações além daquelas mostradas pela foto? (KEIM, 1971 *apud* KOSSOY, 2003, p. 117)

Essa dimensão das possibilidades da fotografia começou a ‘ganhar corpo’ a partir da proporção com que os profissionais da área fotográfica começaram a inovar suas técnicas. Com o advento dos tempos modernos, os fotógrafos passaram a utilizar novos artifícios para fotografar e para poder sobreviver da arte da fotografia. Se, nos primeiros anos do surgimento dessa técnica, ainda havia muito para aprender e muito se duvidava acerca de como a fotografia deveria ser concebida – seja por um objeto de técnica precisa e exata, ou por sua natureza amplamente estética e recheada de significados artísticos – na modernidade, porém, nomes como o de Roland Barthes (1915-1980) e de Cartier-Bresson (1908-2004) surgem como possibilidades de associação da arte fotográfica a partir da assimilação de outros tipos iconográficos.

Nesse ínterim, a fotografia dialoga com a pintura, e o retrato ‘ressurge’ como uma possibilidade revisitada, em que a figura do fotógrafo com um ateliê recheado de adornos e aparados, capazes de moldar e montar um cenário específico, para obter determinada fotografia, e obter determinada ‘leitura’ destes personagens retratados neste retrato específico, surge com força total. Tal como o consagrado desenhista Gaspard-Felix Tournachon, conhecido por Nadar (1820-1910) e por manter um estreito diálogo entre modernidade e tradição, como afirma Borges (2008), tal articulação entre tempos culturais diferentes possibilitava ao artista transcender a mesmice do universo cotidiano, atado a fins tipicamente imediatos, e dessa forma criar algo perene.

Segundo Borges (2008), nos retratos de Nadar haviam muitas relações com a pintura, especialmente ao fotografar mulheres, pois escolhia técnicas da pintura para enaltecer ‘qualidades’ e/ou ideários da época relacionados a figura feminina.

A sensualidade por meio do mistério, as formas arredondadas do corpo feminino por meio das curvas e da maciez dos tecidos, e as técnicas de sombreamento da fotografia para ‘esconder’ nuances femininas transformava assim as mulheres retratadas em seres de maior magnitude e esplendor, rodeadas por uma mística misteriosa.

Contemporaneamente aos retratos surgem os estúdios fotográficos, onde era possível retratar mais pessoas, ao mesmo tempo, em uma só fotografia, ao invés de uma pessoa ou um grupo limitado como nos ateliês. Surgia ali a possibilidade de

fantasiar e fotografar essa fantasia, a prole vestia-se com a roupagem de burgueses e se deixava fotografar, as moças de famílias humildes vestiam-se como madames da alta sociedade e até vez em quando, lançam mão de artifícios como os instrumentos artísticos para posarem para fotografias, fazendo-se crer que sabiam até tocar estes instrumentos. Kossoy nos diz que:

[...] em 1899, quando do início da ‘idade de ouro’ dos cartões-postais [1900-1925], a Alemanha produziu 88 milhões de unidades, seguida pela Inglaterra com 14 milhões, Bélgica: 12 milhões e França: 8 milhões. Já em 1910, a França liderava essa indústria produzindo nada menos que 123 milhões de postais. (KOSSOY 2000, p. 64 apud BORGES, 2008, p. 59).

Essa possibilidade dos cartões lança ao mundo, na verdade, uma nova possibilidade de construção de comunicação que ultrapassou fronteiras espaciais e geográficas. No entanto, mais uma vez, a façanha de montar uma cena, um cenário propício ao belo e que escondesse, o que era considerado feio ou desagradável, foi aqui utilizada para produzir e reproduzir os cartões-postais da época, técnica que se propaga até os dias atuais.

Em seu livro *Terra*² (catálogo fotográfico consagrado internacionalmente), de 1997, Sebastião Salgado traduz a inocência dos pequeninos a partir possibilidade de mostrar a abrangência de detalhes culturais locais – como a cultura de se manter os olhos das crianças abertos e utilizar uma cruz emoldurada na cabeça como meio de sinalização da entrada no Céu. Em relação a fotografia da morte de Lampião,

Sem qualquer intenção artística, o objetivo do fotógrafo é informar o desbaratamento de um dos últimos redutos do banditismo social no sertão brasileiro. Ironia ou não, o fato é que a imagem também põe a descoberto a violência dos meios de combate à ação de grupos que, como esse, eram considerados uma ameaça à estabilidade da nação brasileira. Vestimentas, armas, o clássico chapéu dos cangaceiros, botas, tudo ricamente ornado, querem simbolizar o fim da rebeldia camponesa que a cultura excludente e latifundista da República transformara em símbolo do caos e da anarquia. As imagens das cabeças de Lampião e seu bando parecem ser um caso específico de diálogo da modernidade com a tradição. Expor partes do corpo de rebeldes, sobretudo a cabeça, é um costume antigo [...] (BORGES, 2008, p. 66).

² SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

Contemporaneamente à fotografia da morte de Lampião e seu bando surge a fotografia da morte de Che Guevara, o líder da Revolução Cubana. Retratado pelo fotógrafo e jornalista norte-americano Jacob-August Riis (1848-1914), a fotografia icônica de Che revela, ao contrário de Lampião, um personagem de olhos abertos, que mirava à sociedade e, propositalmente, indagava o leitor a pensar o que poderia afinal tê-lo matado. A diferença dessas duas fotografias – Lampião e Che – é que a técnica utilizada por Riis era a melhor matéria prima para, por meio de elementos fotográficos, poder persuadir.

Seu olhar [Riis] se dirigia para a sociedade concebida a partir de dois grandes blocos: os pobres e os ricos nos Estados Unidos da América. As imagens dos pobres traziam à tona o tema da sociedade de massa, dos trabalhadores imigrantes, dos desempregados, dos mendigos, em suma, do universo social identificado com as classes perigosas. [...] Ao relacionar a pobreza com as representações do abandono, da enfermidade, da preguiça, do crime e da subnutrição, o fotógrafo punha suas imagens a serviço dos discursos dos defensores das políticas sanitaristas, das reformas urbanas e da aprovação de leis de controle e disciplinarização do trabalho. (BORGES, 2008, p. 67-68)

Neste contexto fotográfico de retratação da morte e/ou de retração da figura do trabalhador, amplamente trabalhados nas fotografias de Sebastião Salgado e de Riis pode-se considerar ainda uma nova maneira de compreender a fotografia – a de compreendê-la como expressão artística.

Analisando as fotografias de Sebastião Salgado (1997), por exemplo, chega-se a compreensão de como uma imagem fotográfica serve como maneira de se expressar ao longo de décadas. Diz-se isso aqui acerca de expressão, não somente a expressão dos personagens fotografados, mas se diz expressão o que o fotógrafo pretende retratar e o que ele, fotógrafo, pretende esconder. Assim sendo, as fotografias passam a ser também uma expressão artística, entrando para o rol das atividades humanas que servem como leitura da alma humana.

Desde a existência da humanidade, os seres humanos se expressam das mais variadas maneiras. Expressar-se é também uma das formas de as pessoas mostrarem umas às outras o que sentem de determinada situação e/ou fato; de como esperam que – por exemplo – determinada descoberta científica e/ou problemática seja desenvolvida e posteriormente solucionada. E, a forma de se expressar, de

buscar elementos que deem sentido a essa expressão, qualquer que seja ela e para o que ela servirá *a posteriori*, muda de cultura para cultura, de época para época. Não muda, porém, a necessidade de o homem expressar-se ao longo dos anos. Afinal, a necessidade de se expressar é inerente aos homens quiçá até antes mesmo de estes se compreenderem como seres humanos.

Então, pode-se considerar, cronologicamente as diversas maneiras de expressar-se propostas pelas culturas e as próprias linguagens buscadas para confeccionar essas especificidades. Fotografias, assim como a música, a dança, o teatro e outras manifestações artísticas fazem parte do rol de maneiras de os seres humanos se expressarem artisticamente, e essas atividades estão presentes no mundo e continuam correlacionadas à todas as culturas porque essa necessidade de se expressar também não está somente ligada ou relacionada à sobrevivência como, de certa maneira, a ciência cataloga a linguagem ou o ato de narrar em si. Isto porque essa necessidade está contida na alma dos seres humanos. Dito isso, pode-se considerar que toda a complexidade da fotografia, porque, seja

Das excursões *daguerreanas* às primeiras tentativas de conquista do espaço sideral, por onde quer que o homem se tem aventurado nos últimos 160 anos, a câmera o tem acompanhado, comprovando sua trajetória, suas realizações. Seja como meio de recordação e documentação da vida familiar, seja como meio de informação e divulgação dos fatos, seja como forma de expressão artística, ou mesmo enquanto instrumento de pesquisa científica, a fotografia tem feito parte indissociável da experiência humana. (KOSSOY, 2003, p. 155).

No sentido de documentar, a fotografia tornou-se um importante meio, pois através dela foi possível documentar fatos e acontecimentos passados tornando-os conhecidos em todo o mundo, mostrando a dimensão dos mesmos através das imagens.

2.1 FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Através da fotografia, é possível preservar a memória de diversos lugares do mundo. Essas imagens são documentos que revelam o passado e contribuem para a história da humanidade. Através desses documentos é possível compreender, de

forma mais clara, os aspectos históricos, antropológicos e etnográficos de determinados povos e épocas.

A fotografia torna-se fonte de conhecimento, pois através dela é possível chegar em diversos lugares do planeta e conhecer os aspectos sociais e culturais de determinada localidade, como afirma Andrade (2002, p.42), quando diz que “[...] a fotografia passa a ser um instrumento de conhecimento das diversidades do mundo [...]” e nesse contexto, ela faz com que as imagens sejam decisivas para o conhecimento.

A exemplo disso tem-se os registros fotográficos da guerra do Vietnã, que mostram as proporções das consequências ocasionadas pelos confrontos.



Foto 1: LE MINH TRUONG: Delta do Mekong³

Fonte: <<http://misturaurbana.com/2016/02/guerra-vietnam-fotografada-pelos-fotografos-vietnamitas/>>

³ Floresta de mangue destruída pelo agente laranja. Os norte-americanos destruíram a paisagem com produtos químicos para impossibilitar os vietcongues de se esconderem. Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2016/02/guerra-vietnam-fotografada-pelos-fotografos-vietnamitas/>>



Foto 2: NGUYEN DINH UU

Fonte: <<http://misturaurbana.com/2016/02/guerra-vietnam-fotografada-pelos-fotografos-vietnamitas/>>

Um dos campos em que a linguagem fotográfica é essencial é para a preservação da memória visual, visto que por meio dela é possível acompanhar as transformações da humanidade em todo o mundo. Logo, essas imagens são consideradas documentos para a história, mas o termo documento, que por décadas a fio, tinha como o sentido tradicional, ser utilizado apenas para documentos escritos - diante da urgente necessidade de se utilizar a linguagem fotográfica para a catalogação de acontecimentos da humanidade - foi aos poucos, se incorporando ao significado da fotografia, de maneira tal que, contemporaneamente, utiliza-se o termo fotografia documental como arcabouço científico e teórico que possuem documentos impressos e escritos.

Para Kossoy (2003) a fotografia é um intrigante documento cujo conteúdo a um só tempo, revela informações e detona emoções. Isto porque através dela é possível ver o que já foi extinto na humanidade, ou seja, é possível voltar no tempo e

saber sobre aquela época, sobre a sociedade, sua cultura, comportamento e afins, sendo possível ver nelas coisas que até já não existem mais.

Todavia, antes de teóricos contemporâneos considerarem o peso documental que está inserido em uma imagem fotográfica, ela passou por um período onde alguns estudiosos a desconsideravam como fonte documental. Kossoy (2003) se utiliza de duas razões para explicar sobre os preconceitos quanto a utilização da fotografia como fonte histórica. Primeiramente o autor explicita que os seres humanos são uma “civilização da imagem”, onde há, de épocas em épocas, uma constante enxurrada em imagens, de culto à imagem, que permanece nos dias atuais como uma verdadeira avalanche de formas e cores, onde há uma crescente excitação visual. Essa avalanche de imagens tornou-se, modernamente, um dos tipos mais crescentes de poluição, a poluição visual. Ao passo que o texto escrito ou impresso não é oferecido às sociedades com tamanha voracidade e facilidade, e é, portanto, relegado a um campo mais específico, mais isolado.

Este isolamento, porém, é o que acaba por conferir à linguagem escrita certa distinção que a consagra como documento. É um discurso que prega que a linguagem fotográfica, ao se misturar com todo o tipo de imagem presente na civilização da imagem, perde-se em si o seu caráter documental e a sua importância científica. Perdendo assim o próprio arcabouço de análise, sendo relegada a segundo plano, permanecendo apenas como um objeto, e não como um instrumento transformador e capaz de auto inserir-se historicamente em uma sociedade. É como se a fotografia, por ser imagem e por ser visual, estivesse muito aquém de um texto escrito. Esta é a primeira visão preconceituosa que Kossoy (2003) explicita em sua obra “Fotografia & História”.

O segundo tipo de preconceito no que diz respeito a fotografia vem de uma dificuldade que os próprios estudiosos e teóricos possuem ao “ler” uma fotografia. Isto porque, sem toda a descrição teórica que possuem os documentos impressos e que proporcionam a estes teóricos fazerem leituras precisas, rápidas e de fácil acesso, as fotografias necessitam de um estudo muito mais minucioso, de descoberta do que está oculto, dos símbolos inseridos em cada enquadramento, da conjuntura sócio-política e econômica da época fotografada. E este estudo não é fácil de ser realizado, é preciso interpretar símbolos, contextualizá-los e assim, decodificá-los.

Nestas últimas décadas a palavra documento teve seu sentido ampliado para além da escrita, incluindo também a imagem. Kossoy (2003, p.32), diz que “As

fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos [...]”. Logo, através da análise de uma fotografia é possível obter informações, recuperar detalhes de fatos, que a história não conseguiu trazer.

Atualmente, com a desconstrução da fotografia como espelho do real, a fotografia documental passa a ser um trabalho mais interpretativo, elaborado e investigativo. Que busca do fotógrafo um olhar mais profundo, sensível e apurado sobre a realidade retratada, para revelar através das lentes uma história, uma situação, um local, uma guerra, uma cultura, de uma forma mais interpretativa e poética, buscando trazer a realidade representada como uma forma de arte, e trazendo também um estilo próprio do fotógrafo. O olhar de cada um é diferente, por isso a fotografia traz em si um olhar único de quem produz as imagens através da câmera. Sobre a história da fotografia documental, Kossoy (2003), traz uma reflexão válida para os dias atuais:

A partir do conteúdo documental que encerram, as fotografias que retratam diferentes aspectos da vida passada de um país são importantes para os estudos históricos concernentes às mais diferentes áreas do conhecimento. Essas fontes fotográficas, submetidas a um prévio exame técnico-iconográfico e interpretativo, prestam-se definitivamente para a recuperação das informações. (KOSSOY, 2003, p. 55)

O autor consegue explicitar – definitivamente – o papel crucial da linguagem fotográfica às sociedades e a todos os aspectos de cada uma delas, em todos os campos da ciência e dos sistemas sociopolíticos. E quando ele coloca que as fontes fotográficas passam, previamente, por exames técnicos e, posteriormente, podem servir como documentos futuros, consagra-se então a fotografia como um instrumento fundamental e definitivo para a documentação da história da humanidade. E por isso torna-se importante armazenar as imagens como fonte de registro histórico de épocas passadas. Para que, através delas, possa-se conhecer mais sobre as gerações passadas, no intuito de transmitir para gerações futuras as informações e descobertas obtidas através desses documentos.

Com o desenvolvimento da indústria começou um novo processo de conhecimento do mundo. Kossoy (2003, p.27), ainda afirma que “[...] o mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado.”

Ou seja, através do olho o ser humano pode enxergar, mas não pode fixar todas as imagens que vê na própria memória. Muito do que se vive, perde-se. As lembranças permanecem frescas por um tempo, mas se não são buscadas com determinada frequência, elas acabam desaparecendo. E a fotografia é capaz de congelar um instante, e por isso é uma grande auxiliar da memória, não deixando que os acontecimentos caiam no esquecimento. Jacques Le Goff (1990, p.402), diz que [...] “a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica.”

Se não fosse a fotografia, muito da história da humanidade, muitos fatos e acontecimentos teriam se perdido no tempo. É através da fotografia que se consegue reviver momentos do passado, pode-se ainda sentir emoção ao ver uma fotografia, seja alegria ou tristeza. Porém, nem sempre uma fotografia causa a mesma emoção em pessoas diferentes, uma pessoa que não conhece essa realidade, muitas vezes necessita de uma contextualização sobre o que se trata a fotografia para que possa interpretá-la e então entender o que ela comunica.

Kossoy (2003, p.153), segue nos mostrando que “Efetivamente, não há como avaliar a importância de tais imagens se não existir esforço em conhecer e compreender o momento histórico pontilhado de nuances nebulosas em que aquelas imagens foram geradas”. Portanto, para entender o que se quer transmitir através de uma fotografia, é necessário mergulhar nela, buscando conhecer seu momento histórico e seu contexto, para assim chegar no ponto de compreensão da imagem. Esta singularidade documental serve, portanto, para a análise de todo e qualquer processo, desde estudos científicos até estudos e análises de manifestações culturais. Isto porque uma fotografia consegue captar – e transmitir – um legado de significado, de temporalidade, de conjuntura histórico-sócio-econômica. Sendo assim, quem quiser e estiver disposto a debruçar-se sob análises e estudos, pode, por exemplo, conhecer uma época e um artista específico por meio do conjunto de fotografias das obras deste artista.

2.2 FOTODOCUMENTARISMO

Tornar-se um documento, com conjunturas científicas, possuindo respaldo intelectual, possível até de ser utilizado como objeto transformador de todo um

contexto social específico: assim é a fotografia documental. Antes vista como artifício para complemento dos textos impressos em jornais, ou somente registro de festividades e memórias pessoais, a fotografia conseguiu – século após século – fazer-se valer do seu papel de registro documental.

Isto significa que agora uma fotografia pode ser considerada uma das melhores maneiras de compreensão social de culturas, sistemas econômicos, épocas, famílias, obras de arte. Mas até chegar-se ao patamar de ser considerada – por si só – um documento, ela passou décadas sendo deixada de lado, como um objeto coadjuvante ao fotojornalismo, por exemplo. Sobre isso Kossoy (1980), diz que:

As fotografias do passado – que consideramos como objetos-imagens – constituem-se em fontes e, portanto, em um dos nossos pontos de partida para a compreensão do processo que as gerou em seus itens estruturais e em sua significação histórica e social. (KOSSOY, 1980, p. 49 *apud* BONI, 2017, p.11)

Portanto, a fotografia tornou-se, ao longo de décadas, objeto documental para análise social de épocas, fatos históricos, contextos e sistemas econômicos. Paulo César Boni, em seu ensaio intitulado “A fotografia como ferramenta para a recuperação da história e da memória”⁴, publicado nos anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), em 2017, explicita que:

O uso do termo ‘ferramenta’ se justifica em razão de poder a fotografia ser utilizada de várias formas e com diversas finalidades. De mera ‘ilustração’, antigamente, ela conquistou espaços e foi alçada à condição de documento, status já devidamente reconhecido pela academia, e, agora, galga degraus para ser reconhecida como fonte de pesquisa e como metodologia de coleta de dados”. (BONI, 2017, p.1)

Para comprovar a hipótese de que a fotografia alçou esse status Boni (2017) faz um histórico em busca da descoberta dos primórdios da fotografia utilizada como forma de documentar fatos históricos e descobre evidências profícuas nesta arte de revelar a verdade por meio de imagens fotográficas advindas ainda de séculos passados. Um destes apontamentos foi o de que papel na sociedade, o campo social

⁴ Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2067-1.pdf>>

da fotografia mudou; e com essa mudança, houve a transformação da forma de olhar, e a mudança – consequentemente – da *práxis* fotográfica. A arte de fotografar transformou-se, ainda no final do século XIX e início do século XX, em fotodocumentarismo de denúncia social.

Um exemplo desta nova forma de pensar a fotografia, e, consequentemente de fotografar, é o conjunto de obras de Jacob Riis, um dos pioneiros nesta forma de fotografar com intuito de documentar épocas históricas que revelassem verdade social. Riis é um dos precursores em fotodocumentarismo de denúncia social.

Pois como afirma, Boni (2008), acreditava-se que, por meio de fotografias e entusiásticos artigos denunciativos, ele chocou a sociedade ao mostrar as precárias condições de vida dos imigrantes, especialmente os latinos, que viviam em cortiços, sem nenhuma condição de higiene.

A intenção de Riis, com as fotografias, era a de chocar a sociedade. E, como meio deste abrupto choque, tentar mudar a mentalidade da sociedade vitoriana à época, que, creditava a pobreza ao fracasso social, um pensamento herdado das elites aristocráticas ao capitalismo, que, infelizmente ainda predomina nos dias atuais. Para comprovar que fracasso financeiro e pobreza não estariam – necessariamente – acopladas, Riis começa a retratar uma série de cotidianos comuns às classes de trabalhadores nos ambientes próprios deles, dentro de fábricas, nas favelas em que moravam, nas escolas superlotadas e sem infraestrutura, em seus alojamentos insalubres.

As imagens documentais - fotografias – de Riis eram cruas e até mesmo um pouco destituídas de técnicas fotográficas mais elaboradas. Certamente a própria vida deste fotodocumentarista tenha contribuído para realizar projetos fotográficos de denunciamento. Afinal, Riis passou – assim como os diversos trabalhadores que fotografava – por imensas dificuldades financeiras desde que migrou da Dinamarca para os Estados Unidos, com apenas 21 anos e precisando trabalhar. Durante o período em que trabalhou como repórter no New York Tribune, em Nova Iorque, James Riis pôde acompanhar o submundo do crime, verificar como são feitas as rondas policiais, e isto trouxe a Riis uma bagagem social que, atrelada própria história de vida dele, projetou nas fotografias tiradas um cunho documental expressivo e amplamente voltado para o denunciamento social. O objetivo de Riis com a fotografia, segundo Sousa (2000, p. 56 *apud* BONI 2008, p. 8-9) era o de explicar que ser pobre

é um mal remediável através da educação, emprego, habitação e cuidados com a saúde.

Outro expoente do fotodocumentarismo, um dos mais importantes nomes da fotografia documental como forma de denúncia social, surgido ainda no século XIX, é o fotógrafo Lewis Hine. Assim como Riis, o objetivo de Lewis Hine também era o de chamar à atenção para a forma de vida desumana, cruel e degradante relegada aos milhares de trabalhadores. Porém, Hine possuía uma técnica fotográfica mais elaborada, mais artística, mais trabalhada com os elementos específicos da própria fotografia; tais como o cuidado aguçado com a iluminação das fotografias. Hine é considerado um dos mais importantes fotógrafos do denunciamento social, suas fotografias, porém, não são somente cruas como as de Riis.

E, ainda que Hine revele – em seu conjunto de obras – toda a marginalidade e a desumanidade da exploração de classes, como a realidade nova-iorquina da época em que o trabalho infantil nos Estados Unidos empregava mais de um milhão de crianças na faixa etária entre 10 a 15 anos, este fotógrafo sabia compor imagens tão brilhantes, que as crianças – ainda que vítimas do sistema – eram sempre personagens vívidos, resplandecentes em todo o mar de horrores que as marginalizavam.

Os trabalhos mais conhecidos de Hine são as muitas fotografias sobre trabalho infantil, realizadas entre 1908 e 1918. Talvez a mais disseminada seja a da pequena Sadie Pfeifer ao lado de um tear, em Lancaster, Carolina do Sul. Ele (Hine) realizava entrevistas para identificar os motivos que levavam as crianças a trabalhar. As informações eram vinculadas às fotografias, em forma de legendas. A jornada diária nas fábricas era desgastante. Doenças decorrentes da exposição ao calor, aos metais pesados, à poeira, aos lixos industriais, ao carvão mineral e ao manuseio de equipamentos sem proteção eram frequentes. Para fotografar, Hine se utilizou de disfarces como de fotógrafo de companhias de postais, repórter interessado em máquinas e construções e vendedor de seguros (BONI, 2008, p. 12-13).

E, além do cuidado fotográfico apurado, e sua formação acadêmica em Sociologia, Panzer (2002, p. 6 *apud* BONI 2008, p. 14) diz que a análise das obras deste fotógrafo deve ser compreendida a partir e intrinsecamente de um contexto formal de todo o conjunto de seus trabalhos, buscando sempre analisar o lado de denunciamento social das fotografias.

Portanto, a proposta do fotodocumentarismo vai de encontro às propostas mais restritas ao fotojornalismo. Isto porque, para o fotodocumentarismo a análise científica não é a partir do produto, e sim, a partir dos fatores sociais, políticos, econômicos e culturais, anteriores a essa fotografia; para assim descobrir o que levou o fotógrafo a registrar este momento.

Este tipo de estudo da fotografia é defendido teoricamente por Boni 2017 que explicita a análise da seguinte maneira:

[...] Ao ver uma fotografia da construção de uma igreja, por exemplo, o entrevistado se recordava das inúmeras reivindicações da comunidade pela sua construção, da mobilização da população para levantar fundos e materiais de construção, das campanhas para angariar 'prendas' e das quermesses promovidas pela paróquia para arrecadar dinheiro para as obras; se lembrava de quem eram as pessoas que lá trabalhavam, das visitas de párocos, padres, bispo e arcebispo durante o período da construção, das missas rezadas em locais improvisados enquanto a igreja não ficava pronta, de como ela tornou-se referência espacial da cidade e o ponto de encontro de rapazes e moças, e tantas outras lembranças da trajetória de via dessas pessoas, quem eram, de onde vieram, como e quando chegaram à cidade, que atividades desenvolviam, a história de sucesso de alguns e a mudança de cidade de outros, as pessoas que se tornaram beneméritas” (BONI, 2017, p.7)

A fotografia documental é capaz de realizar este tipo de abordagem para todos e quaisquer tempos, fatos históricos e elementos da vida no planeta. Hoje, não há um só aspecto de vida que não possa ser mensurado – de forma documental – por uma fotografia. E isto torna a fotografia um texto complexo, capaz de ler e visionar o mundo inteiro sob uma óptica única, repleta de simbologia e significados que nem mesmo o som das palavras consegue produzir, e assim, servir como um documento para toda uma comunidade, uma regionalidade própria, narrando toda uma situação social e econômica específica.

Os Fotodocumentaristas fazem da linguagem fotográfica um modo de expressar os aspectos políticos, sociais, culturais e conflituosos de uma determinada localidade, produzindo assim documentos que mostram esses aspectos a um maior número de pessoas que não estão diretamente ligadas a eles. No Brasil, o fotodocumentarismo tem sido ferramenta importante para o registro e documentação histórica.

2.3 FOTODOCUMENTARISTAS BRASILEIROS

Entre os fotodocumentaristas brasileiros de destaque internacional está André Augusto Cypriano⁵ que mostra através de suas fotografias o modo de vida de sociedades de diversos cantos do planeta. O fotógrafo traz em seus trabalhos temas polêmicos, como sua obra *Caldeirão do Diabo*. Esse livro mostra o dia-a-dia dos presidiários do Instituto Penal Cândido Mendes, localizado na Ilha Grande no Rio de Janeiro. O fotógrafo fez as imagens meses antes do presídio ser demolido, e o livro traz o cotidiano de presos que comandavam ações criminosas mesmo estando dentro da cadeia.

Outra obra do fotógrafo é o livro *Rocinha*, nela Cypriano mostra a arquitetura da favela e a vida de seus moradores. A essência da obra é mostrar que na favela da Rocinha existem trabalhadores e pessoas de bem e não existe só violência e tristeza, mas que as pessoas buscam viver com alegria, mesmo morando em um espaço desprovido de assistências governamentais e comandado por bandidos.

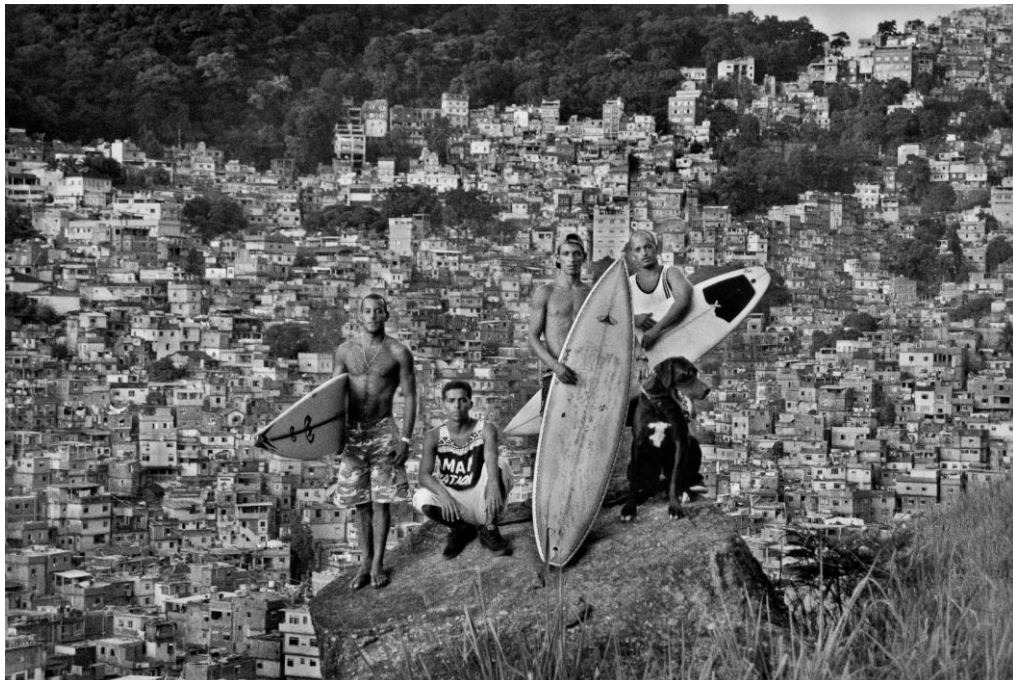


Foto 3: série Rocinha, de André Cypriano
Fonte: <<http://mam.org.br/acervo/cm2002-003-cypriano-andre/>>

⁵Disponível em: <<http://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1749/4/MRPinto.pdf>>

Nesse contexto de fotodocumentaristas brasileiros de destaque, um dos mais premiados da atualidade é o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. Suas fotografias possuem características marcantes e são feitas em preto e branco. Ele se preocupa com questões sociais, ambientais entre outras e revela tudo isso através das suas fotos.



Foto 4: Sebastião Salgado manifestação em Serra Pelada

Fonte: <<https://incrivelhistoria.com.br/historia-do-brasil/republica/sebastiao-salgado-serra-pelada/>>

Em seu primeiro livro chamado *Outras Américas*⁶, que demorou sete anos para ser produzido, Sebastião retrata a vida de povos da América Latina, camponeses e tribos indígenas. Durante a realização desse trabalho o fotógrafo passou pelo Brasil, Chile, Bolívia, Peru entre outros. Apesar da beleza das fotos, Sebastião mostra a realidade de mundo que cada fotografia descreve.

⁶Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13994>>

Em sua obra intitulada de Êxodos, ele mostra uma sensibilização com as dificuldades enfrentadas pelos imigrantes e transmite através da fotografia a trajetória de pessoas que tiveram que largar seu país de origem, e precisam chegar a um outro lugar, em busca de uma vida melhor ou simplesmente em busca da sobrevivência. O fotógrafo viajou durante seis anos e passou por quarenta países buscando documentar a realidade vivida por um povo que não tem opção, a não ser deixar sua cidade natal, por causa de conflitos de terras, guerras, entre outros.



Foto 5: Exposição Êxodos Sebastião Salgado

Fonte:< [http://www.desfrutecultural.com.br/sebastiao-salgado-traz-a-exposicao-exodos-para-brasilia/](http://www.desfrutecultural.com.br/sebastiao-salgado-traz-a-exposicao-exodos-para-brasil/)>

Em seu livro Genesis, Sebastião Salgado expõe regiões remotas do planeta ainda intocadas. Gênesis é uma palavra que vem do grego, e significa origem, nascimento, criação, princípio. Neste trabalho, o fotógrafo mostra através das lentes, que o homem pode viver em harmonia com a natureza, sem precisar destruí-la, explorando seus recursos naturais até que eles se acabem. Essa documentação vai perpetuar para as futuras gerações o olhar sensível e a preocupação de Sebastião Salgado com a natureza, e será uma forma de alertar as pessoas de que é possível homem e natureza viver equilíbrio.



Foto 6: projeto Gênesis de Sebastião Salgado

Fonte:< <http://pictify.saatchigallery.com/708465/sebastiao-salgado-genesis-exhibition>>

Já Maurício Lima, desde 2001 tem se preocupado em fotografar e documentar questões sociais e conflitos que podem se transformar em crises humanitárias, além da vida cotidiana das pessoas que segue em meio à guerra. Fotografou na Líbia no período da queda do ditador Muammar Kadhafi e de sua morte. Seu ensaio levou o nome de Líbia Hurra que significa Líbia Livre. Nesse contexto o fotógrafo expõe em seu trabalho que a Líbia estava livre numa perspectiva política.

Em sua passagem pelo Afeganistão, fez o ensaio Marjah durante seu primeiro mês no país fotografando crianças em seu cotidiano. E no segundo mês desenvolveu o ensaio Afeganistão Apocalíptico com o objetivo de estabelecer uma relação entre a cultura afegã no seu cotidiano diante da ocupação militar dos EUA. Neste trabalho no Afeganistão, Maurício foi reconhecido pela revista Time como o fotógrafo das agências de notícias do ano de 2010.



Foto 7: Combates no Afeganistão / Maurício Lima

Fonte: <<http://g1.globo.com/fotos/fotos/2012/08/o-trabalho-de-mauricio-lima-na-libia-afeganistao-e-iraque.html#F533274>>

No Iraque fotografou por cerca de um ano entre 2003 e 2011 mostrando as consequências da guerra, nesse ensaio, Maurício traz a foto de um garoto iraquiano que perdeu a visão durante os conflitos. O fotógrafo fez registros fotográficos ainda na Ucrânia, Portugal, Brasil dentre outros. Sua fotografia possui características marcantes não só esteticamente, mas também humanamente.



