

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Marina Feldhues Ramos

CONHECER FOTOLIVROS: (in) definições, histórias e processos de produção

Recife

2017

MARINA FELDHUES RAMOS

CONHECER FOTOLIVROS: (in) definições, histórias e processos de produção

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior.

Recife

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

R175c Ramos, Marina Feldhues
Conhecer fotolivros: (in) definições, histórias e processos de produção /
Marina Feldhues Ramos. – Recife, 2017.
212 f.: il., fig.

Orientador: José Afonso da Silva Júnior.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro
de Artes e Comunicação. Comunicação, 2017.

Inclui referências.

1. Fotografia. 2. Fotolivro. 3. História. 4. Produção. 5. Definição. I. Silva
Júnior, José Afonso da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-244)

Marina Feldhues Ramos

TÍTULO DO TRABALHO: CONHECER FOTOLIVROS: (in) definições, histórias e processos de produção.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 25/10/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Diego Andres Salcedo
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Lúcia Feldhues, que sempre foi presente em minha vida, por seu amor, compaixão e dedicação.

À minha irmã e amiga Marília Feldhues, por sua capacidade de ouvir o outro, seu equilíbrio, seus maravilhosos conselhos e apoio incondicional em todos os momentos dessa pesquisa.

Às professoras da graduação em Fotografia, Renata Victor e Julianna Torezani, por me incentivarem e apoiarem a fazer o mestrado.

Aos amigos de sempre pelo carinho, pela presença e pela compreensão nos momentos em que estive ausente.

Aos amigos e colegas do PPGCOM, pelas conversas, pelas referências de livros, de filmes, de teóricos, pelas risadas, pelo carinho, pelo gravador, pelas cervejas. Pensar junto é muito melhor do que pensar sozinho.

Ao professor e orientador Afonso Jr., por seu apoio e orientação.

Aos professores, em especial a Nina Velasco e Diego Salcedo, por sua valiosa contribuição na minha qualificação.

Aos fotógrafos e artistas visuais que gentilmente colaboraram com esta pesquisa, concedendo entrevistas, Ana Lira, Gilvan Barreto, Josivan Rodrigues, Mateus Sá e Gui Mohallem.

Na impossibilidade de citar todos aqueles que me inspiraram, incentivaram ou conversaram comigo sobre fotolivros, deixo um agradecimento coletivo e um forte abraço.

Essa pesquisa é um pouquinho de cada um de vocês, muito obrigada!

“A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente se recorda, e como recorda para contá-la”.

Gabriel Garcia Marques

RESUMO

Os fotolivros são objeto vivos que vem se tornando um fenômeno comunicacional e estético na produção fotográfica contemporânea. Nosso objetivo de pesquisa foi conhecer como esses livros acontecem, como se tornam realidade. Esta dissertação apresenta como os fotolivros acontecem em três aspectos complementares. Primeiro, apresentamos e examinamos as definições e indefinições para fotolivros em comparação com as de outros tipos de livros fotográficos, focando principalmente nas zonas de conflitos e encontros. Depois, apresentamos um possível percurso histórico, a partir do primeiro livro de fotografia, ainda no século XIX até o momento presente, de forma a situarmos a produção contemporânea dos fotolivros no Brasil em termos históricos, tecnológicos e socioculturais. Na sequência discorreremos sobre os processos de produção dos fotolivros com base nas decisões e escolhas que precisam ser feitas pelo(s) autor(es). Examinamos o papel da montagem, ante os regimes da arte, na construção das narrativas visuais ou verbo visuais dos fotolivros. Em seguida, abordamos os elementos visuais, textuais e gráficos, os materiais e as principais atividades envolvidas no processo de produção dos fotolivros. Por último, abrimos espaço para ouvir as narrativas singulares da criação de alguns fotolivros por seus próprios autores, por meio das entrevistas realizadas. Esta dissertação, portanto, propõe um percurso que vai do conhecimento mais geral, das categorias e definições, para o mais específico, a singularidade da criação de cada um dos livros. Com isso, esperamos conhecer mais os fotolivros e seus devires no mundo em que vivemos.

Palavras-chave: Fotografia. Fotolivro. História. Produção. Definição. Comunicação.

ABSTRACT

The photobook is a living object that has become a communication and aesthetic phenomenon in the contemporary photographic production. Our goal of research is to know how these books happen, how they come real. This dissertation presents how the photobooks happen in three complementary aspects. First, we present and examine the definitions and indefinities for photobooks compared to other types of photographique books, focusing mainly on the zones of conflicts and encounters. Afterwards, we present a possible historical route, from the first photography book, still in the nineteenth century until the present moment, so to situate the contemporary production of photobooks in Brazil, in historical, technological and sociocultural terms. In the sequence we will talk about the production processes of the photobooks based on the decisions and choices that need to be made by the author(s). We examine the role of montage, in front of the regimes of art, in the construction of the visual or verb-visual narratives of the photobooks. It then, we address the visual, textual and graphic elements, materials and the main activities involved in the production process of the photobooks. Lastly, we open space to listen some singular narratives of the creation of some photobooks by their own authors, through the interviews conducted. This dissertation, therefore, proposes a course that is from the more general, categories and definitions, to the more specific, the singularity of the creation of each of the books. With this, we hope to know more about photobooks and their transformations in the world in which they live.

