



**ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
HABILITAÇÃO EM TECNOLOGIA EM FOTOGRAFIA**

CAMILA DA SILVA

**DOCUMENTO E ARTE: UM ESTUDO IMAGÉTICO DO TRABALHO DOS
VENDEDORES AMBULANTES DE CAXIAS DO SUL**

**CAXIAS DO SUL
2019**

CAMILA DA SILVA

**DOCUMENTO E ARTE: UM ESTUDO IMAGÉTICO DO TRABALHO DOS
VENDEDORES AMBULANTES DE CAXIAS DO SUL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do grau de Tecnólogo em
Fotografia do curso de Tecnologia em
Fotografia da Universidade de Caxias do Sul

Orientadora: Profa. Ma. Flóra Simon da Silva.

**CAXIAS DO SUL
2019**

CAMILA DA SILVA

**DOCUMENTO E ARTE: UM ESTUDO IMAGÉTICO DO TRABALHO DOS
VENDEDORES AMBULANTES DE CAXIAS DO SUL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do grau de Tecnólogo em
Fotografia do curso de Tecnologia em
Fotografia da Universidade de Caxias do Sul

Orientadora: Profa. Ma. Flóra Simon da Silva.

Aprovado em: ____ / ____ / 2019

Banca Examinadora:

Profa. Ma. Flóra Simon da Silva – Orientadora
Universidade de Caxias do Sul

Prof. Me. Edson Luiz Scain Corrêa
Universidade de Caxias do Sul

Profa. Ma. Glaucis de Moraes Almeida
Universidade de Caxias do Sul

RESUMO

Este projeto tem como objetivo fazer a junção entre fotografia documental e Pictorialismo através de ensaio produzido com vendedores ambulantes de Caxias do Sul, mostrando, assim, suas condições de trabalho. A questão norteadora do projeto é: “De que forma a fotografia, enquanto ferramenta de narrativa imagética, consegue ilustrar a imagem de vendedores ambulantes, aliando características fotodocumentais e pictóricas de forma coerente?” As imagens apresentadas foram construídas a partir da junção de mais de uma imagem evidenciando a mercadoria comercializada pelos vendedores e o movimento constante das ruas. A conclusão formada da análise de todos os fatores analisados é de que a junção de duas áreas diferentes da fotografia é plausível e necessária, pois dá um novo sentido as imagens, dá-lhes mais conteúdo.

Palavras-chave: fotodocumentarismo, Pictorialismo, sobreposição de imagens, vendedores ambulantes

ABSTRACT

The objective of this Project is to make a combination between documentary photography and Pictorialism through a photo essay made with street vendors from the city of Caxias do Sul, showing, therefore, their work conditions. The guiding question of the project is: " How can photography, as a imagery narration tool, illustrate the image of street vendors, combining characteristics from both documentary photography and Pictorialism in a coherent way? " The pictures presented were constructed from the combination of more than one picture showing the products that are sold by the vendors and the constant flow of the streets. The conclusion formed from all the factors that were researched and worked on the practical part of this project is that the combination of two different areas of photography is plausible and necessary, for it gives a new deeper meaning to the pictures.

Keywords: photodocumentarism, Pictorialism, image overlapping, street vendors.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O Templo de Vesta, Roma (Joseph-Philibert Giraut De Prangey, 1842) ..	13
Figura 2 - Robert Demachy, 1910	16
Figura 3 - Robert Demachy, 1910 (com alterações pictóricas).....	16
Figura 4 – Photorevista do Brasil (1925)	17
Figura 5 - Menina trabalhando em uma fábrica de fiação de algodão na Carolina Do Sul (Lewis Wickes Hine, 1908)	19
Figura 6 - O violino de Ingres (Man Ray, 1924).....	20
Figura 7 - A terceira classe (Alfred Stieglitz, 1907)	21
Figura 8 – Photogramma (1926)	24
Figura 9 – Paralelas e diagonais (José Yalenti, 1945)	26
Figura 10 - Hardships in the camp (Roger Fenton, 1855)	28
Figura 11 - Vale da sombra da morte (Roger Fenton, 1855).....	29
Figura 12 - Mãe Migrante (Dorothea Lange, 1935)	32
Figura 13 - Indianapolis (Robert Frank, 1956).....	34
Figura 14 - O fim da pólio (Sebastião Salgado, 2001).....	35
Figura 15 - Catrimani (Claudia Andujar, 1974)	36
Figura 16 - Sem título (Cláudia Andujar, 1974, da série Casa)	37
Figura 17 - Igapó (Cláudia Andujar, 1971)	38
Figura 18 - O xamã e tuxaua João assopra o alucinógeno yãkoana.(Cláudia Andujar, 1974)	39
Figura 19 – Detalhes e retrato do primeiro dia de produção prática.....	43
Figura 20 – Sequência de movimentos na rua	44
Figura 21 – A rotina dos vendedores ambulantes	45
Figura 22 – Camadas e sobreposições	46
Figura 23 – Retrato e mercadoria.....	47
Figura 24 – Movimento do trabalho e da rua.....	48
Figura 25 – Um olhar sobre a realidade dos vendedores ambulantes	49
Figura 26 – Rafael Marques e produto	51
Figura 27 – Rafael Marques e movimento	52
Figura 28 – Bêlgio Cabral e produto.....	53
Figura 29 – Bêlgio Cabral e movimento	54

Figura 30 – Camila de Oliveira Almeida e produto	55
Figura 31 – Camila de Oliveira Almeida e movimento.....	56
Figura 32 – Francisco Moraes dos Santos e produto.....	57
Figura 33 – Francisco Moraes dos Santos e movimento	58
Figura 34 – Luiz Antônio de Mattos e produto.....	59
Figura 35 – Luiz Antônio de Mattos e movimento	60

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 FOTOGRAFIA PICTÓRICA COMO REGISTRO DA VIDA	11
2.1 PICTORIALISMO NA DOCUMENTAÇÃO DO COTIDIANO	15
2.2 FOTOCLUBISMO BRASILEIRO E O ESTILO PICTÓRICO	23
3 REPRESENTAÇÃO DO REAL ATRAVÉS DO FOTODOCUMENTARISMO.....	27
3.1 CLÁUDIA ANDUJAR E O OLHAR ARTÍSTICO NO FOTODOCUMENTAL	35
4 DOCUMENTO E ARTE: UM ESTUDO IMAGÉTICO DO TRABALHO DOS VENDEDORES AMBULANTES DE CAXIAS DO SUL - METODOLOGIA E PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO	40
4.1 PRIMEIRA ABORDAGEM DE PRODUÇÃO PRÁTICA.....	43
4.2 SEGUNDA ABORDAGEM DE PRODUÇÃO PRÁTICA	44
4.3 TERCEIRA ABORDAGEM DE PRODUÇÃO PRÁTICA.....	45
4.4 PRIMEIRO PROCESSO DE PÓS-PRODUÇÃO	45
4.5 SEGUNDO PROCESSO DE PÓS-PRODUÇÃO.....	47
4.6 TERCEIRO PROCESSO DE PÓS-PRODUÇÃO	50
4.7 DOCUMENTO E ARTE: UM ESTUDO IMAGÉTICO DO TRABALHO DOS VENDEDORES AMBULANTES DE CAXIAS DO SUL	50
4.7.1 Rafael Marques, 28 anos.....	50
4.7.2 Bêlgio Cabral, 54 anos	52
4.7.3 Camila de Oliveira Almeida, 30 anos	54
4.7. 4 Francisco Moraes dos Santos, 59 anos	56
4.7. 5 Luiz Antônio de Mattos, 65 anos	59
5 CONCLUSÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS	65
ANEXO I – ENTREVISTAS	68

1 INTRODUÇÃO

Uma fotografia permite a quem a observa explorar um ponto fixo de um recorte da realidade. Muitas vezes seu autor quer mostrar determinado assunto de acordo com sua própria perspectiva, ignorando os contornos daquela situação. O fotojornalismo, enquanto ferramenta de informação, oferece uma gama variada de questões políticas e sociais, que são exploradas com a finalidade de se oferecer mais informação e conhecimento ao público. Quando se fala de fotodocumentarismo – uma das variações do fotojornalismo – fala-se em mostrar o que precisa ser utilizado não apenas como informação ou conhecimento, mas também como reflexão acerca de temas variados, como costumes, cultura, modo de vida, problemas sociais, entre outros.

Para este projeto, o tema escolhido foi fotografia documental e artística. A delimitação do tema escolhido foi a narrativa documental aliada a processos artísticos como ferramenta de registro do modo de trabalho de vendedores ambulantes da cidade de Caxias do Sul. Combinar fotografia de documento e artística em um mesmo projeto pode aproximar acadêmicos de diferentes interesses a um projeto em comum, algo que possa contribuir para seu crescimento acadêmico e profissional e talvez fazê-los pensar em outras maneiras de se combinar elementos diferentes da fotografia.

Mostrar os contrastes sociais dos centros urbanos através da fotografia, e como eles são encarados diariamente pelo cidadão que opera como uma peça na engrenagem que faz a sociedade prosperar, é um aspecto que deveria ser considerado por todo fotógrafo ou estudante de fotografia que pensa em utilizar seu trabalho como forma de reflexão sobre a sociedade em que vive. Assim, a fotografia documental torna-se uma ótima ferramenta de denúncia social, uma vez que seu modo operacional permite a utilização inteligente de seu material para gerar discussões.

Assim, questiona-se de que forma a fotografia, enquanto ferramenta de narrativa imagética, consegue ilustrar a imagem de vendedores ambulantes, aliando características fotodocumentais e pictóricas de forma coerente?

Uma abordagem interessante dentro da fotografia documental pode ser a de aliar arte e documento, como forma de tornar a imagem mais plural, adicionando mais conceito à mesma, para que ela deixe de ser apenas uma imagem documental, e torne-se algo a mais. Trazer uma produção com uma abordagem pictórica na hora da

captura das imagens, ou interferências feitas na pós-produção utilizando processos alternativos pode tornar o resultado final mais interessante e rico em detalhes.

Assim, o objetivo principal do projeto de conclusão de curso apresentado aqui é utilizar a fotografia documental combinada com processos artísticos como ferramenta na produção de série de imagens de vendedores ambulantes da cidade de Caxias do Sul, visando mostrar suas condições de trabalho e suas interações com os transeuntes que passam por eles diariamente. Objetivos mais específicos baseiam-se em produzir pesquisa bibliográfica sobre os temas abordados, como narrativas fotográficas, metodologia de produção de narrativas fotográficas, ensaios e referências bibliográficas; analisar referências fotográficas para o ensaio; observar o cotidiano de vendedores ambulantes; selecionar e entrevistar alguns destes vendedores; e então, em posse de todas essas informações, produzir uma narrativa fotográfica apresentando um olhar sobre seu cotidiano.

Trazer como objeto principal de pesquisa e produção de imagens pessoas que passam os seus dias nas ruas, vendendo mercadorias muitas vezes ilegais como forma de sobrevivência, e muitas vezes sendo ignoradas pela grande maioria dos que passam por elas, é falar sobre empatia – ou da falta dela -, é tentar mostrar o outro lado da sociedade, o lado que não teve oportunidades de estudos e trabalhos melhores, ou que simplesmente não teve o incentivo necessário. É também falar de solidão. Uma solidão que presencia o mar de pessoas que passam pelas ruas todos os dias, tornando o vendedor uma constante no meio de tantas variáveis. Mas, principalmente, quando se fala sobre o papel da fotografia na sociedade, é mostrar o quanto ela pode ser útil na documentação dos espaços públicos e seus protagonistas para as gerações futuras, afinal, sempre que se faz uma pesquisa histórica, a fotografia ocupa um lugar de destaque na documentação da vida.

Poder documentar a forma de vida de um povo, ou uma sociedade através de imagens despertou o interesse da autora desde o início da graduação. Aulas de História da Fotografia foram importantes para o contato com os primeiros nomes dentro do fotodocumentarismo. Trabalhos de fotógrafos como Pierre Verger, Sebastião Salgado, Jacob Riis, Cláudia Andujar, entre outros, sempre foram nomes de destaque para a autora quando se trata de documentação imagética.

Outro campo da fotografia do qual a autora sempre gostou muito são os processos alternativos e suas inúmeras possibilidades de alteração nas cópias finais,

sejam elas manuais em laboratório, ou digitais, em *softwares* de edição de imagens e os novos sentidos que essas alterações trazem para a imagem.

Escolher apenas uma destas áreas como foco de produção do seguinte projeto tornou-se difícil devido à sua apreciação por ambas. Então, por gostar de duas áreas opostas, pensou que ao uni-las poderia fazer a junção de dois paralelos que podem contribuir com a construção um do outro.

Acredita-se que o foco principal dos formandos em fotografia seja a imediata inserção no mercado de trabalho. Porém poder contribuir de forma positiva com os problemas sociais enfrentados por comunidades e ainda assim, inserir elementos artísticos que diferenciem suas produções seria muito mais recompensador para estes fotógrafos. Por este motivo, pensa em explorar mais esse aspecto da fotografia, que tanto lhe interessa e desafia a ter mais contato com pessoas desconhecidas, mas com mundos de histórias interessantes para contar. A fotografia deveria ser pensada como algo que possa contribuir com a sociedade, e não apenas aos interesses do fotógrafo. Veem-se centenas de fotógrafos sociais no mercado, porém não muitos documentaristas, que poderiam fornecer um conteúdo direcionado aos problemas sociais.