Foto 8: Maurício Lima

Fonte: <<http://g1.globo.com/fotos/fotos/2012/08/o-trabalho-de-mauricio-lima-na-libia-afeganistao-e-iraque.html#F533309>>

Pensando o fotodocumentarismo brasileiro numa perspectiva mais política, um dos seus grandes contribuidores é Evandro Teixeira. Em suas fotografias ele retrata fatos políticos, esporte, cotidiano de artistas, acontecimentos históricos entre outros. Muitas de suas fotografias foram tiradas durante seu período de trabalho no Jornal do Brasil como repórter fotográfico e ganharam destaque.

Evandro cobriu fatos marcantes da política brasileira, dentre eles a Passeata dos cem mil, um acontecimento marcante na história do Brasil, que aconteceu no Centro da cidade do Rio de Janeiro no ano de 1968. Nessa passeata pessoas foram às ruas protestar contra a ditadura militar. Em sua foto é possível ver centenas de pessoas segurando uma faixa com a seguinte frase: “Abaixo a ditadura, povo no poder”. Outra foto marcante feita durante a ditadura foi a queda de um policial de sua moto onde é possível ver o exato momento que o policial cai no chão e a moto segue em frente sem o piloto.

Sobre o cotidiano de artistas, Evandro tirou foto de cantores da MPB, atletas, poetas etc. Entre os artistas fotografados por Evandro estão Chico Buarque, Tom Jobim e Vinicius de Moraes, a foto dos três nomes de referências da MPB, foi tirada durante o aniversário de Vinicius em 1979 quando os três estavam deitados sobre algumas mesas. Outros artistas presentes em seu trabalho foram Airton Sena, Carlos Drummond de Andrade, Lula entre muitos outros.

Um de seus ensaios, foi Canudos 100 anos, neste livro de 1997 ele retrata o que restou da guerra de Canudos e a vida das pessoas que ainda moram na cidade. Suas fotografias foram feitas em preto e branco e nelas é possível ver os vestígios da antiga cidade destruída pela guerra e a nova cidade reconstruída por seus habitantes.

Através do reconhecimento de suas fotografias, Evandro ganhou diversos prêmios e expôs seus trabalhos em vários lugares do Brasil e do mundo, a exemplo de Paris, Madri, Veneza e Nova Iorque entre outros. Recebeu em 1986 o prêmio Federação Carioca, o Prêmio Comunique-se em 2005, o de Cultura do Estado do Rio de Janeiro (2010).



Foto 9: Canudos: 100 anos depois por Evandro Teixeira

Fonte: <<https://diantedasfotos.wordpress.com/2013/09/25/canudos-100-anos-1997/#jp-carousel-49>>

Todos esses fotodocumentaristas tiveram um papel muito importante, pois além de retratar em suas fotos, as guerras e suas consequências, a diversidade de várias localidades do mundo, os acontecimentos marcantes da política brasileira entre uma infinidade de assuntos, eles contribuem para que a fotografia seja fonte de conhecimento e cultura.

É nesse aspecto que a proposta de catálogo fotodocumental, proposto neste trabalho é justificado. As fotografias produzidas permitem conhecimento sobre a obras e vida do artista plástico sergipano Cícero Alves dos Santos, Véio e revelam também a cultura, o cotidiano e a crítica política contidos nas peças primitivistas do artista.

3. JORNALISMO CULTURAL: FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA DE CONSERVAÇÃO DA CULTURA E DA ARTE.

O jornalismo cultural nasce oficialmente no Brasil no século XIX. Esse é o nome da área – ligada à profissão – que discorre sobre acontecimentos relacionados às culturas (e ao contexto em que essas culturas estiverem inseridas), como afirma Thaís Rigolon (2016) em sua resenha sobre Jornalismo Cultural no Brasil publicado no blog Estudos sobre Cultura e Comunicação⁷ para a veiculação, divulgação e crítica das manifestações culturais surgidas nessas sociedades; tais como teatro, cinema, artes plásticas, dança, música, folclore, entre outras.

Segundo Ballerini (2015) o jornalismo cultural era relegado ao segundo plano, pois existia:

[...] uma divisão evidente nas páginas dos jornais: um fio horizontal preto separava em cima política e economia – mais sisudas - do rodapé, que continha textos mais leves sobre livros e manifestações artísticas. (SILVA, 1997, *apud* BALLERINI 2015, p.21)

Durante muito tempo o jornalismo cultural foi mantido nos rodapés dos jornais, pois não era considerado tão importante quanto o jornalismo político e econômico. Outro fato, no que tange ao jornalismo cultural, e que carece de observação, é a quantidade de informações e a maneira como essas informações são consumidas.

Já na segunda metade do século XIX o jornalismo cultural ganha mais força. Os folhetins tiveram um papel muito importante na divulgação da cultura no Brasil. Segundo Sodré (1996, *apud* BALLERINI 2015), “[...] o folhetim era, via de regra, o melhor atrativo do jornal, o prato mais suculento que podia oferecer, e por isso o mais procurado.”

De seu surgimento, até os dias atuais, o conceito de jornalismo cultural modificou-se. E temáticas contemporâneas – como a insistente, universal e globalizante entrada da internet na vida das pessoas – trouxeram ao jornalismo cultural inúmeras maneiras de ler o mundo, interpretá-lo e transmiti-lo ao público, seja este jovem ou adulto, televisivo ou leitor, passivo ou interativo. Ballerini (2015), traz

⁷ Disponível em: <<https://culturaecomunicacao.com.br/2016/09/04/jornalismo-cultural-no-brasil/>>

em seu livro *Jornalismo Cultural no Século 21* um resgate histórico onde revela que os textos publicados em épocas anteriores à contemporaneidade eram, em sua maioria, estrangeiros. Contudo, naquela época já havia quem criticasse esse exacerbado estrangeirismo.

Um destes críticos vorazes era Machado de Assis, que via nos folhetins uma forma de alienação à cultura estrangeira. Um dos argumentos machadianos que o autor mais gostava de propalar era o de que havia dois Brasis – o Brasil real e o Brasil oficial; e de que o Brasil real era o país do povo, da cultura popular, das massas. Ao passo que o Brasil oficial era o país da burguesia crescente ou daqueles que desejam sempre imitar o estrangeiro, no caso, à época, imitar os franceses.

Segundo Ballerini (2015) na década de 80, com o crescimento das indústrias culturais, do mundo do entretenimento e das culturas de massa, passa-se a ter uma redução da crítica jornalística pautada por colaboradores em detrimento das resenhas informativas, com um foco voltado para a comercialização dos produtos e venda das obras.

Golin (2013, p.28), faz uma crítica a essa lógica do jornalismo cultural voltado para o consumo. Para ela, o jornalismo cultural hoje “[...] faz parte da lógica das indústrias culturais, da circulação de objetos e da produção de necessidades desses próprios objetos”. Para a autora, o jornalismo cultural atualmente é pautado pela cultura de massa com base no consumo, as informações transmitidas para os leitores não trazem significações e valores, hoje o essencial é divulgar produtos e o consumo dos mesmos deixando de lado as experiências sociais. E isso, claro, interfere na forma como as obras de arte ou manifestações artísticas aparecem ao público.

Para a autora não há como separar uma obra de arte da sua própria necessidade de ser visualizada. De tal maneira que, sem a constante visualização, a obra de arte em específico se tornaria um objeto sem expressão, um objeto relegado ao esquecimento.

No livro *Jornalismo Cultural: reflexão e prática*, Golin (2013, p. 30), escreve que “se a divulgação de uma obra de arte é mecanismo obrigatório para sua visibilidade, torna-se fundamental verificar que tipo de corte circunstancial e de representação a mídia faz do circuito em que se insere”.

Infelizmente, neste contexto, o jornalismo cultural está situado entre o mercado do que deve ser consumido, cultuado, adorado, portanto, midiático; em

detrimento do que deve ser relegado, execrado, ignorado, esquecido, portanto, não pautado. Partindo dessa lógica é possível, entender porque inúmeras manifestações da cultura popular brasileira, e de outros povos, como países vizinhos ao Brasil e pertencentes às Américas Centrais, nunca sequer foram transmitidas midiaticamente ou propaladas como obras de arte. Até os próprios conceitos do que é considerado arte e do que mereça cobertura midiática são doutrinados e previamente delimitados pelo mercado. Esta é também a lógica que rege as grandes corporações no mundo artístico e as corporações midiáticas que disseminam o conteúdo do jornalismo cultural mundo afora.

Uma das principais manifestações artístico-culturais brasileiras que sofre em demasia com este legado mercadológico do que representa arte e deva – ou não – ser disseminado pela mídia é o artesanato popular brasileiro. Riquíssimo em cores e formas, em todas as regiões deste país de tamanho continental, o artesanato brasileiro é simplesmente relegado a segundo plano, e muitas das vezes, artesãos com obras de imensa grandiosidade conseguem fazer sucesso primeiramente lá fora, na Europa ou no Oriente, mas não conseguem ter prestígio ou divulgação em seus próprios territórios.

Sem o entendimento e o conhecimento da arte popular e da arte local das sociedades em meio aos seus próprios tempos, a história da humanidade acaba sendo descrita de forma unilateral, com lacunas culturais, sociais e políticas difíceis de serem posteriormente preenchidas.

No intuito de desmistificar apenas a arte que vem do mercado consumidor e de se aproximar da localidade e dos artistas populares, há teóricos, como Martín Barbero (1987), que explicitam brilhantemente a importância da arte popular:

O popular não reside em sua autenticidade ou beleza puramente, mas em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de concretizar o modo de viver das classes subalternas (baixas?), as maneiras] como vivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica". (BARBERO, 1987, p.87)

Barbero (1987) vai além de catalogar o valor de uma obra de arte popular. O autor revela, nesta citação, toda a importância de as sociedades conhecerem as artes populares de suas próprias localidades. Porque este conhecimento, que parece, a *priori*, restrito, mostra, porém, uma peculiaridade crucial para o desenvolvimento das

personalidades humanas e das gerações futuras de toda e qualquer sociedade – a peculiaridade de aprender a conhecer a própria cultura, o local onde se nasce, o país onde se mora. E, quando uma sociedade conhece o próprio passado, ela conhece antevê o futuro e melhora o presente.

Estes conhecimentos deveriam, em tese, também fazer parte das pautas do jornalismo cultural. Mas, muitas das vezes não é o que acontece nas redações de todo o país. O que se vê hoje em dia é uma salada de conhecimentos soltos e que perpetuam apenas o que o mercado do entretenimento e das indústrias culturais deseja que seja perpetuado. Ballerini (2015) mergulha em todas as nuances do jornalismo cultural de épocas pré-internet – teatro, cinema, música, artes visuais, literatura – para tecer comparações históricas com os dias atuais, pós-internet, onde insere ao jornalismo cultural outras novas nuances: moda, games, gastronomia, etc. Em suas análises, o autor é consciente em afirmar que apenas o advento da internet foi capaz de abalar, dividir e determinar os parâmetros financeiros do jornalismo cultural. Reiterando que nem mesmo a TV ou o rádio conseguiram tamanho intento.

É neste contexto, que a fotografia está presente como elemento crucial, um verdadeiro divisor de águas, isto porque o mundo da internet é extremamente visual, onde a imagem reina absoluta e pisoteia qualquer outro tipo de linguagem. No mundo das redes sociais, dos *blogs* e dos *youtubers* não há espaços para textos demasiadamente longos, descritivos ou narrativos.

Hoje, no tempo da internet, o que cabe é uma *hashtag*. A rede de computadores, ao globalizar o mundo, as culturas, as sociedades, distanciando limites geográficos e padronizando conceitos, acabou por consagrar a fotografia e a imagem. Há um enorme perigo latente em sociedades que se pautam prioritariamente pela imagem, que é o de não analisar essas imagens, e apenas consumi-las rapidamente.

Partindo desta lógica, a cultura contemporânea é pautada principalmente pela valorização da notícia com base na agenda, no descarte de significações, na procura pelo furo. Nisto, o jornalismo cultural embasado em crítica consistente ou em uma relação mais próxima das culturas populares locais é preterido em detrimento do entretenimento das massas e do cumprimento, à risca, da agenda. Neste tipo de cobertura jornalística não há espaço para o diálogo com as culturas locais, com a regionalização, tampouco há críticas contextualizadas. É um espaço que não leva em consideração as experiências sociais vivenciadas pelos artistas populares, por

exemplo, ou pelo próprio público regional para o qual essas informações e notícias culturais certamente falarão.

É verdade que a internet trouxe consigo uma gama de possibilidade de interação. Mas há também, inseridos neste contexto, um aprisionamento daqueles profissionais da área jornalística que não mais conseguem se aprofundar nos fatos noticiados, buscando análises qualitativas e explicações sociais para os contextos em que estes fatos estão inseridos. Todo esse sistema de transmissão de notícias também interfere no trabalho dos jornalistas culturais, que, por vezes, apressadamente, não conseguem dialogar com as obras de arte porque não há tempo para análises aprofundadas.

Mas, o jornalista atual deve se colocar diante de tudo isso pensando no papel que deve assumir perante seus leitores, seus ouvintes. Hoje, diante dessa lógica, é de extrema importância e necessidade, que os profissionais do jornalismo busquem ampliar o seu repertório analítico-cultural de todas as formas possíveis – leituras, cursos de extensão, congressos, entrevistas, pesquisas, buscando sempre compreender profundamente o objeto que será levado ao conhecimento de quem vai receber as informações mediadas por ele.

É necessário buscar conhecimento e se aprofundar sobre seu campo de trabalho, para trazer reflexões sobre a cultura, indagações e novas interpretações, e não somente despejar informações em cima do público sem a preocupação de compreender o que representam essas informações para este público. E buscar especializar-se também é um dos fundamentos para abordar os assuntos com segurança, fazendo com que o leitor reflita, analise e consiga formar uma opinião através do conteúdo absorvido por ele.

Uma das pesquisadoras que defende este posicionamento é a teórica Cida Golin (2013). Para a autora:

Um tema como jornalismo cultural não se esgota em projetos temporários e pedagógicos. Significa um projeto a longo prazo, considerando a riqueza de suas possibilidades, a complexidade da mediação no sistema artístico-cultural e a aproximação de repertórios seculares. Para atuar nesse segmento, é preciso apostar em uma formação humanística e intelectual rigorosa. O próprio fato de trabalhar nessa área, de sentir na prática o processamento veloz de ideias e conteúdos complexos, faz com que o profissional sinta

necessidade de especializar-se a fim de gerir com mais segurança uma rotina assoberbada de informações. (GOLIN, 2013, p. 34-35).

Há, atualmente, uma lacuna a ser preenchida com material jornalístico-cultural de envergadura, de arcabouço analítico, que consiga dialogar com o público de maneira a instigá-lo a pensar, e não somente a instruí-lo a consumir. E é diante do exposto nesta fundamentação teórica, embasada na importância da fotografia como forma documental e da necessidade urgente de se produzir jornalismo cultural com qualidade, que se pretende produzir esta proposta de catálogo fotográfico composto pelas obras de arte do artista Véio. Este produto abarcará todos os aspectos (culturais, cotidianos e políticos) da vida deste artesão do interior do sertão nordestino do estado de Sergipe.

3.1 A FOLKCOMUNICAÇÃO: O ESTUDO DA COMUNICAÇÃO DA CULTURA POPULAR

A teoria da Folkcomunicação, foi concebida em 1967 através da tese de doutorado do professor e pesquisador Luiz Beltrão, intitulada de “Folkcomunicação – um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias” a tese foi composta por um amplo estudo sobre a comunicação brasileira e suas manifestações através do folclore.

Através de suas pesquisas Beltrão (2014) mostra que nessa época o Brasil estava dividido em duas partes, de um lado a camada elitizada que tinha acesso aos meios de comunicação de massa e se comunicavam através dele e do outro uma camada denominada por ele de “marginalizados”, que viviam alheias as grandes mídias. A partir disso indagou-se sobre como se informavam e porque meios se manifestavam essas populações marginalizadas.

O autor percebeu que a mídia massiva não chega de forma direta a comunidades mais isoladas, visto que as mídias de massa como o rádio e a televisão não alcançavam ainda uma grande parcela da população e por isso a informação chegava de forma mediada por diversos agentes populares, ou seja, as informações eram recolhidas por “líderes” através da mídia de massa e de outros canais e eram traduzidas numa linguagem que pudesse ser compreendida por pessoas do seu grupo social.

Beltrão (2014) define a Folkcomunicação como:

[...] o processo de intercâmbio de informações e manifestação de opiniões, ideias e atitudes da massa, através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore. (Beltrão 2014, p.70)

A arte popular nordestina e suas mais variadas manifestações como a dança, poesia falada, folguedos, artesanato, etc., podem transmitir mensagens em todos os mais amplos sentidos e objetivos; preservar e retransmitir conteúdos informativos.

A cultura popular na perspectiva da folkcomunicação é usada como meio e ambiente para criação de processos de comunicação variados com uso amplo de elementos como as linguagens oral, escrita e visual.

Através do livro Folkcomunicação, de Luiz Beltrão, é possível perceber a linguagem oral através dos cantadores, eles transmitiam a informação através de seus versos e músicas, contando sobre suas crenças, sobre sua história, sobre as injustiças, sobre milagres religiosos e uma infinidade de outros assuntos que resvalam em seu cotidiano e experiências de vida. Quanto a isso, Beltrão (2014, p. 119) diz que “a ação dos cantadores brasileiros, a tradição desses versos e sátiras rimadas, com que o povo registra e comenta os fatos marcantes da vida social, vêm do século II, guardadas pela memória das gerações seguintes.”

Diversos pesquisadores, entre eles, Luiz da Câmara, citado por Luiz Beltrão (2014) conseguiram reunir um amplo material que mostram as letras das canções e os temas abordados. Dentre eles é possível destacar a campanha de Canudos, a monarquia, o casamento no civil, a revolução de 30 entre outras infinidades de assuntos abordados.

Outro personagem que caracteriza a comunicação oral é o caixeiro viajante, ele era responsável por informar as pessoas do seu convívio social sobre tudo que acontecia na cidade grande.

O chofer de caminhão também é um veículo importante de informação, por viajarem sempre, e estarem em contato com todos os tipos de pessoas e assuntos, carregando consigo a informação e espalhando-a em cada parada que realiza, e assim “[...] a informação continua a correr nas asas do vento.” (BELTRÃO, 2014, p. 139).

Na informação escrita, Beltrão destaca os folhetos, que eram feitos com os versos, rimas e improvisos dos cantadores, e eram lidos em voz alta para a população,

através dessa leitura, os analfabetos tomavam conhecimento também do conteúdo da informação.

Segundo Beltrão (2014):

Característica da notícia transmitida nos folhetos é que sempre inclui o comentário apaixonado, uma vez que a massa de leitores aos quais se dirige, não é sensível ao objetivismo jornalístico. Quer o fato e a opinião. E os poetas-jornalistas dos folhetos de época são autênticos intérpretes do seu público: conhecem suas ideias, sentem os seus problemas, aspiram as suas aspirações, vivem a sua vida, podem falar com ele porque são parte integrante dele. A interpretação jornalística dos poetas do povo está ligada a essa indissolubilidade entre eles e o público; por isso é muito mais fecunda do que o jornalismo “ortodoxo”. (BELTRÃO, 2014, p.145-146)

O cordel faz parte dos folhetos, pois, poemas populares circulam através deles, contando todo tipo de história sobre situações cotidianas e experiências vividas pelos seus autores transmitida de um modo que quem ouve, se identifica. Além dos folhetos, os almanaques, - que contêm uma gama enorme de assuntos - os calendários e livros de sortes também são meios influentes no quesito folkcomunicação.

Já na linguagem visual, pode utilizar-se de madeira, cerâmica, metal, plástico e até mesmo palitos de fósforo como meio de expressão para que o artista possa reivindicar e mostrar sua cultura para o mundo, manifestando seus pensamentos e ideias sobre tudo que ele tem conhecimento.

É nesse contexto de folkcomunicação como um modo de transmitir a cultura popular que Véio se faz presente, através da sua arte, ele busca transmitir o modo de vida dos sertanejos sergipanos e da sua cultura. Se encaixando na Folkcomunicação de opinião, pois se expressa através do artesanato e das artes plásticas. Beltrão (2014) corrobora com isso quando diz que:

Vejamos como se processa o florescer da informação, transmutada em opinião, se expressa na sátira, na crítica, na caricatura e no símbolo, de que estão prenhes os entretenimentos, folguedos, autos populares, a pintura e a escultura e até mesmo a mais doméstica e tradicional das artes brasileiras: a confeitaria. (BELTRÃO, 2014, p.206)

Por meio do seu trabalho artístico que Véio expõe sua opinião através suas esculturas. Portanto, há produção de sentido e repertório com intercâmbio informativo entre o popular e o massivo nesse processo comunicacional.

Em sua tese, defendida em 1967, Beltrão parte da hipótese, segundo a qual havia, metaforicamente, uma prática jornalística e opinativa em práticas sociais da cultura popular brasileira. Sistemas de opinião, que supostamente seriam produzidos apenas pelas elites letradas e de formação erudita, também eram visíveis em processos culturais populares. Como exemplo, ele cita as sátiras socioeconômicas e políticas entranhadas em manifestações como o bumba-meu-boi, folguedo típico do folclore nordestino, no qual a multidão de anônimos ironiza figuras como a do senhor de engenho, na conhecida tensão de classe social, e mesmo de figuras como a do “doutor” e do engenheiro funcionalmente a serviço do poder. (GUSHIKEN, 2011, p. 09)

A arte primitivista gerada a partir do extrativismo consciente de Véio encaixa-se nesta teoria por representar os costumes, as vivências e as tradições do homem nordestino sergipano do século XX. Véio é líder de opinião, cumpre o papel de informar e preservar informações através de suas esculturas na madeira e artesanato no barro. Essas informações são fontes de conhecimento e contam a história da vida no meio rural sertanejo de Sergipe.

3.2 O LÍDER DE OPINIÃO

Nas pesquisas realizadas por diversos cientistas da comunicação, dentre eles Lazarsfeld (1948), um dos principais teóricos da comunicação, constatou-se que as informações transmitidas pelos meios de comunicação de massa, não atingiam diretamente todas as pessoas como se pensava. As informações eram transmitidas a um determinado grupo através do que eles chamaram de “líder de opinião. Segundo Beltrão:

[...] líder de opinião” – personagem quase sempre do mesmo nível social e de franco convívio com os que se deixavam influenciar, levando sobre eles uma vantagem: estava mais sujeito aos meios de comunicação do que seus liderados. Conhecia o mundo – isto é, havia recebido e decodificado as mensagens do meio, transmitindo-as em segunda mão para o grupo com o qual se identificava. (BELTRÃO, 2014, p.59)

Beltrão (2014) mostra através dessa citação que o líder de opinião exerce um papel de mediador da informação, esse processo foi denominado como “fluxo da comunicação em dois estágios”, ou seja, a informação é transmitida dos meios de comunicação de massa para os líderes e deles para o seu grupo social.

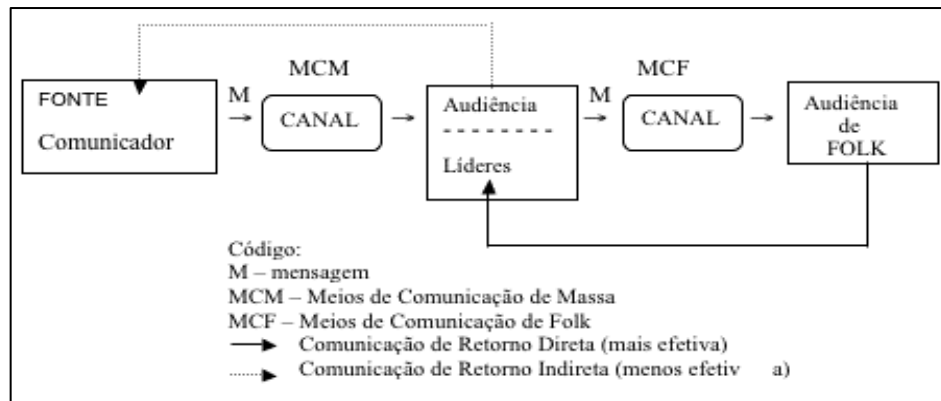


Figura 10 - Processo da folkcomunicação⁸
Fonte: CORNIANI, 2005, p. 3.

Segundo Beltrão (2014) os líderes de opinião não buscavam se informar somente através dos meios de comunicação de massa, mas também, através de outras pessoas. Esse novo modelo que substituiu o “fluxo de comunicação em dois estágios” ficou conhecido como “fluxo em múltiplos estágios”. Esse modelo resulta do encontro do líder de opinião com outras fontes, ou seja, ele precisa se locomover para buscar informações e levar até seu grupo social. Ele faz o papel de decodificar o que ouviu e transmitir a mensagem de forma com que quem esteja ouvindo o entenda de maneira clara.

Para Beltrão (2014, p.61) “Quando se pretende transmitir uma mensagem a essas porções de indivíduos – e principalmente no caso de campanhas mudancistas –, é preciso “traduzir-lhes” a ideia, adequando-a aos seus esquemas habituais de valoração.” Filósofos, sociólogos, antropólogos e psicólogos, pesquisados por Beltrão, chegaram à conclusão que o líder de opinião não só traduzia e transmitia a informação, mas utilizava argumentos que influenciavam os pensamentos e o modo de agir de seus grupos sociais. Por isso o líder de opinião é um agente importante no

⁸ CORNIANI, Fabio. Afinal, o que é Folkcomunicação? 2005. 8f. Disponível em <https://docslide.com.br/documents/afinal-o-que-e-folkcomunicacao.html>. Acesso em 01 de abril de 2018.

contexto da comunicação e por isso não deve ser deixado de lado quando se deseja atingir também essa parcela da população.

A pesquisadora Tamara Guaraldo⁹ (2018), em artigo publicado na edição 60, da Revista mexicana eletrônica “Rázon e Palabra” define o líder de opinião seguindo os critérios estabelecidos por Beltrão:

Os líderes de opinião são personagens de destaque na Folkcomunicação, pois são. Os receptores da mensagem da comunicação de massa que graças à sua capacidade interpretativa da informação (que adquire consultando outras fontes, líderes e meios) se transforma em comunicador para uma audiência que o procura e o entende, pois utiliza meios que mesmo quando massivos são acessíveis e familiares à audiência. Esses comunicadores atuam com um caráter institucional, pois seriam mediadores das informações da comunicação de massa para seu grupo social. (GUALRADO,2018: s/p)

Nesse sentido, Véio pode ser considerado um líder de opinião, pois através de suas obras, ele transmite o que aprendeu não só com os meios de comunicação de massa, mas também, por meio do convívio com outras pessoas e do que ouviu das pessoas mais antigas quando era pequeno. Por isso seu apelido é Véio, porque desde criança, ele ficava ouvindo as histórias das pessoas mais velhas da sua cidade natal Nossa Senhora da Glória, o que contribuiu muito para o seu repertório cultural.

Véio tem uma visão de mundo mais ampliada e apurada do que os que lhe rodeiam, por já ter viajado por diversos lugares não só do Brasil, mas do mundo, ele faz da arte um modo de comunicar o que aprendeu.

Portanto para a folkcomunicação, existe informação jornalística circulando dos grupos considerados marginalizados, ou seja, aqueles que vivem à margem da sociedade de elite. É através do jornalismo midiático que as notícias chegam aos líderes de opinião. Esses, são os responsáveis por transmitir as informações e são considerados como os “jornalistas” desses grupos sem voz. São eles que levam os fatos até essas pessoas, com o seu linguajar, com as suas características específicas e com sua interpretação.

É através desses líderes que essa parcela da população é representada. Cada grupo é representado por um líder, responsável por essa transmissão de conteúdo e pela mediação das informações para as pessoas que são parte desse grupo.

⁹ Disponível em: < <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n60/tguaraldo.html>>

Os meios tradicionais não são veículos capazes de informar com a mesma eficiência esse grupo de pessoas, pois são voltados para uma outra parcela da população, os grupos de elite. Os acontecimentos mais marcantes da história chegaram para essas pessoas através dos meios orais, escritos e visuais por meio das manifestações artísticas, assim como mostra Beltrão em seu estudo sobre a folkcomunicação.

Dando continuidade aos estudos de Luíz Beltrão, Osvaldo Meira Trigueiro, estudioso sobre a teoria na atualidade, percebeu durante suas pesquisas um processo de aproximação entre a mídia e a cultura popular e constatou que a mídia se utiliza da cultura popular com interesses comerciais e a cultura popular se utiliza da mídia para divulgar suas manifestações culturais.

Em outra perspectiva da folkcomunicação tenho pesquisado sistematicamente os processos de apropriação e incorporação das manifestações culturais populares pela mídia e, em movimento inverso, como os protagonistas das culturas populares se apropriam das novas tecnologias para reinventarem os seus produtos culturais. (TRIGUEIRO, 2005, p. 2)

Essa aproximação entre a grande mídia e as manifestações populares resultaram no que o autor conceituou de produtos folkmidiáticos, visto que essas aproximações, das culturas populares e midiáticas no mundo globalizado são cada vez mais intensas e acabam tendo um novo sentido, diferente do que as originou.

Para Trigueiro (2005), as manifestações populares não pertencem mais somente ao grupo das quais se originam. A indústria midiática se utiliza delas para interesses próprios, além dela outros grupos como os de turismo, entretenimento e alimentação também buscam interesse próprio ao se utilizar dessas manifestações. Um exemplo disso são as tradicionais festas juninas que acontecem em todo Nordeste brasileiro e muitos outros eventos pelo Brasil.

Temos como exemplo as festas populares juninas no Nordeste, especialmente em Campina Grande, na Paraíba, e Caruaru em Pernambuco; as Festas do Bumba-Meu Boi em São Luís, no Maranhão; Boi-Bumbá na Amazônia, especialmente em Parintins, Peão Boiadeiro em Barretos no Estado de São Paulo [...] e tantas outras manifestações culturais populares, que agregam valores da sociedade midiática de consumo para se adequarem às demandas do mercado global na venda de produtos culturais diferenciados.” (TRIGUEIRO, 2005, p. 2-3)

Esses eventos, tiveram em sua raiz os elementos culturais populares e o folclore. Mas a apropriação da mídia os tornou eventos de grandes proporções conhecidos nacionalmente.

É como se existissem duas festas, uma dentro da outra, ou seja, a festa central institucionalizada, de interesse econômico dos megagrupos empresariais, políticos e até religiosos, e a outra periférica, que continua sendo organizada através da mobilização da comunidade, pelas fortes redes sociais de comunicação, com a finalidade alegórica de rompimento com o cotidiano e com o mundo normativo estabelecido. (TRIGUEIRO 2005, p.4)

Essas apropriações e ressignificações dadas a cultura popular pela mídia, não é recente. Segundo Trigueiro (2005), elas vêm desde os tempos da comunicação oral até a chegada da televisão, se intensificando na década de 70, e é preciso estar atento as diferenças nos modos com que essa apropriação da mídia atual modifica a cultura popular, já que a mudança está nos métodos de produção, na velocidade da distribuição e no mercado de consumo desses bens culturais.

Eventos que antes eram especificamente realizados por uma determinada comunidade, ou grupo, torna-se assunto para ser exibido na televisão, ganhando o que Trigueiro (2005) vai considerar espetacularização midiática.

A vida cotidiana da sociedade de um certo modo também está inserida nos processos midiáticos, das festas populares, do artesanato, da culinária, das cantorias de violas, do cordel e de tantas outras manifestações da cultura tradicional nordestina proporcionadas pelas novas lógicas de consumo do local, alavancadas pela televisão. (TRIGUEIRO, 2005, p.4)

Em contrapartida, o pesquisador comprova que não é só a mídia que usa estratégias para a apropriação da cultura popular, já que os ativistas populares também fazem com que as mensagens dos seus grupos sejam veiculadas agora em grande escala, o que não acontece somente nos tempos atuais. O exemplo utilizado por ele é o cantor e compositor Luiz Gonzaga, que ficou conhecido nacionalmente através de suas canções.

Nos anos de 1940 Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”, reinventou a música nordestina para fazer sucesso no rádio, na indústria fonográfica, no cinema e, posteriormente, se consagrou na televisão sendo reconhecido pela intelectualidade brasileira como um dos

grandes inovadores da música nordestina (na transição do rural para o urbano). Luiz Gonzaga na sua genialidade dá sentido urbano ao forró e ao baião. Portanto, não é tão nova a estratégia de apropriação das tecnologias de comunicação pelos produtores de cultura popular para recolocar o local no mercado global. (TRIGUEIRO 2005, p. 5)

Essa troca entre mídia e cultura popular são antigas, a novidade é a velocidade com que isso vem acontecendo e o grande volume atual de produtos folkmediáticos resultantes disso. Um desses produtos que são capazes de comunicar e transmitir significado é o artesanato. Em Sergipe o artesanato é um dos responsáveis por manter viva a cultura e as tradições do estado.

3.3 ARTESANATO EM SERGIPE

Sergipe é um estado culturalmente rico, onde é possível encontrar diversas manifestações culturais em todo seu território. O artesanato é um produto cultural muito comum no estado e possui aspectos artísticos diversificados, com uma grande variedade de cor, formas e matérias primas.

O artesanato surgiu a partir da necessidade de se ter utensílios que auxiliassem nas tarefas do dia-a-dia. Os responsáveis pela construção desses objetos eram os artesãos, que utilizavam suas habilidades manuais para construir e moldar esses utensílios. (BREGUEZ, 2007)

Sobre os materiais utilizados no artesanato e sobre seus criadores, Breguez diz que:

A roda, o parafuso, o monjolo, a zarabatana, o bumerangue, o tear vertical, assim como o trançado, a cerâmica são formas artesanais pré-históricas. Não se sabe quem as inventou, seus criadores perderam-se no pó dos tempos. Já, quanto ao material usado, a madeira, o barro, a pedra, o marfim de elefante, osso, chifre de rena e de veado, conchas, unhas e garras, espinhos de peixe ou de cacto foram empregados desde os primórdios da humanidade. (BREGUEZ, 2007, p. 99-100)

A origem do artesanato brasileiro Breguez (2007) tem traços de três raças, que unidas formaram grande parte da diversidade cultural do povo brasileiro, são eles os brancos, os índios e os negros, além deles o artesanato sofreu a influência de

imigrantes que vieram para o Brasil e difundiram aqui sua cultura, seus costumes e ideias.