Keywords: Photography. Photobook. History. Production. Definition. Communication.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Capa e página dupla de <i>Fauna ameaçada de extinção</i> .	21
Figura 2	Capa e página dupla de <i>Senchimentaru na Tabi</i> .	23
Figura 3	Livros da coleção <i>Olhavê {Projeto}</i> .	26
Figura 4	Sequência de páginas duplas de <i>Luiz Braga</i> .	27
Figura 5	Capas e página dupla de <i>Foto.Zine Nr.4</i> .	35
Figura 6	Capa de página dupla de <i>Fotos dos outros n.2: dias quentes</i> .	36
Figura 7	Lateral e páginas de <i>Maré</i> .	40
Figura 8	Capa e sequência de páginas com associações dípticas e trípticas de <i>Silent Book</i> .	41
Figura 9	Capa e abertura de capa com folha solta de <i>Électricité</i> .	46
Figura 10	Capa e página de <i>The Pencil of Nature</i> .	52
Figura 11	Capa e páginas de <i>Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions</i> .	53
Figura 12	Capa e página de <i>Brazil Pittoresco</i> .	54
Figura 13	Folha de rosto e página de <i>Doze horas em diligência</i> .	55
Figura 14	Capa e página de <i>Street Life in London</i> .	56
Figura 15	Capa e página de <i>How the other half lives</i> .	57
Figura 16	Página dupla de <i>The Moon: Considered as a Planet, a World and a Satellite</i> .	58
Figura 17	Página dupla de <i>Alfred Tennyson's "Idylls of the king" and Other Poems illustrated by Julia Margaret Cameron</i> .	59
Figura 18	Página Dupla de <i>Arboretum amazonicum: Iconographia dos mais importantes vegetaes espontâneos e cultivados da região amazônica</i> .	59
Figura 19	Capa da revista <i>Life</i> , v.2, nº 19 de 10 maio 1937.	60
Figura 20	Sequência de páginas da revista <i>O Cruzeiro</i> , ed. 4, 1950.	62
Figura 21	Capa e página de <i>Fotodinamismo Futurista</i> .	63
Figura 22	Capa e página dupla de <i>Pro Eto</i> .	63
Figura 23	Capa e página dupla de <i>Malerei, Photographie, Filme</i> .	64
Figura 24	Capa e página dupla de <i>Photo-Eye</i> .	65
Figura 25	Capa e página de <i>American Photographs</i> .	67
Figura 26	Capa de <i>The Americans</i> .	68
Figura 27	Capa e sequência de páginas de <i>Provoke 2</i> .	69
Figura 28	Capa e página dupla de <i>William Eggleston's Guide</i> .	70
Figura 29	Capa e página dupla de <i>TwentySix Gasoline Stations</i> .	71
Figura 30	Capa e página dupla de <i>Sputnik</i> .	73

Figura 31	Capa e páginas de <i>Eis São Paulo</i> .	74
Figura 32	Capa e página dupla de <i>Paranoia</i> .	75
Figura 33	Capa e página dupla de <i>Viagem pelo Fantástico</i> .	76
Figura 34	Capa de <i>Amazônia</i> .	76
Figura 35	Capa de <i>A questão do menor</i> .	77
Figura 36	Capa e página dupla de <i>O Arquivo Universal e outros arquivos</i> .	78
Figura 37	Capa e página dupla de <i>The Ballad of Sexual Dependency</i> .	78
Figura 38	Cadernos de imagens, texto em papel jornal e página dupla de <i>Cabanagem</i> .	88
Figura 39	Capa e página dupla de <i>Afronauts</i> .	89
Figura 40	Página da reportagem <i>Country Doctor</i> da revista <i>Life</i> .	97
Figura 41	Imagem ocupando uma página dupla de <i>Suturas</i> .	100
Figura 42	Mesma imagem da <i>Figura 41</i> , desta vez fazendo par com outra imagem em página de <i>Sobremarinhas</i> .	100
Figura 43	Transição entre imagens <i>momento-a-momento</i> .	103
Figura 44	Transição entre imagens <i>ação-para-ação</i> .	103
Figura 45	Transição entre imagens <i>tema-para-tema</i> .	103
Figura 46	Transição entre imagens <i>cena-a-cena</i> .	103
Figura 47	Transição entre imagens <i>aspecto-para-aspecto</i> .	103
Figura 48	Transição entre imagens <i>non-sequitur</i> .	103
Figura 49	Sequência de páginas iniciais de <i>Buenos Aires, Brasil</i> .	105
Figura 50	Página dupla de <i>Tulsa</i> .	107
Figura 51	Detalhe da página dupla de <i>Tulsa</i> .	107
Figura 52	Sequência de páginas de <i>Tulsa</i> .	108
Figura 53	Sequência de <i>Illuminance</i> .	109
Figura 54	Sequência de páginas de <i>A Margem</i> .	112
Figura 55	Página esquerda imagem em papel Couché e página direita com texto em papel Pólen de <i>Cobogó de Pernambuco</i> .	114
Figura 56	Capa e páginas com imagens frutos de sobreposições e colagens de <i>Moscouzinho</i> .	118
Figura 57	Páginas de <i>Voto</i> .	119
Figura 58	Diagrama das interrelações entre os diferentes aspectos de fazer fotolivros1.	120
Figura 59	Diagrama das interrelações entre os diferentes aspectos de fazer fotolivros2.	121
Figura 60	Páginas com imagens e páginas com texto e documento de patente do cobogó em <i>Cobogó de Pernambuco</i> .	121
Figura 61	Sequência de páginas de <i>Moscouzinho</i> narrada por Gilvan Barreto.	125