É de extrema importância a capacidade que a fotografia possui de impressionar e ser instrumento de apreciação. Porém, muito mais do que isto, a fotografia pode - e deve - ser utilizada como instrumento de análise acerca daquilo que o cidadão comum escolhe não ver, mas que está mais próximo dele do que se possa imaginar. Quando se pode inserir elementos ou finalizações alternativas bem-sucedidas a estas imagens, aproximando o público que se interessa por fotografia artística, a abrangência de um projeto como este pode tornar-se ainda maior.

A comunidade acadêmica sempre se beneficia de trabalhos que possam servir de exemplo para seu crescimento pessoal e intelectual. Uma proposta de trabalho que tenta aproximar seus apreciadores das necessidades de seus semelhantes possui grandes chances de ser apreciado individual e coletivamente, podendo gerar discussões positivas acerca do tema.

Desta forma, no segundo capítulo é apresentada uma breve história do início da fotografia e como ela rapidamente se tornou uma importante ferramenta de registro na sociedade do final do século XIX e início do século XX. Além disso, será abordado o movimento pictórico e como este passou de um movimento artístico a um movimento ideológico. Então, é apresentada a história do início dos fotoclubes e como sua

proposta de fotografia acabou elitizando a mesma, mas ao mesmo tempo permitiu que os fotoclubistas utilizassem a fotografia pictórica tanto de forma artística quanto de forma ideológica.

O terceiro capítulo fala sobre o fotodocumentarismo enquanto subdivisão do fotojornalismo e as características de ambas as áreas. Então, Cláudia Andujar é apresentada como referência principal para a realização prática do projeto.

O quarto capítulo apresenta a metodologia de pesquisa e o passo a passo prático de produção das imagens do projeto. Todas as saídas de campo e todas as etapas de pós-produção são descritas, para enfim, as imagens oficiais e as descrições de seus sujeitos encerrarem este capítulo.

O quinto e último capítulo expõe as conclusões finais da autora depois de todo o processo de construção e realização do projeto.

2 FOTOGRAFIA PICTÓRICA COMO REGISTRO DA VIDA

Qualquer estudo acerca da utilização da fotografia enquanto ferramenta de registro requer uma visita aos seus primórdios, ao que fez a fotografia ser utilizada para tal fim, especialmente quando o trabalho aqui proposto sobre os vendedores ambulantes e uma parte de seu cotidiano possui uma referência básica em documentação, em fotografia como forma de registrar fragmentos da sociedade.

Kossoy (2001) argumenta que a imenso número de fotografias produzidas a partir de 1840 são um grande conjunto de fragmentos que preservam a história, a identidade de um século e suas transformações contínuas. Nesse momento, a fotografia se torna documento visual que informa e desperta emoções. Porém, para uma análise mais profunda do papel da fotografia, precisa-se voltar ao início de sua história, ao que fez com que esta adquirisse com o passar do tempo, o papel que desempenha hoje, sendo tão importante na compreensão do mundo quanto qualquer texto escrito, tão presente como forma de representação, expressão e informação.

Transformações tecnológicas aconteciam em muitos lugares do mundo, como Europa e Estados Unidos, e em virtude de várias condições, entre elas econômicas, sociais e culturais, pesquisadores da França e Inglaterra buscavam a fixação de materiais fotossensíveis para gerar imagens. (KOSSOY, 2001). Assim, através de vários experimentos e tentativas de se obter uma imagem visível que fosse ao mesmo tempo durável e agradável aos olhos, muitos foram os sujeitos responsáveis por tais descobertas.

Para Hacking (2012), o inventor francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) é considerado o autor da fotografia mais antiga já encontrada, feita entre 1826-1827. A fotografia feita da vista de uma janela ficaria oculta até sua divulgação em 1839. É também atribuído a Niépce a heliografia¹, nome que deu ao processo criado por ele. Porém, muito antes disso, no século IV, Aristóteles já havia descoberto os princípios da câmara escura², que com o passar dos séculos foi transformada de uma grande sala escura, até chegar ao tamanho de uma urna, facilitando seu manuseio. A

¹ Processo de revestimento de placas de impressão com betume – revestimento que endurecia ao ser exposto à luz do sol. (Tudo sobre fotografia, HACKING, 2012)

² Método de passagem de luz de uma fonte externa por um orifício para um ambiente escuro, gerando uma imagem invertida, que então era reproduzida por pintores em uma parede ou tela. (Tudo sobre fotografia, HACKING, 2012)

autora explica que em 1835, William Henry Fox Talbot (1800-1877) fotografou a janela da biblioteca de sua propriedade, porém seria Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) quem produziria o intitulado daguerreótipo³, revelado e fixado com sucesso. Sua descoberta foi divulgada ao público em 1839, fazendo com que Talbot divulgasse seus chamados “desenhos fotogênicos”⁴

Muitas outras transformações e processos foram criados durante a evolução das técnicas de fotografia, mas, foi em 1837, após obter a fixação permanente de imagens, que Daguerre começou a registrar paisagens arquitetônicas e a vida da época. No final dos anos 1840 Talbot descobriu a imagem latente e sua grande capacidade de amplificação da revelação, fazendo o tempo de exposição das imagens passar de muitos minutos para segundos. Em 1841, Talbot registrou a patente do calótipo⁵, que daria início à fotografia negativo/positivo realmente prática. Mais tarde, com a publicação de seis volumes do livro *The Pencil of Nature*, entre 1844 e 1846, Talbot publicou um grande número de imagens da natureza com grande riqueza de detalhes. (HACKING, 2012)

A partir disso, os entusiastas do daguerreótipo perceberam a importância comercial da documentação de paisagens. Noël Paymal Lerebours (1807-1873) convocou um grupo de artistas um mês após a divulgação da daguerreotipia para viajarem pelo mundo produzindo daguerreótipos de paisagens e obras modernas. Daguerreótipos de lugares como Itália, Cataratas do Niágara, Argélia, Moscou, Grécia, Espanha, entre outros, seriam mais tarde vendidos em sua loja. Desde então, inúmeras viagens para inúmeros lugares diferentes começaram a ter como foco principal a documentação de paisagens estrangeiras. (Fig.1) (HACKING, 2012)

³ Aparelho que “produzia uma imagem positiva única numa chapa de cobre revestida de prata.” (Tudo sobre fotografia, HACKING, 2012, p. 554)

⁴ Processo desenvolvido por Talbot onde ele utilizava um fixador para obter melhor resultado em suas imagens, produzindo imagens de folhas, entre outros. (Tudo sobre fotografia, HACKING, 2012)

⁵ Base da fotografia moderna, também conhecido como talbótipo, era um aperfeiçoamento do “desenho fotogênico” de Talbot, em que era usado iodeto de prata com ácido gálico, aumentando sua sensibilidade. O papel era exposto, revelado para obtenção do negativo e então fixado permanentemente. (Tudo sobre fotografia, HACKING, 2012)

Figura 1 - O Templo de Vesta, Roma (Joseph-Philibert Giraut De Prangey, 1842)



Fonte: Getty ⁶

Assim, o gosto e a curiosidade pelo exótico e diferente, bem como o interesse por postais ilustrados, faz com que viagens para outros países comecem a ser feitas com o intuito de registro documental, tornando esses registros muito importantes à época. Tais viagens eram realizadas com o interesse em registrar o mundo que até então fugia ao alcance dos olhos, em uma época em que os conceitos de registro, fotojornalismo e fotodocumentarismo ainda nem sequer existiam. Para um melhor entendimento do tema, o conceito de fotografia documental será abordado posteriormente nesta produção.

Após a documentação inicial de lugares exóticos, começou-se a registrar a vida de uma forma mais geral, a fotografia não se limitava mais a registrar somente paisagens, mas sim a vida urbana e a estética das cidades, cultura, costumes, entre outros.

Kossoy (2001, p.26) alega que “a expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmera. ” Paisagens, arquitetura, plantações, conflitos, expedições, tudo aquilo que compunha a sociedade da época passou a ser registrado pelo novo mecanismo de representação, agregando-se a isso também o hábito dos retratos de estúdio, que se tornaram comuns à sociedade burguesa do século XIX. O homem passou a ver o mundo como algo bem mais familiar a si mesmo, descobrindo informações que eram “até aquele

⁶ Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/220668/joseph-philibert-giraut-de-prangey-the-temple-of-vesta-rome-french-1842/> Acesso em: junho/2019

momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. ” (KOSSOY, 2001, p. 26)

O mundo passava a ser apreendido por fragmentos. O que antes era ilustrado somente por texto, agora tinha o auxílio da imagem, que era a perfeita representação do real. “ 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*. ” (KOSSOY, 2001, p. 27)

Kossoy (2002) sustenta que em meados de 1840 os primeiros daguerreotipistas estrangeiros começaram a chegar ao Brasil, trabalhando principalmente como retratistas. Anúncios dos trabalhos desses profissionais nos meios de comunicação da época se tornaram cada vez mais comuns, adentrando o século XX. Inicialmente utilizada como instrumento de documentação, a fotografia passou então a ser utilizada como ferramenta para produção de retratos – que não deixam de ser instrumentos de documentação por si próprios - dando início ao trabalho desses fotógrafos itinerantes que carregavam pesados equipamentos e foram os responsáveis pela documentação da história e costumes de famílias, que se tornaram registros de memórias, tanto dos retratados, quanto desses fotógrafos.

Segundo Kossoy (2001), a proliferação em massa da fotografia, facilitada pelos seus avanços tecnológicos em meados do século XIX na Europa e nos Estados Unidos, fez com que a imagem começasse a ser consumida para fins estéticos, artísticos e documentais. O acesso facilitado à prática fotográfica fez com que o retratado se tornasse retratista, incentivando o amadorismo, largamente difundido com a introdução da Kodak, por George Eastman. E, ao mesmo tempo em que pessoas comuns interessavam-se em documentar os aspectos de seu cotidiano, houve uma “elitização” da fotografia, movimento que queria elevar a mesma ao *status* de arte, dando início ao Pictorialismo, que de acordo com o autor era um “movimento híbrido, raiz mais profunda do fotoclubismo internacional. ” (KOSSOY, 2001, p. 135)

2.1 PICTORIALISMO NA DOCUMENTAÇÃO DO COTIDIANO

Como uma das características principais das imagens produzidas neste trabalho foi a intervenção nas imagens sob um aspecto pictórico, é significativa a introdução do assunto como parte constituinte do texto que integra a tarefa de registro sob um ponto de vista pictórico e documental de uma parte do cotidiano de vendedores ambulantes tão comumente vistos no centro da cidade de Caxias do Sul.

Assim que a fotografia começou a conquistar espaço maior na sociedade, houve o surgimento de um movimento que era contrário à fotografia como arte, que não a reconhecia além de como um avanço técnico. Então, para que ela fosse elevada a um *status* de arte, começou-se o movimento pictorialista, que, segundo Sousa (2004) pode ser definido como

A primeira grande tendência a desenhar-se em torno da fotografia, constituindo-se como um movimento que visava a integração da fotografia nas artes plásticas, através de procedimentos mais ou menos forçados, inclusive em laboratório. (SOUSA, 2004, p. 24)

De acordo com Costa & Silva (2004), os pictorialistas não consideravam a fotografia como arte, enxergando-a apenas como uma evolução de operações técnicas. Portanto, ao utilizarem técnicas pictóricas em suas imagens, garantiam o caráter artístico à fotografia da época. O debate era muito mais focado na fotografia como arte, e não na arte como fotografia. A exemplo das figuras abaixo, a primeira imagem (Fig. 2) mostra a captura original de Robert Demachy, enquanto a segunda (Fig. 3) exemplifica o tipo de modificação que esses pictorialistas faziam.

Figura 2 - Robert Demachy, 1910



Fonte: Photo (2013)⁷

Figura 3 - Robert Demachy, 1910 (com alterações pictóricas)



Fonte: Photo (2013)⁸

A solução encontrada pelos pictorialistas na busca de uma fotografia artística resultou em uma verdadeira imitação dos padrões da pintura do século XIX: romantismo, naturalismo, realismo e impressionismo desfilavam, de forma algo patética, nos salões do mundo inteiro. Para levarem a cabo estas propostas estéticas eles utilizaram os processos de pigmentação controlada. Tais processos permitiam inúmeras

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=29QgIM3byEI> Acesso em: junho/2019

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=29QgIM3byEI> Acesso em: junho/2019

intervenções na cópia fotográfica: uso de lápis, borracha e pincéis para a introdução ou supressão de elementos, retoques diversos, variação de tons etc. (COSTA & SILVA, 2004, p. 26)

Assim, a utilização de técnicas alternativas como o bromóleo⁹, goma bicromatada¹⁰ ou processo a óleo, deixava o resultado final bastante diferente de uma fotografia (Fig. 4). A tentativa de ser vista como arte, fazia com que a fotografia perdesse sua identidade. A natureza artística que os pictorialistas visavam dar às suas imagens fazia com que estas perdessem o seu caráter revolucionário da época. Além disso, atacavam diretamente as referências de natureza, “aquilo que acreditavam ser a cientificidade fria da imagem fotográfica.” (COSTA & SILVA, 2004, p. 26)

Figura 4 – Photorevista do Brasil (1925)



Fonte: Icônica¹¹

⁹ Processo de branqueamento de fotografias em papel de brometo e então revestido com um pigmento oleoso produzindo uma textura semelhante ao da pintura à óleo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo75/bromoleo> Acesso em: julho/2018

¹⁰ Substância formada pela mistura de goma arábica e dicromato de potássio que pigmentava imagens dando um acabamento de gravura, desenho em carvão, ou pastel, dependendo da cor que o fotógrafo adicionava a ela. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3872/goma-bicromatada> Acesso em: julho/2018

¹¹ Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/historicas-revistas-de-fotografia/> Acesso em: junho/2019

O idealismo trazido às imagens era visível através das intervenções aplicadas às mesmas, perdendo a relação com o concreto, e estabelecendo uma relação com o ideal, perdendo também o caráter empírico¹² que a fotografia deveria ter no século XIX. Ao mesmo tempo, todos estes processos também impediam a democratização da fotografia, devido à sofisticação dada às imagens pela técnica pictórica. (COSTA & SILVA, 2004)

O pictorialismo acaba com a estética documental de registro de paisagens estrangeiras que depois evoluiu para o registro do cotidiano e seus sujeitos do século XIX e expõe o caráter ideológico das imagens, fazendo a fotografia tornar-se explicitamente ideológica. A imagem que não era mais tratada apenas como um meio de registrar, de documentar, mas sim como meio de conscientizar, de mostrar o que havia de errado com a sociedade da época também passou a ser artística, dotada de intervenções que tentavam transformá-la em arte.