Nos dias atuais o artesanato serve também como forma de se expressar e comunicar, é através dele que o artesão expressa seus sentimentos, seus conhecimentos e costumes. Luiz Beltrão (2001, apud BREGUEZ, 2007, p.99) diz que “o artesanato em geral é meio (canal) que o povo utiliza para expressar suas ideias e/ou opinar sobre fatos e acontecimentos.” O artesanato torna-se então uma forma de comunicação da classe popular, um meio de expressão e opinião.

Como forma de analisar as manifestações culturais no estado, inclusive o artesanato, no ano de 2010 o governo do estado produziu um material mostrando a diversidade da cultura popular em Sergipe. O livro *Sergipe, Cultura e Diversidade* (2010), traz em seu conteúdo um levantamento qualitativo e especializado sobre as principais manifestações culturais no estado de Sergipe tendo como base a pesquisa empírica e bibliográfica. O livro está dividido por regiões, e mostra as principais manifestações culturais em cada uma delas de forma categorizada.

As informações foram classificadas em três categorias: Trabalho, Fé e Festa e divididas em oito regiões: Alto Sertão Sergipano, Médio Sertão Sergipano, Baixo São Francisco, Leste Sergipano, Agreste Central Sergipano, Grande Aracaju, Centro Sul Sergipano e Sul Sergipano.

Trabalho, fé e festa. Dimensões da vida social em torno das quais surgiram, transformaram-se e permanecem vivas as manifestações culturais do nosso povo. O artesanato, que vai do bordado a peças em madeira, cerâmica, palha, cipó, couro, pedra. Objetos utilitários, decorativos, verdadeiras obras de arte. A religiosidade, que se traduz em festas, rituais, cantos e danças. Espetáculos e festejos que celebram os Ciclos Junino e Natalino. As danças, representações de guerra, luta, libertação. A música, o canto, a literatura. Um conjunto rico e diversificado que mostra toda a força e beleza da imaginação, criatividade e capacidade de realização da nossa gente, ao longo de sua história. Foi esse universo que a pesquisa levantou e qualificou em todos os 75 municípios dos oito territórios de identidade sergipanos e que está apresentado neste livro, com suas imagens mais expressivas e representativas. (SERGIPE, 2010, p. 31)

No livro, o artesanato está dentro da categoria ‘Trabalho’ e entre os artesanatos, um dos que possuem mais destaques no estado é o bordado, ele está presente na grande maioria dos municípios sergipanos. Ele é considerado como fonte de renda para diversas famílias e é confeccionado geralmente por mulheres. Um dos

tipos de bordados mais recorrentes no estado é o rendendê. Um “bordado que alterna pontos cheios que cobrem os fios de tecido (um tipo de linhão), para compor figuras de flores ou qualquer outro tema escolhido, com retângulos em ponto aberto.” (SERGIPE, 2010, p. 173)

Já a tecelagem recebe destaque nos municípios de Tobias Barreto e Poço Verde, localizados no Centro Sul do estado. Os dois municípios transformaram-se em polo de comércio, além da tecelagem, o bordado, a renda e os retalhos também são responsáveis por movimentar a economia, atraindo interessados de todos os lugares do país. (SERGIPE, 2010)

Com referência aos brinquedos artesanais, eles têm entre seus produtos de destaques as bonecas, os fantoches, petecas, manés-gostosos entre uma infinidade de outros objetos. Entre os materiais usados para a confecção dos brinquedos, estão a madeira, a palha e o tecido. Hoje em dia com a tecnologia e os brinquedos industrializados, os brinquedos artesanais ainda conseguem sobreviver por terem preços mais acessíveis.

Quanto aos artesanatos feitos em palha e cipó, eles possuem destaque no Baixo São Francisco, a palha retirada da ouricurizeira é a matéria prima para a confecção das peças. Esse tipo de confecção existe a mais de um século na região. Entre os objetos confeccionados estão as peças decorativas, vassouras, esteiras, chapéus de palha entre outros. (SANTOS, 2010, p. 132). Além do Baixo São Francisco, o artesanato em palha e cipó também estão presentes nas cidades de Japarutuba e Pirambu, localizadas no Leste Sergipano.

No que diz respeito a cerâmica do estado, o livro mostra que ela possui destaque em Santana do São Francisco também localizada no Baixo São Francisco. As peças são utilizadas como objetos de decoração como vasos e enfeites, também como utensílios domésticos, como a moringa. Além disso, os escultores possuem trabalhos autorais e são conhecidos em todo Brasil. Um dos escultores que se destacam na arte em cerâmica é Beto Pezão. (SERGIPE, 2010, p. 130)

As bonequeiras estão presentes em Nossa Senhora das Dores, localizada no Médio Sertão e também em Nossa Senhora da Glória e Nossa Senhora de Lourdes localizadas no Alto Sertão. As bonecas são confeccionadas por grupos de senhoras de idade e possuem uma enorme variedade de cores, tamanhos e representações, a exemplo da figura de Maria Bonita.

Assim como o bordado, a renda também é um dos produtos artesanais mais presentes nos municípios sergipanos. A técnica é passada de geração em geração e representa um momento de união entre as rendeiras. A Renda de Bilro, utiliza instrumentos de madeira, que servem para movimentar a linha, que fica sobre uma almofada cheia de alfinetes, os movimentos dos bilros entre os alfinetes dão forma a esse bordado. Não se sabe ao certo como esse tipo de bordado chegou ao estado e ainda hoje apesar da concorrência das rendas industrializadas, a renda de bilro consegue sobreviver. (SANTOS, 2010, p. 88).

Já através da Renda Irlandesa presente em Divina Pastora no Leste Sergipano, em Riachuelo e também em São Cristóvão na Grande Aracaju e em outros municípios, são confeccionadas peças luxuosas. A Renda Irlandesa foi considerada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como Patrimônio Cultural do Brasil. As peças confeccionadas no estado, considerado pioneiro na confecção de Renda Irlandesa são exportadas para outros países. A arte chegou em Sergipe através de missionários e é fonte de renda para a família das tecelãs. (SANTOS, 2010, p. 188).

O artesanato em madeira está presente nas cidades de Nossa Senhora da Glória e Poço Redondo, localizadas no Alto Sertão e Tomar do Geru, no Sul Sergipano é bastante diversificado. Os artesãos dão nova vida a madeira bruta, confeccionando esculturas de personagens nordestinos, manifestações culturais entre uma infinidade de outros temas. Entre os artesãos de destaque no artesanato em madeira estão Tonho, Manoel de Maroto e Véio. Os artistas utilizam os galhos retorcidos da caatinga como matéria prima para dar forma a suas esculturas. Com tudo, o presente trabalho destaca entre esses artistas, Véio, um artista autodidata, que utiliza a madeira para representar através do seu olhar os aspectos contidos na cultura e história do seu povo.

4. VÉIO: O ARTISTA DO SERTÃO

O artista sergipano Cícero Alves dos Santos em entrevista realizada nos meses de janeiro e abril de 2018 no sítio Soarte no município sergipano de Feira Nova revelou aos autores desse trabalho, que nasceu em 12 de maio de 1947, no município de Nossa Senhora da Glória. Hoje, mora no Povoado São Domingos, município de Feira Nova, que fica um pouco mais de 100 km da capital sergipana. Mais conhecido como Véio, Cícero ganhou esse durante a infância, por causa da sua convivência com pessoas mais velhas de seu povoado.

Cícero Alves dos Santos, nasci no dia doze de maio de quarenta e sete, na cidade por nome Nossa Senhora da Glória, numa rua projetada por nome Galo Assanhado. A Parteira, Conceição parteira, e veio o batizado do qual os meus padrinhos botaram o nome de Cícero em homenagem ao Padre Cícero e depois peguei o apelido de Véio. (SANTOS, 2018)

Percebendo sua proximidade e interesse pelas histórias dos mais velhos, começaram então a lhe chamar de Véio, como uma forma de se referir a ele como um garoto que gostava de ouvir sobre o passado de seu povo. Véio diz que preserva esse apelido como forma de lembrar do passado de seu povo, que contribuiu muito com todo conhecimento que ele leva consigo, guardado em sua memória.

[...] Véio é um apelido, que vem da minha infância, e que na verdade é um nome que eu preservo em razões de conviver com o passado de um povo que me deram esse nome pela idade. Então, Véio é uma pessoa muito simples, mas que tem o dom da arte e também de colecionar a história de um povo que infelizmente não foi escrito, nem foi visto e nem comentado por órgão nenhum até hoje. (SANTOS, 2018¹⁰)

Véio começou a fazer esculturas ainda muito pequeno, sem que ninguém o ensinasse, aprendeu sozinho a arte de modelar, e esculpir. Aos 5 anos usava cera de abelha para confeccionar suas peças e reproduzia figuras da sua imaginação.

No início, encontrou dificuldades para continuar moldando suas peças, porque seus pais não entendiam o que ele fazia como arte, consideravam seu trabalho

¹⁰ SANTOS, Cícero Alves dos. Véio: depoimento [Jan.2018] Entrevistadores: Eduardo do Valle e Juliana Silva. Nossa Senhora da Glória-SE, gravação sonora. Entrevista concedida para Trabalho de Conclusão de Curso- Jornalismo/ UNIT-SE

como brincadeira de criança. E esse tipo de brincadeira pertencia ao universo feminino. Por isso, assim que terminava de esculpir uma peça, logo desmanchava com medo que seus pais descobrissem e o castigassem.

Eu desmanchava, fazia, admirava e desmanchava, e coloquei na minha mente que um dia eu ia ter a minha coleção pra eu olhar o meu trabalho sem medo e sem susto de ninguém [...] porque eu queria ver o meu trabalho e na minha infância foi um trauma porque eu não tive como ver, eu tenho algumas obras em cera ali, mas são peças já feitas a uns quarenta anos, mas foi umas peças que eu ainda consegui guardar, mas as primeiras mesmo, eu tive que desfazer urgentemente pra não cair na correia. (SANTOS, 2018)

Apesar do preconceito e sem o apoio dos seus pais, Véio não desistiu, continuou produzindo e procurando formas de manter sua arte viva.

Com a cera de abelha se tornado um produto cada vez mais escasso, ele decidiu experimentar a cerâmica. Trabalhando com a cerâmica percebeu que era um material que deixava suas mãos muito sujas, e quando alguém chegava para cumprimentá-lo era necessário lavar as mãos, e isso se repetia a cada visita recebida. Aquilo não o agradava, e a partir disso, começou a trabalhar com madeira, considerada por ele uma forma limpa de fazer arte.

Na sua produção, são usados como material apenas troncos e galhos de madeira sem vida. Misturando amor, dedicação, respeito ao passado de seu povo e utilizando suas mãos, sua mente e algumas ferramentas, Véio cria, esculpe e pinta, influenciado por sua inspiração dando uma nova vida a esses pedaços de madeira, que provavelmente não teriam serventia para mais nada, a não ser virar cinzas.

Através do reaproveitamento da madeira, ele busca transmitir em cada peça confeccionada, seus pensamentos, mostrando os frutos que brotam da sua imaginação. Segundo Véio (2018), às vezes, apenas ao olhar um tronco de madeira, já sabe o que vai produzir, mas se a matéria prima não lhe oferece uma inspiração de imediato, ele coloca sua imaginação para trabalhar. Através da inspiração cria peças que não possuem uma forma definida, parecem animais, pessoas, objetos. E dependem da interpretação de quem as observa para buscar uma significação para elas.

[...] eu vou ver o material pra ver o que ele vai me oferecer, então ali como eu trabalho com essa outra parte que são peças únicas, então eu vejo o que eu posso fazer e se tem alguma coisa que é curvado,

que já tem uma história pra eu falar, aí tudo bem, eu vou aproveitar aquelas curvas, senão eu crio. Então não tem problema nenhum, eu posso pegar uma madeira reta, posso pegar de qualquer forma, eu entorto ela, desentorto, não tem problema nenhum. (SANTOS, 2018)

Inspiração não é problema para esse artista, Véio diz que ela chega a qualquer momento, não tem hora certa, nem lugar. Segundo ele, nunca falta inspiração para fazer seu trabalho.

[...] eu tenho uma facilidade, que eu não preciso copiar inspiração, tem pessoas que tem que copiar, se aquela for embora vem outra, não tenho preocupação nenhuma com referência. (SANTOS, 2018)

No começo da sua jornada como artista, Véio encontrou dificuldades. Durante a ditadura militar, o presidente João Baptista de Oliveira Figueiredo visitou Sergipe. Véio recebeu um pedido, para fazer uma escultura que representasse todos os artistas sergipanos, essa escultura seria entregue ao presidente como uma lembrança de Sergipe. A obra foi entregue pelo governador Augusto do Prado Franco para Figueiredo. E foi através dessa obra de arte feita por Véio, que algumas pessoas se interessaram pelo seu trabalho e procuraram saber quem era o autor da peça.

Desde então ele começou a buscar por mais oportunidades de divulgar a arte de Sergipe em outros estados do Brasil. Através da Emsetur, Empresa Sergipana de Turismo, Véio conseguiu mostrar seu trabalho em uma exposição no Parque Ibirapuera em São Paulo.

Um dos visitantes da exposição era Almir Pazzianotto que na época era ministro do trabalho. Ao passar pelas obras de Véio na exposição, elogiou as peças como se fossem feitas de cerâmica. Na hora Véio aproveitou a oportunidade, entrevistou e disse para Almir que seu trabalho era artesanal, feito com madeira, e disse também que tinha viajado até lá para falar com ele e lhe pedir um espaço em Brasília para expor suas peças, o que não era verdade, pois Véio nem sabia que ele ia comparecer à sua exposição.

Após esse primeiro contato entre os dois, o ministro pediu para dona Ivone de Carvalho que agendasse uma exposição dele numa galeria que ficava no Ministério do Trabalho, como ela não ouviu Véio pedindo a oportunidade, achou que era um convite do Almir.

Algum tempo depois as passagens foram enviadas para Véio, que viajou até Brasília levando as obras que seriam expostas. Depois dessa primeira oportunidade de expor seu trabalho como artista sergipano, levando a cultura do seu estado, Véio começou a se tornar conhecido.

Aí quando foi com poucos dias, chegou as passagens, foi lá no ministério do trabalho e eu consegui empurrar o meu trabalho pra mostrar, a Globo na época fez uma matéria, e daí começou a montar esse quebra cabeça e eu fui aproveitando as brechas. Quando dava pra eu passar livre, eu passava, quando era apertado, eu empurrava a porta e entrava. Assim começou Véio na arte brasileira. (SANTOS, 2018)

Véio seguiu em frente e se tornou um artista de destaque, conhecido não só no Brasil, mas também em outros países segundo levantamento da Galeria Estação¹¹, que atua como representante do artista nas mostras internacionais e nacionais. Em 2017, Véio recebeu o Prêmio Itaú Cultural 30 anos na categoria “Criar” o prêmio é entregue a pessoas que contribuíram de forma expressiva permeando de forma significativa na vida artística e cultural do país.

Entre as exposições individuais do seu trabalho citados pela Galeria Estação estão: Véio e Sergipe Centro de Convenções de Natal - RN em 1986; Nordeste Centro de Cultura Tancredo Neves, Belo Horizonte - MG em 1991; Nação lascada: arte e metáfora de Véio Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular Museu Edison Carneiro, Rio de Janeiro em 2006; Cícero Alves dos Santos – Véio, Esculturas Galeria Estação, São Paulo em 2014; Becoming Marni, paralela 56º Bienal de Veneza, na Abadia de São Gregório, Veneza - Itália em 2015 e - Véio, SEEDS Gallery, Londres - Inglaterra em 2016.

Entre as exposições coletivas estão: Vivid Memories Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris - França 2014; Le Musée Préparé – La Collection de la Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain, Musée des Augustins, Le Printemps de September, Toulouse - França em 2016.

Entre as Coleções públicas – institucionais: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris – França; Pavilhão das Culturas Brasileiras, São Paulo.

No total são mais de 30 exposições realizadas pelo artista. Apesar das diversas exposições, em lugares diferentes do mundo, muitas de suas esculturas

¹¹ Disponível em: < <http://www.galeriaestacao.com.br/artista/7>>

ficam expostas em seu sítio, e fazem parte do seu dia-a-dia. Cícero conversa com elas como se tivessem vida. Para ele, essas peças têm um ciclo de vida, que ele compara a vida humana.

[...]eu dou a vida a ela, o criador também nos dar vida e depois tira, então no meu trabalho eu sempre coloco peças novas que estão unidas ao passado e quem sair vai se tornando o que a natureza... o que é feito o conosco, hoje nós somos... eu já não sou mais, mas eu e a juventude aquilo tudo e depois você vai envelhecendo, você vai tendo dificuldade até pra andar, pra falar, depois você é até esquecido. (SANTOS, 2018)

As peças nascem através de suas mãos, dão frutos, a partir do momento que são vistas por outras pessoas, envelhecem com a ação do tempo e morrem quando se deterioram. Por isso, Véio sempre está criando, para colocar peças novas no lugar das que já se foram.

4.1 A ARTE DE VÉIO

Em seu ateliê entre os municípios de Nossa Senhora da Glória e Feira Nova é possível encontrar peças de tamanhos, formas e cores variadas. Véio esculpe desde miniaturas em pedaços de madeira com o tamanho de um palito de fósforo, até troncos com 2 metros de altura muito coloridos. Véio (2018) comenta sua arte:

Eu tenho peças aí, estão até em São Paulo, que são minis, é as menores do país, que são bois na cabeça de alfinete, são 30 peças no palito de fósforo, elas tudo em uma só frequência e isso aí eu também tenho peças com 7 metros, com 11. (SANTOS, 2018)

Sua arte é diversificada nos temas. Em seu trabalho busca transmitir a história, a cultura e a vida cotidiana do seu povo, esculpindo peças que mostram o dia-a-dia dos sertanejos, o modo como eles se divertem e quais são suas dificuldades e necessidades. Com isso, Véio tem uma expectativa de mudança e transformação da realidade e de reavivar a história dos seus antepassados.

É, o meu trabalho eu sempre faço dentro de todo aspecto regional, mesmo que eu possa estar em Paris, eu faço uma peça com referência, aqui ao nosso povo [...] Porque se eu quisesse ter a oportunidade, como eu tive, de sair pra Salvador, pra São Paulo, pra o Rio, eu estaria lá, vindo visitar o sertão de ano em ano quando desse certo, e se cada vez que tem uma pessoa com conhecimento ou com

uma luta, pra desenvolver uma região e salvar um povo, então eu não podia fazer parte desse povo, e aqui eu fico em razão disso. Eu sei que é difícil, é, mas eu tenho que caminhar de Havaiana, eu tenho que andar de roupa remendada, mas eu ando junto a eles, porque é a cultura deles e não há discriminação quando eles me ver dessa forma, muito contrário, há discriminação se eles me ver hoje num carro novo ou vestido de terno, aí todo mundo olha: “Oxen, Véio mudou”, e eu não mudo, porque o meu trabalho é ligado a história deles, a cultura deles e ao meu nome. (SANTOS, 2018)

Consagrado nacionalmente, em 2017, Véio ganhou o Prêmio Itaú Cultural 30 anos, um dos mais importantes da cultura brasileira, e o direito de ter o nome e a arte citados na Enciclopédia¹² da Instituição na seguinte forma:

Os trabalhos de maior dimensão são produzidos a partir de "troncos abertos", como Véio chama os pedaços de madeira cujos ângulos e formas lhe sugerem o caminho a seguir. A eles agrega cores industriais, vibrantes e intensas, que dão coerência às esculturas e, segundo o crítico Rodrigo Naves (1955), geram um "efeito pop". Essas figuras antropomórficas, que brotam do imaginário do artista ao entrar em contato com a peça a ser entalhada, dificilmente podem ser reduzidas à arte popular.

Segundo o crítico Ronaldo Brito (1949), as obras de Véio fogem do virtuosismo mimético característico desse tipo de produção para aproximar-se de questões próprias à arte moderna e contemporânea. Além da contenção do gesto e das cores impactantes, esses trabalhos questionam a própria noção de espaço da arte. Véio distribui suas estranhas figuras pelo sítio, como se fossem habitantes do local e refere-se a elas como portadoras de história e vida. Mas a aparência dessas esculturas transmuta-se facilmente, dependendo do local e da posição em que se encontram.

“Deitada, estava pedindo socorro; em pé, ela quis me abraçar”, detalha o artista ao falar das sensações que a madeira de origem lhe transmite e que, de certa forma, são preservadas na peça final.

No segundo grupo, encontram-se os entalhes das "madeiras fechadas", como Véio chama os troncos menos sugestivos, mais retos e aptos a entalhes mais imaginativos, detalhados e próximos do mundo real.

Essas obras apresentam dimensões menores, algumas vezes do tamanho de uma cabeça de palito de fósforo. A diferença de tamanho, entretanto, não parece importante para o artista: as pequenas peças também pertencem ao mundo da narrativa e são como anedotas contadas por pelo artista”.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

¹² Transcrição literal <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa559113/veio>>

Para contar a história de vida e da arte de Véio, surgiu a opção por realizar uma proposta de catálogo fotodocumental. A possibilidade de reunir texto e fotografia em um só documento permite a transmissão dessa história de forma mais prática, ilustrada e didática. A proposta de catálogo, primeiro da forma digital e depois impressa, terá o papel principal de apresentar um pouco desse artista popular sertanejo aos sergipanos.

5. O CATÁLOGO COMO FERRAMENTA PARA PRESERVAÇÃO DA ARTE DE VÉIO

O Artesanato faz parte da história e raiz da cultura de um povo, por meio de representações icônicas, o artesão expressa além dos próprios sentimentos, sua visão de mundo e da sociedade em que está inserido. Véio é considerado um artista cuja preocupação está diretamente ligada ao seu povo e com a preservação da natureza e do saber popular desenvolvido no alto sertão de Sergipe, Véio é uma enciclopédia viva das coisas da terra que chama de sua, e isso aparece de maneira absoluta em sua arte.

Assim, a proposta de catálogo deste trabalho de conclusão de curso objetiva relatar as “coisas e a pessoa” do artista plástico Cícero Alves dos Santos, o Véio. Sertanejo sergipano que se descobriu escultor ainda muito cedo e sempre teve a preocupação de preservar a cultura, o jeito de viver e as manifestações políticas na região.

Muito mais que meras listas ordenadas de informação coletada sobre determinados assuntos, os catálogos são hoje importantes instrumentos facilitadores de busca e interação. Segundo Bruna e Alves (2001) catalogar é o processo de análise, compreensão, descrição, avaliação de itens compostos de dados para facilitar e colaborar na busca da informação e localização da mesma pelo usuário.

Nos catálogos, os leitores podem encontrar variados recursos bibliográficos, sejam em coleções reais ou virtuais, identificar informações e distinguir as similaridades mais facilmente. A padronização internacional da catalogação foi possível durante conferência de princípios realizada em Paris no ano de 1961 e cobre os seguintes itens:

1. Abrangência
2. Princípios Gerais
3. Entidades, Atributos e Relações
4. Objetivos e Funções do Catálogo Descrição Bibliográfica
5. Pontos de Acesso
6. Fundamentos para Aperfeiçoamento da Busca

5.1 UM BREVE HISTÓRICO SOBRE A ORIGEM DO CATÁLOGO

Os primeiros catálogos teriam surgido na Alemanha, no século IX, elaborados por monges católicos na biblioteca da ilha/mosteiro de Reichenau. Os catálogos foram evoluindo e ganhando diferentes formas ao longo dos séculos. Em 1901, uma ação comercial da Livraria do Congresso dos Estados Unidos, deu um passo importante rumo à padronização. Conforme explicam Bruna e Alves (2011, p.05), A LC (Library of Congress) passou a vender fichas impressas para que as bibliotecas do país apenas acrescentaram seus dados nos cabeçalhos.

No Brasil, o processo de catalogação dos museus e arquivos de arte e história passou a ser influenciado a partir de 1920 pelo conjunto de normas elaborado por bibliotecários norte-americanos da ALA (American Library Association). Essas normas são seguidas no país sem grandes alterações até a década de 1990 quando a informatização transforma e facilita a catalogação.

O processo de catalogação passa a ser cooperativo e une as principais bibliotecas no Brasil e no exterior através da rede mundial de computadores. Segundo (OLIVEIRA et al., 1997, p.110), acontece nesse momento um impacto causado pela informatização. “Os catálogos permitem acesso ao conteúdo das mais importantes bibliotecas do mundo aos pesquisadores de modo remoto, simultâneo e on-line”.

5.2 CONSTRUÇÃO DO CATÁLOGO

A proposta de catalogação fotográfica permite uma leitura investigativa das esculturas de Véio sob os aspectos de denúncia social e política, cultura e vida cotidiana. As obras disponíveis ou em produção no museu-atelier do artista na zona rural entre os municípios sergipanos de Feira Nova e Nossa Senhora da Glória foram analisadas uma a uma, fotografadas e depois submetidas ao artista para apuração por entrevista das aspirações e conceitos utilizados para construção de cada uma. Um trabalho voltado para valorização e preservação do legado do artista sergipano para conhecimento das futuras gerações.

Segundo explica Kossoy (2003), a fotografia tem sido fundamental para a preservação documental da ação humana nas artes, porque a veracidade fotográfica permite toda uma possibilidade de análise e reanálise da vivência contida na arte.

Assim, na documentação fotográfica, as experiências culturais do artista afloram de forma atemporal. Essa possibilidade de a fotografia ser atemporal dá às obras de arte a facilidade de estas serem posteriormente – no futuro – verificadas, marcadas e estudadas com a profundidade necessária, e quando for preciso.

Kossoy (2003), salienta que a fotografia gradualmente passou a documentar uma enormidade de expressões culturais dos mais variados povos, ao revelar as respectivas religiões e costumes, suas mitologias e traços éticos, os personagens centrais dos feitos políticos destes povos. Ou seja, a fotografia documental assume um compromisso com a realidade como ela é; e está relacionada às grandes explorações e expedições marítimas. E, por meio da fotografia, considerada um documento seguro, os cientistas obtinham respostas para as suas investigações. Além da exploração científica, a arqueologia também se utiliza da fotografia para documentar monumentos arquitetônicos como as pirâmides do Egito.

No início do século XX a fotografia passa a ter interesse dos etnólogos, que através de expedições fotográficas, documentaram o homem e suas práticas culturais e sociais. Com o passar do tempo e o aperfeiçoamento dos equipamentos fotográficos, os fotógrafos passam a poder documentar uma infinidade de coisas, contribuindo com a astronomia, biologia e a medicina.

O que torna as fotografias tão únicas é o fato delas – por si só – serem objetos, e assim, se tornarem produtos catalogáveis, permitidos de serem guardados e colecionados. Como bem explica Sontag (1977), ao correlacionar fotografias com programas televisivos ou radiofônicos. A autora define em seus ensaios, que as pessoas costumam acreditar mais em quaisquer fatos, após verem fotografias do episódio narrado.

Após um grande movimento analítico, teóricos começam a criticar a fotografia como espelho da realidade, pois o fotógrafo faz o enquadramento, busca o ângulo, a profundidade e assim por diante. O conceito de fotografia documental muda. E o que antes era a representação da realidade, hoje, é uma expressão da realidade ou sobre a realidade. A desconstrução da fotografia como espelho do real faz com que a fotografia documental passe a ser um trabalho mais interpretativo, elaborado, investigativo. E que se utilize de um olhar mais profundo sobre a realidade retratada para revelar, através das lentes, uma história, uma situação, um tema, um local de uma forma mais interpretativa e poética.

Pretende-se, portanto, com este projeto acadêmico, buscar, nos princípios da fotografia documental, a melhor maneira de transmitir a realidade imaginada pelo artista em suas obras. Um dos objetivos é capturar o instante mágico da relação profunda estabelecida pelo criador com sua criação. E descobrir como é estabelecida a concepção artística de Véio, qual é a leitura de mundo deste artista, quais são os sonhos e desejos dele. Nesse contexto, esse projeto acadêmico pretende utilizar a fotografia como ferramenta antropológica.

De acordo com a biografia do artista, as obras de arte de Véio são produzidas com ferramentas rudimentares e tem como matéria prima madeira, galhos e troncos; o que as torna próximas das tradições populares e do artesanato. Porém, o uso de cores intensas e uma enorme gama de matizes traz às esculturas o toque industrial; afastando-as de quaisquer delicadezas das cores da natureza. Isto dá às suas esculturas um quê de “pop” e de contemporaneidade. (NAVES, 2014)

E esta miscelânea de características coloca as esculturas em um patamar diferenciado, porque proporciona aos espectadores da obra desse artista brincar com o imaginário. Véio mistura bichos com androides e transformers, tornando-se assim completamente contemporâneo. E a proposta de catalogação fotográfica vai permitir uma leitura qualitativa e investigativa das esculturas dele sob os aspectos de denúncia social e política, cultura e vida cotidiana de toda uma época.

5.3 COMPOSIÇÃO E TRATAMENTO DAS IMAGENS

Em duas visitas ao sítio “Soarte”, residência de Véio, na zona rural entre os municípios sergipanos de Nossa Senhora da Glória e Feira Nova, há cerca de 180km da capital, Aracaju, foram produzidas 280 fotos, destas, 39 foram selecionadas para compor o catálogo. A seleção foi feita com base na qualidade das imagens e também no contexto de representação do artista e de suas obras. As fotografias foram produzidas na forma digital usando uma câmera Canon DSLR, modelo 60D, lentes compatíveis dos tipos Canon Normal Fixa 50 mm/1.8 e Canon Zoom Padrão, da série L, 24/105 mm, equipamentos que são de propriedade do coautor deste trabalho Eduardo do Valle e, portanto, estavam disponíveis para a realização das atividades fotográficas necessárias. Parte das fotografias das peças foi realizada com uso de estúdio de still da marca MoBi com iluminação própria em Led.

Todas as fotos no estúdio de still foram realizadas com uso da objetiva Canon fixa de 50 mm /1.8, e as demais com a Zoom Padrão, 24/ 105 mm. As fotografias de Véio produzidas em campo foram realizadas unicamente com a lente Zoom Padrão com auxílio de monopé Mafrotto para melhor estabilização da câmera em situação de movimento constante e em local de mata.

As fotografias selecionadas para compor a proposta de catálogo receberam tratamento básico de correção de luz, cor e corte nos aplicativos para edição de imagens Canon Digital Photo Professional 4 e Adobe Lightroom cc.

5.3.1 OS PLANOS FOTOGRÁFICOS

Os enquadramentos foram pensados para valorização do personagem e das esculturas. Para a construção da composição das imagens foram utilizadas as referências de Sousa (2002):

O enquadramento corresponde ao espaço da realidade visível representado na fotografia. [...] Se a uma fotografia amputarmos parte do seu espaço visual, falamos em reenquadramento. Reenquadrar uma fotografia é um gesto frequente em fotojornalismo, pois assim pode concentrar-se a atenção do observador no motivo e retirar da imagem elementos que desviem o olhar do que é importante. [...] O enquadramento concretiza-se no plano. A fotografia é uma unidade de significação precisamente porque se consubstancia num plano. (SOUSA, 2002, p. 78)

Nas fotografias realizadas no estúdio portátil de still e lente de 50 mm, os enquadramentos variaram conforme o número de peças nos planos: picado, conjunto e geral. Já nas fotografias do artista, do artista em campo e do seu trabalho na oficina, as composições foram realizadas com a lente 24/105 mm, e incluíram também, os planos: americano, médio, close-up. Seguem exemplos:

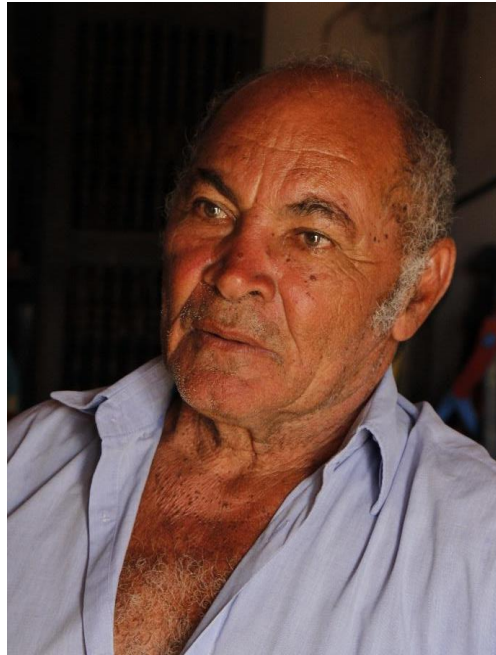


Foto 11: Close-up/O artista Pensativo. Foto: Eduardo do Valle

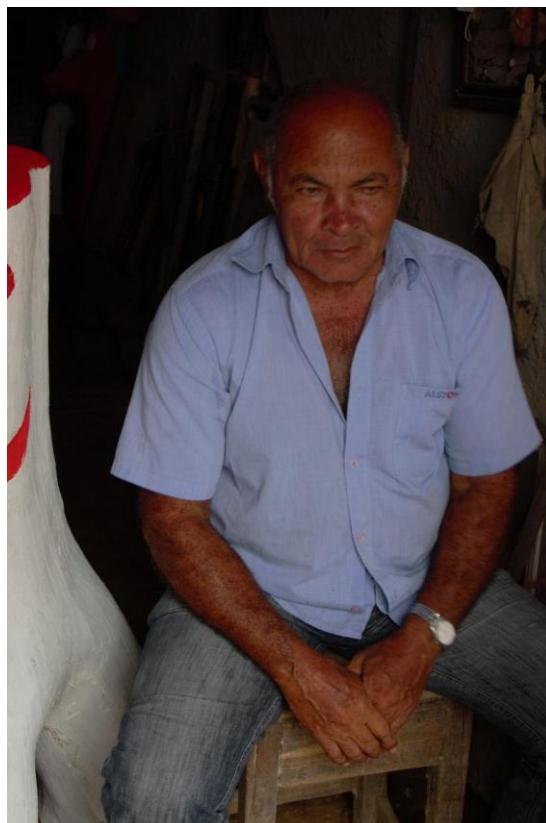


Foto 12: Plano americano/ Vêio, O contador de histórias/ Foto: Eduardo do Valle



Foto 13: Plano geral/ O artista na labuta /Foto: Eduardo do Valle

5.3.2 ARQUIVOS

Na primeira fase da produção de campo realizada em janeiro/2018 a configuração da câmera foi programada para fotografias em JPG (tamanho médio dos arquivos na ordem 7 MB) de alta resolução por conta da utilização de um cartão SD de apenas 4 GB. Na segunda fase, em maio deste mesmo ano, as imagens armazenadas em cartão SD de 32 GB foram totalmente produzidas no formato de RAW para melhor preservação das características das imagens e em resolução de 18 MB que resultaram em arquivos de tamanho médio em torno dos 22 MB e com a conservação de todos os parâmetros originais da fotografia.