Figura 62	Páginas de <i>Anonyme Skulpture</i> .	126
Figura 63	Capa e páginas de <i>Based on a True Story</i> .	127
Figura 64	Páginas do primeiro boneco de <i>Interrogations</i> .	129
Figura 65	Páginas de um dos últimos bonecos de <i>Interrogations</i> .	129
Figura 66	Capa e páginas de <i>Interrogations</i> .	130
Figura 67	Página 3 e detalhe da página de <i>Eis São Paulo</i> .	131
Figura 68	Página 5 e 7 com textos de <i>Eis São Paulo</i> .	132
Figura 69	Sequência de páginas de <i>Eis São Paulo</i> .	133
Figura 70	Capa e sequência de páginas de <i>Life's a Beach</i> .	135
Figura 71	Capa de <i>Ressaca Tropical</i> .	136
Figura 72	Detalhe do texto e página dupla de <i>Ressaca Tropical</i> .	137
Figura 73	Capa e contracapa com cronologia da Operação Condor.	138
Figura 74	Primeira página de <i>Condor</i> com imagem de arquivo.	138
Figura 75	Sequência de páginas que mostra o documento que oficializa a Operação Condor.	139
Figura 76	Página dupla com título e página com início do texto <i>Operação Condor</i> de John Lee Anderson.	139
Figura 77	Sequência de páginas de <i>Condor</i> .	140
Figura 78	Penúltima imagem de <i>Condor</i> .	141
Figura 79	Na página esquerda, texto de João Pina; na página direita, última imagem de <i>Condor</i> .	141
Figura 80	Contracapa com cronologia e encarte de <i>Condor</i> .	141
Figura 81	Página do encarte com legendas de <i>Condor</i> .	142
Figura 82	Detalhe da legenda do encarte de <i>Condor</i> .	142
Figura 83	Capa (frente e verso) e detalhe do texto do verso de <i>Criminal Investigation</i> .	143
Figura 84	Páginas de <i>Criminal Investigation</i> .	143
Figura 85	Detalhe do texto da primeira página de <i>Criminal Investigation</i> .	143
Figura 86	Detalhe do texto informando o fracasso das investigações de <i>Criminal Investigation</i> .	144
Figura 87	Última página com imagem e texto epílogo de <i>Criminal Investigation</i> .	144
Figura 88	Capa (frente) e lombada de <i>The Epic Love Story of a Warrior</i> .	148
Figura 89	Página dupla com imagens de tamanhos diferentes em cada página de <i>The Epic Love Story of a Warrior</i> .	148
Figura 90	Página direita com imagem única e página esquerda em branco de <i>The Epic Love Story of a Warrior</i> .	148
Figura 91	Página direita com imagem única; página esquerda com imagens em um grid de <i>The Epic Love Story of a Warrior</i> .	148