Em resumo, o pictorialismo pode ser visto como um movimento romântico que tentou ignorar o caráter inovador da fotografia como técnica de registro para levá-la ao âmbito das artes, considerando-se o conceito clássico de cultura. Ela acaba também impulsionando o experimentalismo, que mais tarde serve de base para fotoclubes¹³ pictorialistas ou não. A fotografia pictórica permitiu que entusiastas de camadas da burguesia pudessem ter acesso à expressão artística. (COSTA & SILVA, 2004)

Ferreira e Costa (2009) citam Jacob Riis e Lewis Hine como importantes nomes entre os fotógrafos que utilizaram o fotodocumentarismo como ferramenta de denúncia social no final do século XIX e início do século XX nos Estados Unidos.

Seus fotografias eram meios de transformações, pois tratavam de denúncias que contribuíram para melhorias sociais. Eles deixavam transparecer nas suas imagens dor, sofrimento e condições desumanas de trabalho. Havia um propósito de intercessão por meio das fotografias, verdadeiros instrumentos provocadores de reflexões na sociedade. (FERREIRA E COSTA, 2009, p. 216)

¹² Que se baseia na experiência ou observação, ou dela deriva; conhecimento adquirido através da prática. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=Oayw> Acesso em: maio/2019

¹³ Fotoclubes eram grupos de profissionais liberais [...] que tinham a fotografia como meio de expressão e resolviam se organizar em torno de um fotoclube. (FERNANDES, Rubens. Moderna para sempre, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e0lwWkvM8Sw&list=LL5FgluKAABbdUXqezboMiOw&index=9&t=608s>. Acesso em: maio/2019

Figura 5 - Menina trabalhando em uma fábrica de fiação de algodão na Carolina Do Sul (Lewis Wickes Hine, 1908)



Fonte: MoMA¹⁴

Lewis Hine utilizou o pictorialismo para fins ideológicos sem interferência em suas cópias, expondo a situação de trabalho do operariado americano (Fig. 5), ajudando assim, a modificar as leis trabalhistas vigentes. Hine utilizou o estilo pictórico para fins de denúncia social. No entanto, os autores afirmam que no início do século XX na Europa e nos Estados Unidos, a fotografia artística voltou ao campo modernista, causando a redefinição de suas bases estéticas. Basicamente, o estilo pictórico deixava de ser usado e a fotografia tornava-se coerente com o espírito revolucionário da arte moderna da época. (COSTA & SILVA, 2004)

Embora o estilo pictórico tenha sido utilizado inicialmente como meio de tornar a fotografia mais artística e mais tarde tenha sido transformado em uma característica ideológica, ele foi utilizado para ambos os fins artístico e ideológico na produção das imagens dos vendedores ambulantes deste trabalho de conclusão de curso. Artístico como forma de dar destaque a um assunto tão comum e talvez banalizado, e ideológico como forma de denúncia do óbvio, e não apenas como uma intervenção

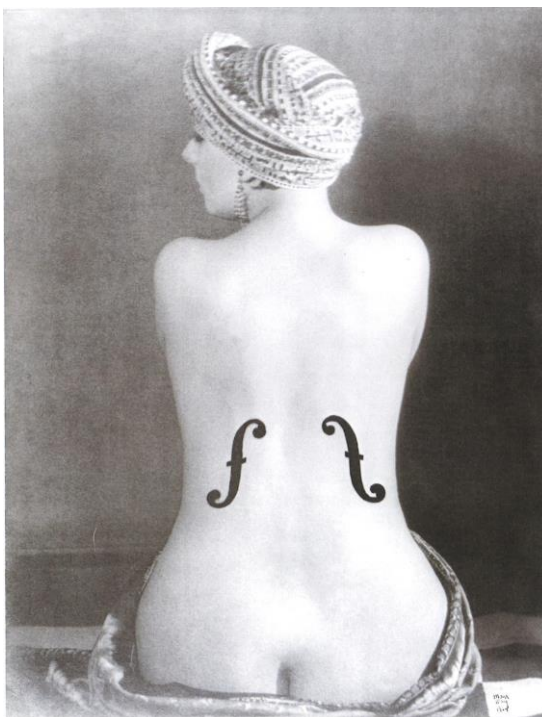
¹⁴ Disponível em:

https://www.moma.org/collection/works/48220?artist_id=2657&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist
Acesso: junho/2019

nas imagens. Portanto, é significativo ressaltar que além de enfatizar a parte artística do emprego de formas de alteração na imagem através do pictorialismo, as imagens produzidas também servem como forma de reflexão acerca da vida do outro, suas circunstâncias e características. Sua identidade e como ele é visto pelos transeuntes de seu local de trabalho.

Como característica do movimento pictorialista de ser artístico e ideológico ao mesmo tempo, a fotografia se desenvolveu ainda que de maneiras isoladas e socialmente distintas, não havendo formações de grupos na Europa. Trabalhos de diversos artistas-fotógrafos, como Eugène Atget, Man Ray (Fig. 6), René Magritte, Max Ernst, Giacomo Bala, entre outros, causaram uma renovação na fotografia, tornando esta mais livre dos padrões convencionais, como os fotogramas de Man Ray e Moholy-Nagy, além dos trabalhos feitos pelos dadaístas, surrealistas e construtivistas. (COSTA & SILVA, 2004)

Figura 6 - O violino de Ingres (Man Ray, 1924)



Fonte: Tudo Sobre Fotografia¹⁵

Houve também, com o passar do tempo, o surgimento de revistas ilustradas como a *Life* nos Estados Unidos, *Vu* na França e *O Cruzeiro* no Brasil, que ajudaram

¹⁵ Disponível em: Tudo sobre fotografia, Juliet Hacking, 2012, p. 236

na popularização do fotodocumentarismo, porém ainda assim, trabalhos de cunho social não eram vistos nessas publicações. (FERREIRA E COSTA, 2009)

Alfred Stieglitz foi o responsável pela tentativa de instauração de uma fotografia moderna estadunidense (Fig. 7), através da exposição de trabalhos de artistas modernos europeus, como Paul Cézanne, Henri Matisse, Pablo Picasso e Georges Braques.

Figura 7 - A terceira classe (Alfred Stieglitz, 1907)



Fonte: Tudo Sobre Fotografia¹⁶

Pela influência de Stieglitz, a fotografia norte-americana voltada para as características modernas teve início nas duas revistas que eram dirigidas por ele, *Camera Work* e *Galeria 291*. (2004)

Filiados inicialmente aos padrões pictorialistas, eles vão pouco a pouco desenvolvendo uma fotografia direta – *a straight photography* – que iria colocar o fotógrafo outra vez em contato com o mundo, pelo abandono do experimentalismo de laboratório em prol de um questionamento direto da natureza. A Photo Secession, como ficou conhecido o movimento, surgiu de questionamentos internos ao próprio pictorialismo, decorrentes do confronto das concepções

¹⁶ Disponível em: Tudo sobre fotografia, Juliet Hacking, 2012, p.182)

acadêmicas com os pressupostos da arte moderna. (COSTA & SILVA, 2004, p. 29)

Ainda assim, segundo os autores, todas as fortes mudanças causadas no cenário da fotografia americana e europeia não impediram que o ambiente dos fotoclubes e suas características pictóricas continuassem os mesmos, sendo a fotografia muito mais artística em exposições em salões de fotografia do que inovadora. (SCAVONE, 1960, p. 6-9 apud COSTA & SILVA, 2004)

Alguns grupos de fotógrafos foram contra esta corrente, e tentaram difundir uma fotografia que fugia dos padrões clássicos das artes. O mais conhecido deles foi o *Fotoform* da Alemanha, fundado por Otto Steinert. O principal objetivo destes grupos era tornar o fotoclubismo internacional mais aberto às ideias modernistas. Os autores ainda revelam que este movimento de inserção do modernismo nos fotoclubes também ocorreu no Brasil, através do Foto Cine Clube Bandeirante, que revolucionou a até então academizada fotografia brasileira da década de 1940. (COSTA & SILVA, 2004).

Fernandes (2014) destaca que o movimento pictorialista “surge para contrapor a banalização da fotografia, [...] dar uma unicidade para uma obra que é múltipla.” O pesquisador também acrescenta que no seu início, o Foto Cine Clube Bandeirante possuía grande influência pictorialista, porém, a inserção de jovens no fotoclube, como Thomas Farkas, fez com que essa influência fosse transformada aos poucos, devido à novas informações que esses jovens tinham através de livros sobre fotografia.

Desenvolvido a partir do pressuposto de que a fotografia não era arte, o pictorialismo foi utilizado em seus primórdios para tentar dar este estatuto de arte à fotografia, porém, com suas modificações, passou a ser incorporado como forma de denúncia social, tendo um caráter ideológico por parte dos fotógrafos em suas produções. Com a modernização da fotografia, acabou-se incentivando o nascimento dos fotoclubes, que podiam exercer ambas as formas do pictorialismo.

2.2 FOTOCLUBISMO BRASILEIRO E O ESTILO PICTÓRICO

Bem como nos países europeus, a fotografia desenvolveu-se no Brasil de acordo com a prática capitalista do final do século XIX. O desenvolvimento industrial permitiu que a própria fotografia também se desenvolvesse, criando novos equipamentos, mais modernos e precisos, impactando diretamente na qualidade das imagens e no novo papel social dos fotógrafos. (COSTA & SILVA, 2004)

A consequente popularização da fotografia fez com que ela demandasse uma especialização profissional, mas ao mesmo tempo, expandiu-se em larga escala no mercado informal, dando origem aos fotoclubes, tanto na Europa, como no Brasil.

De caráter elitista, o fotoclubismo visava fazer da fotografia uma atividade artística. A condição do fotógrafo clubista, em termos gerais, era a do profissional liberal, que, dono de uma situação financeira privilegiada, podia se dedicar à fotografia em suas horas vagas. (COSTA & SILVA, 2004, p. 22)

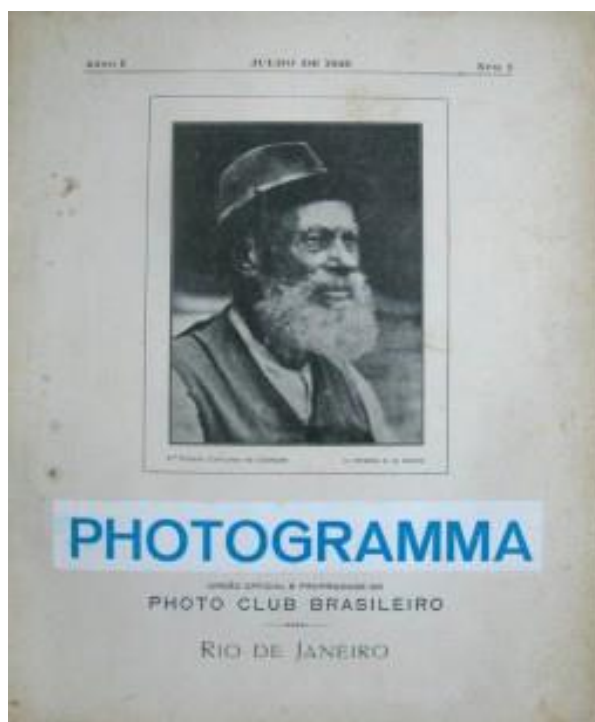
Ainda segundo os autores, havia um caráter de competição dentro dos fotoclubes, onde as melhores fotografias eram premiadas. Com um caráter artístico, a fotografia não era, nesse momento, socialmente divulgada. Esta dirigia-se a uma camada específica da burguesia. Houve também uma grande troca entre fotoclubes brasileiros, e mesmo estrangeiros, tornando a fotografia objeto de intercâmbio de uma “estética acadêmica que sobrevalorizava a técnica fotográfica.” (COSTA & SILVA, 2004, p. 24). Essa estética fotoclubista não acompanhava as mudanças estéticas que ocorriam na sociedade,

Na Europa os fotógrafos amadores adotaram como modelo a pintura do século XIX, academizaram seus arquétipos formais e reintroduziram a cópia única pela intervenção em todas as etapas do processo fotográfico. (COSTA & SILVA, 2004, p. 25)

O *Linked Ring*, grupo originado na Europa em 1892 juntamente com o *Photo Club* de Paris, foram os responsáveis pelo estabelecimento das bases do pictorialismo internacional. “Com isso o movimento clubista assumiu um projeto estético que uniformizou a sua produção e definiu-lhe uma identidade. Considera-se que o auge do pictorialismo na Europa abrange o período de 1890 a 1914.” (COSTA & SILVA, 2004, p. 25)

O fotoclubismo brasileiro teve suas origens relacionadas ao pictorialismo. Esta prática desenvolveu-se primeiramente no Rio de Janeiro, sendo o *Photo Club* do Rio de Janeiro o primeiro clube carioca, fundado em 1910. Porém, seria somente com a fundação do *Photo Club Brasileiro*, em 1923, que um fotoclube seria fundado com sucesso no país. Este foi o primeiro fotoclube a organizar salões de fotografia e a lançar uma revista própria, a *Photogramma*. (Fig. 8) (COSTA & SILVA. 2004)

Figura 8 – Photogramma (1926)



Fonte: Icônica¹⁷

A respeito do Foto Cine Clube Bandeirante, Fernandes (2014) cita Thomas Farkas e Geraldo de Barros como pioneiros dessa nova fotografia brasileira. O pesquisador também sustenta que lojas de fotografia foram muito importantes no surgimento do fotoclubismo em São Paulo, como a Cosmo Foto, a Fotótica e a Casa Stolze, que possuía os mais variados materiais para uso fotográfico. As primeiras reuniões do fotoclube paulista aconteceram na sobreloja da Fotótica, pertencente a Desidério Farkas, pai de Thomas Farkas.