5.3.3 ILUMINAÇÃO

Para composição das fotografias foram utilizadas três configurações de luz distintas por conta dos objetos. Na fotografia de still, as peças foram iluminadas artificialmente com dois pontos de luz de led constantes. Os leds foram posicionados na parte traseira superior e na frente inferior do estúdio portátil buscando a iluminação de baixo para cima e ISO 100.



Foto 14: O Pássaro/Escultura em madeira/ Conf: f/5.6, 1/320s, 45mm, luz de led, ISO-100/ Foto: Eduardo do Valle

Já nas fotografias realizadas nas salas internas do atelier e da oficina, a configuração da câmera foi programada para iluminação natural que entrava por portas e janelas.



Foto 15: Esculturas de madeira realçadas pela luz da janela/Conf./10,28mm, s/flash, ISO- 100/ Foto: Eduardo do Valle

A Luz natural foi priorizada durante todo o processo fotográfico. A Iluminação foi a todo momento estudada, pois requer atenção especial do fotografo conforme ensina Souza:

O Fotojornalista tem de aprender a observar a luz. Tem de estudar a contornar os problemas que radicam na falta de luz para a fotografia (que, literalmente, significa escrita com luz). O problema crucial coloca-se ao nível dos efeitos. (SOUSA, 2002, p.96).

Nas áreas externas, as fotografias foram totalmente realizadas com luz natural e ISO fixado em 100. Conforme exemplo abaixo:



Foto 16: Os Caminhantes/ Esculturas em madeira em confecção/ Conf. f/6.3, 1/500s,24 mm, ISO-100/ Foto: Eduardo do Valle

Apenas nos casos de total indisponibilidade da luz natural, foi utilizado um flash Canon 430 EX acoplado a câmara ligeiramente rebatido para cima e ISO entre 100 e 400. A fotografia abaixo é exemplo dessa necessidade:



Foto 17: O político e Lampião/Esculturas em madeira/ Conf. f/4, 1/125s, 47mm, Flash em medição parcial/ Foto: Eduardo do Valle

5.3.4 GRANULAÇÃO

Nos dois ensaios fotográficos realizados houve preocupação com a manutenção da configuração de sensibilidade da câmera à luz sempre em padrões baixos para realce da nitidez dos objetos fotografados. Os padrões de ISO foram pouco alterados com uma variação de 100 a 800, apenas nos casos de pouca luz natural, mas ainda sem necessidade de flash. No segundo ensaio fotográfico foi realizada uma experiência de fotografia do artista em meio a mata fechada com diafragma em f/6.3 para ISO-100 que resultou depois de aplicação de filtro numa imagem diferenciada justamente pela granulação que elevou a emoção da cena que tem o artista em seu ambiente de busca de matéria-prima para as esculturas.

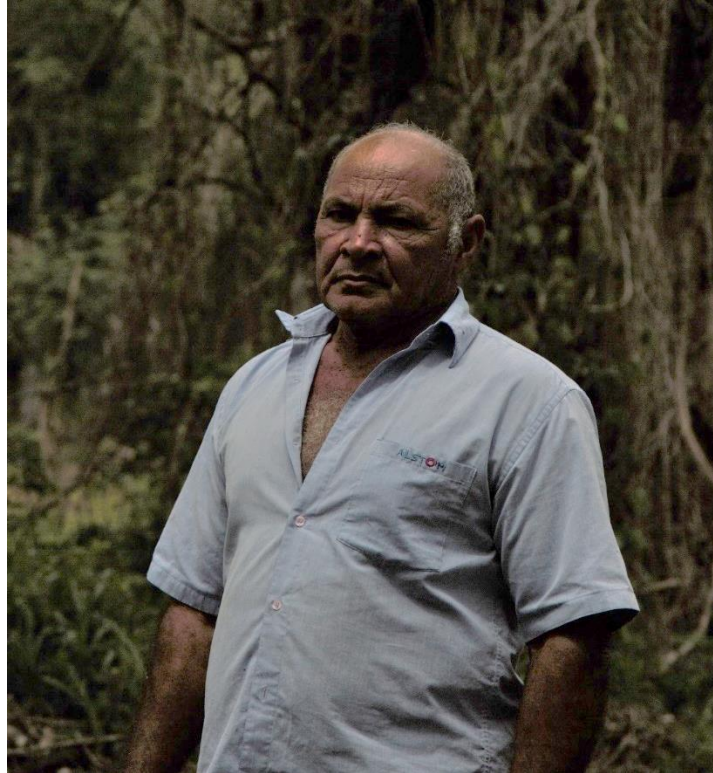


Foto 18: Véio no meio da mata escura/ Conf. f/6.3, 1/2000s, 105mm, ISO-100. Imagem com edição de luz. Foto: Eduardo do Valle

5.3.5 TEXTURA

O personagem escolhido carrega no rosto as marcas dos anos e do trabalho duro no campo e lida diariamente com sua produção artística que envolve muita atividade pesada e sob o sol forte do sertão. As texturas tão importantes no processo fotográfico estão presentes e realçadas em várias fotografias do artista, da madeira bruta e das esculturas. Souza reforça a importância das texturas no trabalho fotográfico:

Certos objectos têm determinadas particularidades textuais que lhes possibilitam contribuir para os processos de geração de sentido quando são fotografados. [...] A textura das plantas, especialmente dos troncos, também é frequentemente aproveitada - não é a primeira vez que se associam as rugas de alguém às 'rugos' do tronco de uma árvore. (SOUSA, 2002, p.90)

São exemplo do realce as texturas nos dois ensaios fotográficos realizados para produção desta proposta de catálogo foto documental:

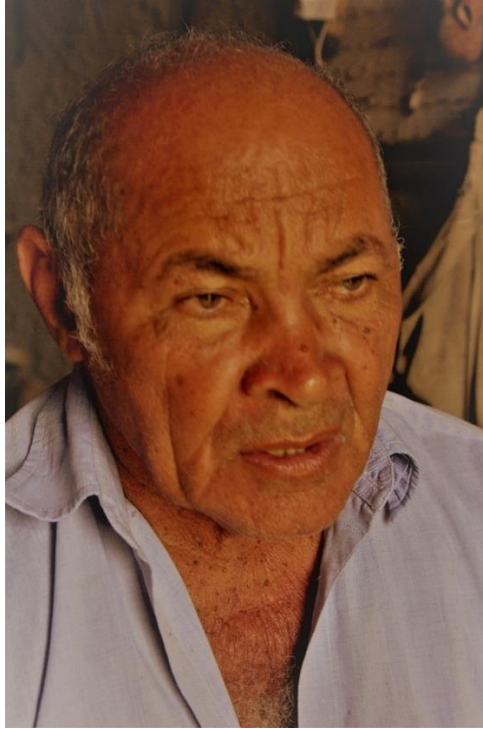


Foto 19: Retrato de Vêio Foto: Eduardo do Valle



Foto 20: O bicho que guarda a casa/ Escultura de madeira grande. Destaque para textura do tronco e dos cortes/ Foto: Eduardo do Valle



Foto 21: Detalhe dos veios da madeira conservados durante o entalhe. Foto: Eduardo do Valle

5.3.6 PROFUNDIDADE DE CAMPO

Nas fotografias realizadas nos planos mais abertos e que envolveram paisagens ou a presença do artista em seus ambientes de trabalho e de busca de matéria-prima para suas esculturas, a profundidade de campo foi estabelecida no sentido de registro do contexto sem perda de nitidez. Ou seja, o diafragma foi mantido mais fechado para favorecimento do foco mais apurado e preservação da cena sem desfoques que pudessem atrapalhar o entendimento dela como um todo. Sousa destaca as questões relativas a profundidade de campo no fotojornalismo:

A utilização expressiva da profundidade de campo é comum em fotojornalismo. Uma pequena profundidade de campo pode servir, por exemplo, para relevar objectos em relação ao fundo e ao (s) primeiro(s) plano(s). Uma grande profundidade de campo é importante, por exemplo, na fotografia de paisagens. (SOUSA, 2002, p.91)

Exemplos:



Foto 22: Véio na janela da casa da mata /Conf. f/6.3, 1/100s, 24mm, ISO-100, s/flash. Foto: Eduardo do Valle



Foto 23: - Visão da entrada do sitio Museu/ Conf. f/6.3, 1/400s, 65mm, ISO-100, s/flash. Foto: Eduardo do Valle

5.3.7 COR

A cor é um elemento marcante nas obras de Véio e, portanto, reflexo constante nos dois ensaios fotográficos que resultaram nessa proposta de catálogo fotográfico. Véio trabalha basicamente com tons muito intensos de branco, preto, azul, amarelo e vermelho na pintura de suas esculturas. É contraste cromático em evidência

usado pelo artista em belas misturas que já se transformaram em marcas de sua obra. Há uma fuga da rusticidade padrão presente na madeira bruta e depois de entalhada, mas ainda não revestida de cor. Sousa (2002, p. 90) afirma que “A cor permite atrair a atenção, mas também é um agente conferidor de sentido, em função do contexto e da cultura”. Nas fotografias, essas cores explodem ao olhar. Veja exemplos abaixo:



Foto 24: “Um bicho narigudo”/ Escultura em madeira pintada em branco e vermelho/ Foto: Eduardo do Valle



Foto 25: "O cara de burro e o Urubu político"/Esculturas em madeira pintada em azul, vermelho, branco e preto e verde na Base do Urubu Político/ Foto: Eduardo do Valle

A união de todos os parâmetros acima relatados, baseados nos estudos de Sousa (2002) sobre composição e morfologia da imagem, resultaram no aproveitamento de 38 fotografias para a proposta de catálogo fotodocumental. As fotografias foram escolhidas levando em conta os condicionantes de qualidade original, da mínima necessidade de processamento de pós-produção e principalmente da importância para o contexto da obra de Vêio.

5.4 RELATÓRIO PRÁTICO DE EXECUÇÃO DO PROJETO

Durante as visitas feitas entre os meses de janeiro e maio de 2018 ao sítio de Véio, entre os municípios de Nossa Senhora da Glória e Feira Nova, acerca de 180 quilômetros de Aracaju, foi possível desenvolver um olhar analítico do processo de criação das obras do mesmo, além de constatar como de fato, suas obras são representações do que está preservado em sua imaginação, fruto da vivência nos universos sertanejos, nordestinos e rurais brasileiros.

Na primeira visita realizada em janeiro de 2018, foram produzidas uma entrevista que durou 22 minutos, 108 fotografias de obras e áreas do sítio que servem como depósito para o grande volume de esculturas desenvolvidas por Véio nos últimos anos. São cerca de 17 mil peças, muitas delas já foram expostas no Brasil e exterior.

Na segunda estada na propriedade do artista, em abril do mesmo ano, foram produzidas 200 fotografias e realizada uma outra entrevista, com 38 minutos, para esclarecimento de pontos importantes tais como: dados da vida, modo e métodos de trabalho, além das preocupações de Véio sobre os temas propostos neste projeto. Tais como as questões do cotidiano, cultura e política na região do sertão, sua terra natal.

Um ponto importante observado durante essa nova entrevista foi o fato de Véio ter a natureza como parceira no processo de criação de suas obras. Segundo o artista, as obras são frutos da natureza que ele simplesmente enxerga, recolhe e “levemente transforma” desbastando no canivete e pintando quase sempre nas cores branco, vermelho e preto. Voltando ao termo “levemente transforma”, Véio explica que isso acontece porque ele só trabalha com madeira caída, galhos e troncos de árvores encontradas no meio das matas e caatingas da região e que se não fossem recolhidos iriam naturalmente apodrecer na terra seca.

Para a construção desse trabalho foi necessário entender a construção da arte de Véio sobre três aspectos fundamentados relacionados as questões culturais, cotidianas e políticas. Esses contextos estão presentes de forma constante nas obras não só por ser o artista um personagem presente e participativo da vida no sertão sergipano, mas também um sujeito preocupado em contar a história de seu povo e dos momentos testemunhados para as futuras gerações. Muitas de suas obras são

como fotografias, instantes capturados de fatos que não voltam mais, assim enquanto proposta de catálogo fotodocumental, o presente trabalho visa cumprir o papel de viabilizar a oportunidade de que as criações de Véio sejam conhecidas entre as crianças, jovens, estudantes ou pesquisadores em Sergipe.

5.5 PLANEJAMENTO GRÁFICO

Em virtude da dificuldade de utilizar ferramentas específicas para realizar o planejamento gráfico e a identidade visual dessa proposta de catálogo, foi solicitada a participação de dois alunos do terceiro período do curso de Design Gráfico da Universidade Tiradentes, Maria Beatriz Menoli e Gilson Matos. O planejamento gráfico começou a ser elaborado no início do mês de maio de 2018, e todo o processo para a elaboração da proposta de catálogo foi acompanhada pelos autores deste trabalho. Para isso foram realizadas reuniões semanais envolvendo a escolha das fotografias, as cores utilizadas, a ordem em que as fotografias e os textos estariam dispostos, a escolha do formato que a proposta de catálogo deveria ter, a quantidade de fotografias e de páginas e os grafismos que seriam utilizados. As reuniões foram realizadas até o final do mês de maio para que tudo fosse organizado e pensado para a estrutura e conteúdo dessa proposta de catálogo.

Diante disso, primeiro passo foi o *brainstorming* (tempestade de ideias) que teve como pergunta de partida: O que um catálogo de registro fotográfico das obras de Véio deve transmitir? As respostas obtidas foram: arte artesanal, a vivência de um artista do interior, registro fotojornalístico, cultura sergipana, seriedade, responsabilidade, ecologia, marco na história do artesanato sergipano, outras realidades, detalhes de uma obra que é feita a mão e em madeira, objetividade visual, crítica política, a experiência de imersão no cotidiano e nas obras do artista.

A partir daí foram pensadas as tipografias, as cores, o grid¹³ e layout levando em consideração tudo que permeia as obras de Véio. O projeto gráfico da proposta de catálogo levou em consideração a tentativa de imersão na vida e obra do artista artesão Véio e tudo que foi feito teve a aprovação dos autores deste trabalho.

¹³ Qualquer conjunto de linhas que sejam traçadas com o único objetivo de guiar ou dar forma a um design, independentemente do processo que foi usado. Disponível em: <<https://waltermattos.com/artigos/grids-no-design-grafico-o-que-voce-precisa-saber-antes-de-comecar-a-usar/>>

Todos os elementos gráficos foram inspirados de alguma maneira em suas obras, e no lugar onde Véio nasceu.



Foto 26: Capa: Um artista chamado Véio. Foto: Eduardo do Valle

A paleta de cores foi escolhida através dos registros fotográficos e foram selecionadas as cores predominantes em seus trabalhos como azul, vermelho, branco e preto. Os aspectos cotidianos foram relacionados à cor vermelha, os culturais à cor azul e os políticos à cor amarela.



Foto 27: Prefácio: cor preta, uma das mais utilizadas por Véio

Os grafismos surgiram como uma forma de sintetizar algumas peças do artista, sendo utilizados em certos momentos para dar ritmo e respiro ao projeto gráfico. Inspirado em 3 peças desenvolvidas por veio, se repetem na padronagem que encontra-se na contracapa do catálogo.

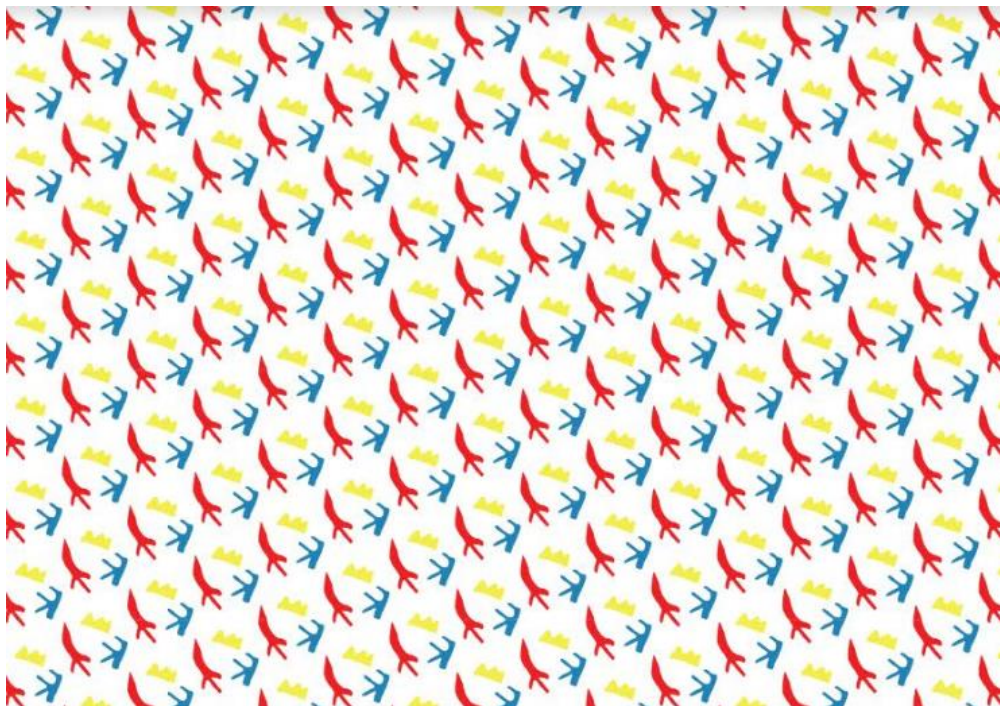


Foto 28: Contracapa. Grafismos inspirados nas peças confeccionadas por Véio.

A tipografia foi concebida tendo como base sua assinatura talhada na madeira. Também foram utilizadas as fontes tipográficas Helvetica e Roboto para compor os textos.

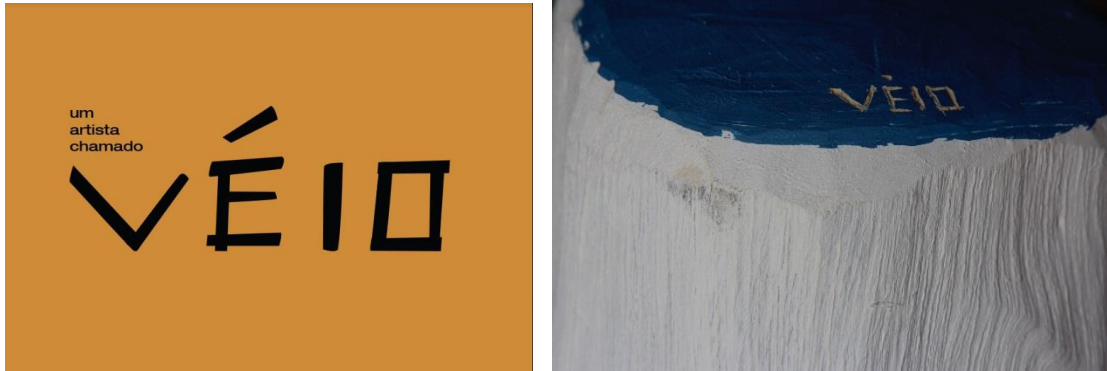


Foto 29: Tipografia: inspirada na assinatura do artista

A presente proposta de catálogo fotodocumental utilizou 38 fotos, dispostas em 39 páginas. A estrutura da proposta de catálogo contou com as contribuições visuais e tradução dos conceitos em uma linguagem e forma de comunicar visualmente o artista e sua obra de forma clara e estética. Dentro dessa estrutura, tem-se as configurações:

Capa: Fotografia (P e B) e tipografia (vermelho)

Contracapa: Padronagem

Expediente: Autoria da obra

Prefácio:

Sumário: dividido em biografia e aspectos

Biografia

/O Artista: História de vida do artista

/O jeito de fazer: Maneira como executa suas obras

Aspectos

/Cotidiano: Dia-a-dia da vida no sertão

/Cultural: Manifestações folclóricas, religiosas e das crenças do passado do seu povo

/Política: Crítica aos políticos que não cumprem seu papel visando o bem comum

Exposições: Exposições nacionais e internacionais realizadas pelo artista

Papéis:

Papel couchê matte L2 170

Papel couchê matte L2 150

Papel Kraft

Para a apresentação desse trabalho de conclusão de curso, foram impressas três bonecas da proposta de catálogo. A impressão foi realizada na gráfica Casa da Cópia, localizada na Avenida Ivo do Prado, Centro de Aracaju. As bonecas (modelo de catálogo), foram impressas em papel couchê matte, frente e verso em copiadora a laser, colorida. As falhas de impressão, os cortes nas fotografias, a encadernação, o alinhamento do 1º parágrafo no texto do prefácio, a falta de legibilidade na legenda da página 29, serão corrigidos quando a proposta de catálogo for transformada em projeto gráfico profissional, impresso numa indústria gráfica.

Diante do que foi apresentado, é preciso ressaltar que Véio faz parte de uma estrutura - o artesanato sergipano - que é pouco explorada, portanto essa proposta de catálogo servirá como um importante veículo de memória do artesanato em Sergipe fazendo com que seu conteúdo se torne fonte de conhecimento para as futuras gerações. Essa proposta também contribuirá para o curso de comunicação social, pois aqui a fotografia serve como instrumento de comunicação, memória e representação de um povo e de sua cultura. Diante da importância, desta proposta de catálogo o mesmo poderá futuramente ser publicado, mantendo viva a cultura do povo sergipano através da fotografia.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente trabalho possibilitou a proposta de construção do catálogo fotodocumental: *Um artista chamado Véio*, nele estão contidos os aspectos culturais, cotidianos e políticos presentes na obra do artista sergipano Cícero Alves do Santos, o Véio.

Através das pesquisas bibliográficas realizadas, foi possível aprofundar os conhecimentos sobre fotografia documental, jornalismo cultural, folkcomunicação e artesanato. Os estudos se mostraram essenciais para a construção e embasamento de todo o trabalho.

Na pesquisa sobre a fotografia documental, constatou-se que a fotografia é responsável por documentar acontecimentos de diversos lugares do mundo. Nesse contexto, a fotografia cumpre aqui o seu papel de documentar a arte de Véio através do catálogo fotográfico, fazendo com que seu conteúdo contribua para o conhecimento da arte de Véio e memória das artes plásticas e manifestações culturais do estado de Sergipe, servindo de referência para estudos futuros sobre o assunto.

Também ficou evidente que a fotografia é capaz de congelar um instante, e por isso é uma grande auxiliar da memória, não deixando que os acontecimentos caiam no esquecimento. Nessa perspectiva o catálogo fotográfico torna-se um importante instrumento de memória, que tem a missão de não deixar que a arte de Véio desapareça com o passar do tempo, sendo perpetuada para as futuras gerações que poderão conhecer seu trabalho.

Contudo as fotografias são importantes instrumentos, responsáveis por contar uma história para quem as observa, sendo assim, o catálogo fotográfico é o objeto que vai nos ajudar a contar a história da arte de Véio. As fotografias presentes nele são responsáveis por narrar os aspectos cotidianos, culturais e políticos presentes nas peças esculpidas por Véio.

A escultura em madeira, é utilizada por Véio como forma de preservar esses aspectos e resgatar antigos costumes de seu povo. Cabe aqui ressaltar que em sua arte estão preservados pedaços cheios de significados da cultura sertaneja sergipana, e estas obras são veículos diretos de folkcomunicação, que é a teoria que versa sob o estudo da comunicação popular e o folclore na difusão dos meios de comunicação de massa. Nesse cenário a arte de Véio é responsável por comunicar

os pensamentos, os pontos de vista, o conhecimento e a opinião de dele sobre o que ele deseja transmitir.

O contato direto com Véio e a realização de entrevistas também foram fundamentais para entender o que ele quer mostrar através da sua arte, como surge sua inspiração, quais os materiais utilizados para a confecção de suas peças, as cores utilizadas e o modo como ele enxerga a beleza implícita nos galhos e troncos de árvores aproveitando suas curvas para confeccionar suas peças artesanais.

Ao pesquisar as características contidas nas peças selecionadas e analisadas, verificou-se que Véio retrata através de suas peças a cultura, que é representada através das manifestações folclóricas, religiosas e das crenças do passado do seu povo transmitidas de geração em geração. No contexto cultural, Véio traz o reisado, a missa e as beatas como cultura religiosa, e também os palhaços, que representam os pequenos circos que passavam pela cidade.

Véio mostra também o modo de vida do homem sertanejo, os costumes, as diversões e dificuldades encontradas no dia-a-dia do sertão. Essa foi uma das características mais presentes em suas peças. Sobre o cotidiano, Véio retrata não só a sua vida, mas a vida de diversos moradores do sertão, trazendo características marcantes.

Por fim, Véio transmite através de suas peças os aspectos políticos. Por meio de suas esculturas ele tece críticas aos políticos que não cumprem seu papel visando o bem comum. Véio esculpe políticos com braços mais curtos para que roubem menos dinheiro do povo.

Nesse sentido foi possível concluir que Véio esculpe suas peças trazendo elementos da cultura e do cotidiano do homem do sertão e também expressa sua opinião sobre a política. O trabalho também se tornou uma excelente fonte de conhecimento sobre Véio e sua arte, mostrando o valor da arte sergipana e permitindo um maior entendimento sobre tudo que permeia sua vida e obra.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Arlete Fonseca de. **Gênesis por Sebastião Salgado**. Disponível em: <http://obviousmag.org/narrativas_visuais/2016/03/genesis-por-sebastiao-salgado.html> Acesso em: 17 de março de 2018.
- ANDRADE, Rosane. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BALLERINI, Franthiesco. **Jornalismo cultural no século 21**. São Paulo: Summus, 2015.
- BARBERO, Jesus Martín. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão**. Porto Alegre: EDIPRUCRIS, 2014.
- BEZERRA, Eudes. **Sebastião Salgado e a sua Serra Pelada**. Disponível em: <<https://incrivelhistoria.com.br/historia-do-brasil/republica/sebastiao-salgado-serra-pelada/>> Acesso em: 02 de junho de 2018.
- BONI, Paulo César. **A fotografia como ferramenta para a recuperação da história e da memória**. Universidade Estadual de Londrina, Londrina- PR, 2017. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2067-1.pdf>> Acesso: 16 de março de 2018.
- BONI, Paulo César. **O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para transformações na sociedade**. Universidade Estadual de Londrina, Londrina- PR, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0475-1.pdf>> Acesso em: 20 de março de 2018.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & fotografia**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- BRASILIENSE, Correio. **Fotógrafo Maurício Lima humaniza a realidade das guerras**. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/01/11/interna_diversao_arte,465672/fotografo-mauricio-lima-humaniza-a-realidade-de-guerras.shtml> Acesso em: 1 de abril de 2018.
- BREGUEZ, Sebastião; et al. **Noções básicas de folkcomunicação: uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões**. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=htQFPuCV8VwC&pg=PA69&lpg=PA69&dq=olkcomunica%C3%A7%C3%A3o+o+que+%C3%A9?&source=bl&ots=bflwN4k9L6&sig=PBInjX96KU2AQELcEoC0Ov_KvqE&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjhovPEI5zbAhVJlpAKHZO8BZw4FBDoAQg7MAM#v=onepage&q=folkcomunica%C3%A7%C3%A3o%20o%20que%20%C3%A9%3F&f=false> Acesso em: 25 de abril de 2018.

BRUNA, Dayane; ALVES, Emanuele. **Catálogo:** análise e parâmetros gerais da representação da informação. Universidade Federal do Maranhão. 2011. Disponível em:

<<http://rabci.org/rabci/sites/default/files/Cataloga%C3%A7%C3%A3o%20an%C3%A1lise%20e%20par%C3%A2metros%20gerais%20da%20representa%C3%A7%C3%A3o%20da%20informa%C3%A7%C3%A3o.pdf>> Acesso em 01 de Maio de 2018.

CAMPOS, Ruan. **Evandro Teixeira: fotojornalismo e memória nacional.** Disponível em: <<http://www.olhovivoca.com.br/colunistas/5669/evandro-teixeira-fotojornalismo-e-memoria-nacional/>> Acesso em: 1 de abril de 2018.

CARON, Daniel. **A negritude latino-americana em imagens.** Disponível em: <<https://acervo.racismoambiental.net.br/2011/02/03/a-negritude-latino-americana-em-imagens/>> Acesso em: 18 de março de 2018.

CHRIS, Tancock. **Sebastiao Salgado - Genesis Exhibition.** 2018. Disponível em: <<http://pictify.saatchigallery.com/708465/sebastiao-salgado-genesis-exhibition>>. Acesso em: 15 maio 2018.

CORNIANI, Fabio. **Afinal, o que é Folkcomunicação?** 2005. 8f. Disponível em:<<https://docslide.com.br/documents/afinal-o-que-e-folkcomunicacao.html>> Acesso em: 21 de abril de 2018.

CORREIO 24 HORAS. **Êxodos:** mostra sobre luta dos imigrantes, de Sebastião Salgado, chega a Salvador. 2016. Disponível em:<<http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/exodos-mostra-sobre-luta-dos-imigrantes-de-sebastiao-salgado-chega-a-salvador/>>. Acessado em: 17/03/2018.

CULTURAL, Desfrute. **Sebastião Salgado traz a exposição 'Exodos' para Brasília.** 2017. Disponível em: <<http://www.desfrutecultural.com.br/sebastiao-salgado-traz-a-exposicao-exodos-para-brasil>>. Acesso em: 15 maio 2018.

FEIJÓ, Cláudio. **Linguagem Fotográfica.** Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-linguagem-fotografica.pdf>>. Acesso em: 13 de maio de 2018

GLOBO.COM. **O trabalho de Mauricio Lima na Líbia, Afeganistão e Iraque:** Fotojornalista brasileiro fez seleção de imagens ao G1 mostrando o que marcou suas coberturas no Oriente Médio. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/fotos/fotos/2012/08/o-trabalho-de-mauricio-lima-na-libia-afeganistao-e-iraque.html#F533274>>. Acesso em: 15 maio 2018.

GLOBO.COM. **O trabalho de Mauricio Lima na Líbia, Afeganistão e Iraque:** Fotojornalista brasileiro fez seleção de imagens ao G1 mostrando o que marcou suas coberturas no Oriente Médio. 2012. Disponível em:<<http://g1.globo.com/fotos/fotos/2012/08/o-trabalho-de-mauricio-lima-na-libia-afeganistao-e-iraque.html#F533309>>. Acesso em: 15 de maio de 2018.

GOLIN, Cida; et al. **7 Propostas para o Jornalismo Cultural**: reflexões e experiências. São Paulo: Miró Editorial, 2009.

GUARALDO, Tamara. **O papel do líder de opinião na teoria da folkcomunicação**. Disponível em: <<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n60/tguaraldo.html>> Acesso em: 21 de abril de 2018.

GUSHIKEN, Yuji. **Folkcomunicação**: interpretação de Luiz Beltrão sobre a modernização brasileira. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N77-1/16_Gushiken_M77-1.pdf> Acesso em: 28 de abril de 2018.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas-SP: UNICAMP, 1990.

MATTOS, Walter. **Grids no design gráfico**: o que você precisa saber antes de começar a usar. 2016. Disponível em: <<https://waltermattos.com/artigos/grids-no-design-grafico-o-que-voce-precisa-saber-antes-de-comecar-a-usar/>> Acesso em: 15 de junho de 2018.

MODERNA, Museu de arte. **Membros da “Surfavela”**. São Paulo. Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/cm2002-003-cypriano-andre/>> Acesso em: 02 de junho de 2018.

NAVES, Rodrigo. **Cícero Alves dos Santos [Véio]** – Esculturas. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

OLIVEIRA, N. M.; ROSA, M. D. R.; VICENTE, G. **O cabeçalho de assunto da rede Bibliodata/CALCO**: uso e recuperação na Base Acervos/UNICAMP. Transinformação, Campinas, v.9, n1, p.110-123, 1997.

PEREIRA, Bruno Cavalcante; et al. **Os caminhos da realidade e ficção no fotodocumentarismo de guerra**: o conflito líbio sob a narrativa visual de Maurício Lima. Universidade Federal de Alagoas, Maceió- AL, 2013. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/centrooeste2013/resumos/R36-0014-1.pdf>> Acesso em: 19 de março de 2018.

PINTO, Mônica Reis. **FOTOGRAFIAS FINE ARTS**: a relação entre fotografia e arte sob a ótica de André Cypriano. Rio de Janeiro: UFRJ. 2007. Disponível em: <<http://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1749/4/MRPinto.pdf>> Acesso em: 1 de abril de 2018.

RIGOLON, Thaís, **Jornalismo Cultural no Brasil**. Disponível em: <<https://culturaecomunicacao.com.br/2016/09/04/jornalismo-cultural-no-brasil/>> Acesso em: 13 de abril de 2018.

SALGADO, Sebastião. **Outras Américas**. São Paulo: Companhia das letras, 2015

SALGADO, Sebastião. **Terra**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

SANTANA, Ana Lúcia. **Sebastião Salgado**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/biografias/sebastiao-salgado/>> Acesso em: 16 de março 2018.