Figura 92	Sequência de páginas com imagens em <i>grids</i> de <i>The Epic Love Story of a Warrior</i> .	149
Figura 93	Página dupla com duas imagens em mesmo tamanho de <i>The Epic Love Story of a Warrior</i> .	149
Figura 94	Página dupla com uma única imagem de <i>The Epic Love Story of a Warrior</i> .	149
Figura 95	Página direita com imagem sangrada; página esquerda com título do capítulo de <i>The Epic Love Story of a Warrior</i> .	149
Figura 96	Esquema visual desenvolvido por Gabriela Araújo sobre os elementos visuais do texto em sua dissertação de mestrado.	152
Figura 97	Caixa, três livros e encarte de <i>Contains 3 Books</i> .	153
Figura 98	Capa (frente) de &&.	154
Figura 99	Página dupla de &&.	154
Figura 100	Página dupla e detalhe do texto da página esquerda de <i>Mild Moderate Severe Profound</i> .	154
Figura 101	Páginas duplas e detalhes do texto da página direita de <i>I am Napoleon</i> .	155
Figura 102	Capa (frente) e estrutura do livro em formato concertina de <i>Entrevistas</i> .	156
Figura 103	Páginas de <i>Entrevistas</i> em formato concertina.	157
Figura 104	Capa e página dupla com mapa gráfico de <i>Ici, Chez Nous</i> .	158
Figura 105	Página dupla e abertura da página dupla de <i>Ici, Chez Nous</i> .	158
Figura 106	Outra forma de visualizar as imagens de <i>Ici, Chez Nous</i> .	159
Figura 107	Formato de papéis, série A do padrão ISO 216.	160
Figura 108	Da lâmina ao caderno.	163
Figura 109	Capa de <i>Voto</i> .	164
Figura 110	Anatomia do livro.	165
Figura 111	Capa e sequência inicial de páginas de <i>Voto</i> .	167
Figura 112	Capa de <i>Buenos Aires, Brasil</i> .	171
Figura 113	Capa aberta de <i>Buenos Aires, Brasil</i> .	171
Figura 114	Página de <i>Buenos Aires, Brasil</i> .	172
Figura 115	Capa e primeira página com imagens de <i>Cobogó de Pernambuco</i> .	174
Figura 116	Páginas com texto e documento de patente do artefato em <i>Cobogó de Pernambuco</i> .	175
Figura 117	Páginas de <i>Cobogó de Pernambuco</i> .	176
Figura 118	Capa (frente e verso) de <i>Luz no Litoral</i> .	177
Figura 119	Página com imagem e poesia de França e detalhe da poesia de <i>Luz no Litoral</i> .	178
Figura 120	Página de <i>Luz no Litoral</i> .	180
Figura 121	Capa e contracapa de <i>Moscouzinho</i> .	182

Figura 122	Capa e primeira página de <i>Sobremarinhos</i> .	185
Figura 123	Capa e página dupla que se abre de <i>Suturas</i> .	186
Figura 124	Páginas de <i>Suturas</i> .	188
Figura 125	Capa e página de <i>Welcome Home</i> com imagem da qual Gui Mohallem fez postes para financiar o livro.	191
Figura 126	Páginas de <i>Welcome Home</i> .	192
Figura 127	Capa e página de <i>Tcharafna</i> .	193
Figura 128	Páginas de <i>Tcharafna</i> .	194

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	CONHECER PELAS (IN) DEFINIÇÕES	19
2.1	Livros de Fotografia, livros ilustrados por fotografia e álbuns	20
2.2	Catálogos, portfólios e antologias	23
2.3	Fotolivros, fotozines e livros de artista fotográficos	28
2.4	Fotolivros, livros de artista e as coisas	40
3	CONHECER PELAS HISTÓRIAS	49
3.1	Do século XIX aos dias atuais	52
4	CONHECER PELOS PROCESSOS DE PRODUÇÃO	97
4.1	Experimentar fotografias em uma forma narrativa, o fotolivro	100
4.2	Definição do conceito central do fotolivro	121
4.3	Edição e sequenciamento de imagens	128
4.4	Produção do componente textual	137
4.5	Desenvolvimento do projeto gráfico do fotolivro	152
4.5.1	Elementos visuais	154
4.5.2	Aspectos materiais	162
5	COM A PALAVRA OS AUTORES	173
5.1	Ana Lira	173
5.2	Josivan Rodrigues	177
5.3	Mateus Sá	184
5.4	Gilvan Barreto	188
5.5	Gui Mohallem	198
6	CONCLUSÕES	204
	REFERÊNCIAS	208

1 INTRODUÇÃO

A declaração de que o fotolivro é “o lugar em que se acredita que a fotografia entoe sua canção mais plena e significativa” feita pelo pesquisador Gerry Badger (2015, p. 148) reflete a importância que os fotolivros têm conquistado nas produções fotográficas contemporâneas. No Brasil, estão começando a surgir pesquisas¹ que de alguma forma tentam compreender as relações entre a fotografia e os livros.

De volta no tempo, meu interesse por livros e fotografias vem desde a infância. Fui alfabetizada com gibis da Turma da Mônica, aos 8 anos tinha uma coleção de cerca de 1.500 gibis. Por essa época, era a fotografa oficial da família e minha irmã, de 1 ano, a modelo favorita. Durante a adolescência colecionei selos, agendas e diários nos quais escrevia, papéis de carta e cartões da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco. Aos 18 tinha lido mais de 300 títulos. Após um período de adaptação à vida adulta, recomecei a fotografar e a escrever.

Lembro que na graduação em Fotografia apresentei como trabalho final um boneco de livro, que tinha 10x10cm, e portava o ensaio fotográfico *Antes* e uma poesia. Isso foi final de 2013. Em 2014, fui ao Festival de Fotografia Paraty em Foco e tomei contato com vários fotolivros. Eles eram o principal assunto do festival. Um livro particularmente me chamou a atenção, *Illuminance* (2011) da Rinko Kawachi. O livro era como um passeio pela vida, me senti como se fosse um pássaro meditando sobre as coisas do mundo, observando as imagens do mundo, vendo do alto nossas experiências num planeta pequenino, num universo infinito. Ao mesmo tempo, aquelas experiências estavam ao alcance de minha mão, tocava-as ao passar as páginas. Fiquei encantada pelo livro, de certa forma me lembrava os haicais japoneses de que tanto gostava. Comprei o livro. Foi o primeiro de uma sequência de fotolivros e fotozines que venho colecionando.