¹⁷ Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/historicas-revistas-de-fotografia/> Acesso: junho/2019

Contudo, no início de suas atividades, os fotoclubistas depararam-se com problemas práticos na produção de suas obras. Estes não dispunham de materiais necessários para finalizar suas imagens, principalmente por não receberem apoio da indústria, comércio e poder público. (COSTA & SILVA, 2004)

Os autores ainda sustentam que seria apenas como o surgimento do Foto Cine Clube Bandeirante, que a fotografia amadora brasileira começaria a mudar a partir das bases estéticas do modernismo. Esses pioneiros almejavam transformar a fotografia clássica da época, e o faziam com pequenas mudanças, que em um cenário conservador, geravam “uma sensibilidade moderna que logo se disseminou. ” (2004, p. 37). Isso pôde ser observado através das novas escolhas de temas abordados nas imagens, que passaram de temas clássicos à temas mais banais, como uma xícara de café. O experimentalismo foi muito importante neste processo trazendo o empirismo para a prática fotográfica. (COSTA & SILVA, 2004)

Freeman (2014, p.12) afirma que “o Modernismo [...] rejeitou a tradição e o decorativo, acolhendo a abstração, linhas limpas, a funcionalidade e até a produção em massa. ” Tudo isso ajudou a redefinir as bases do pictorialismo, que agora era focado muito mais na desconstrução das imagens, nos usos de formas geométricas (Fig. 9) e abstracionismo ¹⁸ do que na sua aproximação das obras de arte.

¹⁸ Movimento de vanguarda europeia das décadas de 1910 e 1920 que se utilizavam da decomposição e simplificação da figura, com novos usos de cores descartando técnicas clássicas. Os abstracionistas também não utilizavam perspectivas ou técnicas de luz convencionais, fazendo com que suas criações se afastassem das representações da natureza. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo347/abstracionismo> Acesso em: julho/2018

Figura 9 – Paralelas e diagonais (José Yalenti, 1945)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural¹⁹

Além do movimento pictorialista, outro tema importante para a realização do projeto aqui apresentado, é o fotodocumentarismo, que aliado à prática pictórica, ajuda a compor as características do projeto aqui apresentado.

¹⁹ Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra64979/paralelas-e-diagonais> Acesso: junho/2019

3 REPRESENTAÇÃO DO REAL ATRAVÉS DO FOTODOCUMENTARISMO

A fotografia documental é uma subdivisão do fotojornalismo, gênero que nasceu da necessidade de documentação das guerras do passado. Para Sousa (2004, p.12) de uma forma geral, pode-se caracterizar o fotojornalismo pela “atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade. ” Esse caráter informativo pode variar desde imagens utilizadas em reportagens, até imagens ilustrativas em textos. Porém, quando se pensa em um sentido mais restrito, o fotojornalismo pode ser entendido como “a atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (‘opinar’) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. ” (SOUSA, 2004. p. 12)

A introdução do fotojornalismo como parte integrante do jornalismo e da própria fotografia em si foi difícil devido aos costumes e as limitações da tecnologia da época, fazendo com que os primeiros fotógrafos de imprensa fossem diretamente influenciados pelos primeiros fotógrafos-pintores e portanto, tivessem suas inspirações na pintura. Esse fato fazia com que muitas vezes as fotografias aparecessem como decoração, como uma moldura do texto. Além disso, inserir fotografias em jornais não era um traço cultural forte no jornalismo da época, dificultando a divulgação inicial da fotografia em veículos de comunicação. (SOUSA, 2004)

Sousa (2004) sustenta que a mudança em relação à imprensa e à fotografia veio pós I Guerra Mundial, momento em que a comodidade e a eficiência começaram a ganhar importância. O surgimento de câmeras menores, como a Leica, apenas ajudou ainda mais nas capturas escondidas. (BARNHURST, 1994, p. 41 apud SOUSA, 2004)

A Guerra da Criméia (1854-1855) pode ser citada como uma das primeiras grandes coberturas fotojornalísticas. Roger Fenton (1819-1869) era o fotógrafo oficial do Museu Britânico e foi enviado por Thomas Agnew para fazer a cobertura da guerra. Como a tecnologia da época não permitia capturas em movimento com sucesso, as imagens de Fenton eram basicamente dos campos de batalha cobertos por artefatos bélicos e soldados posados. (Fig. 10). (SOUSA, 2004)

A grande censura imagética durante a I Guerra Mundial era muito forte, fazendo com que imagens de guerra antes censuradas, mas que depois foram divulgadas sem censura, fizessem o público se perguntar sobre a veracidade dos textos escritos por volta de 1920. “A fotografia parecia ser o meio mais honesto para relatar as notícias.” (KOBRE, 2011, p. 426)

Figura 10 - Hardships in the camp (Roger Fenton, 1855)



Fonte: Getty²⁰

Sontag (2003) afirma sobre este assunto que a intenção do governo era mostrar a Guerra da Criméia como algo mais positivo, uma vez que esta se tornava cada vez pior aos olhos da população. Com a dificuldade de captura devido à falta de tecnologias como citado acima, Fenton pôde registrar apenas a vida militar nos acampamentos, soldados que eram dispostos seguindo as ordens do fotógrafo e rastros dos combates que ficavam à vista nos campos de batalha. Uma de suas imagens mais famosas, “Vale da sombra da morte” (Fig. 11) é um exemplo disto, onde o fotógrafo acabou por manipular a cena a ser retratada a fim de conferir-lhe o aspecto desejado.

²⁰ Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/60808/roger-fenton-hardships-in-the-camp-english-1855/?dz=0.5000,0.5418,0.52> Acesso: junho/2019

Figura 11 - Vale da sombra da morte (Roger Fenton, 1855)



Fonte: Getty²¹

O engajamento de fotógrafos em registrar os acontecimentos das guerras, fez com que Robert Capa e alguns amigos fotógrafos, entre eles Henri Cartier-Bresson, fundassem a Agência Magnum, em 1947. O objetivo principal da Magnum era “representar fotógrafos autônomos e aventureiros perante as revistas fotográficas, que os enviavam em missões jornalísticas. (SONTAG, 2003, p. 33)

Pouco a pouco o significado e as aplicações da fotografia foram sendo ampliados, fazendo crescer também o número de imagens ao qual o cidadão do final do século XIX e início do século XX era exposto.

[...]num mundo saturado, ou melhor, hipersaturado de imagens, aquelas que deveriam ser importantes para nós têm seu efeito reduzido: tornamo-nos insensíveis. No fim, tais imagens nos tornam um pouco menos capazes de sentir, de ter nossa consciência instigada. (SONTAG, 2003, p. 88).

Com a importância que a fotografia assumiu a partir do fotojornalismo, o desenvolvimento do gênero documental foi uma consequência deste fato. Com ênfase em um registro mais permanente, com maior planejamento e denúncia das mazelas sociais de uma sociedade em construção, o fotodocumentarismo se tornou parte

²¹ Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/60602/roger-fenton-valley-of-the-shadow-of-death-english-april-23-1855/> Acesso: junho/2019

importante da fotografia da época, sendo utilizado até hoje como uma das principais formas de documentação de problemas sociais, cultura e aspectos da vida humana em geral.

Sousa (2004) afirma que há diferenciação entre fotojornalismo e fotodocumentarismo. Enquanto os fotojornalistas trabalham com acontecimentos instantâneos (*spot news* e *feature photos*), muitas vezes sem a possibilidade de um planejamento prévio, os fotodocumentaristas podem organizar-se e planejar-se para a execução de suas imagens, justamente em função do objetivo de seu trabalho de documentação.

Enquanto fotojornalistas não possuem um planejamento prévio em função da natureza de seu trabalho, os fotodocumentaristas trabalham com projetos. O fotodocumentarista depende de uma pesquisa feita anteriormente à realização de seu projeto, além do desenvolvimento de um plano de ação e abordagem do assunto. Esses aspectos foram consideráveis para a realização do trabalho apresentado aqui, uma vez que em produções documentais, a pesquisa e desenvolvimento prévios sempre serão necessários e de grande importância.

Outro ponto importante é o fato de o fotojornalismo possuir importância atual, momentânea, enquanto o fotodocumentarismo possuir uma natureza atemporal. (SOUSA, 2004)

O documentarismo social, enquanto forma comum de fotodocumentarismo, procura abordar, mais ou menos profundamente, quer temas estritamente humanos quer o significado que qualquer acontecimento possa ter para a vida humana ou ainda as situações que se desenvolvem à superfície da Terra e afetam a mundivivência do Homem. (SOUSA, 2004, p. 13)

Isto significa que o papel principal do documentarista social é essencialmente documentar, e até influenciar “as condições sociais e seu desenvolvimento.” (SOUSA, 2004, p. 13). Segundo o autor, o fotodocumentarismo não teria destaque em detrimento da tão comentada fotografia de guerra nos primórdios de sua criação. Grandes nomes como John Thomson (1837-1921) e Jacob Riis (1849-1914) recorreram à publicação em álbuns, uma vez que jornais não davam importância à

publicação de suas imagens. Publicações em jornais somente seriam facilitadas depois da criação dos meios-tons²².

Kobré (2011, p. 422) sustenta que “fotógrafos de documentários sociais, notadamente Jacob Riis e Lewis Hine, demonstraram que a câmera poderia não só fornecer um registro dos acontecimentos, mas também servir como poderosa ferramenta de mudança social. ”

A documentação seria mais fortemente difundida nos Estados Unidos através das fotos de viagens e curiosidades etnográficas²³, documentações fotográficas de culturas indígenas e conquistas territoriais, que muitas vezes se distanciavam da realidade ao retratar os índios em poses e vestimentas que não eram mais da sua cultura. Nomes como os de Hine, Thomson, Riis, Atget, Henry Mayhew, Eugene Smith e os fotógrafos da *Farm Security Administration* são citados como alguns dos mais importantes desse período. (SOUSA, 2004)

A intenção dos fotógrafos [...] é visível: dar ao leitor um testemunho, mostrar a quem não está lá *como é* ou *o que sucedeu e como sucedeu*. Por vezes, exploram um determinado *frame*, isto é, um enquadramento contextualizador no processo de produção de sentidos, como é notório nos fotógrafos do “compromisso social”, que tinham uma intenção denunciante e reformadora, que as fotos deviam consubstanciar, atingindo mesmo os que não queriam ou não sabiam ver. (SOUSA, 2004. p, 55)

Para Sousa (2004), a preocupação em saber e conhecer sobre o outro tornava-se cada vez mais forte no século XX, motivando fortemente a fotografia a continuar evoluindo. Como exemplo dessa preocupação em documentar o meio de vida das pessoas, Kobré (2011) cita a criação da *Farm Security Administration* (FSA), pelo presidente Franklin D. Roosevelt, em meados da década de 1930. O principal objetivo do grupo formado por nomes como Dorothea Lange, Walker Evans, Marion Post Wolcott, Gordon Parks e Arthur Rothstein era registrar a América assolada pela

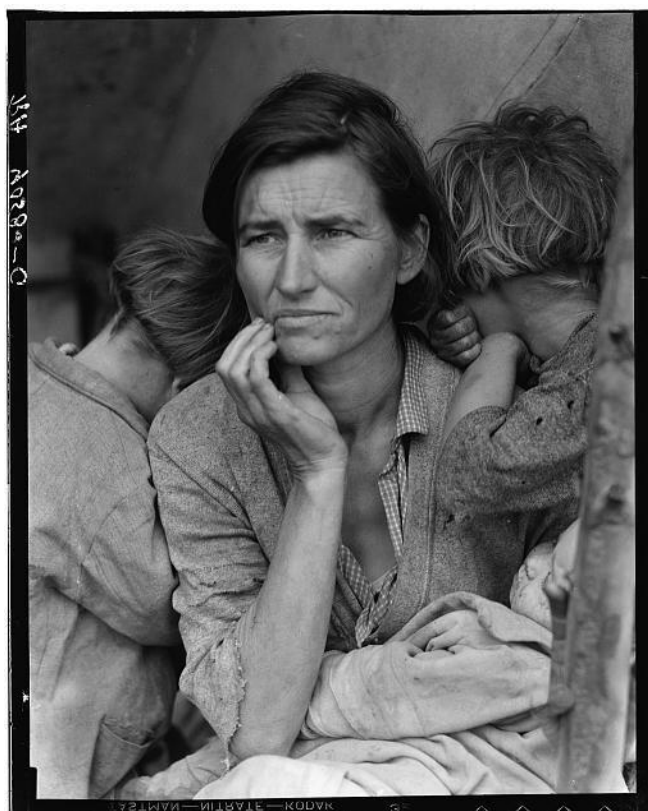
²² Processo em que áreas mais densas da imagem eram transformadas em pontos mais largos e próximos, enquanto nas áreas mais claras, os pontos tornavam-se gradativamente menores. Posteriormente, a imagem era revelada e impressa em uma chapa de metal. Então os pontos transferiam a tinta para o papel na máquina de impressão. Pontos maiores e mais largos, geravam imagens mais escuras, e pontos menores e mais distanciados geravam imagens mais claras. (KOBRE, 2011)

²³ Prática desenvolvida em meados do século XIX com objetivo de estudo de culturas. A fotografia etnográfica foi usada como ferramenta para o estudo e documentação de raças e culturas consideradas exóticas e primitivas pelo Ocidente. (HACKING, 2012, p. 136-137)

Grande Depressão nos Estados Unidos. Além disso, esses fotógrafos também documentavam a seca enfrentada pelos agricultores e programas do presidente Roosevelt que visavam ajudar a população a se recuperar.