SANTOS, Cícero Alves dos. Entrevista concedida a Eduardo do Valle e Juliana Silva. Aracaju, Janeiro 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice I deste Trabalho de Conclusão]

SANTOS, Cícero Alves dos. Entrevista concedida a Eduardo do Valle e Juliana Silva. Aracaju, Abril 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice II deste Trabalho de Conclusão]

SANTOS, Maria Aurelina dos. **Sergipe, Cultura e Diversidade**. Aracaju: Solisluna, 2010.

SERGIPE, Governo. **Sergipe, Cultura e Diversidade**. Aracaju: Solisluna, 2010.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: Letras Contemporâneas, 2002.

TEIXEIRAFOTOJO. **Canudos 100 anos (1997)**. 2013. Disponível em: <<https://diantedafotos.wordpress.com/2013/09/25/canudos-100-anos-1997/#jp-carousel-49>> Acesso em: 15 de maio de 2018.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-espetacularizacao-culturas-populares.pdf>> Acesso em: 23 de abril de 2018.

VÉIO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa559113/veio>> Acesso em: 01 de maio de 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

APÊNDICE I - Primeira entrevista realizada com Cícero Alves dos Santos em Feira Nova - SE em janeiro de 2018.

1- Bom, a primeira pergunta que a gente selecionou foi, como o senhor se descreve? Quem é Véio?

Véio, porque tem o velho, não, o Véio é um apelido, que vem da minha infância, e que na verdade é um nome que eu preservo em razões de conviver com o passado de um povo que me deram esse nome pela idade. Então Véio é uma pessoa muito simples, mas que tem o dom da arte, e também de colecionar a história de um povo, que infelizmente não foi escrito, nem foi visto e nem comentado por órgão nenhum até hoje.

2- E como o senhor se tornou esse artista plástico tão famoso no Brasil e no mundo?

Eu creio que não é tão famoso, porque a forma que o artista cresce é muito difícil, primeiro que o meu trabalho eu tive que usar, posso dizer uma artimanha, de fazer um trabalho na época que estava surgindo o regime militar, de fazer um trabalho para o presidente da república o Figueiredo, quando ele veio visitar Sergipe.

Então, queriam dar um trabalho que fosse admirado por ele, e eu fui convidado pra fazer esse trabalho, fiz, era um dos trabalhos que ele tinha de mais arte na galeria dele, e eu fiz não no meu nome, era a ditadura militar, mas eu fiz em nome dos artistas sergipanos e dos artistas brasileiros que queria a liberdade de crescer e de expressar os seus pensamentos.

Então, esse trabalho foi feito e foi entregue na época pelo governador de Sergipe, Augusto do Prado Franco. Então isso aí começou assim o meu empurrão, como eu tinha feito isso, vocês que trabalham na imprensa sabem que a imprensa corre em cima de fatos e ali eu não estava presente, já foi uma forma minha de não ficar presente porque a entrevista ia ser mais ligada ao presidente, ao governador e o artista ia ser mínimo, então eu não fui, eles entregaram em nome de Sergipe, quando aí passaram a procurar o artista e eu tinha a condição de falar aquilo que eu queria no que era meu.

Então aí foi uma estratégia minha, daí foi quando veio essa parte, na época tinha o Mozart Santos, que era diretor da Tv Sergipe, tava chegando, era o Mozart quem comandava, e a Emsetur tava surgindo também sob o comando de Moisés. E o governador na época, o que era que eu queria? Eu não queria o dinheiro, eu quero aproveitar essas oportunidades dessa empresa que tá divulgando Sergipe que era um caranguejo grande e uma moça de biquíni e eu digo, eu quero entrar nessa parte daí da divulgação também, porque o caranguejo tem em todo lugar, a moça de biquíni só é ter praia, senão faz em qualquer lugar, e eu queria mostrar o trabalho não só meu mas também de Sergipe, em termos da cultura nossa, da arte, e com isso eu encaixei uns projetos de eu acompanhar a Emsetur. Eu ficava ali na frente mostrando o meu trabalho, mas eu não tinha vínculo nenhum nem participação financeira, eu ia só por hospedagem, muitas vezes eles iam de avião pela Transbrasil, Varig na época e eu ia de ônibus, chegava lá nem encontrava eles, só na hora das exposições, então havia uma discriminação muito grande dos doutores de Sergipe, com o artista pobre do sertão, mas aí eu fui montando as minhas pedras se eu estava à frente, cabia a mim procurar falar do meu trabalho.

Fez um trabalho de formiguinha pra chegar até lá...

Isso, aí nós fomos pra um evento que houve em São Paulo no Ibirapuera, e lá quem ia abrir a exposição era Almir Pazzianotto que na época era ministro do trabalho, e eu fiquei ao meu lado, do meu trabalho, deixei as autoridades pra receber, e quando o ministro veio eles cumprimentaram lá os sergipanos que faziam parte do governo e eu fiquei na outra ponta e o ministro passou olhando assim disse: “Muito bonita a cerâmica de Sergipe” e eles não responderam nada, aí quando foi passar aí eu digo, agora eu posso até ser preso, aí peguei e digo: “Doutor isso aqui não é cerâmica não”, aí Almir parou, “Isso aqui é um trabalho artesanal, é em madeira, isso aqui sou eu que faço, eu vim participar aqui só pra falar com o senhor (mentira, que eu nem sabia que ele ia) só pra falar com a Vossa Excelência, e a minha participação aqui era pedir um espaço pra mostrar esse trabalho em Brasília, porque tem o ministério do trabalho, tem aquela galeria ali embaixo e eu queria fazer uma demonstração do meu trabalho com o seu apoio”.

Nisso vinha o segundo pelotão que já era doutora Ivone Medeiro de Carvalho era esposa de Zé Fogaça, que nesse tempo era deputado, aí ela não ouviu a minha conversa com o ministro, ela ouviu o ministro chamar: “doutora, faça o favor, olha, conversa aqui com o Véio pra gente agendar uma exposição dele lá. Aí ela

pensou que fosse um convite dele, não ouviu o meu pedido. Aí quando foi com poucos dias, chegou as passagens, foi lá no ministério do trabalho e eu consegui empurrar o meu trabalho pra mostrar, a Globo na época fez uma matéria, e daí começou a montar esse quebra cabeça e eu fui aproveitando as brechas. Quando dava pra eu passar livre, eu passava, quando era apertado, eu empurrava a porta e entrava. Assim começou Véio na arte brasileira.

3- O senhor tem uma preocupação muito grande de manter em sua arte as características sertanejas, porque isso?

Porque o sertanejo ele sofre até com sede, e a gente vê a necessidade de haver pessoas que tivesse mais ligação com o povo nordestino, de valorizar tudo que é deles, porque a gente valoriza muita coisa que não é nossa, e a arte, ela traz esse objetivo, você mostrar as falhas e mostrar como pode ser consertado, só que aqui no nosso nordeste como se trata de órgãos governamentais que estão preocupados mais com o cabide de emprego, não é com o desenvolvimento do estado nem do país, isso aí se torna um pouco difícil, mas que na verdade, esse trabalho com esse objetivo que eu faço é de mostrar as nossas dificuldades e o que pode ser feito pra melhorar essa história e a vida desse povo.

Então o senhor tem consciência também que sua obra tem uma importância política muito grande...

É, porque eu sempre digo que a arte existe dois tipos de artista, existe o que vive da arte e o que vive de fazer. No meu caso eu vivo de fazer eu não vivo da arte, eu trabalho pra mim. Se acharem bonito, parabéns, se não achar, coitado é a mesma coisa, mas que meu objetivo é esse, é de mostrar que há grandes erros e tem condições de ser consertado se houvesse muitas pessoas com o pensamento de Véio.

4- O senhor já expôs em vários países do mundo, em galerias importantes no Brasil. Porque o senhor se mantém vivendo aqui nesse sertão sergipano?

Porque se eu quisesse ter a oportunidade, como eu tive, de sair pra Salvador, pra São Paulo, pra o Rio, eu estaria lá, vindo visitar o sertão de ano em ano

quando desse certo, e se cada vez que tem uma pessoa com conhecimento ou com uma luta, pra desenvolver uma região e salvar um povo, então eu não podia fazer parte desse povo, e aqui eu fico em razão disso. Eu sei que é difícil, é, mas eu tenho que caminhar de Havaiana, eu tenho que andar de roupa remendada, mas eu ando junto a eles, porque é a cultura deles e não há discriminação quando eles me ver dessa forma, muito contrário, há discriminação se eles me ver hoje num carro novo ou vestido de terno, aí todo mundo olha: “Oxen, Véio mudou”, e eu não mudo, porque o meu trabalho é ligado a história deles, a cultura deles e ao meu nome.

5- Véio, como o senhor analisa o momento político que o Brasil está passando?

Olha a forma... Eu creio que só tinha uma forma, de procurar esse pessoal que fizeram muito pelo estado e dizer: “Ói, vocês tão aposentado” e vocês que não fizeram nada, “vocês não vão participar mais de nada, vai ser só sangue novo”. Passou quatro anos e não teve desenvolvimento, não fez o que precisava, você não vai ser mais convidado, você não vai ser mais participante de partido nenhum e vai ficar isento de ser político, acho que só era o jeito que tinha.

Renovar tudo...

Tudo, mudar tudo, até a sigla partidária.

6- A sua arte é um pouco disso né, renovação de madeira, renovação de objetos que a terra do sertão lhe dar, não é isso?

É, o meu trabalho eu sempre faço dentro de todo aspecto regional, mesmo que eu possa estar em Paris, eu faço uma peça com referência, aqui ao nosso povo, mas eu posso estar aqui e fazer uma peça com referência à cultura de lá. Então eu tenho esse conhecimento, e uma facilidade de criar, dentro da minha imaginação, mas sempre voltado para esses movimentos sociais.

7- O que é o sertanejo hoje para o senhor? Como é que o senhor vê hoje a vida no sertão?

Antes Euclides dizia que era um forte, eu acredito que o sertanejo é um fraco, porque ele hoje se acomoda, ele hoje, ele recebe uma migalha, se contenta com o que está recebendo, não produz, não trabalha, e vai em busca de uma terra que não vai ter sentido nenhum pra ele. Então eu tô considerando que o sertanejo hoje, ele tá enfraquecendo, ele foi incentivado pra vim pra o grande centro em busca de um emprego de salário mínimo, que isso não acontece, nem consegue. Então ele tá se tornando fraco em termos de deixar as origens dele, deixar a forma de vida, de plantar o que ele consome e vim em busca do que os outros tão plantando.

8- Sempre a política do pegar tudo feito, do dar na mão não é isso?

É, eu digo porque no meu trabalho artístico é difícil, mas eu digo a todos, que tudo que tem aqui é meu, as telhas aqui, não tem um, nem nada de movimentos sociais, nem políticos, então eu corri atrás, eu comecei do zero, e hoje eu tenho o meu patrimônio cultural, que não tem dinheiro que pague. Pode ser que alguém tenha carretas de dinheiro como tem lá em Salvador, aqueles apartamentos cheios de dinheiro, mas pra mim aquilo não tem valor nenhum, porque não é limpo. O que é limpo aqui é o meu trabalho, é o que eu consigo e a forma que eu ajo, isso é limpo, isso é cultura.

9- Véio, e a cultura no sertão, o que está faltando para divulgar mais? Ou já acabou a cultura do sertão?

Olha, a nossa cidade, Glória, ela teve um desenvolvimento muito grande de vinte e quatro, na parte cultural, nós tinha reisado, samba de roda, nós tinha cavalhada, nós tinha corrida de argola, nós tinha uma série de eventos, desde a música também e isso aí foi morrendo, porque a gente fazia por prazer e hoje as pessoas faz com interesse, ou político, ou financeiro, e isso não existe. Então a gente tem essa dificuldade, mais eu creio que dentro de Sergipe quando nós tinha grandes artistas, grandes movimentos, hoje aqui nesse sertão de Glória eu tô levantando essa bandeira e os demais pararam foram pra os movimentos sem-terra, foram pra outros espaços em torno de um melhoramento financeiro e muitas vezes não chega nem a um salário mínimo, então isso ai eu creio que nós perdemos bastante, tantos movimentos culturais como esse incentivo que não existe para quem está começando.

10- Véio já disse aqui que tá ficando velho, e aí, como é que vai ser todo esse acervo depois?

Eu não vou me preocupar porque é o seguinte, quando a gente está aqui, que está produzindo, que está correndo, pulando, falando, ta tudo bem, mas quando calam a sua voz, que você precisa subir pra lá, quem vem atrás fecha as portas.

Façam como eu fiz, que preservei até hoje. Agora eu não posso é deixar lá minhas ocupações, quando eu estiver lá do lado dos maiores e dizer vai lá pra Sergipe, pra glória pra orientar aquele povo, aí eu não vou fazer não que se torna visalha, assombração, então quem chegar que cuide, que preserve, que veja, mas eu creio que essa parte nossa, acho que eu fiz a minha parte, se tem alguém interessado que faça, senão faça como fizeram que desprezaram tudo e eu tomei conta.

Creio que há de aparecer alguém que não vai destruir tudo que eu fiz, pode destruir uma parte, porque a parte financeira é um negócio um pouco é... a gente chama usura ,então o pessoal tem muito interesse, falou em dinheiro falou em tudo, tinha até um... Prego Orelhão dizia: “rala bicudo, quem tem dinheiro tem tudo” eu já digo diferente: “eu estando na porta do fundo eu falo da altura que eu quiser” escute ou não, mas eu creio que na verdade nós vamos ter muita dificuldade pra os que estão surgindo agora de ter uma história verdadeira, limpa e feita com tanto amor e com dedicação como eu fiz.

11- Eu queria saber quando foi que o senhor começou a fazer escultura? Qual foi a primeira escultura do senhor e com quantos anos o senhor começou?

Eu comecei com cinco, seis anos, trabalhando em cera de abelha, que era um tipo de massa de modelar e eu fazia figuras da minha imaginação e das vivencias também, só que a cera foi ficando escassa e aí eu passei a trabalhar... fui fazer umas de barro que era cerâmica, mas eu vi que a cerâmica você não pode cumprimentar todo mundo, porque você tá trabalhando na cerâmica, chega uma pessoa, você tem que ir lá, lavar as mãos, enxugar as mãos pra vim falar com a pessoa, então isso aí pra mim não dava, aí eu passei a trabalhar na madeira, que é uma arte limpa, você

trabalha, joga a ferramenta pra lá e tá pronto pra ir pra qualquer lugar com roupa e tudo.

Então isso aí eu passei a trabalhar na madeira a partir de uns oito anos, por aí eu comecei, mas com grande dificuldade, porque os meus pais achavam que eu tinha jeito de ser afeminado, porque não era permitido menino... menino tinha que brincar com cavalo de pau, era pegando de peito, era subindo em árvore e eu me dedicava a um trabalho bem minucioso, que era em cera e pra eles eu tava brincando de boneca, então só era permitido as menina, e como eu tava assumindo um papel feminino, eles não sabiam que eu tava produzindo, eles achavam que eu tava brincando, que era uma brincadeira, que eu tava fazendo aquilo, mas a tendência que eles imaginavam que eu ia ser na linguagem deles “ amuiezado” e eu tava criando uma coisa do meu pensamento pra que os outros se divertissem com o que eu fazia, isso aí eu tive grande dificuldade, com isso aí, sendo que eu fazia o meu trabalho pra mim, e muitas vezes eu desmanchava ele, sob a rapidez que eu fazia pra ninguém ver, porque aí era discriminação.

Eu desmanchava, fazia, admirava e desmanchava, e coloquei na minha mente que um dia eu ia ter a minha coleção pra eu olhar o meu trabalho sem medo e sem susto de ninguém. Portanto que muitas vezes o povo acha agressivo, porque quando eu tenho de dizer, eu digo, pode ser até o papa eu digo aquilo que eu possa assumir, não é o que eu não possa assumir, o que eu provar e assumir, eu posso dizer em qualquer lugar e isso foi uma das coisas que veio pra mim dessa forma... porque eu queria ver o meu trabalho e na minha infância foi um trauma porque eu não tive como ver, eu tenho algumas obras em cera ali, mas ao peças já feitas a uns quarenta anos, mas foi umas peças que eu ainda consegui guardar, mas as primeiras mesmo, eu tive que desfazer urgentemente pra não cair na correia.

12- Em todas as suas obras, a gente vê que tem relação com o sertão, quando o senhor vai fazer, o senhor faz daquilo que o senhor observa na vida aqui, no dia- a- dia das pessoas, como é que o senhor elabora a criação das peças?

Não... é como eu disse, se eu tiver em Paris eu posso fazer uma peça pensando aqui, se eu tiver aqui eu faço pensando em Paris coisas que eu nunca vi, então são inspiração, então eu não vou pra um lugar consciente, “eu vou procurar um

material pra eu fazer aquilo”, não, eu vou ver o material pra ver o que ele vai me oferecer, então ali como eu trabalho com essa outra parte que são peças únicas, então eu vejo o que eu posso fazer e se tem alguma coisa que é curvado, que já tem uma história pra eu falar, aí tudo bem, eu vou aproveitar aquelas curvas, senão eu crio. Então não tem problema nenhum, eu posso pegar uma madeira reta, posso pegar de qualquer forma, eu entorto ela, desentorto, não tem problema nenhum.

Eu faço o que a inspiração vem naquele momento, muitas vezes eu trago essa madeira, jogo aí, eu tenho uma peça aqui, eu trouxe ela era muito pesada e eu deixei ela aí fora, “deixa aí, depois eu vou ver o que é que eu faço”, pesadíssima, e nesse período veio um grupo de políticos, eles tavam pedindo voto, e quando ele chegou aqui, eu pensei que era alguma visita, não, era pra pedir voto, e quando eles foram falando os objetivo deles tal... aí eu naquele momento eu passei a ver o que o tronco ia me oferecer. Eu tenho uma cadeira ali que é assim, uma porção de mãos segurando, outras puxando e ela é um pouco oval, mais alta que a posição e quando você senta tem que se segurar de uma forma, porque qualquer coisa você cai, e quando eles voltaram aqui eu digo: “Ói, essa cadeira aqui é da política, então você tem que ter o maior cuidado, não é feita pra você, suas pernas não vai alcançar o piso, e você vai se equilibrar, porque os mesmo que querem lhe levantar, é os que vão lhe derrubar, essas mãos é puxando pra lhe derrubar”. Aí eu mostrei essa cadeira, até hoje eu tenho ela, uma cadeira muito bonita, que foi uma inspiração num tronco que tava aí, quando eles chegaram, aí foi quando eu digo “pronto, vou fazer a peça”, mas quando eu peguei ela, eu não pensei em nada no momento, eu trouxe uma madeira bruta, e deixei aí. Depois foi que eu vi que dava pra eu fazer essa peça única e continua aí o trono. Depois ela queria comprar, aí eu digo “não, vendo não, deixe aí, aí é a cadeira da política”.

13- E hoje, como é o dia a dia do senhor? Quanto tempo o senhor passa aqui fazendo as esculturas? Mais da metade do dia... como é que é?

Não, assim... A arte ela não determina um horário, eu levanto cinco horas, e faço, se eu tiver material aí eu vou trabalhar, se precisar olhar alguma coisa eu vou, se precisar ir no interior ver alguma árvore, alguma coisa que oferece eu vou, então não tem um horário determinado “eu vou trabalhar tantas horas por dia, não” eu tô

aqui trabalhando, se dizer: “ vamo ali que tem um pau que caiu ali na estrada”, eu deixo aí e vou, então não tem essa preocupação de ser de cinco ao meio dia, não.

Quando chega a inspiração o senhor chega e faz...

É, eu tenho uma facilidade, que eu não preciso copiar inspiração, que tem pessoas que tem que copiar, não, se aquela for embora vem outra, não tenho preocupação nenhuma com referência. As vezes vou pegar, vou escrever, vou desenhar, não, é na hora, é como um improviso, a pessoa que trabalha com música as vezes copia, fica pensando... o meu não, eu deixo aí por conta do tempo e do vento, uma hora eu faço.

Aí quando chega a inspiração o senhor...

É, não falta não, você tem que ter o cuidado de lembrar porque chega uma agora, chega mais tarde, mais tarde, mais tarde, então, você vai ter que saber o que é que você vai fazer e eu não tenho preocupação com isso não.

APÊNDICE II - Segunda entrevista realizada com Cícero Alves dos Santos em Feira Nova - SE em maio de 2018.

1 - Nome completo, data do nascimento, lugar onde nasceu?

Cícero Alves dos Santos, nasci no dia doze de maio de quarenta e sete, na cidade por nome Nossa Senhora da Glória, numa rua projetada por nome Galo Assanhado. A Parteira, Conceição parteira, e veio o batizado do qual os meus padrinhos botaram o nome de Cícero em homenagem ao Padre Cícero e depois peguei o apelido de Véio.

2 - Você nasceu aqui em Glória, então foi aqui que você buscou fazer essas peças que já foi um tempão depois né?

Eu comecei na parte da cera né, na minha infância, eu comecei a trabalhar, talvez que não tinha nenhum conhecimento o que era. Eu pegava a cera de abelha e modelava, fazia animais da imaginação, do meu pensamento, e isso veio um descontentamento dos meus pais, porque enquanto os filho homem tinha que trabalhar e montar de cavalo de pau, pegar de peito, força no braço, eu não tinha essa habilidade, eu gostava de trabalhar modelando os meus pensamentos, para eles eu estaria brincando de boneca e não era permitido que o menino homem se envolvesse com as brincadeiras de menina.

3 - Com quantos anos você começou a trabalhar com madeira?

Com a cera foi com 6 anos e após esse período que eu fui impedido. Eu com 12 anos eu já trabalhava com a madeira.

4 - E você sempre buscou reaproveitar madeira dando vida a um tronco e não teria mais utilidade fale um pouquinho sobre isso, essa coisa da Caatinga, que você buscou sempre na Caatinga a sua referência né?

A caatinga ela dá uma oportunidade de você ver uma árvore que já foi amputada ou que faleceu e você pode dar a vida a aquele tronco em espécie de arte, levando para os grandes centros culturais, e você pode também ir em busca da raiz, então eu tenho muita peça ali de raízes que são caríssimas, porque são coisas que a

natureza produziu e escondeu, se você não tem a visão de cavoucar, de cavar e de tirar, então você deixa muita coisa enterrada em termos da falta de conhecimento.

5 - Mas o seu olhar foi sempre pra reaproveitar também né?

É eu gosto de dar a vida, eu não gosto de tirar a vida. Em último caso quando há uma árvore como esse tronco que tá aqui, que arreventou uma barragem, aí o proprietário pediu para que eu fosse tirá-la de lá que ele não podia, então isso aí é uma forma da gente retribuir com a natureza, do que ela criou e do que ela mesmo destruiu.

6 - Quando você olha um tronco de árvore, um galho da Caatinga, você já sabe o que vai produzir ou não?

Eu olho e às vezes até... como eu estava recentemente na Paulista tem muitas árvores, e eu tava olhando assim as curvas que elas tinha a beleza que ela oferecia e que ninguém via, enquanto passava moças de short e o povo todo olhando “E você tá olhando o quê aí em cima?” Eu digo “O que tá me interessando é essas árvores aqui.” Então são coisas que eu admiro na verdura delas eu não digo “Ah, que eu pudesse tirar”, não, eu queria que ela ficasse eternamente ali. Quando há essa necessidade de alguém amputar por uma razão qualquer, aí eu pego elas já morta e dou a vida transformando em arte.

7 - Então e você já sabe o que vai produzir?

As curvas, elas me dá o direito de aproveitá-las, então eu faço o que aquela natureza tá mandando. Na hora que eu vejo a matéria-prima, aí eu sei o que é que eu faço, o que é que dá, eu não posso pegar uma madeira e eu cortar ela sem saber o que eu vou fazer, porque aí eu vou perder, então eu tenho que aproveitar tudo que ela me oferece e aquilo que ela deixa livre para eu criar é onde eu vou criar o meu trabalho.

8 - Imaginação e criatividade surge naquele momento, quer dizer na hora de criar as peças a imaginação e a criatividade estão juntas?

É, eu tenho uma peça aí que foi período político, o que aconteceu na visita dos políticos quando chegaram aqui, eu não trouxe o tronco pra aqui e disse, “Eu vou fazer isso”, não, eu trouxe e joguei aí. Então na hora que chegou o grupo de político

tudo aqui para falar do voto eu digo “ Pronto, quando eles saírem eu crio”, essa peça é uma coisa bem legal.

9 - Fale um pouco sobre o ciclo de vida das peças, da substituição das mais antigas por mais novas existe isso?

Existe, pelo seguinte, porque como eu disse que eu dou a vida a ela o criador também nos dar vida e depois tira, então no meu trabalho eu sempre coloco peças novas que estão unidas ao passado e quem sair vai se tornando o que a natureza... o que é feito o conosco, hoje nós somos... eu já não sou mais, mas eu e a juventude aquilo tudo e depois você vai envelhecendo, você vai tendo dificuldade até pra andar, pra falar, depois você é até esquecido. Tem uma peça ali, que ela tinha a cabeça, aí a cabeça desapareceu, e eu encostei ela ali, anos e anos aí destruindo, destruindo, quando foi uma semana dessas chegou um moço com a cabeça pra eu recuperar, era a cabeça da peça, aí eu disse “O dono dessa cabeça tá aqui” mas eu vou recuperar por que você adquiriu com colecionador e eu recuperei, já entreguei, deixei o corpo dele tá ali.

10 - Então você substitui as mais antigas por mais novas como é?

Não, as velhas vão perdendo a força dela, qualidade, e vai até acabar. A natureza leva, como vai levar a gente.

11 - Véio, porque você mantém algumas peças aqui expostas do lado de fora? É uma forma de chamar atenção, de aguçar a curiosidade é?

Quando eu vim para cá, há vinte anos atrás, a arte como ainda hoje não era valorizada, e eu em cada estaca dessas aí, eu coloquei uma obra de arte, e o povo passava e perguntava: “Porque colocou na cabeça das estacas?”, eu digo: “Porque não pude colocar na cabeça do povo”. Então aí, essas peças ficaram expostas muito tempo, depois começaram a tirar, a levar, a não valorizar, aí eu peguei essas peças e eu recolhi elas para uma área mais fechada, então essas peças eu coloco com o objetivo de mostrar a mim mesmo e tirar dos outros o conhecimento cultural. Tem pessoas que passam e diz: “Um centro de macumba”, outros passam e diz: “Um louco” os passam “O que é isso?”.

Você mexe com o imaginário...

É, eu acho o que eles pensam e disso aí eu posso tirar minhas conclusões. Eu tenho uma peça ali, que ela mostra a imaginação de cada um, com referência a cidade que vive, do nome de Glória e de Nossa Senhora da Glória.

12 - E as pessoas da comunidade elas vem até aqui pra ver o que você está produzindo? Mas você recebe também muita gente de fora né, não é à toa que você está onde está, famoso, com exposições na Europa, em São Paulo e afins...

Eu recebo muita gente, que praticamente são pesquisadores, são estudantes de arte, jornalista, mas as pessoas, a massa mesmo aqui elas não vêm, raramente vem uma pessoa daqui da região. Então ontem mesmo eu tinha um pessoal que eles são de Minas Gerais, e eles passaram aqui, fizeram um trabalho como vocês estão fazendo. Eu não pergunto nem o que é, nem quando é, nem pra onde é, e eles retornaram para dizer que com o trabalho que eles fizeram ganharam um prêmio e vieram aqui me agradecer. Então são pessoas assim que vem aqui eu não pergunto: “Pra quê que você quer isso?”, “Ah, aqui não pode tirar foto”, aqui pode tudo, porque eu acho que a arte ela não devia ser assim escondida, devia ser ao público, você vê que os museus eles esconde muita coisa, o museu de arqueologia, você chega ali em Canindé, quando você entra você já é suspeita, porque tem uma recepção, você tem que entregar todos seus pertences e você não sabe quem tá entregando e depois que você sai, sai um guarda, não é um guia, é um guarda lhe acompanhando para que você não carregue nada, pra que você não toque em nada, então você é uma suspeita que entra ali, eu acho assim que a arte tem que ver quem é as pessoas, e poder ver, pegar, analisar eu acho que arte é isso, é você passar a compreender e entender o que é que você está vendo o que é que você tá pegando.

13 - Você faz peças de todos os tamanhos, me diga qual é a maior e a menor... e porque você varia tanto de tamanho?

Eu tenho peças aí, estão até em São Paulo, que são minis, é as menores do país, que são bois na cabeça de alfinete, são 30 peças no palito de fósforo, elas tudo em uma só frequência e isso aí eu também tenho peças com 7 metros com 11.

14 - A mais alta e a menor?

A menor ela deve ter, não é nem milímetros, é menos um pouco...

15 - Do tamanho de uma cabeça de fósforo...

É menor, a cabeça de um alfinete uso como base para colocar um boi. A maior eu tenho uma peça nenhum órgão é de uma universidade que são com 11 metros de tamanho. Mas o que eu quero dizer com isso, essas minipeças e essas maiores, é que a arte não é pelo tamanho e nem pelo peso. É uma peça dessas mínima, ela tem mais valores comercial para colecionador do que uma peça enorme, uma peça grande você pode trabalhar com segurança, você pode trabalhar colocando na posição que você quiser e uma mínima não, você tem que ter consciência, concentração e domínio de arte.

16 - Essa variedade de tamanho, porque que ela existe? É pra reaproveitar melhor a madeira?

É como eu disse, é porque eu tô mostrando, que não é pelo tamanho nem pelo peso. Eu fui para Brasília fazer uma exposição e um colega meu levou um leão de Jaqueira que pesava mais de 500 quilos, e foi seis pessoas para tirar esse leão e botar, a coisa mais linda do mundo, os moleque ia, corria pulava em cima. E eu levei um boi na cabeça de um alfinete e tinha horas que tinha 60 pessoas numa fila para ver, enquanto o leãozinho tava lá, o menino pulando em cima, então não é pelo tamanho, é pela acessibilidade que você tem de produzir.

17 - E você utiliza as cores, azul, vermelho e branco, são as que você mais utiliza né Véio? Porque você escolheu essas cores?

Olha, eu sempre digo que eu trabalho pra mim, então quando você vai na loja comprar roupa você não vai perguntar a ninguém “Que cor eu compro? “É bonito?”, você compra a cor que lhe agrada, que você gosta. Como eu trabalho pra mim, eu uso a cor que eu acho que naquele momento se encaixa, eu não importo que diga “Parabéns”, “É feio”, “Coitado”, para mim não importa, o que importa é que eu sinto. Se eu quero pintar de preto eu vou pintar de preto, de branco, de amarelo eu não uso muito amarelo e outras coisas eu não gosto de usar, mas eu uso sim na hora que eu vejo que encaixa aquela cor eu faço aquela cor...

Você usa as cores que você gosta...

As cores que no momento eu gosto, eu posso até mudar amanhã uma cor, mas no momento eu achei bonita essa cor e é essa que eu vou botar.

18 - Você tem alguma predileção, alguma preferência por algum tipo de madeira ou não?

Não pelo seguinte, porque qualquer madeira ela dá escultura, o que é a necessidade, é que tem madeira são chamadas madeira brancas que ela pode ser afetada por pragas, então essa madeira ela tem que ter um tratamento.

19 - Diga uma árvore da madeira que você usa

Eu uso Cedro, essa é a madeira principal. Imburana, Mulungu, uso todo tipo de madeira, Sucupira, foi madeira, eu posso usar ela, agora com essa restrição que tem umas que tem que ter o cuidado de ter tratamento porque daqui a cinco, dez anos ela pode ser atingida por alguma...

20 - E você faz esse tratamento?

É

21 - Com o que?

Inseticida

22 - Qual foi a primeira vez que você expôs suas peças? Você tinha mais ou menos quantos anos?

Eu já era adolescente, a primeira exposição que eu fiz foi em 70 e poucos, quando surgiu o Mobraal, eu vinha pra aqui, na época não tinha escola esse negócio de Mobraal vinha com esse objetivo de...

Alfabetizar...

Sim, e procurar alguma coisa, era pessoas que vinha com outra cultura, e eu já tinha muitas pecinhas, aí ali na praça da prefeitura fizeram uns estandezinhos e eu coloquei essas peças e foi e foi muito aproveitado, foi um sucesso muito grande.

23 - Então a primeira vez que você expôs, foi em Nossa Senhora da Glória?

Foi, a primeira vez. A segunda eu já não quis mais expor em Nossa Senhora da Glória.

24 - Porque?

Por que eu fiz em oitenta e um, inauguraram o Centro Misael de Barros e lá eles me convidaram para participar, viram o sucesso e me convidaram para que eu fosse participar, foi a exposição de bovinos e caprinos, na época era Lourival Batista, Augusto Franco, era esse pessoal da política antiga, mas era aquele pessoal que tinha uma audiência muito grande. Tinha inaugurado a TV Sergipe e todo mundo queria sair na televisão, com isso, eu disse eu vou, com uma condição, se você levar a imprensa lá com as autoridades para ver meu trabalho. Aí foi fechado certinho e quando chegou o governador, chegou senador, chegou deputado, soltaram tantos fogos que assombrou o povo, mas eu tinha 60 pessoas comigo ali ou mais, e quando chegou essa equipe, o carneiro que tinha sido escolhido era o carneiro do prefeito, e com isso foram tudo vê esse carneiro para lá e eu fiquei só, só ficou uma pessoa comigo e os outros todos correram atrás como o mesmo objetivo, que tinha saído na televisão e tudo, depois eles circularam e foram embora e pronto.

25 - Aí você cismou?

Aí eu vim embora, aí eu digo: “Como é que eu vou fazer?”

26 - Aí você cismou de expor aqui?