O livro da Rinko Kawachi me proporcionava um contato mais íntimo e demorado com as imagens fotográficas do que qualquer exposição que já tinha ido. Tanto que quando penso em exposições fotográficas, só lembro de duas marcantes, uma de Sophie Calle no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro e outra de Wolfgang Tillmans no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Já sobre livros marcantes, são dezenas. Acho que talvez seja por que estão próximos de mim, na estante de casa, e possa vê-los sempre que dá vontade.

¹ Até o momento localizamos duas dissertações de mestrado que abordam relações entre a fotografia e o livro: *Livros de fotografia - história, conceito e leitura* de Beatriz Vampré Lefèvre e *A fotografia no livro de artista em três ações - produzir, editar e circular* de Fernanda Gringolin.

Em 2015, depois de ler a matéria assinada por Badger na revista *ZUM*, percebi que gostava dos fotolivros, que me identificava mais com livros do que com exposições fotográficas, mas que não sabia realmente muita coisa sobre eles. Não conhecia sua história, não sabia como eram feitos. Enfim, se eu quisesse fazer um fotolivro, como faria? Por onde começar? Foram desses questionamentos que surgiu a vontade de realizar esta pesquisa acadêmica. Eu queria conhecer melhor os fotolivros, entender sua importância para a fotografia, entender até o que Badger queria dizer com fotografia que canta. Eu tinha um objeto de pesquisa, os fotolivros.

O mais difícil foi chegar ao problema de pesquisa. Eram várias as questões a fazer aos fotolivros, e ainda são, mas uma tinha que ser a central e que guiaria meus estudos nesse universo tão amplo da produção fotográfica em livros, num período tão curto que é o mestrado. De volta às inquietações de origem, encontro lá minha primeira pergunta, a problemática dessa pesquisa: como os fotolivros tornam-se realidade, como acontecem?

Ora, eles acontecem porque são criados, produzidos por alguém. Com essa premissa em mente, pensando pela ótica de quem produz, eu tinha que investigar o processo de criação de fotolivros. Mal começo a investigação, descubro que uma das fases primordiais de um processo de criação é a preparação. Em analogia a uma pesquisa acadêmica, a preparação é a etapa da revisão histórico-bibliográfica. Em que a pessoa vai investigar as coisas que já foram escritas ou faladas antes sobre assunto.

Dito isso, realizei o seguinte percurso de pesquisa: primeiro a revisão histórico-bibliográfica sobre fotolivros; segundo, mais familiarizada com os discursos e estudos prévios sobre o assunto, realizei entrevistas com autores produtores de fotolivros, buscando conhecer as singularidades dos processos de criação de cada um de seus livros. Em paralelo a essas duas etapas da pesquisa, participei de várias oficinas de práticas de edição e publicação de fotolivros e de alguns eventos em que se discutiu o assunto. Esta pesquisa, portanto, teve um caráter teórico-empírico, os capítulos que apresento nesta dissertação foram ordenados de modo a refletir o próprio percurso de pesquisa: do geral, das definições genéricas, para o específico, a singularidade de cada processo de criação.

No capítulo *Conhecer pelas (in) definições*, discuto as definições dadas para os diferentes tipos de livros de fotografia que encontrei ao longo da pesquisa histórica, com ênfase no fotolivros, para estes apresento inclusive um percurso histórico das definições. Apresento também as definições contemporâneas encontradas para catálogos, portfólios, fotozines, livros de artista, entre outros. Ver-se-á que algumas definições se aproximam, tais como as de

fotolivros e livros de artista; enquanto outras se afastam, tais como as de fotolivros e livros ilustrados por fotografias. Procurei, sempre que possível, apresentar exemplos dúbios, que evidenciam os deslocamentos das categorias dos livros e, em última instância, a própria dificuldade de se definir os livros e etiquetá-los em categorias específicas. Há catálogos que são fotolivros, fotolivros que são livros de artista e por aí vai. O intuito deste capítulo foi menos o de aprisionar os fotolivros em definições categóricas, do que o de se familiarizar com o vocabulário do universo dos fotolivros e o de tentar captar, no que já foi dito sobre eles, questões que se repetem e que podem ajudar a compreender como os fotolivros acontecem nos dias atuais. Todas as questões pontuadas nas definições contemporâneas para fotolivros, identificadas neste capítulo, são aprofundadas nos seguintes.