Mãe Migrante (Fig. 12), de Dorothea Lange, é uma das imagens mais famosas deste período, reforçando o valor documental da imagem ao mostrar um momento autêntico durante a curta sessão de fotos feita pela fotógrafa. (KOBRE, 2011)

Figura 12 - Mãe Migrante (Dorothea Lange, 1935)



Fonte: Library of Congress²⁴

Com o objetivo de narrar histórias por meio de uma sequência de imagens, a fotografia documental foi usada na transição dos séculos XIX para o XX como instrumento de luta social e representação do cotidiano de pessoas anônimas e de grupos sociais marcadamente desfavorecidos. (MORAES, 2014, p. 55)

²⁴ Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b29516/> Acesso: junho/2019

Os fotógrafos documentais do período de 1930 acreditavam na utilização da fotografia como forma de representação absoluta da realidade, e, portanto, importante ferramenta de denúncia social sobre condições que eles acreditavam que deveriam ser mudadas. (MORAES, 2014)

Porém, conforme afirmam Ferreira e Costa (2009) após as primeiras décadas do século XX, houve uma onda de profissionais que decidiram abdicar da fotografia como fonte de denúncia social, não mais preocupando-se com o impacto que suas imagens poderiam causar na sociedade. Os autores ainda sustentam que agências que assistiam a compra de materiais produzidos fez com que fotógrafos pensassem na fotografia apenas como um produto final a ser comercializado, isentando-se de suas responsabilidades sociais com aqueles retratados.

Com o passar do tempo, a estética da fotografia documental passou a desempenhar um papel importante na sua constituição. Considera-se que tais mudanças estéticas tenham começado na década de 1950, após o fotodocumentarismo deixar de ser visto apenas como ferramenta de documentação e denúncia social. Os fotógrafos desse período começaram a perceber que uma atribuição mais estética aos seus trabalhos conferia aos mesmos “um caráter autoral, ao contrário das alegadas objetividade, transparência e imparcialidade perseguidas pelos pioneiros deste gênero. ” (MORAES, 2014, p. 56)

Um exemplo desse período é o suíço Robert Frank (1924-) que com o seu trabalho intitulado *The Americans* (1959) transforma a maneira de apresentação do fotodocumental. (Fig.13)

Figura 13 - Indianapolis (Robert Frank, 1956)



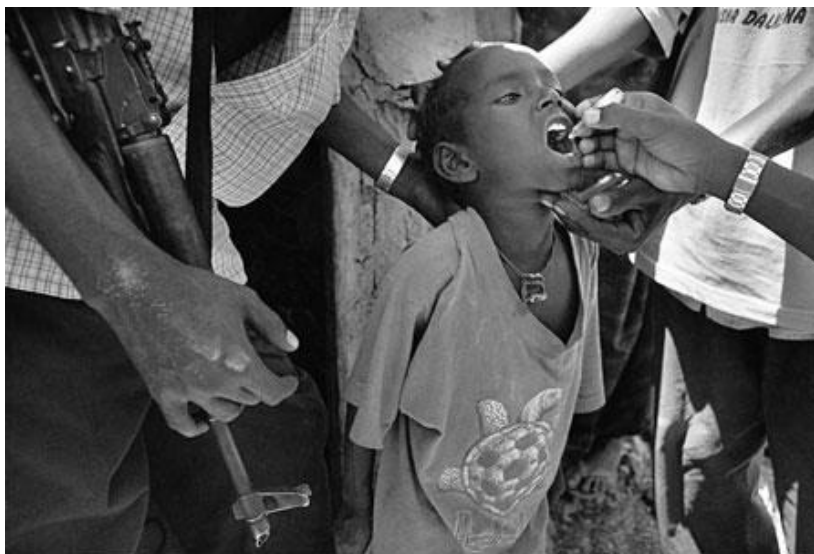
Fonte: Artsy²⁵

Mesclando, portanto, os conceitos da fotografia documental clássica das primeiras décadas do século XX e a criação artística contemporânea, o moderno documentário fotográfico libera os fotógrafos das convenções da representação direta da realidade, permitindo-lhes desta maneira desenvolver novas formas de apresentação das realidades a partir de suas experiências visuais. (MORAES, 2014, p. 57)

Os autores declaram que apenas ao final do século XX, as transformações sociais que poderiam ser causadas através da fotografia tornaram-se novamente relevantes. Um dos nomes de grande importância desse momento é Sebastião Salgado, que produziu trabalhos de grande importância, como a produção que contribuiu para documentar o fim da poliomielite (Fig. 14), em que fotografou a campanha de vacinação em países como Somália, Sudão, Índia, Congo e Paquistão. (BONI, 2008 apud FERREIRA E COSTA, 2009)

²⁵ Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-franks-the-americans-matters-today>
Acesso: junho/2019

Figura 14 - O fim da pólio (Sebastião Salgado, 2001)



Fonte: Carnegie Museums²⁶

Com o objetivo principal de unir características documentais e pictóricas em uma mesma produção, unindo aspectos de ambas as partes que contribuam para uma construção coerente das imagens, surge o nome de Cláudia Andujar, fotógrafa suíça naturalizada brasileira, como uma inspiração direta para a produção e manipulação das imagens feitas para o projeto aqui descrito.

3.1 CLÁUDIA ANDUJAR E O OLHAR ARTÍSTICO NO FOTODOCUMENTAL

Cláudia Andujar conviveu entre os índios *Yanomani* entre os anos de 1972 e 1977 com o objetivo principal de estreitar laços com a comunidade indígena e poder assim retratá-los (Fig. 15). O trabalho fotográfico realizado por Andujar resultou no livro *Yanomani* (1998) e conta com 80 fotografias divididas em três partes distintas – a casa, a floresta e o invisível - cada uma delas mostrando aspectos diferentes da vida dos índios. (MORAES, 2014)

²⁶ Disponível em: https://carnegiemuseums.org/magazine-archive/2005/spring/then_now.html Acesso: junho/2019

Figura 15 - Catrimani (Claudia Andujar, 1974)



Fonte: IMS²⁷

Com fotografias bastante contrastadas e luzes trabalhadas de forma dramática para compartilhar de uma cultura e aspectos do cotidiano específicos, Andujar também se utilizou de técnicas como baixa velocidade e *panning*²⁸ para criar sensação de movimento, vaselina na lente fotográfica, enquadramentos específicos, imagens levemente desfocadas, entre outros, visando criar imagens mais fluidas e naturais, aplicando a interpretação pessoal da fotógrafa em seu trabalho. (Fig. 16) (MORAES, 2014)

²⁷ Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista/> Acesso: junho/2019

²⁸ "Panning é uma técnica de fotografia usada para representar a sensação de movimento de um certo objeto e manter o restante da cena "borrada" ou "riscada" de acordo com o movimento que tal objeto está realizando." (MORAES, 2014, p. 66)

Figura 16 - Sem título (Cláudia Andujar, 1974, da série Casa)



Fonte: Inhotim²⁹

Moraes (2014) sustenta que de caráter pessoal, as imagens de Andujar se distanciam das características básicas do fotojornalismo, salientando que o objetivo principal da fotógrafa não era o de denunciar as transformações que os *Yanomani* vinham sofrendo, mas sim, documentar sua cultura e seus hábitos antes das invasões de seus territórios.

Kossoy (2001, p. 50) diz que “toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho. ” Ao viver entre os *Yanomani* durante vários anos, Andujar pôde estreitar seus laços com eles, e dessa forma causar um impacto muito maior em sua produção, pois uma vez acostumados com sua presença e seu equipamento, bem como com a ideia da fotografia - que não fazia parte do seu modo de viver – passar a integrar sua rotina, as imagens produzidas se tornaram muito mais fluídas e naturais.

Como todo fotógrafo que possui uma carreira longa, a produção de Andujar sofreu transformações ao longo dos anos, mudando a linguagem estética utilizada por ela, que pode ser vista no *A vulnerabilidade do ser*, onde entre outras imagens, estão releituras feitas por elas de imagens que produziu nos anos 1970 (Fig.17). Não possuindo um tema específico, a primeira parte do livro contém imagens sobre

²⁹ Disponível em: https://www.inhotim.org.br/claudiaandujar/?page_id=27 Acesso: junho/2019

variados temas produzidos durante os anos em que Andujar trabalhou para revistas. Já a segunda parte apresenta-se dividida em dois temas, o primeiro, Territórios interiores, contendo 20 imagens, e o segundo, Sonhos, contendo 18 imagens, mostram um distanciamento das características primordiais do documentarismo e uma aproximação do tratamento estético na fotografia. A desconexão de temas sugere um caráter artístico e uma vivência pessoal bastante pronunciados nas imagens de Cláudia Andujar. (MORAES, 2014)

Figura 17 - Igapó (Cláudia Andujar, 1971)



Fonte: Rupturas na fotografia documental brasileira: Cláudia Andujar e a poética do (in)visível³⁰

Cláudia Andujar é uma excelente referência de uma fotodocumentação que permite mais liberdade por parte de seus autores, muito diferente dos trabalhos produzidos desde o final do século XIX até atualmente, onde os fotógrafos possuem um comprometimento com o “real” sem permitir-se explorar seus pontos de vistas sob um aspecto pictórico para registrar algo baseados em suas próprias opiniões e intenções. As intervenções pictóricas feitas pela artista em suas obras tinham o objetivo principal de destacar o subjetivo, o não palpável, que no caso dos índios *Yanomani*, se baseavam nos rituais da tribo. (Fig.18) (MORAES, 2014)

³⁰ Disponível em: MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de. Discursos Fotográficos, Londrina., v. 10, n. 16, p. 53-84, jan./jun. 2014

Figura 18 - O xamã e tuxaua João assopra o alucinógeno *yãkoana*.(Cláudia Andujar, 1974)



Fonte: IMS³¹

Assim como os ensaios de Andujar, o ensaio realizado sobre os vendedores ambulantes tem como ponto principal utilizar sobreposições das imagens como o objetivo de trazer a multiplicidade que se encontra nas ruas. O excesso de pessoas, de movimentos, de ruídos, do positivo e do negativo, de tudo aquilo que envolve a rua. Ao mesmo tempo, todos os vendedores ambulantes fotografados fazem parte desse cenário mesclando-se a ele, como parte constituinte do emaranhado de pessoas que circulam todos os dias pelas ruas da cidade. Assim identifica-se uma relação da fotografia documental com o estilo pictórico na forma de alterações da imagem com a ideia de trazer novos sentidos a ela, buscando a ideologia do movimento pictorialista visto no seu uso durante os vários momentos históricos analisados anteriormente.

³¹ Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-rio/> Acesso em: junho/2019

4 DOCUMENTO E ARTE: UM ESTUDO IMAGÉTICO DO TRABALHO DOS VENDEDORES AMBULANTES DE CAXIAS DO SUL - METODOLOGIA E PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO

A metodologia do seguinte projeto baseia-se na pesquisa bibliográfica dos temas essenciais para a elaboração do mesmo. Obras de vários autores diferentes foram estudadas e utilizadas como guia para elaboração da revisão bibliográfica. Para tanto, faz-se necessário a utilização de uma metodologia de estudos bem fundamentada. Segundo Andrade (2001, p. 129) pode-se caracterizar metodologia como “conjunto de métodos ou caminhos que são percorridos na busca do conhecimento.”

Como método para este projeto, elencou-se a pesquisa bibliográfica. Para Andrade (2001) a pesquisa bibliográfica é como o ponto inicial de qualquer atividade acadêmica, pesquisa fundamental para qualquer tipo de trabalho, desde seminários até monografias. A autora afirma que com o advento da Internet, as pesquisas bibliográficas online possibilitaram um acesso ilimitado à informação. Porém, como é de conhecimento geral que muitas vezes as informações encontradas na Internet podem ser falsas ou equivocadas, a pesquisa desse projeto baseia-se em livros, utilizando a Internet para busca de imagens, algumas definições técnicas e ocasionalmente alguns artigos com fontes confiáveis.

A autora defende que se comece a pesquisa bibliográfica por obras gerais, e então parta-se para as específicas, tornando este tipo de pesquisa bastante extensa devido a necessidade da apreensão de diversas obras que poderão ser úteis no projeto. Neste caso, para este projeto foram consultados diversos livros e artigos pertinentes ao assunto, e extraídas as partes importantes para a construção teórica do mesmo. Tudo isso foi feito com a ajuda da professora orientadora ao indicar leituras essenciais que foram estudadas ao longo do processo de desenvolvimento do projeto.