Não, eu me vinguei. Nesse tempo o Banese ia completar dezenove anos e tava muito comentado, aí eu fui em busca do presidente do banco, era ali onde era o Feliciano, aí quando eu cheguei lá, tabaréu coitado, cheguei na recepção, a moça disse: “O senhor quer falar com quem?”, digo: “Quero falar com o presidente”, ela disse: “O assunto? Você tinha marcado?”, digo: “Não, marquei nada não”, “E o assunto?” aí eu digo: “Financeiro”, eu vou dizer logo que é financeiro que ele se interessa. Aí entrou lá, poucas horas veio, aí Figueiredo disse: “O que é que o senhor deseja?” Aí eu digo, sou do sertão, aí já mostrei, levei umas peças e disse estou sabendo vocês vão fazer um documentário em termos do Banese e eu estou aqui para oferecer o meu trabalho, disse logo gratuitamente, por que se dissesse que era pra pagar eles não pagavam. “Gratuitamente eu vou fazer esse trabalho, o que vocês quiserem, eu tenho tudo do sertão, já temos uma imensidade de peça” aí na hora chamou um Orlando da Propague-se, já morreram tudo, aí eu fui. Nesse tempo era o Mozart Santos que estava na TV Sergipe de serviço e quando foi com um mês e tanto eu tava na televisão “Banese, 19 anos crescendo por amor a terra” aí passou três meses disso aí...

Uma grande vingança...

Foi, eu me vinguei...

27 – O que a gente percebe diante do que você está falando, que você sempre teve uma veia marqueteira, você sempre soube se promover né?

Ah, isso aí eu não dependo de ninguém, nem de prefeito, nem de deputado, nem galerista, nem de ninguém.

28 - Você sabe de quantas exposições você já participou?

Deve ser umas 200 exposições já

Entre Brasil e Europa...

É

29 - Aliás, entre Brasil e Estados Unidos?

Eu tenho muita peça assim que eles levam, mas não que é uma exposição que eu vou fazer. Na Suíça, nesses lugares eu tenho muita peça, mas que são peças que eu chamo, voluntária.

30 - Véio, como é que esses temas, político, cotidiano e cultural, estão presentes em suas obras? Fale primeiramente sobre o tema político, como é que está presente? Está?

Tem peças que na verdade eu não envolvo muito esse nome político porque não me dá prazer de fazer obras evoluindo essa parte.

31 - Mas sempre tem uma crítica ali em alguma peça que você faz que tem a ver com política né?

Todas que eu faço nesse sentido, pensando nessa parte tem. Agora o que eu não crio muito nesse nessa estrada é porque se fere muito não só as criaturas como os órgãos, então não crio muito eu deixo, mas tem obras que eu tenho que criar para mostrar como essa peça que eu tô falando da candidata que teve aqui, então assim, eu crio algumas coisas mínima com referência ao tema político porque é um tema que eu não gosto de trabalhar.

32 - Você não gosta, mas deixa que o imaginário das pessoas siga né?

É

33 - Porque tem muitas peças aqui que a gente olha e que a gente vê aquela crítica ao político entendeu Véio?

O meu trabalho se destacou dos outros colegas que são milhares é justamente isso, porque a peça ela fala por ela então posso chegar e dizer: “Ói isso aqui é uma peça... ela fala por ela”. Os críticos e as pessoas que entendem de arte e que tem um raciocínio ligado à obra ele vê o que é que eu estou falando.

34 - E com relação ao cotidiano, ao dia-a-dia do sertão, aí é uma coisa que você gosta muito, que você transita muito bem por aqui né?

O sertão eu sempre me preocupei com esse sentido de dizer o homem do mato, homem que mora no mato, então justamente por isso que eu fiz a casinha lá, que você vai para uma mata, aonde tem o mato, aonde tem a caatinga, “Por que é catingueiro?” “Isso aí é catingueiro”, “Por que era a caatinga?”, então eu procurei buscar tudo isso em termos desse dia a dia, que na verdade a gente tivemos um começo de vida, por que não começamos dos primitivos foi depois, mas que isso aí eu procurei buscar assim, para não esquecer a história de um povo que não sabia ler, que não tinha conhecimento nenhum, que fazia seus instrumentos, que fazia suas músicas, que tocavam sem saber nenhuma nota musical.

35 - E culturalmente falando, suas peças falam sobre isso né? Sobre cultura, claro né?

Fala, fala. Porque nós temos trabalhos que resgata uma coisa que Sergipe conheceu e esqueceu, no caso do reisado que o reisado é uma coisa dos ibéricos, é uma coisa que eles trouxeram. Tinha o Jaraguá, tinha o...

36 - Você tem reisado aí?

Tenho como era na originalidade pra montar eles, e tenho assi, o que eu fiz para mostrar a forma como era feita essa festa, porque tinha todas essas figuras, mas do Brasil mesmo só entrou a viúva, entrou a polícia, entrou os idosos e ainda foram quatro figuras brasileiras que foi criada dentro dos movimentos culturais do reisado, isso aí foi esquecido pelo sertanejo.

37 - Aí você põe?

É, eu tenho elas. “Qual a função delas?” O que era uma viúva... vamos dizer que nós pegasse um reisado a oitenta anos atrás... o que era a participação da viúva... o que era da índia... qual era a participação? Porque ela estava ali? Que era coisas dos outros países. Então isso aí eu fui buscar, aí no meu tem.

38 - As suas peças também falam da cultura popular?

Fala de todos esses aspectos, eu envolvo tudo isso, até o linguajar, alimentação, foi um trabalho assim, que eu fiz durante sessenta anos e de busca.

39 - Já são quantos anos de arte?

Eu faço agora sessenta e dois anos de arte, de chegada aqui eu faço agora, doze de maio, setenta e um.

40 - Uma coisa que eu percebi nas suas peças, é que algumas estão como se estivessem reverenciando, assim emborcadas, ou com as mãos nos ouvidos, o que isso quer dizer?

Quando você está cabisbaixo, ou você tá pensando ou você tá assuntando, como a gente na linguagem popular. Então é uma forma de eu mostrar muitas vezes a dor de uma árvore que foi destruída e transformou numa obra, num ser, numa vida. Isso aí é porque a gente não escuta quase nada do que os loucos dizem.

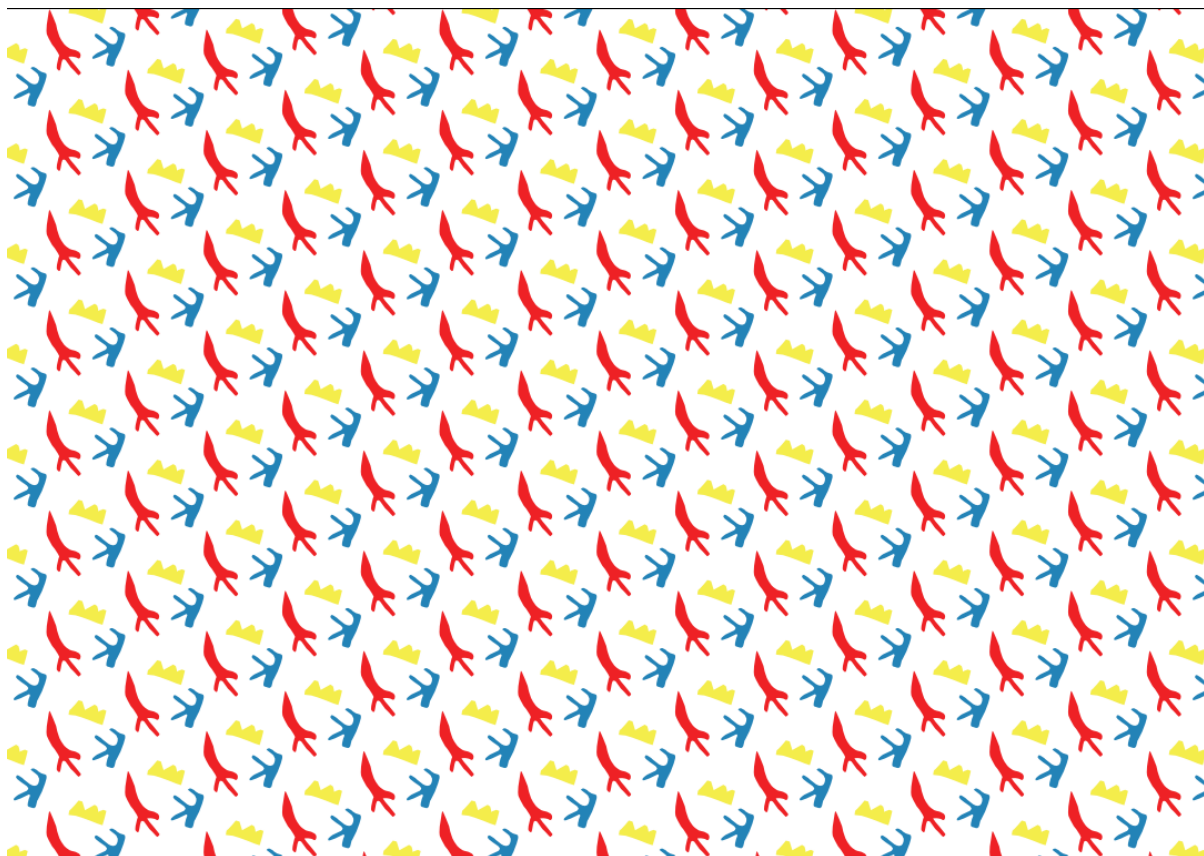
41 - Quando aquelas peças estão com as mãos nos ouvidos?

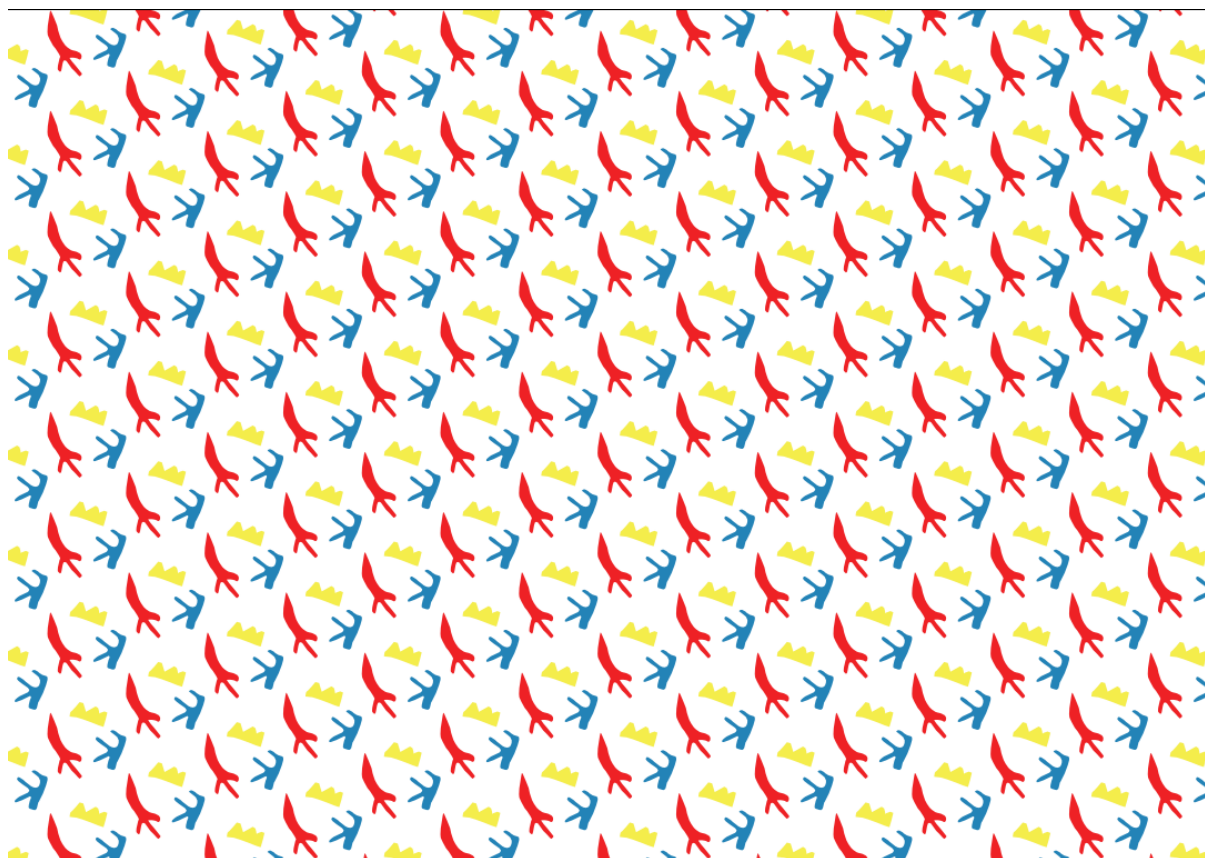
É momentos que a gente... “Será que tudo que eu falo vai ser ouvido?”

42 - Tudo é uma indagação?

É, “O que eu falo aqui com elas ninguém tá ouvindo?” Então é uma forma do momento de você expressar o seu pensamento o seu dom naquela hora.

APÊNDICE III – Modelo de Catálogo





Textos:
Eduardo do Valle Conceição
e Juliana Silva dos Santos

Fotografia:
Eduardo do Valle Conceição

Projeto gráfico:
Bia Menoli e Gilson Matos

Orientação e revisão:
Prof.^a Msc. Talita de Azevedo Déda



um
artista
chamado

VÉIO

PREFÁCIO

Durante os últimos seis meses mergulhamos em cultura popular para realização desse trabalho de conclusão de curso. Descobrimos que faltam referências aprofundadas sobre as artes do povo sergipano. Quase todos os documentos produzidos sobre o tema, pecam pela pouca profundidade. Sobre o escultor sergipano sertanejo, Cícero Alves dos Santos, o Véio, a situação não é diferente. Até então, pouco foi escrito ou documentado sobre esse artista plástico primitivista tão premiado e com tantas exposições já realizadas no Brasil e em vários países mundo afora.

Encontrar Véio foi um privilégio sem tamanho. Descobrimos um artista preocupado com seu povo e com a preservação da natureza e do saber popular desenvolvido no alto sertão de Sergipe. Véio é uma enciclopédia viva das coisas do sertão, e isso aparece de maneira absoluta em sua arte. O artista estudado nessa obra acadêmica é um exemplo a ser seguido de cultura popular, espírito solidário e preservacionista. Durante as visitas feitas entre os meses de janeiro e maio deste ano de 2018, ao sítio de Véio, entre os municípios de Nossa Senhora da Glória e Feira Nova, a cerca de 180 quilômetros de Aracaju, nos deparamos com um senhor de 71 anos que transborda conhecimento e arte.

Dono de um estilo de esculpir no canivete amolado desenvolvido e melhorado ao longo de sete décadas, Véio encontra no aproveitamento dos galhos e trocos caídos de madeira nativa a matéria prima para contar ao mundo o modo cotidiano de viver, os aspectos culturais, religiosos, o folclore e até a denúncia dos problemas sociais enfrentados pelos sertanejos. O catálogo realizado para a conclusão do curso de jornalismo reúne quarenta fotografias e textos sobre o artista e sua arte. É um objeto que tem missão de revelar, principalmente aos sergipanos, a importância de Cícero Alves dos Santos, ou simplesmente, Véio.

O produto desse TCC, o catálogo foto documental, vai cumprir esse papel se apenas passar de mão em mão entre crianças, jovens, estudantes ou pesquisadores. Nele, temos a certeza, está um pouco da alma do artista que merece ser louvado por todos os sergipanos como já é fora do estado e do Brasil.

Eduardo e Juliana

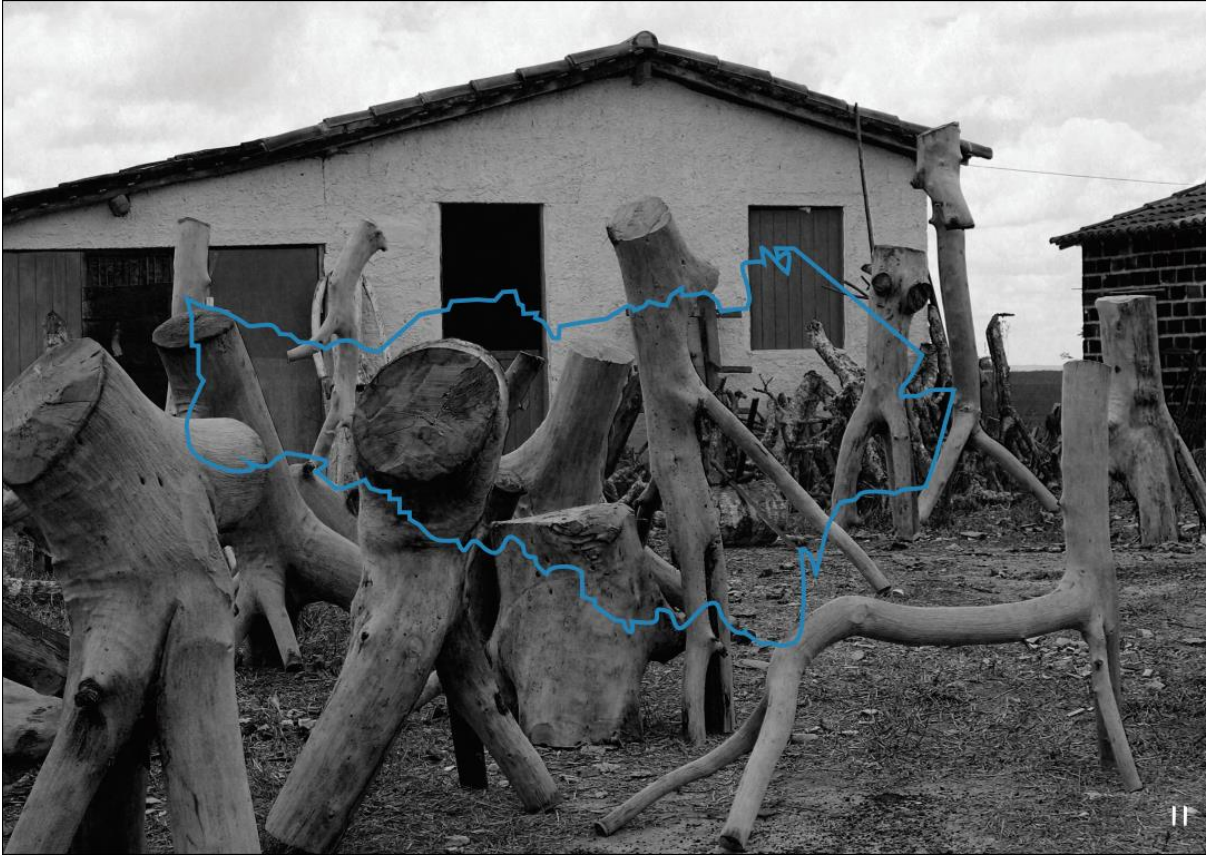


SUMÁRIO

BIOGRAFIA	8
/O ARTISTA	9
/O JEITO DE FAZER	12
ASPECTOS	17
/COTIDIANO	18
/CULTURAL	22
/POLÍTICO	26
EXPOSIÇÕES	29







O JEITO DE FAZER

Para esculpir suas peças, Véio utiliza apenas um simples canivete, que é mantido sempre muito bem amolado. A matéria prima é recolhida do chão quente do sertão sergipano, sendo apenas troncos e galhos sem vida, de árvores raras como cedro, mulungu, sucupira e imburana. Assim, o artista as preserva em

uma mata fechada, cuja qual é mantida em sua propriedade no município de Feira Nova, alto sertão sergipano. Véio aproveita as curvas que a madeira lhe dá, cria, esculpe e pinta, influenciado por sua vivência. A madeira caída, que iria naturalmente apodrecer no chão da caatinga, é assim transformada em arte. Uma arte sustentável por excelência, que transmite todo o conhecimento acumulado sobre modo de viver, e de pensar o social e o político.

E



14









ASPECTOS

COTIDIANO

Em suas peças, Véio traz o modo de vida do homem sertanejo. Os costumes, as diversões e dificuldades encontradas no dia-a-dia do sertão são fontes de inspiração. Véio, em suas obras, retrata características marcantes da vida no sertão, como o costume de armazenar água em potes de barro, o cuidado com os animais que muitas vezes morrem no meio do pasto por falta d'água e se transformam em alimento para os predadores. O homem sertanejo é sempre retratado usando chapéu por causa do sol forte. Entre as dificuldades encontradas pelo sertanejo está a seca,

que perdura durante a maior parte do ano. Véio esculpe galhos secos onde pousam os pássaros que não são mais encontrados no sertão como as araras que coloriam os campos na época das colheitas num passado distante da infância do artista.

21



22

O Lampião





O pássaro



Miniquadros em madeira esculpida





Peças do acervo do artista ficam espalhadas no sítio-museu



25



26

O cara feliz



O Caçador

CULTURAL

No trabalho de Véio, a cultura sertaneja é fonte principal de inspiração. As manifestações folclóricas, religiosas e as crenças do passado do seu povo transmitidas de geração em geração estão retratadas em muitas de suas esculturas e muitas vezes contam histórias que só por conta de Véio não foram esquecidas. Entre as lembranças, Véio mostra como era o reisado do seu tempo de criança, uma formação da manifestação folclórica mais completa que hoje não existe mais. Além disso, a missa católica é outra importante manifestação da cultura sertaneja representada com constância na obra de Véio. O padre e as beatas estão sempre

presentes no conjunto de sua obra dedicado ao tema religioso. Por último, os palhaços representam os circos, que costumavam levar diversão ao povo do sertão, sendo alegres, coloridos e até se curvando para agradecer aos aplausos da plateia.



27



28 As araras pousadas em galho seco



O palhaço pronto para apresentação



O presépio

29



30 O boi morto e os urubus





As beatas



E1

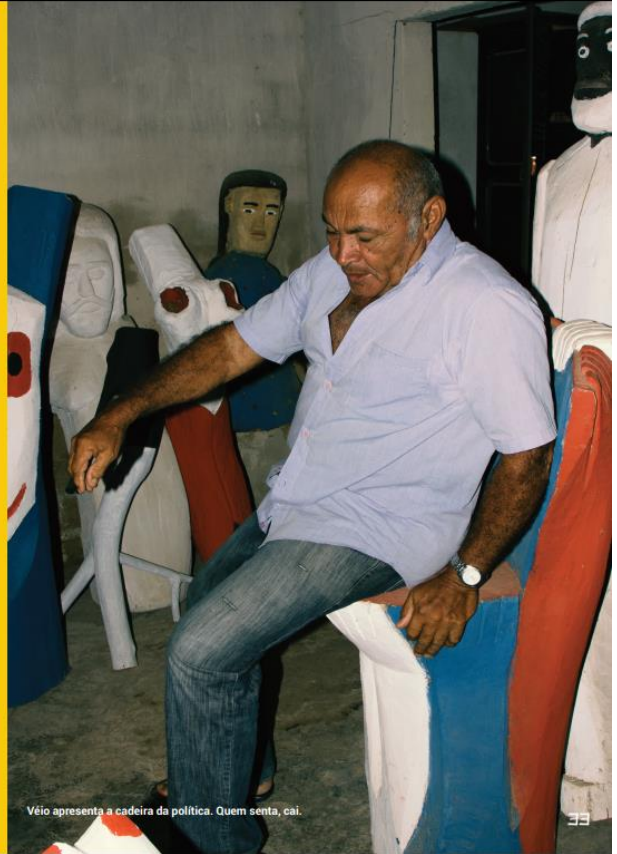
POLÍTICO

A crítica política também é está presente na arte de Vêio. O artista já foi vereador em sua terra, mas hoje não enxerga a política com bons olhos. Ele entende que os políticos não cumprem o papel fundamental de visar o bem comum do povo. Em suas peças, faz crítica aos políticos que sempre são representados como personagens de que estão sempre de terno e com importante detalhe dos braços curtos. Segundo Vêio, é

assim que eles deviam ser, "para roubar menos". Ele mostra que, na política as mãos que levantam, são as mesmas que derrubam quando uma pessoa começa a se destacar mais. Em suas obras, um destaque nesse sentido é a cadeira do político. Nela as pessoas tentam se acomodar, mas nunca conseguem. Quem senta, cai.



O político de braços curtos vigiado por Lampião.



Véio apresenta a cadeira da política. Quem senta, cai.



34 O cara de burro e o homem da política



Reunião do povo com o chefe político



A mulher assustada

35

EXPOSIÇÕES

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

2018 - Vêio a imaginação da madeira, Itaú Cultural, São Paulo | SP - Brasil

2017 - De surpresa no mundo, Galeria Estação, São Paulo | SP - Brasil

2017 - De surpresa no mundo, Gustavo Rebello Arte, Rio de Janeiro | RJ - Brasil

2016 - Vêio, SEEDS Gallery, Londres - Inglaterra

2015 - Desdobramentos, SESC Santo Amaro, São Paulo | SP - Brasil

2015 - Becoming Marni, paralela 56ª Bienal de Veneza, na Abadia de São Gregório, Veneza - Itália

2014 - Cicero Alves dos Santos - Vêio | Esculturas Galeria Estação, São Paulo | SP - Brasil

2010 - Vêio | Esculturas MAP - Museu de Arte Popular, Diadema | SP - Brasil

2006 - Nação lascada: arte e metáfora de Vêio Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular Museu Edison Carneiro, Rio de Janeiro | RJ - Brasil

2003 - As coisas que nós possuímos Espaço Cultural da Assembléia Legislativa, Aracaju | SE - Brasil

1999 - A arte e o conhecimento, Espaço Cultural da Assembléia Legislativa de Sergipe, Aracaju | SE - Brasil

1991 - Nordeste Centro de Cultura Tancredo Neves, Belo Horizonte | MG - Brasil

1986 - Vêio e Sergipe Centro de Convenções de Natal | RN - Brasil



37

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

2017 - Bestiários, Centro Cultural São Paulo (CCSP), São Paulo | SP - Brasil

2016 - Le Musée Préparé – La Collection de la Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain, Musée des Augustins, Le Printemps de September, Toulouse – França

2016 - Os Muitos e o Um: Arte Contemporânea Brasileira, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo – Brasil

2015 - Uma coleção particular - Arte contemporânea no acervo da Pinacoteca, Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP | Brasil

2015 - 10ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre | RS – Brasil

2014 - Frestas Trienal de Arte Sesc Sorocaba, Sorocaba | SP – Brasil

2014 - Tatu: Futebol, Adversidade e Cultura da Caatinga Museu de Arte do Rio – Mar, Rio de Janeiro | RJ – Brasil

2014 - Quase figura, quase forma Galeria Estação, São Paulo | SP – Brasil

2014 - Vivid Memories Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris – França

2013 - Mundos Cruzados: ARTE E IMAGINÁRIO POPULAR, MAM, Rio de Janeiro | RJ

2012 - Histoires de Voir Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris - França

2012 - Teimosia da Imaginação – dez artistas brasileiros Paço Imperial, Rio de Janeiro | RJ – Brasil

2012 - Teimosia da Imaginação – dez artistas brasileiros Instituto Tomie Ohtake, São Paulo | SP – Brasil

2010 - Arte brasileira além do sistema Galeria Estação, São Paulo | SP - Brasil

2009 - Vozes do Imaginário Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular –

useu Edison Carneiro, Rio de Janeiro | RJ – Brasil

2007 - Tudo junto Galeria Pé de Boi, Rio de Janeiro | RJ – Brasil

COLEÇÕES PÚBLICAS / INSTITUCIONAIS

Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris – França

Pavilhão das Culturas Brasileiras, São Paulo | SP – Brasil

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo | SP – Brasil

MAR – Rio de Janeiro | RJ – Brasil

MAM – Rio de Janeiro | RJ – Brasil

Museu AfroBrasil, São Paulo | SP – Brasil

SESC – Belenzinho, São Paulo | SP – Brasil

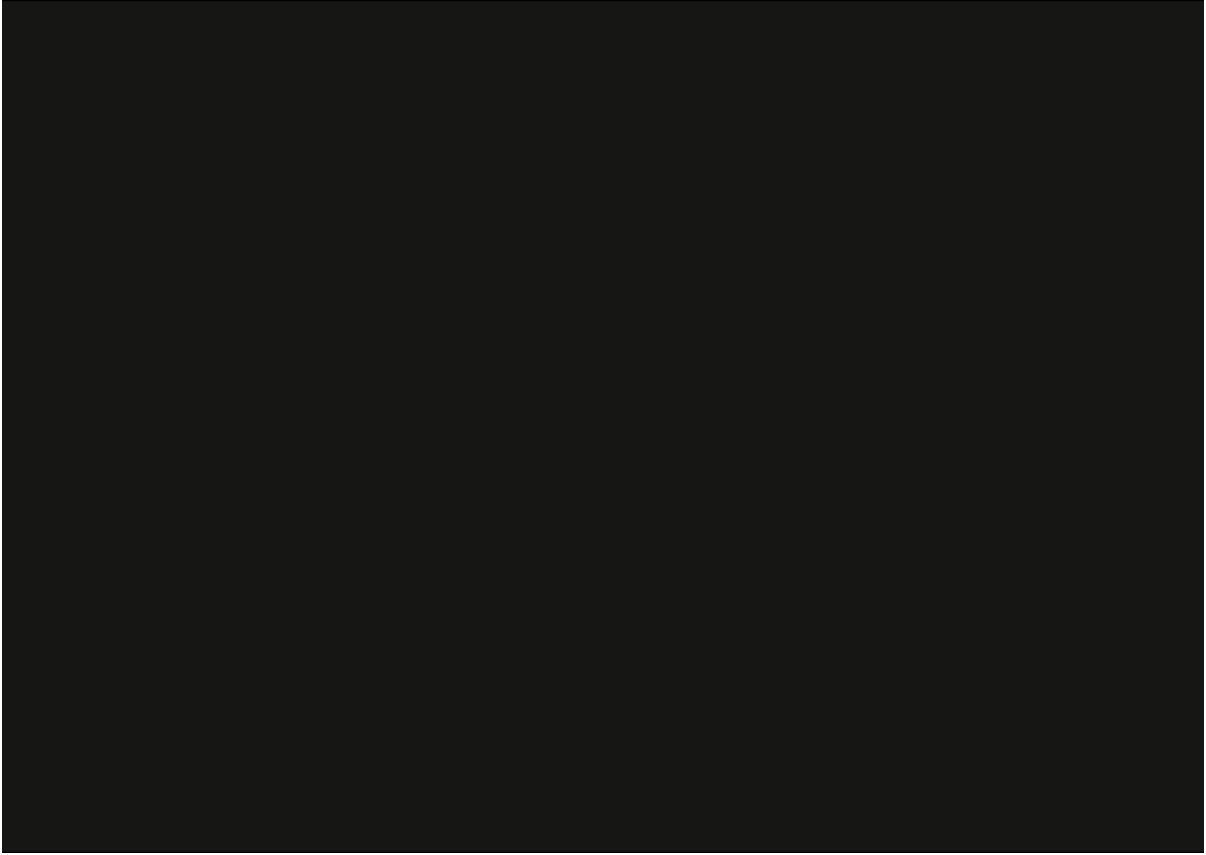
SESC – Santo Amaro, São Paulo | SP – Brasil

Itaú Cultural, São Paulo | SP - Brasil



Representação da vida no sertão





APÊNDICE IV – Fotos









APÊNDICE V – Pré Projeto

UNIVERSIDADE TIRADENTES
COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO.

EDUARDO DO VALLE CONCEIÇÃO
JULIANA SILVA DOS SANTOS

**A ARTE DE CÍCERO ALVES DOS SANTOS (VÉIO): PROPOSTA DE
CONSTRUÇÃO DE UM CATÁLOGO FOTOGRÁFICO INVESTIGATIVO SOBRE
ASPECTOS CULTURAIS, COTIDIANOS E POLÍTICOS DAS OBRAS.**

Aracaju - SE
2017

EDUARDO DO VALLE CONCEIÇÃO
JULIANA SILVA DOS SANTOS

**A ARTE DE CÍCERO ALVES DOS SANTOS (VÉIO): PROPOSTA DE
CONSTRUÇÃO DE UM CATÁLOGO FOTOGRÁFICO INVESTIGATIVO SOBRE
ASPECTOS CULTURAIS, COTIDIANOS E POLÍTICOS DAS OBRAS.**

Pré-Projeto de Pesquisa apresentado à
Universidade Tiradentes como um dos pré-
requisitos para a obtenção do grau de Bacharel
em Comunicação Social com Habilitação em
Jornalismo. Orientador (a): Prof.^a. Dra. Andréa
Karla Ferreira Nunes

Aracaju - SE

2017

SUMÁRIO

1. TEMA	140
1.1 Delimitação do Tema.....	140
1.2 Problema.....	140
2 INTRODUÇÃO	141
3 OBJETIVOS DA PESQUISA	146
3.1 Objetivo Geral	146
3.2 Objetivos Específicos.....	146
4 QUESTÕES NORTEADORAS	147
5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	148
5.1 Fotografia: espelho, transformação e marca do real	148
5.2 Fotografia Documental	152
5.2.1 Fotodocumentarismo.....	156
5.2.2 Fotodocumentaristas brasileiros.....	161
5.3 Jornalismo Cultural	163
6 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	170
7 CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO DA PESQUISA	172
8 REFERÊNCIAS	173

1 TEMA

Fotodocumentarismo

1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Mostrar através da fotografia o processo criativo e de construção das obras de arte de Cícero Alves dos Santos (Véio), considerando os trabalhos produzidos ou em produção em seu atelier na zona rural entre as cidades de Nossa Senhora da Glória e Feira Nova - SE, para elaboração de uma proposta de catálogo fotográfico.

1.2 PROBLEMA

Na obra artística de Cícero Alves dos Santos (Véio), existe alguma função social, denúncia política ou exposição da cultura e vida cotidiana do sertão sergipano?

2 INTRODUÇÃO

O surgimento da fotografia no século XIX, mais precisamente no ano de 1826, com imagens produzidas pelo francês *Joseph Nicéphone Niépce*, propiciou à humanidade vivenciar, literalmente, o início do que se tornaria uma verdadeira revolução em todos os aspectos da vida humana; sejam estes sociais, econômicos, sentimentais, políticos, culturais, filosóficos, religiosos. Isto porque, toda a *práxis* humana, que anterior à fotografia, poderia ser somente relatada e descrita e expressa por meio de palavras ou pinturas; com o advento das tecnologias que permitiram a criação da fotografia, essas *práxis* poderiam agora se capturada no exato momento do seu acontecido.