No capítulo *Conhecer pelas histórias*, apresento um possível percurso para os fotolivros do séc. XIX até os dias atuais. Neste capítulo apresentarei: a ligação entre a produção de fotolivros e as tecnologias de edição e impressão; a expansão da produção de fotolivros; o despertar do interesse contemporâneo sobre fotolivros no Brasil; e as principais dinâmicas contemporâneas de produção e circulação desses livros no país. As entrevistas que realizei, as oficinas e eventos de que participei foram fundamentais para compreender um pouco mais o momento atual da produção de fotolivros. O intuito deste capítulo, portanto, é o de situar histórica e socialmente os processos de produção de fotolivros, que veremos adiante.

No capítulo *Conhecer pelos processos de produção*, trato das principais atividades e materiais envolvidos na criação dos fotolivros, sempre com foco nas decisões que precisam ser tomadas por seu autor-produtor, com o auxílio dos demais profissionais envolvidos. Contudo, antes de apresentar as atividades, discorrerei sobre a afirmativa de Parr e Badger (2006, v. 2, p. 7, t.n.) de que “as pessoas ainda precisam experimentar a sensação desse objeto (fotolívoro) e o ritual de experimentar - lentamente e em seu próprio espaço - fotografias em uma forma narrativa”². No decorrer dos capítulos precedentes ver-se-á o quanto os fotolivros estão relacionados a uma experiência estética de uma narrativa visual num livro físico. Aqui, aprofundaremos um pouco mais a questão, que serve de base sobre a qual se assentam todas as atividades do processo de produção desses livros. É um capítulo, portanto, que aborda os fotolivros em sua dimensão criativa, como um produto fruto do encontro de ideias, pessoas, materiais visuais e gráficos, com um propósito comunicacional.

² “(..) people still need to experience the feel of this object and the ritual of experiencing – slowly and in their own space – photographs in a narrative form”.

Entretanto, como será possível notar, pelas entrevistas realizadas para a pesquisa, não há um processo único de produção desses livros. Cada fotolivro, ainda que de um mesmo autor, vai ter uma narrativa diferente quanto a sua criação. Para esta pesquisa, entrevistei cinco fotógrafos/artistas visuais autores de fotolivros, Ana Lira, Gilvan Barreto, Josivan Rodrigues, Mateus Sá e Gui Mohallem. As entrevistas foram individuais e a técnica escolhida foi a de *entrevista narrativa*.

A narrativa privilegia a realidade do que é experienciado pelos contadores de história (...) propõem representações/interpretações particulares do mundo. (...) elas expressam a verdade de um ponto de vista, de uma situação específica no tempo e no espaço. (...) estão sempre inseridas no contexto sócio histórico. (BAUER, GASKELL (org.), 2013).

Cada autor foi convidado a contar a história da geração de um ou mais livros seus. No início de cada entrevista foi apresentada a questão única: “gostaria que você me contasse sobre o processo de criação, produção, de seu livro (nome do livro), desde a ideia inicial até o momento de ter o livro físico pronto, não mão”. Tal método permitiu que cada autor falasse sobre seu trabalho livremente, apontando as questões que lhes foram mais caras no processo e as coisas que achavam importante dizer, ainda que não estivessem diretamente ligadas à pergunta-tópico mencionada. Para a realização das entrevistas, tomei por base algumas premissas: que os autores fossem fotógrafos e/ou artistas brasileiros que tivessem produzido fotolivros a partir dos anos 2000; que as entrevistas fossem presenciais e na cidade de Recife; e que eu tivesse acesso às publicações.

Ao invés de posicionar as entrevistas como anexo, como tradicionalmente se faz, optei por colocá-las no último capítulo *Com a palavra os autores*. Citei alguns trechos das entrevistas ao longo dos capítulos precedentes, mas, por considerar mais rico ler a entrevista de forma corrida, reservei um capítulo especial para essas outras vozes que tanto contribuíram para esta pesquisa e que hoje já confundo com minha própria voz. Neste capítulo, portanto, longe de analisar ou discutir alguma coisa, vamos apenas ouvir quem já fez fotolivros.

Walter Benjamin (2012, p. 219) diz que narrar é uma arte dialógica, é da troca de experiências, o narrador conta a história de algo e este algo está embebido na sua experiência de vida. A narrativa, para Benjamin, perdura mais do que a informação porque implica uma reflexão por parte do ouvinte (acrescentamos do leitor ou do espectador). Das narrativas, nós, leitores, apreendemos aquilo que nos afeta, que é útil, que ensina ou nos faz refletir. Deixemos, neste último capítulo, que brotem as reflexões.

Mais do que pesquisar foi preciso viver o universo dos fotolivros. Encontrar pessoas, livros e estudos de outros campos, como artes, antropologia e design. Esta dissertação é fruto

desses encontros e é o que me lembro, neste momento da escrita, para contar. Espero que, ao longo dos capítulos possamos conhecer um pouco mais sobre como os fotolivros acontecem.