Para melhor entendimento da proposta de produção de ensaio, primeiro é necessário o esclarecimento do significado do termo ensaio. Hoffer (1983 apud FIUZA & PARENTE, 2008) afirma que há uma divergência sobre a origem dos ensaios na fotografia, uma vez que o primeiro ensaio produzido pode nunca ter sido documentado. Todavia, as autoras defendem que o ensaio fotográfico pode ser entendido como um conjunto de imagens que possuem ligação entre si, que pode variar de formato – revista, livro – bem como no número de imagens e o tema principal

do ensaio. A qualidade que todos os ensaios possuem em comum é sua estética pictórica independente. As autoras ainda trazem uma definição bastante direta e simples de que o ensaio fotográfico “conta uma história, tem uma unidade entre as imagens e não é redundante, pois cada foto traz uma nova pose ou revela uma nova nuance.” (ELIAS, 2007, p. 50 apud FIUZA & PARENTE, 2008)

Por fim, há alguns passos sugeridos pelas autoras para uma elaboração bem-sucedida de um ensaio como a elaboração de uma apresentação coesa; tema relevante e de profundidade e interação do autor com o ensaio, uma vez que a ideia é sua. Tais práticas foram adotadas no seguinte projeto, uma vez que uma boa apresentação depende de uma boa execução, pesquisa aprofundada e interação da autora com o ensaio. Interação esta focada especificamente nas pessoas que serão retratadas nas imagens, o que afeta também o processo criativo da produção de cada fotografia. (FIUZA & PARENTE, 2008)

Outro aspecto importante para a realização deste projeto é o conceito de narrativa fotográfica. Freeman (2014, p. 10) afirma que narrativa significa “contar uma versão de como algo aconteceu.” O autor sustenta que uma narrativa fotográfica precisa ter uma imagem de abertura que seja impactante o bastante para prender a atenção do público. Ao longo do ensaio, as imagens do “corpo” do projeto podem ser mais variadas, e a imagem de encerramento pode ser tanto uma imagem forte, de impacto, quanto uma imagem suave ou enigmática.

De acordo com o autor, tanto no fotojornalismo quanto na fotografia documental, é necessário um estudo sobre o tema trabalhado e como e onde a câmera deve estar para uma melhor captação da essência do ensaio. Freeman (2014) cita W. Eugene Smith para exemplificar que a ferramenta mais importante de uma produção é o fotógrafo, pois é dele que parte a iniciativa de pesquisa sobre o tema, e sua criatividade tem influência direta no resultado final. Pesquisar o tema e como ele já foi abordado, permissões e logística são passos considerados importantes pelo autor para um bom desempenho.

Os passos citados acima são importantes em todo tipo de projeto, porém, quando se está trabalhando com pessoas, também se está trabalhando com seus sentimentos e suas histórias. Então, planejar uma primeira abordagem leve, sem câmera, apenas para conversar e fazer uma breve pesquisa, com perguntas sobre tópicos como nome, idade, naturalidade, e gradualmente evoluir para assuntos como os motivos que levaram aquela pessoa a ser vendedora ambulante e como é sua

situação de vida nesse sentido são de extrema importância e relevância para a execução de um bom trabalho, além de ser uma abordagem defendida por autores como Freeman.

Embora Freeman (2014) afirme que classificar tipos de narrativas pode ser algo um tanto perigoso, uma vez que uma classificação pode gerar confusão por nem sempre vários elementos funcionarem da mesma maneira, ele defende alguns tipos de narrativas que se enquadram no projeto em questão. Narrativa de pessoas, uma vez que esse tipo de abordagem é sempre o mais interessante ao público, podendo variar de um breve perfil do fotografado, até ensaios maiores; e narrativas sobre atividades, já que os sujeitos fotografados estarão desenvolvendo sua prática de trabalho nas imagens. Ambos os tipos de narrativas podem ser encontrados no projeto, pois os vendedores estarão, no momento das imagens, exercendo sua profissão, e serão o foco principal da produção.

Fernandes (2014) afirma que o primeiro Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante foi publicado em 1946 em papel de jornal, sendo bem simples e enviado via correio. Após alguns anos, esse boletim foi transformado em uma revista, com capa em papel couché, de melhor aparência. A partir da edição número 100 aproximadamente, o seu formato cresceu um pouco mais. Porém, somente nos anos 1970, esse boletim é transformado em revista de tamanho padrão 21x28. Pensando em homenagear esse hábito de publicação em forma de revista dos fotoclubes do passado, este trabalho foi impresso em papel couché, tamanho 20x30, na tentativa de resgatar um pouco da memória dos fotoclubes antigos e relacionar o projeto à publicação das imagens em revistas que podem ser um meio para a apresentação de imagens documentais e seus relativos assuntos. A impressão da revista precisou ser feita em tamanho 20x30 devido a um detalhe técnico de impressão da gráfica onde a mesma foi impressa.

4.1 PRIMEIRA ABORDAGEM DE PRODUÇÃO PRÁTICA

As imagens produzidas para o projeto em questão foram realizadas nas ruas de Caxias do Sul, durante as tardes de maio. Primeiramente, foi feita uma abordagem ao vendedor ambulante perguntando-lhe se o mesmo gostaria de ouvir a proposta do projeto. Uma vez que a resposta era positiva, o projeto era apresentado e então uma entrevista (anexos) era realizada com o vendedor.

A produção fotográfica começou a ser realizada nos dias posteriores às entrevistas, visando facilitar e aumentar o contato entre fotógrafa e fotografado. Os vendedores foram deixados confortáveis, não havendo grande interferência no seu trabalho. As imagens foram feitas em plano aberto para mostrar o contexto do lugar onde o vendedor estava instalado, bem como imagens de detalhes das suas mercadorias e retratos em plano fechado dos mesmos, como pode-se observar na figura 19.

Figura 19 – Detalhes e retrato do primeiro dia de produção prática



Fonte: Camila da Silva

Houve uma certa resistência de aceitação por parte do público feminino, o que também foi dificultado devido ao reduzido número de mulheres que trabalham nas ruas. Outro fato a ser observado foi a aceitação muito maior por parte das pessoas de idade mais elevada. Talvez o fato de uma pessoa de mais de 50 anos ser de outra geração e possivelmente confiar mais no outro tenha sido importante neste momento.

Ainda sem ter definido qual seriam as imagens ideais para a composição do ensaio e qual sentido seria trazido para cada imagem, uma segunda abordagem se fez necessária.

4.2 SEGUNDA ABORDAGEM DE PRODUÇÃO PRÁTICA

A maioria dos vendedores foram fotografados pelo menos duas vezes para uma melhor obtenção de imagens. Como pode ser observado na figura 20, imagens em sequências foram feitas a certa distância, demonstrando a interação do indivíduo com o ambiente e os transeuntes, criando assim a sensação de movimento no momento da captura.

A observação faz-se muito importante no fotodocumentarismo, e para isso, a autora passou vários minutos observando cada um dos vendedores em seus trabalhos, e em dias diferentes, para atribuir um sentido transitório ao que refere ao documental em sua produção, levando-se em consideração os conceitos de ensaio, narrativa fotográfica, pictorialismo e fotodocumentarismo vistos na pesquisa anterior à realização prática do projeto.

Figura 20 – Sequência de movimentos na rua



Fonte: Camila da Silva

Ainda assim, a autora sentiu que precisava de mais um dia de produção prática para tentar capturar alguns ângulos diferentes dos vendedores e então formar um conjunto de imagens mais coeso.

4.3 TERCEIRA ABORDAGEM DE PRODUÇÃO PRÁTICA

Uma terceira abordagem prática foi realizada com o objetivo de obter-se mais imagens e poder assim complementar a produção feita anteriormente. Neste dia, como pode ser visto na imagem 21, foi possível a realização de imagens de ângulos diferentes da vendedora Camila e outros dois vendedores, encerrando assim, o processo de produção das imagens.

Figura 21 – A rotina dos vendedores ambulantes



Fonte: Camila da Silva

Um fator que dificultou a realização deste terceiro dia de produção foi o clima, após as duas primeiras abordagens, houve um período de algumas semanas de chuvas e mal tempo, que dificultavam bastante o trabalho da autora. Além disso, está o fato de que muitas vezes um tempo chuvoso pode fazer com que os vendedores ambulantes não estejam em seus pontos costumeiros, pois seu trabalho também fica muito complicado em tempo assim. Somente quando houve uma pausa nas chuvas é que esta terceira abordagem foi possível.

4.4 PRIMEIRO PROCESSO DE PÓS-PRODUÇÃO

O processo de pós-produção teve um papel de extrema importância, uma vez que o projeto se baseia também no pictorialismo e nas mudanças feitas nas cópias a partir deste princípio. O uso do *software* de edição *Photoshop* foi essencial para a realização das modificações artísticas empregadas pela autora. Nesta primeira etapa, algumas intervenções foram testadas nas imagens, a fim de experimentar as construções de imagens, para então ser decidido o que de fato seria feito no trabalho.

Na figura 22, pode-se perceber que a ideia inicial era sobrepor a mesma imagem várias vezes com a finalidade de deixar a cópia final borrada, sem traços definidos. Para tanto, as imagens foram sobrepostas e cada camada adicionada tinha seu nível de opacidade diminuído para que as imagens anteriores também pudessem ser vistas, causando no primeiro momento, uma sensação de confusão ao olhar. O expectador precisa observar a imagem com cuidado para poder perceber todos os seus detalhes.

Figura 22 – Camadas e sobreposições



Fonte: Camila da Silva

Outro ponto importante foi a utilização do preto e branco, que além de ser usado por grande parte dos fotodocumentaristas que serviram de inspiração durante a vida acadêmica da autora, busca dar mais ênfase às formas, às expressões dos sujeitos fotografados, e assim direcionar o olhar do expectador para o objeto central da produção: as pessoas.

4.5 SEGUNDO PROCESSO DE PÓS-PRODUÇÃO

A segunda abordagem de pós-produção foi pensada a partir dos conceitos teóricos pesquisados pela autora. O primeiro a ser levado em consideração para o desenvolvimento prático e de pós-produção foi o de ensaio fotográfico, que, como citado anteriormente, é um conjunto de imagens que variam desde tamanho até tema e que têm uma ligação entre si, contando uma história.

Para atribuir um significado outro além do tema do projeto, cada um dos cinco sujeitos fotografados tem duas imagens: um retrato em plano fechado com uma imagem de suas mercadorias sobreposta – como exemplificado na figura 23 -, e uma imagem em plano aberto composta de várias imagens feitas em sequência do trabalho dos vendedores mostrando o movimento da rua sobrepostas a ela, como mostrado na figura 24.

Figura 23 – Retrato e mercadoria



Fonte: Camila da Silva

Figura 24 – Movimento do trabalho e da rua



Fonte: Camila da Silva

Como apresentado no capítulo 4, além de uma boa elaboração e tema, a interação do autor com o ensaio também é importante. (FIUZA & PARENTE, 2008). Isto pôde ser observado pela autora durante a realização do projeto, uma vez que a aproximação por meio da entrevista foi muito importante para que os fotografados se sentissem à vontade e pudessem compartilhar um pouco de sua história. Seus traços, suas personalidades, o lugar onde estavam foram aspectos importantes para a composição das imagens.

Freeman (2014) apresenta o conceito de narrativa fotográfica, que também tem papel importante para a produção do projeto aqui apresentado. O autor destaca que a narrativa fotográfica nada mais é do que “contar uma versão de como algo aconteceu.” (2014, p. 10). Ao trazer imagens em sequência de um ângulo específico, demonstrando o movimento e volume de transeuntes, a autora imprime seu próprio ponto de vista sobre o ensaio, e como quer que o expectador o veja. A observação neste processo foi muito importante, assim como certa distância e mínima interferência no trabalho de cada vendedor, tentando assim desenvolver um olhar aproximado da realidade de cada vendedor, que depois seria transformado na pós-produção.

Como trazido anteriormente, Sousa (2003) destaca que uma das principais diferenças entre fotojornalismo e fotodocumentarismo é o caráter de observação do fotodocumentarista, o tempo de planejamento maior que ele tem para desenvolver

seus trabalhos, aspectos que foram de grande importância para a realização deste projeto. Para a realização das imagens que comporiam a figura 25, a autora se posicionou do outro lado da rua e capturou imagens que mostram a interação do vendedor com as pessoas que o conhecem.

Figura 25 – Um olhar sobre a realidade dos vendedores ambulantes



Fonte: Camila da Silva

Freeman (2014) também fala sobre a importância do fotógrafo acerca do estudo do tema trabalhado visando seu bom desenvolvimento na fase prática. E, além de todas as pesquisas, permissões e logísticas também são importantes. Para atender tal necessidade, uma vez que os vendedores aceitavam participar do projeto, um termo de cessão de imagem era entregue a eles para que eles o preenchessem e assinassem, uma via permanecendo com os fotografados e outra com a fotógrafa, evitando assim problemas futuros e garantindo para ambas as partes que todos os procedimentos estavam sendo feitos corretamente.

4.6 TERCEIRO PROCESSO DE PÓS-PRODUÇÃO

Mais uma vez, as imagens foram reeditadas depois que a autora fez a escolha final de quais imagens entrariam para a produção do projeto aqui apresentado. Muito foi levado em consideração neste processo, como a composição geral da narrativa fotográfica e o visual geral do conjunto final de fotografias, resultando em dez imagens produzidas.

Todas as características pictóricas utilizadas – preto e branco, sobreposição de imagens - foram utilizados com o objetivo de se atribuir um novo e mais apurado significado às imagens, que deixam de ser apenas um registro “fiel” da realidade, e assumem a característica do ponto de vista de outra pessoa.

Enquanto parte constituinte do fotodocumentarismo, as imagens aqui produzidas trazem os elementos de registro de modos de vida, de trabalhos feitos na rua, de seres humanos, além do período de observação e pesquisa da autora. Quando se parte para o olhar do pictorialismo, atribuindo-se o significado previamente citado, cada imagem torna-se carregada de novas camadas e significados, fazendo com que elas não mais sejam classificadas apenas como documentais, mas também como artísticas, uma das características fundamentais do pictorialismo desde o momento de sua criação.