Episódios como guerras, catástrofes, festividades, atos públicos, ou simples reuniões familiares começaram a ser revelados e descritos por meio de fotografias, possibilitando assim o registro em tempo real dos fatos acontecidos naqueles exatos momentos históricos. E com um ingrediente *sine qua non* – a certeza de que esses registros estariam muito bem guardados durante décadas. Afinal, fotografar, *a priori*, significa criar imagens por meio de feixes luminosos, trabalhar tecnologicamente com a luz.

Desde o surgimento da fotografia até os tempos atuais, os processos que propiciaram e propiciam tais criações fotográficas passam por sistemáticos avanços tecnológicos, oriundos das contribuições de diversos profissionais em todo o mundo. Hoje, a tecnologia digital está modificando drasticamente os parâmetros do mundo que norteia a fotografia. E, alicerçados pela informática, pelas câmeras fotográficas, pela telefonia móvel, os profissionais que trabalham no ramo fotográfico podem, atualmente, contar com toda profusão de métodos de captação, reprodução, organização, interação de todo o material produzido.

E o fato de a arte da fotografia estar intrinsecamente ligada à tecnologia lhe propicia exatidão. Essa exatidão que dá para a fotografia um poder superior à literatura no tange o registro documental e histórico das sociedades. Porque, enquanto às narrações literárias, ainda que sejam escritas por historiadores, antropólogos, cientistas políticos, geógrafos, filósofos ou mesmo literatos, todas estas narrações, em algum momento, são interpretativas. Ao passo que, o registro fotográfico de uma guerra, por exemplo, revela-se aos olhos humanos uma realidade que os livros podem omitir.

Isso se dá pela precisão tecnológica que alicerça, ampara e respalda o trabalho fotográfico ao longo de décadas. Por isso – a fotografia – desde o final do século XIX, tem um papel significativo na preservação da memória e em quaisquer métodos de documentação da história humana, servindo assim também, igualmente como os registros impressos, para narrar fatos históricos.

Como qualquer narração de todo episódio histórico há inseridos também a revelação dos respectivos contextos sócio-político-ideológicos em que estes fatos históricos estão inseridos; as fotografias também são capazes revelar – de maneira precisa e eficaz – épocas, pensamentos, ideologias políticas, sentimentos, comportamentos. Porque em uma imagem fotográfica podem estar impressos não somente os agentes das cenas (pessoas ou personagens).

O posicionamento dos ângulos para se fotografar, a iluminação, os efeitos de contraste, a escolha dos planos, o que será representado de maneira prioritária ou o que o fotógrafo escolherá omitir são elementos que, em um estudo semiótico podem revelar preciosidades, tais como a forma como estes agentes atuam (conceito de campo de poder de Pierre Bourdieu, (2012) que os agentes das cenas podem estar pensando as ações que realizam em cena; ou os motivos pelos quais se comportam naquela cena.

Assim, uma fotografia, se bem trabalhada, é capaz de, praticamente, desnudar os corpos mais impecavelmente vestidos revelando a alma dos agentes das cenas; porque consegue unir a precisão tecnológica à sensibilidade artística do profissional que a produz. E se esse processo pode revelar ao mundo a verdade de histórias de episódios reais, esse mesmo processo fotográfico pode também revelar verdades existenciais contidas, por exemplo, em obras de arte. E obras importantes do passado são mantidas protegidas longe de olhares e mãos descuidados, mas ainda assim são vistas diariamente por milhares de pessoas no mundo todo através da fotografia em livros, jornais e revistas.

É exatamente neste aspecto documental e de preservar a memória de uma sociedade local que este projeto tem por objetivo utilizar a fotografia. Pretende-se, *a priori*, identificar todas as características e todos os contextos políticos, cotidianos e culturais que permeiam as obras do artista plástico sergipano Cícero Alves dos Santos, o Véio. E, posteriormente, perpetuar o resultado desta análise científica por meio de uma proposta de catálogo fotográfico, produto de um estudo teórico-prático.

Nascido em 1947, em Nossa Senhora da Glória, o escultor Cícero Alves dos Santos, o Véio, ocupa uma posição singular no meio de arte brasileiro. De acordo com a biografia do artista, as obras que ele vem mostrando revelam dimensões que se diferenciam marcadamente do que denominamos arte popular. As obras de arte de 'Véio' são produzidas com ferramentas rudimentares e tem como matéria prima madeira, galhos e troncos; o que as torna próximas das tradições populares e do artesanato.

Porém, o uso de cores intensas e uma enorme gama de matizes traz às esculturas o toque industrial; afastando-as de quaisquer delicadezas das cores da natureza. Isto dá as esculturas de Véio um quê de pop, de contemporaneidade. E esta miscelânea de características coloca as esculturas em um patamar diferenciado, porque proporciona aos espectadores da obra desse artista brincar com o imaginário. Véio mistura bichos com andróides e transformers, tornando-se assim completamente contemporâneo.

O objetivo deste projeto acadêmico é a elaboração de uma proposta de catálogo fotodocumental que mostra através da fotografia a presença desses fundamentos e como os elementos encontrados marcam as obras deste artista. Para tanto, será realizada a análise científica dos seguintes autores, fotógrafos e teóricos na área fotográfica: Boris Kossoy (2003), Susan Sontag (1977), Franthiesco Ballerini (2015), Dulcília Schroeder Buitoni (2011), Phillippe Dubois (1998), entre outros.

Segundo explica o autor Boris Kossoy (2003), a fotografia tem sido fundamental para a preservação documental da ação humana nas artes. Porque a veracidade fotográfica permite toda uma possibilidade de análise e reanálise da vivência contida na arte. Assim, na documentação fotográfica, as experiências culturais do artista afloram de forma atemporal. Essa possibilidade de a fotografia ser atemporal dá às obras de arte a facilidade de estas serem posteriormente – no futuro – verificadas, marcadas e estudadas com a profundidade necessária, e quando for preciso.

Kossoy (2003), salienta que a fotografia gradualmente passou a documentar uma enormidade de expressões culturais dos mais variados povos, ao revelar as respectivas religiões e costumes, suas mitologias e traços éticos, os personagens centrais dos feitos políticos destes povos. Ou seja, a fotografia documental, assume um compromisso com a realidade como ela é. Para Bauret (2006) a fotografia está relacionada no seu início, às grandes explorações e

expedições marítimas. E, por meio da fotografia, considerada um documento seguro, os cientistas obtinham respostas para as suas investigações. Além da exploração científica, a arqueologia também se utiliza da fotografia para documentar monumentos arquitetônicos como as pirâmides do Egito.

No início do século XX a fotografia passa a ter interesse dos etnólogos, que através de expedições fotográficas, documentaram o homem e suas práticas culturais e sociais. Com o passar do tempo e o aperfeiçoamento dos equipamentos fotográficos, os fotógrafos passam a poder documentar uma infinidade de coisas, contribuindo com a astronomia, biologia e a medicina.

O que torna fotografias tão únicas é o fato de elas – por si só – serem objetos, e assim, se tornarem produtos catalogáveis, permitidos de serem guardados e colecionados. Como bem explica Sontag (1977), em seus “Ensaio Sobre Fotografia”, ao correlacionar fotografias com programas televisivos ou radiofônicos. Sontag define, em seus ensaios, que as pessoas costumam acreditar mais, em quaisquer fatos, após verem fotografias do episódio narrado. O ato de fotografar é o mesmo que se apropriar do elemento fotografado, de tal maneira que o fotógrafo consegue se aproximar do personagem ou da cena fotografada, se apiedar destes, se enternecer, se colocar no lugar dos entes fotografados. Ao brincar com o imaginário, ao se misturar as cenas fotografadas, o fotógrafo – de certa maneira – transformar, reduzir ou aumentar o fato que está fotografando. Isto quer dizer que quem fotografa consegue, salvo as devidas proporções, ser um agente social que a perpétua história.

Após um grande movimento analítico, teóricos começam a criticar a fotografia como espelho da realidade, pois o fotógrafo faz o enquadramento, busca o ângulo, a profundidade e assim por diante. O conceito de fotografia documental muda. E o que antes era a representação da realidade com o discurso da *mimese*, passa a ser hoje, uma expressão da realidade ou sobre a realidade, que traz a fotografia como uma referência. A desconstrução da fotografia como espelho do real faz com que nos dias atuais a fotografia documental passe a ser um trabalho mais interpretativo, elaborado, investigativo e aprofundado. Buscando do fotógrafo uma maior sensibilidade sobre a realidade que está sendo interpretada por ele através das imagens reproduzidas. A fotografia documental faz com que o fotógrafo se utilize de um olhar mais profundo e apurado sobre a realidade que será retratada, buscando revelar, através das lentes, uma história, uma situação, um local, uma guerra, uma

manifestação, de uma forma mais interpretativa, poética, buscando trazer a realidade representada como uma forma de arte e trazendo seu estilo próprio.

Pretende-se, portanto, com este projeto acadêmico, buscar, nos princípios da fotografia documental, a melhor maneira de transmitir a realidade imaginada pelo artista em suas obras. Um dos objetivos é capturar o instante mágico da relação profunda estabelecida pelo criador com sua criação. E descobrir como é estabelecida a concepção artística de Véio, qual é a leitura de mundo deste artista, quais são os sonhos e desejos dele. Nesse contexto, esse projeto acadêmico pretende utilizar a fotografia como ferramenta antropológica.

A proposta de catalogação fotográfica vai permitir uma leitura investigativa das esculturas de Véio sob os aspectos de denúncia social e política, cultura e vida cotidiana. As obras disponíveis ou em produção no museu-atelier do artista na zona rural entre os municípios sergipanos de Feira Nova e Nossa Senhora da Glória serão analisadas uma a uma, fotografadas e depois submetidas ao artista para apuração por entrevista das aspirações e conceitos utilizados para construção de cada uma. Um trabalho voltado para valorização e preservação do legado do artista sergipano para conhecimento das futuras gerações.

De acordo com a biografia do artista, as obras de arte de Véio são produzidas com ferramentas rudimentares e tem como matéria prima madeira, galhos e troncos; o que as torna próximas das tradições populares e do artesanato. Porém, o uso de cores intensas e uma enorme gama de matizes traz às esculturas o toque industrial; afastando-as de quaisquer delicadezas das cores da natureza. Isto dá às suas esculturas um quê de “pop” e de contemporaneidade.

E esta miscelânea de características coloca as esculturas em um patamar diferenciado, porque proporciona aos espectadores da obra desse artista brincar com o imaginário. Véio mistura bichos com androides e *transformers*, tornando-se assim completamente contemporâneo. A proposta de catalogação fotográfica vai permitir uma leitura qualitativa e investigativa das esculturas dele sob os aspectos de denúncia social e política, cultura e vida cotidiana de toda uma época.

3 OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GERAL

Proposta de construção de um catálogo fotográfico sobre a arte de Cícero Alves dos Santos (Véio) por meio dos aspectos sociais, denuncia política, cultura e vida cotidiana no sertão sergipano.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ✓ Discutir sobre a fotografia documental e a sua importância para a preservação das manifestações culturais.
- ✓ Usar a fotografia como veículo de divulgação do trabalho artístico e cultural de Véio.
- ✓ Mediar através da fotografia os significados contidos nas obras e a sua compreensão por parte do público.
- ✓ Investigar se existe função social, política, cultural e cotidiana na arte de Véio.

4 QUESTÕES NORTEADORAS

- ✓ Como a fotografia documental cumpre a função social de demonstrar a relação cultural, cotidiana e política contida na forma de arte de Cicero Alves dos Santos?
- ✓ De que forma através da composição e da morfologia, que serão trabalhadas nas fotografias, será exposta a singularidade das obras de Véio?
- ✓ Como através da fotografia serão preservadas as características das obras de Véio e sua relação com os aspectos culturais, sociais e políticos da vida no sertão sergipano?

5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

5.1 FOTOGRAFIA: ESPELHO, TRANSFORMAÇÃO E MARCA DO REAL

A fundamentação teórica deste projeto visa explicar os motivos pelos quais a fotografia documental servirá de objeto de análise sócio-histórico-geopolítica e cultural da obra do artista plástico Cícero Alves dos Santos, o Veio. Para tanto, este pré-projeto se propõe a estudar os seguintes autores: Boris Kossoy (*Fotografia & História*, 2003), Susan Sontag (*Sobre Fotografia*, 1977), Frantjesco Ballerini (*Jornalismo cultural no século 21*, 2015), Dulcília Schroeder Buitoni (*Fotografia e Jornalismo*, 2011), Phillippe Dubois (*O ato fotográfico e outros ensaios*, 1998). Isto porque, em conjunto e comparativamente, as obras destes estudiosos analisam a fotografia em todos os aspectos possíveis. E por meio destas análises é possível entender o que representa e representou a fotografia em todas as conjunturas regionais e internacionais, durante todas as décadas da humanidade.

Contudo, antes de se falar da linguagem fotográfica, é preciso explicitar que esta é também uma das inúmeras maneiras de o ser humano se comunicar. Mas, antes de tecer quaisquer considerações a respeito desta linguagem específica, faz-se necessário ratificar que o ato de comunicar é uma característica inerente ao ser humano. Antes de aprender a falar, os homens se comunicavam através de pinturas rupestres feitas nas paredes das cavernas onde habitavam. Nessa época, nos primórdios da existência da espécie humana, a pintura era uma das maneiras de representar visualmente a realidade com a intenção de comunicar os costumes, a rotina e as atividades exercidas pelo homem no seu cotidiano. A pintura teve um lugar essencial durante muito tempo, e assim foi, até o surgimento da fotografia. Isso porque, além da linguagem escrita, a comunicação por meio das imagens, no caso, as pinturas, era necessária aos seres humanos.

A fotografia surge na metade do século XIX e traz com ela um novo modelo de transmitir a realidade, pela primeira vez, a mão do homem deixa de ser utilizada para produzir imagens. Já que, inicialmente, a fotografia vai ser vista como uma forma mais objetiva de captação da realidade do que a pintura. Um dos teóricos que explicita essa peculiaridade fotográfica é André Bazin:

Tanto é que o conjunto de lentes eu constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente “objetiva”.

[...] pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exteriores forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como pintor. (BAZIN, 1991, p. 22)

Na citação acima, Bazin traz à leitura analítica os próprios elementos constituintes de uma câmera fotográfica, tais como: objetiva, lente, etc. E o faz para tecer comparações entre os elementos que compõem os infindáveis modelos de câmeras fotográficas à um único sistema do corpo humano capaz de visualizar as imagens do mundo – o olho humano, composto, nos seres humanos pelos olhos e todo o globo ocular; que constituem todo o aparelho sensorial ou da visão. O autor cita que a precisão fotográfica conferida às câmeras fotográficas é tamanha que os inventores destes “aparatos” escolheram, não por coincidência, nomear as respectivas peças que os compõe com nomes iguais à nomenclatura científica e universal, que dá serve para nomear o próprio aparelho sensorial biológico humano.

Por trazer muita semelhança com o objeto fotografado, a fotografia era percebida, inocentemente, como uma cópia objetiva do real. Por isso essa credibilidade trazida por ela vai dar-lhe a função de “espelho do real”. Dubois (1998) traz em seu livro “O ato fotográfico” diversas posições de pesquisadores e considerações feitas a respeito da fotografia, traçando um discurso sobre a fotografia e o real.

Em um primeiro momento a fotografia era considerada por diversos autores como uma reprodução da realidade exatamente como ela é. Na época, a foto é percebida como um ícone, que segundo a semiótica representa o objeto pela semelhança. Essas primeiras análises sobre a fotografia, feitas pelos pesquisadores, ficaram conhecidas como o discurso da *mimese*.

Segundo Dubois:

Trata-se aqui do primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia. Esse discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX (sabe-se que o nascimento da prática fotográfica foi acompanhado de imediato por um número impressionante de discursos de escolta). Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas - ora de um pessimismo obscuro, ora francamente entusiastas -, o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer se seja contra, quer a favor, a fotografia

nelas é considerada como a imitação mais perfeita da realidade.
(DUBOIS, 1998, p. 27)

Dubois tece uma análise minuciosa do ato de fotografar e do que este ato e os objetivos criados por intermédio dele (as fotografias) representam para as sociedades. O curioso, porém, é que o autor, mesmo ao explicitar os aspectos socioculturais e geopolíticos existentes nas fotografias, não se esquece nem por um segundo do elemento único e crucial que coloca a fotografia em um patamar superior quando o quesito é a representação, e porque não dizer, imitação da realidade. E é exatamente essa precisão, é semelhança com a realidade, que faz com que o autor veja, e posteriormente explique, a linguagem fotográfica como um dos elementos essenciais quando o objetivo é retratar a realidade. Neste *ínterim*, a fotografia é um dos mais precisos, importantes e necessários objetos de documentação.

Essa representatividade fotográfica da realidade como “imitação da vida real”, no entanto, não é um discurso contemporâneo tampouco moderno. O termo *mimese* ou *mimésis* é de origem grega e surgiu com Platão, 320 a.C., mas foi alicerçado posteriormente por Aristóteles, 345 a.C., um dos mais célebres pensadores da filosofia grega, considerado um dos criadores e descobridores da Lógica, a ciência que está presente em quase todos os parâmetros de todas as sociedades, das antigas às contemporâneas. Em seu livro *Poética* (2008) Aristóteles fez uso do termo para diversos fins, em seus ensaios de lógica, estudos linguísticos e análises da linguagem poética quando precisava descrever situações de imitação da vida real por parte de outrem; em quaisquer representatividades, no teatro, na natureza, nas obras poéticas, etc.

O termo discurso de *mimese* pode ser utilizado sempre que se quer descrever imitações da vida real com tamanha precisão. Por isso, Dubois sagrou-se um estudioso eficaz ao comparar a nitidez fotográfica e semelhança desta com os elementos da vida real. Porém, mesmo antes de ser consagrado pelo autor em 1998, no campo fotográfico, o conhecido discurso de *mimese* já sofrera severas críticas, entre as décadas de 60 e 80, por pesquisadores como Umberto Eco (1962), em “A Poética da Obra Aberta”, Pierre Bourdieu (1989), em “O Poder Simbólico” e Rudolf Arnheim (1969), em “O Pensamento Visual”.

Estes criticam o discurso da *mimese* feito num primeiro momento sobre a representação da fotografia. Para eles não existe objetividade, nem ingenuidade no processo. A fotografia passa a ser considerada a partir de então, um instrumento de

transformação do real e passa a ser percebida como um símbolo, pois revela traços seja de uma época, de um grupo artístico ou de uma classe. Fica evidente que o fotógrafo trabalha com foco, enquadramento, luz, tudo isso é escolhido intencionalmente. Em seu livro “A ilusão espetacular”, Arlindo Machado afirma que:

O primeiro papel da fotografia é selecionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis. (MACHADO, 1984, p.76).

Machado deixa claro com essa colocação, que o fotógrafo deve ser considerado no ato fotográfico, pois ele é responsável por decidir o que é importante para a contextualização da fotografia, o que ficará dentro e o que será excluído do quadro pois as imagens produzidas são feitas a partir do ponto de vista de quem capta a imagem.

As reflexões e pensamentos mais atuais sobre a fotografia, discutem sobre a reprodução da imagem como referência e índice. A foto passa a indicar alguma coisa, e traz a evidência da existência do que foi fotografado. Nessa abordagem que traz a fotografia como índice, Dubois coloca:

Finalmente, a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). (DUBOIS, 1998, p. 53).

Sistemática e comparativamente, nesta citação, Dubois antevê a importância do fotógrafo antes de consagrar o já conhecido discurso mimético. Isto porque, ao colocar que a fotografia revela, a priori, o meio em que está inserida, o autor quis dizer que não dá para analisar ou estudar ou, é óbvio, fotografar algo ou alguém, sem levar em consideração quem está fotografando, como esta fotografia foi produzida, ou em que local foi produzida. Estes aspectos, para ele, se fazem tão necessários, urgentes e fundamentais, que o teórico chega a revelar que não há como

uma fotografia se parecer com algo e adquirir sentido sem antes analisar-se onde, quando e por quem tal fora produzida.

Com esta análise, Dubois acrescenta ao próprio teorema conceitos simbólicos e semióticos, e acaba trazendo à fotografia todo o arcabouço teórico-narrativo que está tanto carece, e representa. Pautada desta maneira, carregada de linguagem simbólica, a fotografia se torna infinitamente maior do que qualquer representação mimética da vida real, torna-se única, própria, e particularmente vida; e transforma-se de objetivo passivo da mera representação de fatos ou pessoas, para objeto ativo capaz de narrar situações, épocas, sentimentos; inseridos nas próprias leituras de mundo de quem as produziu.

Portanto, a fotografia é um instrumento de conhecimento muito importante para diversas áreas. A imagem pode ser utilizada como fonte para estudos, indicando algo que existiu naquele instante, trazendo referência de um tempo passado, dos costumes, crenças, hábitos e aspectos físicos dos diferentes povos.

5.2 FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Através da fotografia, foi possível preservar a memória de diversos lugares do mundo. Essas imagens são documentos que revelam o passado e contribuem para a história da humanidade. Através desses documentos é possível compreender, de forma mais clara, os aspectos históricos, antropológicos e etnográficos de determinados povos e épocas.

A fotografia torna-se fonte de conhecimento, através dela é possível chegar em diversos lugares do planeta e conhecer os aspectos sociais e culturais de determinada localidade. Para Andrade (2002, p.42), “[...] a fotografia passa a ser um instrumento de conhecimento das diversidades do mundo[...]”. E nesse contexto, a fotografia faz com que as imagens sejam decisivas para o conhecimento. Um exemplo disso foram as fotografias tiradas na guerra do Vietnã, que mostram as proporções das consequências ocasionadas pela guerra.

Um dos campos em que a linguagem fotográfica é essencial é para a preservação da memória visual. Por meio desse material fotográfico é possível acompanhar as transformações da humanidade em todo o mundo. E, portanto, essas imagens são consideradas documentos para a história. O termo documento, por décadas a fio, tinha como o sentido tradicional, ser utilizado apenas para documentos

escritos. Mas, com a urgente necessidade de se utilizar a linguagem fotográfica para a catalogação de acontecimentos da humanidade, o terno documento fora, aos poucos, se incorporando ao significado da fotografia, de maneira tal que, contemporaneamente, utiliza-se o terno fotografia documental com o mesmíssimo arcabouço científico e teórico que possuem documentos impressos e escritos.

Para Kossoy (2003, p. 28), “É a fotografia um intrigante documento cujo conteúdo é, a um só tempo, revelador de informações e detonador de emoções”. Isto porque através dela é possível ver o que já foi extinto na humanidade. Por meio da fotografia é possível voltar no tempo e saber sobre a sociedade de determinada época, sobre a cultura, forma de se vestir. É possível consultar as fotografias e, algumas vezes, ver o que já não existe mais. Uma imagem pode mostrar de fato o que se deseja saber sobre uma época. Ver uma foto não é a mesma coisa de ouvir a respeito de como era um local, sua arquitetura, as pessoas que ali estavam no instante fotografado. A fotografia faz pensar e interpretar como de fato era àquela época e aquele momento fotografado.

Todavia, antes de teóricos contemporâneos considerarem todo o arcabouço documental que está inserido em uma imagem fotográfica, a fotografia, porém, passou por um período onde alguns estudiosos a desconsideravam como fonte documental. Kossoy (2003) se utiliza de duas razões para explicar sobre os preconceitos quanto a utilização da fotografia quanto fonte histórica. Primeiramente, o autor explicita que os seres humanos são uma “civilização da imagem”, onde há, de épocas em épocas, uma constante enxurrada em imagens, de culto à imagem, que permanece nos dias atuais como uma verdadeira avalanche de formas e cores, onde há uma crescente excitação visual. Essa avalanche de imagens tornou-se, modernamente, um dos tipos mais crescentes de poluição, a poluição visual. Ao passo que o texto escrito ou impresso não é oferecido às sociedades com tamanha voracidade e facilidade, e é, portanto, relegado a um campo mais específico, mais isolado.

Este isolamento, porém, é o que acaba por conferir à linguagem escrita certa distinção que a consagra como documento. É um discurso que prega que a linguagem fotográfica, ao se misturar com todo o tipo de imagem presente na civilização da imagem, perde-se em si o seu caráter documental e a sua importância científica. Perdendo assim o próprio arcabouço de análise, sendo relegada a segundo plano, permanecendo apenas como um objeto, e não como um instrumento

transformador e capaz de auto inserir-se historicamente em uma sociedade. É como se a fotografia, por ser imagem e por ser visual, estivesse muito aquém de um texto escrito. Esta é a primeira visão preconceituosa que Kossoy (2003) explicita em sua obra “Fotografia & História”.

O segundo tipo de preconceito no que diz respeito a fotografia vem de uma dificuldade que os próprios estudiosos e teóricos possuem ao “ler” uma fotografia. Isto porque, sem toda a descrição teórica que possuem os documentos impressos e que proporcionam a estes teóricos fazerem leituras precisas, rápidas e de fácil acesso, as fotografias necessitam de um estudo muito mais minucioso, de descoberta do que está oculto, dos símbolos inseridos em cada enquadramento, da conjuntura sócio-política e econômica da época fotografada. E este estudo não é fácil de ser realizado, é preciso interpretar símbolos, contextualizá-los e assim, decodificá-los.

Nestas últimas décadas a palavra documento teve seu sentido ampliado para além da escrita, incluindo também a imagem. Kossoy (2003, p.32), diz que “As fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos[...]”. Logo, através da análise de uma fotografia é possível obter informações, recuperar detalhes de fatos, que a história não conseguiu trazer.

Atualmente, com a desconstrução da fotografia como espelho do real, a fotografia documental passa a ser um trabalho mais interpretativo, elaborado e investigativo. Que busca do fotógrafo um olhar mais profundo, sensível e apurado sobre a realidade retratada, para revelar através das lentes uma história, uma situação, um local, uma guerra, uma cultura, de uma forma mais interpretativa e poética, buscando trazer a realidade representada como uma forma de arte, e trazendo também um estilo próprio do fotógrafo. O olhar de cada um é diferente, por isso a fotografia traz em si um olhar único de quem produz as imagens através da câmera. Sobre a história da fotografia documental, Kossoy traz uma reflexão válida para os dias atuais:

A partir do conteúdo documental que encerram, as fotografias que retratam diferentes aspectos da vida passada de um país são importantes para os estudos históricos concernentes às mais diferentes áreas do conhecimento. Essas fontes fotográficas, submetidas a um prévio exame técnico-iconográfico e interpretativo, prestam-se definitivamente para a recuperação das informações. Assim as imagens que contenham um reconhecido valor documentário, são importantes para os estudos específicos nas áreas da arquitetura, antropologia, etnologia, arqueologia, história social e demais ramos do saber, pois representam um meio de conhecimento sobre da cena passada e, portanto, uma responsabilidade de resgate

da memória visual do homem e do seu entorno sociocultural. Trata-se da fotografia enquanto instrumento de pesquisa, prestando-se à descoberta, análise e interpretação da vida histórica. (KOSSOY, 2003, p.55)

Nesta citação, o autor consegue explicitar – definitivamente – o papel crucial da linguagem fotográfica às sociedades e a todos os aspectos de cada uma delas, em todos os campos da ciência e dos sistemas sociopolíticos. E quando ele coloca que as fontes fotográficas passam, previamente, por exames técnicos e, posteriormente, podem servir como documentos futuros, consagra-se então a fotografia como um instrumento fundamental e definitivo para a documentação da história da humanidade. E por isso torna-se importante armazenar as imagens como fonte de registro histórico de épocas passadas. Para que, através delas, possa-se conhecer mais sobre as gerações passadas, no intuito de transmitir para gerações futuras as informações e descobertas obtidas através desses documentos.

Com o desenvolvimento da indústria começou um novo processo de conhecimento do mundo. Kossoy (2003, p.27), ainda firma que “O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se assim, portátil e ilustrado”. Ou seja, através do olho o ser humano pode enxergar, mas não pode fixar todas as imagens que vê na própria memória. Muito do que se vive, perde-se. As lembranças permanecem frescas por um tempo, mas se não são buscadas com determinada frequência, elas acabam desaparecendo. E a fotografia é capaz de congelar um instante, e por isso é uma grande auxiliar da memória, não deixando que os acontecimentos caiam no esquecimento. Jacques Le Goff (1990, p.402), diz que “[...] a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”.

Se não fosse a fotografia, muito da história da humanidade, muitos fatos e acontecimentos teriam se perdido no tempo. É através da fotografia que se consegue reviver momentos do passado, pode-se ainda sentir emoção ao ver uma fotografia, seja alegria ou tristeza. Porém, nem sempre uma fotografia causa a mesma emoção em pessoas diferentes, uma pessoa que não conhece essa realidade, muitas vezes

necessita de uma contextualização sobre o que se trata a fotografia para que possa interpretá-la e então entender o que ela comunica.

Kossoy (2003, p.153), segue nos mostrando que “Efetivamente, não há como avaliar a importância de tais imagens se não existir esforço em conhecer e compreender o momento histórico pontilhado de nuances nebulosas em que aquelas imagens foram geradas”. Portanto, para entender o que se quer transmitir através de uma fotografia, é necessário mergulhar nela, buscando conhecer seu momento histórico e seu contexto, para assim chegar no ponto de compreensão da imagem. Esta singularidade documental serve, portanto, para a análise de todo e qualquer processo, desde estudos científicos até estudos e análises de manifestações culturais. Isto porque uma fotografia consegue captar – e transmitir – um legado de significado, de temporalidade, de conjuntura histórico-sócio-econômica. Sendo assim, quem quiser e estiver disposto a debruçar-se sob análises e estudos, pode, por exemplo, conhecer uma época e um artista específico por meio do conjunto de fotografias das obras deste artista.

5.2.1 FOTODOCUMENTARISMO

Torna-se um documento, com arcabouço científico, possuidor de respaldo intelectual, possível até de ser utilizado como objeto transformador de todo um contexto social específico: assim é a fotografia documental. Por décadas relegadas ao simples artifício de acompanhar texto impressos em jornais, de registrar tão somente festividades ou de guardar memórias pessoais, a fotografia conseguiu – século após século – o irretocável feito de fazer-se valer da máxima, que, como se diz popularmente, “uma imagem vale mais do que mil palavras”.

Neste processo de reconhecimento e respaldo intelectual, uma das principais conquistas foi o fato de a fotografia ser alçada – sozinha, sem nenhum texto – ao pódio de documento. Isto significa que agora uma fotografia pode ser considerada uma das melhores maneiras de compreensão social de culturas, sistemas econômicos, épocas, famílias, obras de arte. Mas até chegar-se ao patamar de ser considerada – por si só – um documento, a fotografia passou décadas sendo deixada de lado, como um mero objeto coadjuvante ao fotojornalismo, por exemplo. E teóricos como o pesquisador Boris Kossoy, precursor de movimentos acadêmicos em prol da

fotografia com valor documental, destacavam a importância dela (a fotografia) para o resgate histórico.

Segundo Kossoy “as fotografias do passado – que consideramos como objetos-imagens – constituem-se em fontes e, portanto, em um dos nossos pontos de partida para a compreensão do processo que as gerou em seus itens estruturais e em sua significação histórica e social” (KOSSOY, 1980, p.49 apud BONI, 2017, p.11).

E é exatamente neste aspecto, no aspecto documental, de explicar que a fotografia em si sobre documentar, deixar registrado para um futuro (longuíngo ou próximo), é que este projeto de conclusão de curso se debruça. Pretende-se esmiuçar exatamente o fato de que a fotografia – por si – tornou-se, ao longo de décadas, um dos melhores, se não o melhor, objeto documental para analisar épocas, fatos históricos, contextos sociais, sistemas econômicos. Por isso é que a cada dia cresce o número de pesquisadores que se utilizam da fotografia como ferramenta para a recuperação de dados históricos.

Boni, em seu ensaio intitulado “A fotografia como ferramenta para a recuperação da história e da memória”, publicado nos anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), em 2017, explicita que:

O uso do termo ‘ferramenta’ se justifica em razão de poder a fotografia ser utilizada de várias formas e com diversas finalidades. De mera ‘ilustração’, antigamente, ela conquistou espaços e foi alçada à condição de documento, status já devidamente reconhecido pela academia, e, agora, galga degraus para ser reconhecida como fonte de pesquisa e como metodologia de coleta de dados. (BONI, 2017, p.1)

Para comprovar a hipótese de que a fotografia alçou o status de fonte documental, Paulo César Boni faz um verdadeiro histórico em busca da descoberta dos primórdios da fotografia utilizada como forma de documentar fatos históricos e descobre evidências profícuas nesta arte de revelar a verdade por meio de imagens fotográficas advindas ainda de séculos passados. Um destes apontamentos foi o de que papel na sociedade, o campo social da fotografia mudou; e com essa mudança, houve a transformação da forma de olhar, e a mudança – consequentemente – da

práxis fotográfica. A arte de fotografar transformou-se, ainda no final do século XIX e início do século XX, em fotodocumentarismo de denúncia social.

Um exemplo desta nova forma de pensar a fotografia, e, conseqüentemente de fotografar, é o conjunto de obras de Jacob Riis, um dos pioneiros nesta forma de fotografar com intuito de documentar épocas históricas que revelassem verdade social. Riis é um dos percursores em fotodocumentarismo de denúncia social, pois “acreditava que, por meio de fotografias e entusiásticos artigos denunciativos, poderia melhorar a situação dos necessitados que habitavam as regiões pobres de Nova Iorque. Ele chocou a sociedade ao mostrar as precárias condições de vida dos imigrantes, especialmente os latinos, que viviam em cortiços, sem nenhuma condição de higiene. Buscou – e conseguiu – ajuda-los. (BONI, 2008).

A intenção de Riis, com as fotografias, era a de chocar a sociedade. E, como meio deste abrupto choque, tentar mudar a mentalidade da sociedade vitoriana à época, que, creditava a pobreza ao fracasso social, um pensamento herdado das elites aristocráticas ao capitalismo, que, infelizmente ainda predomina nos dias atuais. Para comprovar que fracasso financeiro e pobreza não estariam – necessariamente – acopladas, Riis começa a retratar uma série de cotidianos comuns às classes de trabalhadores nos ambientes próprios deles, dentro de fábricas, nas favelas em que moravam, nas escolas superlotadas e sem infraestrutura, em seus alojamentos insalubres.