2 CONHECER PELAS (IN) DEFINIÇÕES

Livros ilustrados, antologias, álbuns, catálogos, livros de fotografia, livros expositivos, fotolivros, livros de artista fotográficos, fotolivros de artista, fotozines, portfólios, todos esses termos são corriqueiros na produção de livros que contém imagens fotográficas. A confusão é grande quando se tenta nomear e definir os livros, citamos alguns termos encontrados ao longo desta pesquisa e que abordaremos mais detalhadamente neste capítulo, mas não tenhamos dúvidas, muitos outros devem existir, se aproximar, se confundir e se afastar.

Conforme a produção editorial se multiplica, se tornam mais complexas as relações entre textos, imagens e design, e o conceito de arte em fotografia e em livro se amplia, mas se mesclam, nos próprios livros, os conceitos que procuram defini-los (LEFÈVRE, 2003, p. 64)

Por exemplo, a revista *ZUM*, especializada em fotografia, recentemente apresentou o que considerava os melhores livros de fotografia de 2016³. A matéria em questão denominou como livros de fotografia os fotolivros, os catálogos de exposição, livros monográficos e de teoria e história da fotografia, sem esclarecer ao público o que seria cada um desses livros mencionados. Nos três volumes de *The Photobook: A History* de Martin Parr e Gerry Badger e em *Fotolivros Latino Americanos* de Horácio Fernández, os fotolivros são classificados em uma infinidade de variáveis. Ora são agrupados pela forma, pelo período histórico de produção, pela localização geográfica, pela função social que desempenham ou pelo conteúdo. Esses são só alguns exemplos das dificuldades encontradas quando se tenta definir ou categorizar tais livros.

Neste capítulo, veremos que as definições podem ser imprecisas, sujeitas às metamorfoses, às disputas, às ambiguidades e aos encantamentos dos encontros. Nosso ponto de partida para cada tipo de livro apresentado será a definição propostas pelo *Getty Research Institute*, no *Art and Architecture Thesaurus*⁴. Depois seguiremos apresentando as definições propostas por outros autores e alguns exemplos de livros que apoiam ou confrontam as categorias em que deveriam estar encerrados. Procuraremos sempre relacionar os tipos de livros apresentados aos fotolivros, nosso objeto de pesquisa.

Essa forma de conhecer com base em definições, em categorizações, é chamada por Tim Ingold (2015, p. 232) de “conhecimento classificatório”. Tal pressupõem que “você tem que saber primeiro com o que está lidando; (...) você tem que ser capaz de assimilar cada objeto que

³ Disponível em: <<https://goo.gl/FxxVN8>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

⁴ Programa de vocabulários usados nos campos da cultura, arte e arquitetura. Disponível em: <<https://goo.gl/xuVFXx>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

você encontrar à ideia de uma classe de objetos que compartilham as mesmas características”. Ou seja, parte-se do pressuposto de que existem atributos intrínsecos ao objeto. É um conhecimento vertical, que separa as coisas em classificações das mais específicas às mais genéricas, no alto. É também uma forma de conhecer as coisas como objetos, inertes, sem vida. Como objetos que podemos separar, agrupar – formando um conjunto de objetos específicos, ao qual aplicamos uma etiqueta, selando uma identidade – e guardar numa gaveta. Isto é, como objetos que podemos atribuir à um lugar específico, ao qual pertence.

Sabemos que ao apresentar classificações, definições, estaremos posicionando os livros nesses locais hierárquicos, estaremos construindo muralhas, criando fronteiras, fechando gavetas, tentando repressar aquilo que é fluxo, que é movimento. No entanto, tal procedimento além de ser uma estratégia de conhecer o que já foi dito e pensado sobre os livros de fotografia e os fotolivros em particular, fez parte do nosso percurso de pesquisa. Passemos, pois, às (in) definições.

2.1 Livros de Fotografia, livros ilustrados por fotografia e álbuns

Comumente chamamos de *livros de fotografia*, todos os livros que se referem à fotografia ou que tem a imagem fotográfica como uma das matérias principais do livro. No primeiro caso, podemos mencionar os livros sobre teoria da fotografia, os técnicos ou os sobre história da fotografia. No segundo, portfólios, catálogos, antologias, fotolivros, fotozines e os livros de artista fotográficos: para esses é comum também o uso do termo *livros fotográficos*. “O livro fotográfico desafia a categorização simples devido aos vários tipos de publicação que ele pode abranger”⁵ (SHANNON, 2010, t.n.).

O livro fotográfico é entendido como formado prioritariamente por imagens fotográficas e abrange uma vasta gama de publicações distintas, das comerciais às artísticas. Dentre os livros fotográficos, por sua vez, encontramos o uso dos termos *livros expositivos* ou *livros com fotografias*. Em geral, estes termos aparecem associados a catálogos, antologias e portfólios. Já quanto aos fotolivros, fotozines e livros de artistas fotográficos não localizamos nenhum termo específico que os abrigassem.