4.7 DOCUMENTO E ARTE: UM ESTUDO IMAGÉTICO DO TRABALHO DOS VENDEDORES AMBULANTES DE CAXIAS DO SUL

A seguir, encontram-se as dez imagens oficiais de um fragmento da vida dos vendedores ambulantes do centro de Caxias do Sul com características documentais e pictóricas produzidas para este projeto.

4.7.1 Rafael Marques, 28 anos

Rafael Marques foi o primeiro vendedor a ser abordado pela autora. Alegre, após uma breve introdução do assunto aceitou participar do projeto. Compartilhou um pouco de sua história durante a entrevista. Natural de Uruguaiana e há dois anos trabalhando como vendedor ambulante, comentou que sonha em ter seu próprio *food truck* de pipoca, e que o carrinho que utiliza para vender nas ruas é o primeiro passo

para alcançar seu objetivo. À noite, Rafael trabalha em uma pizzaria da cidade como forma de complementar sua renda. Ele conta, ainda, que no início não se sentia à vontade com seu trabalho, mas que com o tempo esta situação mudou, e hoje se sente bem e é bem tratado pelas pessoas.

A figura 26 é a primeira imagem do projeto, um retrato de Rafael sobreposto com uma imagem das pipocas que comercializa. O sorriso do fotografado é espontâneo. As formas e textura da pipoca mesclam-se ao rosto de Rafael, criando um efeito interessante.

Figura 26 – Rafael Marques e produto



Fonte: Camila da Silva

A segunda imagem, vista na figura 27 abaixo, foi feita de certa distância para evidenciar a interação de Rafael com o ambiente e todas as pessoas que passam por ele. Ao fazer a junção dessas imagens, pode-se perceber o movimento contínuo das ruas e como os vendedores se tornam expectadores deste movimento.

Figura 27 – Rafael Marques e movimento



Fonte: Camila da Silva

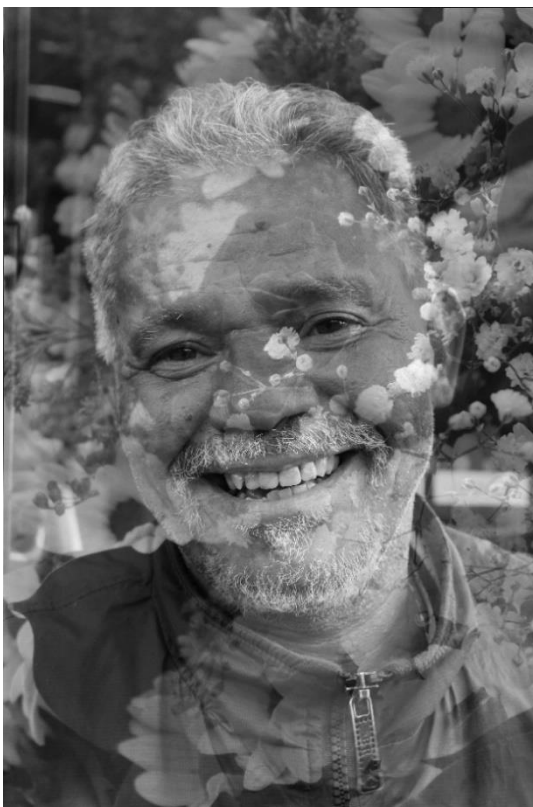
Com seu carrinho/bicicleta multicolorido, Rafael costuma ficar posicionado na Avenida Júlio de Castilhos em frente ao Prativiera Shopping. Sem dúvidas, o grande movimento desta avenida, uma das principais da cidade, é o que atrai tantos vendedores para ela. Após certo período da tarde, Rafael pega seu carrinho, e se dirige para a entrada de um colégio particular da cidade, onde aguarda o final das aulas, momento em que muitos alunos e pais passam por ele e certamente consomem seu produto.

Um dos principais motivos que levou a autora a escolhê-lo como parte integrante da produção, foi justamente vê-lo pelas ruas andando com seu carrinho/bicicleta, algo que ela considerou diferente e inusitado.

4.7.2 Bêlgio Cabral, 54 anos

Muito simpático, Bêlgio Cabral se mostrou bastante à vontade durante a produção das imagens. O sorriso da figura 28 foi resultado de uma interação entre fotógrafa e fotografado.

Figura 28 – Bêlgio Cabral e produto



Fonte: Camila da Silva

Vendedor de flores e bonecos de pano, passa seus dias sentado na fachada de um banco na Avenida Júlio de Castilhos, como exposto na figura 29. Ele conta que decidiu se tornar vendedor ambulante em 2015, quando foi desligado da empresa onde trabalhava com comércio exterior e desde então não conseguiu recolocação no mercado de trabalho formal. Afirmar ser bem tratado por todos e que os funcionários do banco são amigáveis e o deixam ficar na frente do mesmo.

Figura 29 – Bêlgio Cabral e movimento



Fonte: Camila da Silva

Bastante aberto, Bêlgio aceitou com bastante facilidade participar do projeto, o que deixou a autora de certa forma surpresa. Buscando uma variedade de produtos vendidos pelos vendedores retratados, a autora decidiu, logo no início da produção, que gostaria de registrar um vendedor de flores. E assim, começou a buscar por alguém que se encaixasse neste perfil.

As flores, assim como os vultos vistos nas sobreposições de imagens, têm um caráter efêmero, transitório. E mesmo assim, elas ficam de certa forma escondidas ao ar livre. Na correria de suas rotinas, poucas são as pessoas que param para observar sua beleza, o que elas têm para oferecer de bom em um mundo caótico. De certa forma, estas flores se assemelham aos vendedores, expostos, mas pouco notados.

4.7.3 Camila de Oliveira Almeida, 30 anos

Natural de Vacaria, Camila é a única mulher participante do projeto. Isto se deve em decorrência do baixo número de vendedoras ambulantes e também da pouca aceitação das poucas mulheres que a autora encontrou nas ruas da cidade. De semblante sério, Camila não aceitou ser fotografada de frente, e isto foi respeitado pela autora, então seu retrato foi feito de perfil. Na figura 30 pode-se ver detalhes das mercadorias vendidas por Camila e seu marido, sobrepostas ao seu retrato. Apesar

do semblante sério na imagem, Camila é uma mulher gentil. A sobreposição da palavra *love* em seu retrato foi intencional, tentando associar um lado mais suave à sua imagem.

Figura 30 – Camila de Oliveira Almeida e produto



Fonte: Camila da Silva

Quando perguntada sobre o assunto rejeição, Camila afirmou que há certo preconceito contra os vendedores brasileiros. Ela ainda acrescentou que vendedores imigrantes vendem suas mercadorias mais facilmente, uma vez que a população sente uma “necessidade” em ajuda-los. Talvez o fato de a vendedora e seu marido estarem instalados em uma parte da Avenida Júlio de Castilhos onde há a presença de vários vendedores imigrantes, ajude Camila a se sentir assim, pois este foi o único relato contendo esta informação.

A segunda imagem da vendedora é resultante do terceiro dia de produção prática, em que a autora pôde ficar em um ângulo diferente para observar a cena e fotografar. Na imagem podem ser vistos Camila, perto das mercadorias, e seu marido Jones que também é vendedor ao lado de um amigo. A figura 31 foi realizada com o objetivo de compor melhor o ensaio como um todo, já que nos outros dias de abordagem prática a realização dela não foi possível.

Figura 31 – Camila de Oliveira Almeida e movimento



Fonte: Camila da Silva

A autora esperou que Camila arrumasse suas mercadorias – roupas, relógios, acessórios diversos -, para então começar a fotografar. O medo constante da fiscalização prejudica os vendedores, que muitas vezes precisam retirar suas mercadorias e ficar com elas guardadas um certo tempo, pois fiscais recolhem seus produtos, uma vez que a maioria dos produtos – se não todos – são ilegais.

Com bastante movimento na região central da cidade, o objetivo da composição destas imagens – várias pessoas passando na frente dos vendedores – é atingido com facilidade. O movimento em fotografias requer que muitas imagens sejam capturadas para a montagem posterior.

4.7.4 Francisco Moraes dos Santos, 59 anos

Uma pessoa com bastante experiências de vida, Francisco tinha um semblante um pouco mais sério e não falava muito, mantinha suas respostas curtas e precisas. Natural de Passo Fundo, afirmou ser vendedor ambulante há cerca de 40 anos, sendo 30 destes em Caxias. A figura 32 mostra um senhor com bastante experiência de vida e que ainda hoje precisa vender seus produtos nas ruas.

Figura 32 – Francisco Moraes dos Santos e produto



Fonte: Camila da Silva

Além de algodão doce e maçã do amor, também vende picolé. Considera-se bem tratado por todos, e declarou que na época de pagamentos, ou seja, no início do mês, consegue vender mais produtos. Bastante simples, Francisco estava vestindo um terno e gravada bastante usados, chinelos e boné, como pode ser observado na figura 33.

Figura 33 – Francisco Moraes dos Santos e movimento



Fonte: Camila da Silva

Sentado, as vezes em pé, é desta forma que Francisco trabalha. Na imagem acima ela está na esquina da rua Garibaldi com a Avenida Júlio. Em certos momentos, ele se desloca para a frente de colégios na região central da cidade, movimento comum exercido por vários vendedores.

A característica mais marcante em Francisco é sua aparência. Com 59 anos, aparenta ser bem mais velho. A escolha dele vem para fazer um contraste com vendedores como Rafael e Camila, e mostrar os diferentes sujeitos que atuam como vendedores ambulantes. A sobreposição das maçãs do amor ao seu retrato faz um contraste entre novo e velho e foi cuidadosamente colocado em uma posição a fim de mostrar que Francisco empunha um bastão onde as maçãs e os algodões doces ficam colocados. Pictoricamente falando, é preciso ter bastante cuidado para executar com êxito o que se quer expressar em cada uma das imagens. Além disso, a autora acredita que um dos papéis do fotodocumentarismo é mostrar diferentes pessoas, de diferentes características, ser abrangente no que diz respeito à documentação de uma sociedade, de um povo.

4.7.5 Luiz Antônio de Mattos, 65 anos

Luiz Antônio trabalha nas ruas há mais tempo do que se lembra. Segundo ele, desde muito jovem precisou se tornar vendedor e já trabalhou com música e viajou para muitos lugares do Brasil. Ele afirma que costumava permanecer em paradas de ônibus, porém devido à idade e problemas de saúde, agora fica sentado.

A figura 34 mostra o vendedor com seu produto sobreposto sobre o rosto, e um semblante sério, apesar do estilo peculiar de se vestir.

Figura 34 – Luiz Antônio de Mattos e produto



Fonte: Camila da Silva

A segunda imagem mostra Luiz Antônio sentado com sua mercadoria – em grande parte dvds –, como ele mesmo afirma na entrevista. Uma figura exótica, o vendedor está sempre de faixa na cabeça e óculos escuros, muitas vezes por cima da faixa. Quando perguntado sobre como é tratado pelas pessoas, ele afirma que é muito bem tratado, o que pode ser percebido pela forma que interage com os lojistas

que trabalham perto de onde fica, na rua Montaury. Ele ainda agradece por ser uma figura popular na cidade. Na figura 35, vê-se o vendedor sentado, calmamente mexendo em suas mercadorias, característica que ajuda a compor o cenário das ruas com seus inúmeros vendedores ambulantes preocupados em sempre organizar seus produtos da melhor maneira possível.

Figura 35 – Luiz Antônio de Mattos e movimento



Fonte: Camila da Silva

A maneira como Luiz é retratado na imagem acima é tão casual que remete à casualidade da presença dos vendedores nas ruas, algo extremamente comum hoje. A calma de Luiz contrasta com a pressa dos transeuntes e isso foi expresso através da sobreposição de imagens onde quem está passando fica muito mais borrado devido ao rápido e constante movimento, enquanto Luiz não fica tão borrado por estar mais parado durante as capturas das fotografias.

Todas as imagens apresentadas como produção final deste projeto possuem, além das características documentais e pictóricas, outros pontos importantes em comum, como por exemplo, o fato de nenhum dos entrevistados ser natural de Caxias do Sul. Há também o escasso número de vendedoras, o que apenas foi notado pela autora quando esta começou sua pesquisa em busca de possíveis candidatos.

Todas as ruas selecionadas são no coração da cidade, lugares de bastante movimento diário, e onde há a maior concentração de vendedores ambulantes conseqüentemente. Após passar cerca de duas a três semanas observando estes

vendedores, a autora iniciou suas abordagens, então seleção, entrevistas, produção e pós-produção de imagens, como descrito anteriormente. Todas as escolhas de quais imagens seriam sobrepostas sobre quais imagens foi cuidadosamente feita pensando na melhor apresentação visual do conjunto final de fotografias e também em quais imagens melhor agregariam à imagem de cada vendedor fotografado.

O sentido atribuído as imagens é formado a partir de uma observação dos contornos e detalhes de cada imagem. A solidão só é notada uma vez que se percebe a imagem do vendedor sozinho e o movimento constante de corpos borrados que passam pela lente. O contorno dos produtos vendidos só é observado depois que se passa da apreensão dos olhos do fotografado para o resto da imagem. Todas as imagens possuem vários detalhes a serem vistos, interpretados. Nuances que diferem umas das outras, mas encontram no documental e no pictorialismo aspectos em comum. Nas ruas, todos os vendedores são diferentes, mas compartilham características semelhantes. Porém, o que mais se destacou ao final da produção, foi como praticamente todos afirmaram ser bem tratados. O costume de ter este trabalho, assim como qualquer outra pessoa é acostumada com seu trabalho, faz com que eles ajam naturalmente, sem parecer se incomodar com o movimento da rua, com as vezes que são ignorados, com o mal tempo, com o barulho, com tudo o que constitui o ambiente em que estão.