As imagens documentais - fotografias – de Riis eram cruas e até mesmo um pouco destituídas de técnicas fotográficas mais elaboradas. Certamente a própria vida deste fotodocumentarista tenha contribuído para realizar projetos fotográficos de denunciamento. Afinal, Riis passou – assim como os diversos trabalhadores que fotografava – por imensas dificuldades financeiras desde que migrou da Dinamarca para os Estados Unidos, com apenas 21 anos e precisando trabalhar. Durante o período em que trabalhou como repórter no New York Tribune, em Nova Iorque, James Riis pode acompanhar o submundo do crime, verificar como são feitas as rondas policiais, e isto trouxe a Riis uma bagagem social que, atrelada própria história de vida dele, projetou nas fotografias tiradas um cunho documental expressivo e amplamente voltado para o denunciamento social. O objetivo de Riis com a fotografia era o de explicar que “ser pobre é um mal remediável através da educação, emprego, habitação e cuidados com a saúde.” (SOUSA, 2000, p. 56 apud BONI, p. 8-9)

Outro expoente do fotodocumentarismo, um dos mais importantes nomes da fotografia documental como forma de denúncia social, surgido ainda no século XIX, é o fotógrafo Lewis Hine. Assim como Riis, o objetivo de Lewis Hine também era o de chamar à atenção para a forma de vida desumana, cruel e degradante relegada aos milhares de trabalhadores. Porém, Hine possuía uma técnica fotográfica mais elaborada, mais artística, mais trabalhada com os elementos específicos da própria fotografia; tais como o cuidado aguçado com a iluminação das fotografias. Hine é considerado um dos mais importantes fotógrafos do denunciamento social, suas fotografias, porém, não são somente cruas como as de Riis.

E, ainda que Hine revele – em seu conjunto de obras – toda a marginalidade e a desumanidade da exploração de classes, como a realidade nova-iorquina da época em que o trabalho infantil nos Estados Unidos empregava mais de um milhão de crianças na faixa etária entre 10 a 15 anos, este fotógrafo sabia compor imagens tão brilhantes, que as crianças – ainda que vítimas do sistema – eram sempre personagens vívidos, resplandecentes em todo o mar de horrores que as marginalizava.

Os trabalhos mais conhecidos de Hine são as muitas fotografias sobre trabalho infantil, realizadas entre 1908 e 1918. Talvez a mais disseminada seja a da pequena Sadie Pfeifer ao lado de um tear, em Lancaster, Carolina do Sul. Ele (Hine) realizava entrevistas para identificar os motivos que levavam as crianças a trabalhar. As informações eram vinculadas às fotografias, em forma de legendas. A jornada diária nas fábricas era desgastante. Doenças decorrentes da exposição ao calor, aos metais pesados, à poeira, aos lixos industriais, ao carvão mineral e ao manuseio de equipamentos sem proteção eram frequentes. Para fotografar, Hine se utilizou de disfarces como de fotógrafo de companhias de postais, repórter interessado em máquinas e construções e vendedor de seguros (BONI, 2008, p. 12-13)

E, além do cuidado fotográfico apurado, e sua formação acadêmica em Sociologia, Panzer (2002, p. 6 apud BONI 2008, p. 14) diz que a análise das obras deste fotógrafo deve ser compreendida a partir e intrinsecamente de um contexto formal de todo o conjunto de seus trabalhos, buscando sempre analisar o lado de denunciamento social das fotografias.

Para fazer uma análise apurada de projeto e/ou obras já concluídas, compostas por fotografias, é preciso, porém, compreender a intencionalidade de comunicação por trás de uma fotografia. Ou seja, qual seria, afinal, a intenção do

fotógrafo ao realizar aquele clique que foi capaz de gerar aquela foto específica. Uma das maneiras tradicionais de realizar esse tipo de análise, geralmente a maneira mais utilizada no fotojornalismo, é aquela que parte, primeiramente, da fotografia já pronta para a realização desta análise. Sendo assim, o produto final, que é a fotografia, é visto a partir das personagens nele contido. Essa seria uma análise que certamente ocasiona erros, pois as percepções pessoais mudam de analisador para analisador, e isso pode acarretar em qualquer análise um imenso toque de subjetividade; o que não é adequado para o estudo da fotografia como um documento de perfeita científica.

Portanto, a proposta do fotodocumentarismo vai de encontro às propostas mais restritas ao fotojornalismo. Isto porque, para o fotodocumentarismo a análise científica não é a partir do produto final, da fotografia; e sim a partir dos fatores sociais, políticos, econômicos e culturais, anteriores a essa fotografia; para assim descobrir o que levou o fotógrafo a registrar este momento.

Este tipo de estudo da fotografia é defendido teoricamente por Paulo César Boni que explicita a análise da seguinte maneira:

[...] Ao ver uma fotografia da construção de uma igreja, por exemplo, o entrevistado se recordava das inúmeras reivindicações da comunidade pela sua construção, da mobilização da população para levantar fundos e materiais de construção, das campanhas para angariar 'prendas' e das quermesses promovidas pela paróquia para arrecadar dinheiro para as obras; se lembrava de quem eram as pessoas que lá trabalhavam, das visitas de párocos, padres, bispo e arcebispo durante o período da construção, das missas rezadas em locais improvisados enquanto a igreja não ficava pronta, de como ela tornou-se referência espacial da cidade e o ponto de encontro de rapazes e moças, e tantas outras lembranças da trajetória de via dessas pessoas, quem eram, de onde vieram, como e quando chegaram à cidade, que atividades desenvolviam, a história de sucesso de alguns e a mudança de cidade de outros, as pessoas que se tornaram beneméritas. (BONI, 2017, p.7).

Este é apenas um dos exemplos, de que o pesquisador Paulo César Boni lança à mão, para explicar como uma fotografia pode servir de documento para toda uma comunidade, uma regionalidade própria, narrando toda uma situação social e econômica específica. Porém, atualmente, a fotografia documental é capaz de realizar este tipo de abordagem para todos e quaisquer tempos, fatos históricos e elementos da vida no planeta. Hoje não há um só aspecto de vida que não possa ser mensurado – de forma documental – por uma fotografia. E isto torna a fotografia um texto

complexo, capaz de ler e visionar o mundo inteiro sob uma óptica única, repleta de simbologia e significados que nem mesmo o som das palavras consegue produzir.

5.2.2 FOTODOCUMENTARISTAS BRASILEIROS

Dentre os brasileiros que se destacam no fotodocumentarismo, encontra-se André Augusto Cypriano. Através de suas fotografias Cypriano mostra o modo de vida de sociedades de diversos cantos do planeta. O fotógrafo traz em seus trabalhos temas polêmicos, como sua obra *Caldeirão do Diabo*. Esse livro mostra o dia-a-dia dos presidiários do Instituto Penal Cândido Mendes, localizado na Ilha Grande no Rio de Janeiro. O fotógrafo fez as imagens meses antes do presídio ser demolido, e o livro traz o cotidiano de presos que comandavam ações criminosas mesmo estando dentro da cadeia.

Outra obra muito importante do fotógrafo é o livro *Rocinha*, nela Cypriano mostra a arquitetura da favela e a vida de seus moradores. A essência da obra é mostrar que na favela da Rocinha existem trabalhadores e pessoas de bem. Mostra que não existe só violência e tristeza, mas que as pessoas buscam viver com alegria, mesmo morando em um espaço desprovido de assistências governamentais e comandada por bandidos. A maioria das pessoas que moram em comunidades são estereotipadas, é como se todas as pessoas que moram em favelas são marginais, e oferecem risco para outras pessoas. É justamente uma realidade diferente dessa e ainda não reconhecida por muitas pessoas que Cypriano busca retratar em sua obra.

Um dos mais premiados fotodocumentaristas da atualidade é o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. Dono de diversos prêmios, suas fotografias possuem características marcantes e são feitas em preto e branco. Ele se preocupa com questões sociais, ambientais entre outras e revela tudo isso através das suas fotos.

Em seu primeiro livro chamado *Outras Américas*, que demorou sete anos para ser produzido, Sebastião retrata a vida de povos da América Latina, camponeses e tribos indígenas. Durante a realização desse trabalho o fotógrafo passou pelo Brasil, Chile, Bolívia, Peru entre outros. Apesar da beleza das fotos, Sebastião mostra a realidade de mundo que cada fotografia descreve.

Em sua obra *Êxodos*, o fotógrafo se sensibiliza com as dificuldades enfrentadas pelos imigrantes e transmite através da fotografia a trajetória de pessoas que tiveram que largar seu país de origem, e precisam chegar a um outro lugar, em

busca de uma vida melhor ou simplesmente em busca da sobrevivência. O fotógrafo viajou durante seis anos e passou por quarenta países buscando documentar a realidade vivida por um povo que não tem opção, a não ser deixar sua cidade natal, por causa de conflitos de terras, guerras, entre outros.

Em seu livro *Gênesis*, Sebastião Salgado expõe regiões remotas do planeta ainda intocadas. *Gênesis* é uma palavra que vem do grego, e significa origem, nascimento, criação, princípio. Nesse trabalho, o fotógrafo mostra através das lentes, que o homem pode viver em harmonia com a natureza, sem precisar destruí-la, explorando seus recursos naturais até que eles se acabem. Essa documentação, vai perpetuar para as futuras gerações o olhar sensível e a preocupação de Sebastião Salgado com a natureza, e será uma forma de alertar as pessoas de que é possível homem e natureza viver equilíbrio.

Maurício Lima, também é um dos fotógrafos brasileiros mais reconhecidos das últimas décadas, desde 2001 tem se preocupado em fotografar e documentar questões sociais e conflitos que podem se transformar em crises humanitárias, além da vida cotidiana das pessoas que segue em paralelo à guerra.

Fotografou na Líbia no período da queda do ditador Muammar Kadhafi e de sua morte. Seu ensaio levou o nome de Líbia Hurra que significa Líbia Livre. Nesse contexto o fotógrafo expõe em seu trabalho que a Líbia estava livre numa perspectiva política.

Em sua passagem pelo Afeganistão, fez o ensaio *Marjah* durante seu primeiro mês no país fotografando crianças em seu cotidiano. E no segundo mês desenvolveu o ensaio *Afeganistão Apocalíptico* com o objetivo de estabelecer uma relação entre a cultura afegã no seu cotidiano diante da ocupação militar dos EUA. Nesse trabalho no Afeganistão, Maurício foi reconhecido pela revista *Time* como o fotógrafo das agências de notícias do ano de 2010.

No Iraque fotografou por cerca de um ano entre 2003 e 2011 mostrando as consequências da guerra, nesse ensaio, Maurício traz a foto de um garoto iraquiano que perdeu a visão durante os conflitos. O fotógrafo fotografou ainda na Ucrânia, Portugal, Brasil dentre outros. Sua fotografia possui características marcantes não só esteticamente, mas também humanamente.

5.3 JORNALISMO CULTURAL

O jornalismo cultural nasce oficialmente no Brasil no século XIX. Esse é nome da área – ligada à profissão – que discorre sobre acontecimentos relacionados às culturas (e ao contexto em que essas culturas estiverem inseridas), para a veiculação, divulgação e crítica das manifestações culturais surgidas nessas sociedades; tais como teatro, cinema, artes plásticas, dança, música, folclore, entre outras. Atualmente, na Era da Internet, há uma profusão de informações nesta área de jornalismo, com enormes quantidades diárias de informações do que se consome, de quais filmes devem ser assistidos (ou não), quais seriam os livros mais indicados para cada faixa etária, onde é possível gastar as horas de lazer, o que existe de mais interessante para ver em visitas de museus e galerias de arte.

Porém, engana-se quem hoje pensa, principalmente os profissionais de jornalismo mais jovens, que as informações na área cultural sempre foram em quantidade, e exacerbadas para quem esteja disposto à procura-las e consumi-las. Igualmente engana-se que essa quantidade de informações seja, necessariamente, a maneira ideal e profícua de se fazer jornalismo cultural. Neste contexto, há dois fatos primordiais que precisam ser observados: o primeiro é que, em décadas passadas, o jornalismo cultural era relegado a segundo plano.

Segundo Silva (1997, apud BALLERINI 2015, p.21) existia “[...] uma divisão evidente nas páginas dos jornais: um fio horizontal preto separava em cima política e economia – mais sisudas - do rodapé, que continha textos mais leves sobre livros e manifestações artísticas”. Durante muito tempo o jornalismo cultural foi mantido nos rodapés dos jornais, pois não era considerado tão importante quanto o jornalismo político e econômico. Já o segundo fato, no que tange ao jornalismo cultural, e que carece de observação, é a quantidade de informações e a maneira como essas informações são consumidas.

Antes, porém, de se discorrer a respeito da era da Internet, este projeto acadêmico faz uma breve historiografia do tempo, reavivando o século XIX. Na segunda metade do século XIX o jornalismo cultural ganha mais força. Os folhetins tiveram um papel muito importante na divulgação da cultura no Brasil. Segundo Sodré

(1996, apud BALLERINI 2015) “[...] o folhetim era, via de regra, o melhor atrativo do jornal, o prato mais suculento que podia oferecer, e por isso o mais procurado [...]”.

De seu surgimento, até os dias atuais, o conceito de jornalismo cultural modificou-se. E temáticas contemporâneas – como a insistente, universal e globalizante entrada da internet na vida das pessoas – trouxeram ao jornalismo cultural inúmeras maneiras de ler o mundo, interpretá-lo e transmiti-lo ao público, seja este jovem ou adulto, televisivo ou leitor, passivo ou interativo. Frantjesco Ballerini (2015), traz em seu livro “Jornalismo Cultural no Século 21” um resgate histórico onde revela que os textos publicados em épocas anteriores à contemporaneidade eram, em sua maioria, estrangeiros. Contudo, naquela época já havia quem criticasse esse exacerbado estrangeirismo.

Um destes críticos vorazes era Machado de Assis, que via nos folhetins uma forma de alienação à cultura estrangeira. Um dos argumentos machadianos que o autor mais gostava de propalar era o de que havia dois Brasis – o Brasil real e o Brasil oficial; e de que o Brasil real era o país do povo, da cultura popular, das massas. Ao passo que o Brasil oficial era o país da burguesia crescente ou daqueles que desejam sempre imitar o estrangeiro, no caso, à época, imitar os franceses.

Hoje, parafraseando Machado de Assis, o Brasil oficial deseja imitar os Estados Unidos, também no quesito arte e manifestação cultural, priorizando sempre o que vem de fora, em detrimento do regional.

Com o passar do tempo e a decadência dos folhetins surgem diversas revistas culturais, entre elas a revista *Senhor*. Publicada entre o período de 1959 a 1964, entre 1971 a 1972, entre 1978 a 1988, a revista *Senhor* trazia conteúdos como política, cultura e economia, que eram escritos por jornalistas e outros colaboradores. Esse periódico trazia textos e crônicas mais elaboradas, com um predomínio maior da informação. O projeto da revista “*Senhor*” foi idealizado pelo ex-diretor de jornalismo da antiga revista “*Manchete*”, o jornalista Nahum Sirotsky.

Convidado pelo grupo de proprietários da editora *Delta Larousse* para editar e idealizar a revista *Senhor*, Nahum trouxe consigo o legado já adquirido na famosa *Manchete*, que primava pela beleza e exuberância das fotografias impressas em suas páginas. A revista *Manchete* era, acima de tudo, uma revista com conteúdo

quase que cem por cento fotográfico, as imagens reinavam absolutas, e eram produzidas com primazia.

Já na década de 80, com o crescimento das indústrias culturais, do mundo do entretenimento e das culturas de massa, passa-se a ter uma redução da crítica jornalística pautada por colaboradores em detrimento das resenhas informativas, com um foco voltado para a comercialização dos produtos e venda das obras.

Cida Golin (2013, p.28), faz uma crítica a essa lógica do jornalismo cultural voltado para o consumo. Para ela, o jornalismo cultural hoje “[...] faz parte da lógica das indústrias culturais, da circulação de objetos e da produção de necessidades desses próprios objetos”. Para a autora, o jornalismo cultural atualmente é pautado pela cultura de massa com base no consumo, as informações transmitidas para os leitores não trazem significações e valores, hoje o essencial é divulgar produtos e o consumo dos mesmos deixando de lado as experiências sociais. E isso, claro, interfere na forma como as obras de arte ou manifestações artísticas aparecem ao público.

Para a autora não há como separar uma obra de arte da sua própria necessidade de ser visualizada. De tão maneira que, sem a constante visualização, a obra de arte em específico se tornaria um objeto sem expressão, um objeto relegado ao esquecimento.

No livro *Jornalismo Cultural: reflexão e prática*, Golin (2013, p.30), fala que “se a divulgação de uma obra de arte é mecanismo obrigatório para sua visibilidade, torna-se fundamental verificar que tipo de corte circunstancial e de representação a mídia faz do circuito em que se insere”.

Infelizmente, neste contexto, o jornalismo cultural flutua entre o que o mercado do capital decidiu previamente que deve ser consumido, cultuado, adorado, portanto, midiático; em detrimento do que deve ser relegado, execrado, ignorado, esquecido, portanto, não pautado. Partindo dessa lógica é possível, portanto, entender porque inúmeras manifestações da cultura popular brasileira, e de outros povos, como países vizinhos ao Brasil e pertencentes às Américas Centrais, nunca sequer foram transmitidas midiaticamente ou propaladas como obras de arte. Até os próprios conceitos do que seja considerado arte e do que mereça cobertura midiática são doutrinados e previamente delimitados pelo mercado. Esta é também a lógica que

rege as grandes corporações no mundo artístico e as corporações midiáticas que disseminam o conteúdo do jornalismo cultural mundo afora.

Uma das principais manifestações artístico-culturais brasileiras que sofre em demasia com este legado mercadológico do que representa arte e deva – ou não – ser disseminado pela mídia é o artesanato popular brasileiro. Riquíssimo em cores e formas, em todas as regiões deste país de tamanho continental, o artesanato brasileiro é simplesmente relegado a segundo plano, e muitas das vezes, artesãos com obras de imensa grandiosidade conseguem fazer sucesso primeiramente lá fora, na Europa ou no Oriente, mas não conseguem ter prestígio ou divulgação em seus próprios territórios.

Isto porque há em nosso país – infelizmente – uma superestimação do que é de fora, do estrangeiro, do que todos estão visualizando, do que é consumível, em detrimento às manifestações culturais locais. Neste *ínterim*, talvez, ninguém saberá quantos artistas brilhantes possam ter passados despercebidos por suas localidades, sem terem as próprias obras de arte estudadas e disseminadas pela grande mídia. Porque, ao cumprir uma agenda pautada nas esferas do mercado, o significado do que venha a ser arte e deva ser estudado, se perde.

O que acaba por ser um desastre cultural em todas as épocas e em todas as civilizações, porque sem o entendimento e o conhecimento da arte popular e da arte local das sociedades em meio aos seus próprios tempos, a história da humanidade acaba sendo descrita de formas unilaterais, com lacunas culturais, sociais e políticas difícilíssimas de serem posteriormente preenchidas.

No intuito de desmistificar apenas a arte que vem do mercado consumidor e de se aproximar da localidade e dos artistas populares, há teóricos, como Barbero (1987), que explicitam brilhantemente a importância da arte popular.

O popular não reside em sua autenticidade ou beleza puramente, mas em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de concretizar o modo de viver das classes subalternas (baixas?), as maneiras] como vivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica”. (BARBERO, 1987, p.87)

Barbero (1987) vai além de catalogar o valor de uma obra de arte popular. O autor revela, nesta citação, toda a importância de as sociedades conhecerem as artes populares de suas próprias localidades. Porque este conhecimento, que parece, a

priori, restrito, mostra, porém, uma peculiaridade crucial para o desenvolvimento das personalidades humanas e das gerações futuras de toda e qualquer sociedade – a peculiaridade de aprender a conhecer a própria cultura, o local onde se nasce, o país onde se mora. E, quando uma sociedade conhece o próprio passado, ela conhece antevê o futuro e melhorar o presente.

Estes conhecimentos deveriam, em tese, também fazer parte das pautas do jornalismo cultural. Mas, muitas das vezes não é o que acontece nas redações de todo o país. O que se vê hoje em dia é uma salada de conhecimentos soltos e que perpetuam apenas o que o mercado do entretenimento e das indústrias culturais deseja que seja perpetuado. Ballerini (2015) mergulha em todas as nuances do jornalismo cultural de épocas pré-internet – teatro, cinema, música, artes visuais, literatura – para tecer comparações históricas com os dias atuais, pós-internet, onde insere ao jornalismo cultural outras novas nuances: moda, games, gastronomia, etc. Em suas análises, o autor é consciente em afirmar que apenas o advento da internet foi capaz de abalar, dividir e determinar os parâmetros financeiros do jornalismo cultural. Reiterando que nem mesmo a TV ou o rádio conseguiram tamanho intento.

E neste contexto, é óbvio, a fotografia está presente como elemento crucial, um verdadeiro divisor de águas, isto porque o mundo da internet é extremamente visual, onde a imagem reina absoluta e pisoteia qualquer outro tipo de linguagem. No mundo das redes sociais, dos *blogs* e dos *youtubers* não há espaços para textos demasiadamente longos, descritivos ou narrativos.

No máximo, o que cabe no mundo da internet é uma *hashtag*. E hoje, a Internet, ao globalizar o mundo, as culturas, as sociedades, distanciando limites geográficos e padronizando conceitos, acabou por consagrar a fotografia e a imagem, transformando definitivamente a nossa sociedade em uma “civilização da imagem”.

Há um enorme perigo latente em sociedades que se pautam prioritariamente pela imagem, que é o de não analisar essas imagens, e apenas consumi-las rapidamente.

Partindo desta lógica, a cultura contemporânea é pautada principalmente pela valorização da notícia com base na agenda, no descarte de significações, na procura pelo furo. Nisto, o jornalismo cultural embasado em crítica consistente ou em uma relação mais próxima das culturas populares locais é preterido em detrimento do entretenimento das massas e do cumprimento, à risca, da agenda. Neste tipo de cobertura jornalística não há espaço para o diálogo com as culturas locais, com a

regionalização, tampouco há críticas contextualizadas. É um espaço que não leva em consideração as experiências sociais vivenciadas pelos artistas populares, por exemplo, ou pelo próprio público regional para o qual essas informações e notícias culturais certamente falarão.

É verdade que a internet trouxe consigo uma gama de possibilidade de interação. Mas há também, inseridos neste contexto, um aprisionamento daqueles profissionais da área jornalística que não mais conseguem se aprofundar nos fatos noticiados, buscando análises qualitativas e explicações sociais para os contextos em que estes fatos estão inseridos. Todo esse sistema de transmissão de notícias também interfere no trabalho dos jornalistas culturais, que, por vezes, apressadamente, não conseguem dialogar com as obras de arte porque não há tempo para análises aprofundadas.

Mas, o jornalista atual deve se colocar diante de tudo isso pensando no papel que deve assumir perante seus leitores, seus ouvintes. Hoje, diante dessa lógica, é de extrema importância e necessidade, que os profissionais do jornalismo busquem ampliar o seu repertório analítico-cultural de todas as formas possíveis – leituras, cursos de extensão, congressos, entrevistas, pesquisas, buscando sempre compreender profundamente o objeto que será levado ao conhecimento de quem vai receber as informações mediadas por ele.

É necessário buscar conhecimento e se aprofundar sobre seu campo de trabalho, para trazer reflexões sobre a cultura, indagações e novas interpretações, e não somente despejar informações em cima do público sem a preocupação de compreender o que representam essas informações para este público. E buscar especializar-se também é um dos fundamentos para abordar os assuntos com segurança, fazendo com que o leitor reflita, analise e consiga formar uma opinião através do conteúdo absorvido por ele.

Em meio a mesmice e a frenética rapidez de veiculação de notícias voltadas ao entretenimento e ao consumo há quem defenda veementemente que a sólida formação cultural é o caminho mais acertado para aqueles que pretendem seguir carreira no jornalismo cultural.

Uma das pesquisadoras que defende este posicionamento é a teórica Cida Golin. Para a autora:

Um tema como jornalismo cultural não se esgota em projetos temporários e pedagógicos. Significa um projeto a longo prazo, considerando a riqueza de suas possibilidades, a complexidade da mediação no sistema artístico-cultural e a aproximação de repertórios seculares. Para atuar nesse segmento, é preciso apostar em uma formação humanística e intelectual rigorosa. O próprio fato de trabalhar nessa área, de sentir na prática o processamento veloz de ideias e conteúdos complexos, faz com que o profissional sinta necessidade de especializar-se a fim de gerir com mais segurança uma rotina assoberbada de informações. Provavelmente isso vai implicar, dentro do atual sistema acadêmico brasileiro, a realização de mais de um curso de graduação (além do jornalismo) na área de ciências humanas, letras e artes, e aprofundamento em programas de pós-graduação em nível de mestrado e doutorado (GOLIN, 2013, p. 34-35).

Há, atualmente, uma lacuna a ser preenchida com material jornalístico-cultural de envergadura, de arcabouço analítico, que consiga dialogar com o público de maneira a instigá-lo a pensar, e não somente a instruí-lo a consumir. E é diante do exposto nesta fundamentação teórica, embasada na importância da fotografia como forma documental e da necessidade urgente de se produzir jornalismo cultural com qualidade, que se pretende produzir esta proposta de catálogo fotográfico composto pelas obras de arte do artista Véio. Este produto abará todos os aspectos (culturais, cotidianos e políticos) da vida deste artesão do interior do sertão nordestino do estado de Sergipe. Para tanto, antes de iniciar a produção propriamente dita das fotografias, os autores deste projeto acadêmico se debruçaram sob métodos científicos de análise para poder produzir uma proposta de catálogo que realmente transmita ao público o significado das obras do artista.

Métodos qualitativos e de entrevistas sistemáticas e concomitantemente à produção das fotografias estão previstos neste projeto. Com estas entrevistas, pretende-se extrair o máximo de conhecimento de quem seja o “Véio”, quais são as indagações de mundo que ele traz consigo, porquê esculpe formas tão delicadas e tão fortes, ao mesmo tempo; e como consegue absorver sentimentos e colocá-los em suas obras de arte. Véio é um artesão que mora na zona rural do interior sergipano, entre as cidades de Nossa Senhora da Glória e Feira Nova, vive no local desde que nasceu, até os dias atuais. Nunca morou fora do país ou em outro estado. Porém, há em suas esculturas impressões que remetem a artistas internacionais, cidadãos parisienses e obras de ficção científica e androginia.

6 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O presente estudo se utilizará de estratégias que irão contribuir para a realização do futuro Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). O trabalho será dividido em etapas para que o objetivo principal seja alcançado, as etapas que serão descritas vão traçar o caminho que será seguido para a construção do mesmo.

A pesquisa terá uma abordagem qualitativa, uma vez que seu objetivo é a busca por respostas que não podem ser quantificadas. Para Rodrigues (2011, p.55) a pesquisa qualitativa “[...] É utilizada para investigar um determinado problema de pesquisa, cujos procedimentos estatísticos não podem alcançar devido à complexidade do problema [...]”. Na busca pela interpretação e significação das obras do Véio e para a resposta do problema proposto, a pesquisa se utilizará da subjetividade da entrevista, uma vez que visa buscar dados descritivos, procurando compreender a arte sobre a perspectiva do artista.

Para selecionar as peças que se encaixam nos critérios que serão avaliados, a dupla entrará em contato com o artista através de ligação telefônica, para marcar um dia de sua escolha para a visita. No dia combinado a dupla se deslocará até o município de Nossa Senhora da Glória no sertão sergipano, para junto com Véio, fazer a seleção das peças produzidas por ele em seu ateliê, que se encaixam nos critérios de avaliação visando entender o que há por trás de cada uma.

No processo para a obtenção de informações será feito uso da pesquisa bibliográfica, aquela que é desenvolvida a partir de material que já foi publicado, com ênfase nos textos de autores como Boni (2008/2017) e Kossoy (2003) sobre Fotografia Documental; Sontag (1977), Barbero (1987) e Philippe Dubois (1998) sobre a Fotografia e seus Significados no Contexto do Real; Ballerini (2015) e Golin (2013) sobre Jornalismo Cultural. Com o objetivo de coletar informações e dados para a construção da pesquisa, sobre o tema a ser explorado, serão utilizados livros, artigos e material disponibilizado na internet. Esses textos serão lidos, analisados e interpretados, sendo assim, ajudarão a compor a escrita do trabalho trazendo embasamento para a investigação.

Serão utilizadas como instrumento de coleta de dados duas entrevistas com o artista. As entrevistas trarão subsídios para a pesquisa, pois através delas, será possível obter respostas concretas acerca das dúvidas que serão encontradas durante todo o processo de averiguação e conhecimento das obras. As perguntas,

que serão feitas ao artista, serão elaboradas pela dupla após a definição da data na agenda dele.

As entrevistas com Véio terão a finalidade de buscar informações sobre a função de cada peça que será analisada. Nesse contexto serão feitas perguntas ao entrevistado que visam um esclarecimento sobre tudo que permeia sua obra. A realização das entrevistas será feita no dia da escolha do artista. Será pedido autorização para a gravação da entrevista para que nada de importante deixe de ser registrado na transcrição para o TCC.

Para a elaboração da proposta de catálogo fotográfico serão fotografadas as obras de arte já produzidas pelo artista que estão em seu ateliê. Para a realização das fotografias, o artista será contatado mais uma vez por telefone, para marcar um dia de sua escolha. Para a realização dessa etapa, será pedido autorização para o uso das imagens que serão expostas na proposta de catálogo. As peças serão fotografadas uma a uma em um mini estúdio de still com iluminação interna e serão feitas com uma câmera fotográfica profissional Canon 60D, Flash Speedlite 430 EX e Tripé. As fotos serão feitas no modo manual da câmera e cada peça fotografada será numerada e arquivada para tratamento e finalização no aplicativo Adobe Lightroom. A proposta de catálogo de 39 páginas, vai trazer as imagens das 38 peças fotografadas e no rodapé de cada página serão inseridos textos com todas as informações sobre as peças que forem apuradas durante a pesquisa. Para seleção das peças serão avaliados os critérios utilizados para elaboração das mesmas sob os aspectos culturais, políticos e cotidianos da vida no sertão de Sergipe, habitat natural de Véio.

Após cumprir as etapas descritas acima, a dupla fará a análise da entrevista, a seleção das fotografias que serão utilizadas na proposta de catálogo e a produção dos textos que será colocado no rodapé das imagens.

O planejamento gráfico da proposta de catálogo será realizado por dois alunos do curso de Design Gráfico da Universidade Tiradentes, para a criação do layout junto com os autores do presente trabalho. Serão utilizadas as fotografias selecionadas e os textos produzidos. Após a finalização, o trabalho será apresentado a banca de qualificação no dia determinado pela instituição.

7 CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO DA PESQUISA

2018/1

ATIVIDADE	JANEIRO	FEVEREIRO	MARÇO	ABRIL	MAIO	JUNHO
Análise e adequações pré-projeto		X				
Revisão da literatura		X	X			
Entrar em contato com o artista	X			X		
Marcar entrevistas	X			X		
Elaborar perguntas para entrevista	X		X			
Realizar entrevista	X			X		
Marcar dia para fazer fotografias	X			X		
Produzir fotografias para a proposta de catálogo	X			X		
Análise das entrevistas, seleção das fotografias e produção dos textos que serão utilizados na proposta de catálogo			X	X	X	
Planejamento gráfico da proposta de catálogo					X	
Apresentação a banca de qualificação						X

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Arlete Fonseca de. **Gênesis por Sebastião Salgado**. Disponível em: <http://obviousmag.org/narrativas_visuais/2016/03/genesis-por-sebastiao-salgado.html> Acesso em: 17 de março de 2018.

ANDRADE, Rosane. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BALLERINI, Frantjesco. **Jornalismo cultural no século 21**. São Paulo: Summus, 2015.

BARBERO, Jesus Martín. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

BAURET, André. **A Fotografia: história, estilos, tendências, aplicações**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BONI, Paulo César. **A fotografia como ferramenta para a recuperação da história e da memória**. Universidade Estadual de Londrina, Londrina- PR, 2017. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2067-1.pdf>> Acesso: 16 de março de 2018.

BONI, Paulo César. **O nascimento do fotodocumentarismo de denúncia social e seu uso como “meio” para transformações na sociedade**. Universidade Estadual de Londrina, Londrina- PR, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0475-1.pdf>> Acesso em: 20 de março de 2018.

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Fotografia e jornalismo: A informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.

CARON, Daniel. **A negritude latino-americana em imagens**. <<https://acervo.racismoambiental.net.br/2011/02/03/a-negritude-latino-americana-em-imagens/>>. Acessado em: 18/03/2018.

CORREIO 24 HORAS. **Êxodos: mostra sobre luta dos imigrantes, de Sebastião Salgado, chega a Salvador**. 2016. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/exodos-mostra-sobre-luta-dos-imigrantes-de-sebastiao-salgado-chega-a-salvador/>>. Acessado em: 17/03/2018.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Campinas-SP: Papyrus, 1998.

GOLIN, Cida; et al. **7 Propostas para o Jornalismo Cultural: reflexões e experiências**. São Paulo: Miró Editorial, 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas-SP: UNICAMP, 1990.

MACHADO, Arlindo. **Ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PEREIRA, Bruno Cavalcante; et al. **Os caminhos da realidade e ficção no fotodocumentarismo de guerra**: o conflito líbio sob a narrativa visual de Maurício Lima. Universidade Federal de Alagoas, Maceió- AL, 2013. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/centrooeste2013/resumos/R36-0014-1.pdf>> Acesso em: 19 de março de 2018.

RODRIGUES, Auro de Jesus; et al. **Metodologia científica**. 4.ed. Aracaju: Unit, 2011.

SANTANA, Ana Lúcia. **Sebastião Salgado**. <<https://www.infoescola.com/biografias/sebastiao-salgado/>>. Acessado em 16/03/2018.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. ed. Cia das letras-SP,1977.