5 CONCLUSÕES FINAIS

O tema principal do projeto de conclusão de curso aqui apresentado foi fotografia documental e artística, suas definições e como estas duas áreas podem ser combinadas em uma única produção com o ensaio realizado com alguns vendedores ambulantes de Caxias do Sul. A questão norteadora deste projeto foi “De que forma a fotografia, enquanto ferramenta de narrativa imagética, consegue ilustrar a imagem de vendedores ambulantes, aliando características fotodocumentais e pictóricas de forma coerente?” Esta questão é respondida através do fato de a intervenção pictórica na produção documental ter destacado um aspecto importante da condição dos vendedores: a solidão de alguém sozinho nas ruas abarrotadas do centro da cidade. Este aspecto foi evidenciado através da sensação de movimento provocado pela sobreposição de imagens que traz várias pessoas passando por eles. Mas, ainda assim, estes vendedores possuem uma história, uma identidade, uma expressão, e isso foi mostrado com os retratos sobrepostos com imagens de seus produtos, que apresentam pessoas sorrindo, rindo, sérias, calmas. A documentação fotográfica destes trabalhadores, feitas pelo ponto de vista de outra pessoa é unida ao pictorialismo ao permitir que estes registros fossem modificados e não apenas apresentados como registros comuns, apenas imagens feitas de alguém em seu ambiente de trabalho.

Assim, o objetivo principal do projeto de conclusão de curso apresentado aqui foi utilizar a fotografia documental combinada com processos artísticos como ferramenta na produção de série de imagens de vendedores ambulantes da cidade de Caxias do Sul, visando mostrar suas condições de trabalho e suas interações com os transeuntes que passam por eles diariamente. Este objetivo foi atingido pois ambas as vertentes dentro da fotografia – pictórica e documental – complementam-se dando mais destaque a produção, fazendo seu sentido e sua intenção mais claros.

A junção da fotografia documental e intervenções pictóricas mostrou que é possível unir campos diferentes da fotografia para contar a mesma história. O realce do modo de vida dos trabalhadores ambulantes dado pelo pictorialismo enfatiza o quanto é importante que novas maneiras de ver e criar sejam buscadas dentro da fotografia. O fotodocumentarismo, utilizado como narrativa documental através da história, serviu como uma das ferramentas utilizadas para contar um fragmento da história de todos os sujeitos fotografados.

O conteúdo do segundo capítulo foi importante pois apresentou uma parte da história da fotografia, aliada ao início do movimento pictórico e como isto levou à criação dos primeiros fotoclubes, e isto foi necessário para que se pudesse entender e conhecer as raízes do movimento que defendia a interferência nas imagens fotográficas. Como este fato foi empregado neste trabalho de forma coerente a fim de lhe atribuir um sentido mais profundo, mostrando que o mesmo conceito pode ser empregado para fins artísticos e ideológicos ao mesmo tempo, também foi essencial.

O terceiro capítulo trouxe a introdução do fotodocumentarismo e uma breve história do fotojornalismo, e foi de igual importância, uma vez que o trabalho também possui características fotodocumentais. Tais características são encontradas na documentação de espaços urbanos, e da vida daqueles que ficam diariamente nas ruas, trabalhando e fazendo parte da paisagem das mesmas.

A descrição do passo a passo prático, com todas as saídas de campo e intervenções de pós-produção trazidas no capítulo quatro como parte integrante do texto ajudaram a ilustrar melhor como a autora chegou a sua produção final, levando em consideração tudo o que fora pesquisado anteriormente.

Como aprendizado de todo este processo, a autora destaca o contato com o outro através da fotografia e como este processo a permitiu conhecer histórias diferentes, de pessoas muito diferentes umas das outras, e, no entanto, com vários aspectos em comum. Futuramente, a autora pensa em dar continuidade a este trabalho, entrevistando diferentes pessoas, e apresentando seu trabalho em forma de exposição e com diferentes intervenções pictóricas nas imagens.

A fotografia é um instrumento de registro plural. Com várias aplicações em vários campos diferentes, ela pode ser entendida como instrumento de entretenimento, de notícia, de denúncia, de lazer, de registro. Trazer a fotografia para o contexto social de hoje, é tentar mostrar às pessoas aquilo que nem sempre pode ser dito com palavras. O poder da imagem em passar uma mensagem vai muito além dos códigos de linguagens existentes.

Desde os primórdios de sua criação, a fotografia teve o poder de encantar uma geração que estava descobrindo algo que ainda mal existia, e também de chocar seus expectadores com os horrores de um mundo em guerra e as mazelas de uma sociedade em construção.

Mais do que tentar denunciar algo óbvio na sociedade atual, as imagens aqui trabalhadas mostram que o outro é importante, mesmo que quem os observa os veja

através de uma visão embaçada, de alguém que talvez só note sua presença quando conveniente. De todos os cinco entrevistados, apenas um deles relatou uma situação de indiferença daqueles que passam por eles todos os dias. Todos os outros afirmaram com toda certeza de que são bem tratados e não são ignorados, o que aqui pode ser visto como uma certa reviravolta, uma vez que se tende a pensar que essas pessoas com certeza são tratadas com indiferença todo o tempo. Por quase todos. Isto demonstra o quanto se precisa conhecer o outro, saber de suas condições, de sua história. Neste caso, a fotografia foi um excelente instrumento de mediação desta prática.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Maria Margarida de. **Introdução à metodologia do trabalho científico:** elaboração de trabalhos na graduação. 5. Ed. São Paulo: Atlas, 2001

ARTSY. **Indianapolis** (Robert Frank, 1956) Disponível em:
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-franks-the-americans-matters-today>
 Acesso: junho/2019

CARNEGIE MUSEUMS. **O fim da pólio** (Sebastião Salgado, 2001) Disponível em:
https://carnegiemuseums.org/magazine-archive/2005/spring/then_now.html Acesso:
 junho/2019

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil.** São Paulo: CosacNaify, 2004

DEMACHY, Robert, 1910. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=29QgIM3byEI> Acesso em: junho/2019

DEMACHY, Robert, 1910. (com alterações pictóricas) Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=29QgIM3byEI> Acesso em: junho/2019

DISCURSOS FOTOGRÁFICOS. **Igapó** (Cláudia Andujar, 1971) Disponível em:
 MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de. Discursos Fotográficos, Londrina, v. 10, n. 16, p. 53-84, jan./jun. 2014

DISCURSOS FOTOGRÁFICOS. **Olhares de pertencimento:** novos fotodocumentaristas sociais. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, v. 4, n. 4, p. 161-176, 2008 FIUZA, Beatriz Cunha; PARENTE, Cristiana

DISCURSOS FOTOGRÁFICOS. **Rupturas na fotografia documental brasileira:** Cláudia Andujar e a poética do (in)visível. Londrina, v. 10, n. 16, p. 53-84, jan./jun. 2014 MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURA. **Abstracionismo.** Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo347/abstracionismo> Acesso em:
 julho/2018

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURA. **Bromóleo.** Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo75/bromoleo> Acesso em: julho/2018

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURA. **Goma bicromatada.** Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3872/goma-bicromatada>
 Acesso em: julho/2018

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURA. **Paralelas e diagonais.** José Yalenti. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra64979/paralelas-e-diagonais>

FERNANDES, Rubens. **Moderna para sempre**: Fotografia modernista brasileira na coleção Itaú. [Entrevista cedida a] Iatã Cannabrava. **Itaú Cultural**. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e0lwWkvM8Sw>

FREEMAN, Michael. **A narrativa fotográfica** : a arte de criar ensaios e reportagens visuais. Porto Alegre : Bookman, 2014.

GETTY. **Hardships in the camp**. Roger Fenton. Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/60808/roger-fenton-hardships-in-the-camp-english-1855/?dz=0.5000,0.5418,0.52>

GETTY. **Vale da sombra da morte**. Roger Fenton. Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/60602/roger-fenton-valley-of-the-shadow-of-death-english-april-23-1855/>

HACKING, Juliet (Ed.). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012

ICÔNICA. **Photogramma** (1926) Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/historicas-revistas-de-fotografia/> Acesso: junho/2019

ICÔNICA. **Photorevista do Brasil** (1925) Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/historicas-revistas-de-fotografia/> Acesso em: junho/2019

IMS. **Catrimani** (Claudia Andujar, 1974) Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista/> Acesso: junho/2019

IMS. **O xamã e tuxaua João assopra o alucinógeno yãkoana**. (Cláudia Andujar, 1974) Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-rio/> Acesso em: junho/2019

INHOTIM. Sem título (Cláudia Andujar, 1974, da série Casa) Disponível em: https://www.inhotim.org.br/claudiaandujar/?page_id=27 Acesso: junho/2019

KOBRE, Kenneth. **Fotojornalismo**: uma abordagem profissional. 6.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: IMS, 2002

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 3. ed. rev. E ampl. Cotia, SP: Ateliê, 2009.

LIBRARY OF CONGRESS. **Mãe Migrante**. Dorothea Lange. Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b29516/>

MOMA. **Menina trabalhando em uma fábrica de fiação de algodão na Carolina Do Sul**. Lewis Wickes Hine. Disponível em:
https://www.moma.org/collection/works/48220?artist_id=2657&locale=pt&page=1&so_v_referrer=artist

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos, 2004

TUDO SOBRE FOTOGRAFIA. **A terceira classe**. Alfred Stieglitz Disponível em:
 Tudo sobre fotografia, Juliet Hacking, 2012, p.182)

TUDO SOBRE FOTOGRAFIA. **O violino de Ingres**. Man Ray Disponível em: Tudo
 sobre fotografia, Juliet Hacking, 2012, p. 236
<http://www.getty.edu/>

<http://www.iconica.com.br/site/>

<http://www.itaucultural.org.br/>

<https://www.loc.gov/>

<https://www.moma.org/>

<https://masp.org.br/>

ANEXO I – ENTREVISTAS

ENTREVISTA 1 – RAFAEL MARQUES, 28 ANOS

1. Há quantos anos você trabalha como vendedor ambulante?

Dois anos, mas de bicicleta, um ano.

2. Qual sua naturalidade?

- Uruguaiana.

3. Existe alguma razão em específico que fez você ter o trabalho de hoje?

- Sim, é o começo de um sonho de ter um *food truck* de pipoca. Comecei com o carrinho, e agora já tenho a bicicleta. Sou garçom. De dia na pipoca, de noite na pizzeria.

4. Como você é tratado pelas pessoas que passam por você todos os dias? Você se sente ignorado por elas?

- Me sinto à vontade, gosto de estar na rua, vendendo. No começo me sentia ignorado, mas não mais.

ENTREVISTA 2 – BÉLGIO CABRAL, 54 ANOS

1. Há quantos anos você trabalha como vendedor ambulante?

- Em junho completa dois anos.

2. Qual sua naturalidade?

- Sou de Porto alegre.

3. Existe alguma razão em específico que fez você ter o trabalho de hoje?

- Trabalhei a vida toda em comércio exterior, desde os 14 anos. Em 2015 saí da empresa e não consegui mais retornar ao mercado.

4. Como você é tratado pelas pessoas que passam por você todos os dias? Você se sente ignorado por elas?

- Tratam com educação. Vendo o maço [de flores] a R\$18,00. Algumas pessoas nem pedem o troco. De modo geral é sem rejeição. Os funcionários do banco deixam eu ficar aqui na frente.

ENTREVISTA 3 – CAMILA DE OLIVEIRA ALMEIDA, 30 ANOS

1. Há quantos anos você trabalha como vendedor ambulante?

- Cinco anos.

2.Qual sua naturalidade?

- Sou de Vacaria.

3.Existe alguma razão em específico que fez você ter o trabalho de hoje?

- Fazemos nosso próprio horário, se trabalha, tem sustento, se não, não tem.

4.Como você é tratado pelas pessoas que passam por você todos os dias? Você se sente ignorado por elas?

- Existe um preconceito com os brasileiros. O pessoal nos discrimina bastante. Isso não acontece com os senegaleses. O pessoal diz “‘vamo’ comprar deles que eles não têm comida e tal”. É muito fácil ‘pra’ eles, não podemos colocar nossas coisas nas vitrines, eles [os lojistas] brigam, mas os senegaleses podem.

ENTREVISTA 5 – FRANCISCO MORAES DOS SANTOS, 59 ANOS

1.Há quantos anos você trabalha como vendedor ambulante?

- Quarenta anos mais ou menos.

2.Qual sua naturalidade?

- Passo Fundo, trinta anos em Caxias.

3.Existe alguma razão em específico que fez você ter o trabalho de hoje?

- ‘Pra’ trabalhar, vendo picolés, é opção de ser ambulante.

4.Como você é tratado pelas pessoas que passam por você todos os dias? Você se sente ignorado por elas?

- Bem tratado, no pagamento vende mais.

ENTREVISTA 5 – LUIZ ANTÔNIO DE MATTOS, 65 ANOS

1.Há quantos anos você trabalha como vendedor ambulante?

- Nunca trabalhei de carteira assinada, sempre fui criança de rua, adolescente de rua, adulto de rua e agora senhor de rua pelo Brasil. Morei na Bahia e já trabalhei com música.

2.Qual sua naturalidade?

- Baiucho, sou baiano e gaúcho! Mas vim lá de Vitória da Conquista.

3.Existe alguma razão em específico que fez você ter o trabalho de hoje?

- Ah, faz teu horário, teu salário.

4. Como você é tratado pelas pessoas que passam por você todos os dias? Você se sente ignorado por elas?

- Me sinto agradecido por ser bastante popular, é o que eu gosto de fazer. Agora fico sentado, mas antes ia em parada de ônibus. Em São Paulo andei de bonde ainda!