Os *livros ilustrados por fotografia* e os *álbuns*, embora contenham imagens fotográficas, não consideramos como livros de fotografia. Vejamos primeiro os *livros*

⁵ “The photographic book defies straightforward categorization due to the various types of publication that it can encompass” (SHANNON, 2010).

ilustrados por fotografia. Como o próprio nome diz, são livros em que as imagens fotográficas desempenham um papel secundário. Elas se subordinam ao texto, estão ali cumprindo o papel de ilustrar o que o texto diz. A informação essencial é veiculada prioritariamente pelo texto. Segundo o Tesauro da Fundação *Getty* (2017, t.n), são “livros que incluem imagens visuais para explicar, aumentar ou embelezar o texto”⁶. Via de regra, são livros em que encontramos paralelismo, mimeses ou linearidade entre o texto e a imagem fotográfica. Exemplos de livros ilustrados por imagens fotográficas não são poucos, é possível encontrar fotografias ilustrando livros escolares, técnicos ou científicos, até romances literários.

Entretanto, em alguns casos, as imagens fotográficas roubam a cena e transformam livros ilustrados em livros de fotografia, propriamente ditos. O livro *Fauna Ameaçada de Extinção* publicado em 2001 pelo IBGE é um exemplo de imagens fotográficas que ultrapassam o limite da ilustração. A força visual das fotografias é impactante e necessária na comunicação. O livro é um verdadeiro *catálogo* das espécies em risco de extinção. Para cada espécie, apresenta-se o texto descritivo e a imagem fotográfica. A imagem e o texto são igualmente importantes para a identificação visual do animal ameaçado e para a explanação dos motivos do risco de extinção, respectivamente.

Figura 1 – Capa e página dupla de *Fauna ameaçada de extinção*.



Fonte: Biblioteca do IBGE. Disponível em: <<https://goo.gl/wxR8B2>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

Nos fotolivros, as fotografias não devem estar subordinadas a um texto, elas devem ser protagonistas ou, ao menos, dividirem o protagonismo com o texto e/ou outros materiais constituintes do livro. Essa é uma diferença evidente entre os livros ilustrados por fotografia e os fotolivros.

⁶ *Illustrated Books*: “Books that include visual images to explain, augment, or embellish the text” (GETTY RESEARCH, Art and Architecture Thesaurus Online, 2017). Disponível em: <<https://goo.gl/8WLBJK>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

Quanto aos *álbuns*, na fotografia de viés mais comercial, vêm sendo chamados também pelo termo *fotolivro*. É que as imagens são impressas diretamente nas páginas de um livro e não mais adesivadas, como nos álbuns tradicionais. Vários sites oferecem inclusive a possibilidade de qualquer usuário fazer seu álbum, por meio de *layouts* pré-estabelecidos ou de formatação livre. Os usuários, amadores ou fotógrafos profissionais, enviam o arquivo final pelo site, posteriormente recebem no endereço cadastrado o álbum acabado.

É preciso distinguir o que chamamos aqui de *fotolivro* desse *álbum* contemporâneo. O álbum, ainda que impresso no formato de livro, ainda que tenha tema, narrativa visual, ainda que a história seja contada pelas imagens fotográficas, tem circulação familiar ou privada e não pública. O Tesouro da Fundação *Getty* (2017, t.n.), ao referir-se a fotolivros, diz que “para álbuns formados por impressões fotográficas montadas, com ou sem informações de identificação, use ‘álbuns de fotografia’”⁷.

Se olharmos apenas para a forma dos álbuns, podemos até dizer que são um tipo de livro de fotografia, já que as imagens são, muitas vezes, protagonistas de verdadeiras narrativas visuais. Os álbuns acabam se tornando não apenas objetos de recordação, mas lugares de criação, de construção de histórias reais e fictícias. Entretanto, consideramos que para ser livro, deve ter circulação pública, ainda que o público seja restrito ou que a tiragem do livro não seja grande.

Em alguns fotolivros podemos perceber o uso do formato, dos modelos ou temáticas comuns aos álbuns, porém com outros intuitos que não apenas o de recordação familiar. Nobuyoshi Araki, por exemplo, publicou em 1971 um dos grandes fotolivros japoneses, *Sentimental Journey*, (em japonês *Senchimentaru na tabi* – 1971), um romance autobiográfico feito a partir de 108 imagens da lua-de-mel com sua esposa. Um dos primeiros trabalhos fotográficos a explorar a própria intimidade do fotógrafo (algo que se tornou lugar comum em muitos trabalhos artísticos contemporâneos). Assim, o livro tem um conteúdo íntimo, “privado”, típico de um álbum fotográfico, mas tem uma circulação pública, é voltado para o mercado.

(...) uma grande profundidade de sentimentos então emerge da simplicidade do livro, que não é apenas um souvenir material de uma viagem de núpcias, mas também uma demonstração magistral dos variados meios que possui a fotografia para preservar a memória⁸. (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 295, t.n.).

⁷ *Photobooks*: “(...) For albums made up of mounted photographic prints, with or without identifying information, use ‘photograph albums’” (GETTY RESEARCH, *Art and Architecture Thesaurus Online*, 2017). Disponível em: <<https://goo.gl/wnh1rA>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

⁸ “(...) une grande profondeur de sentiments se dégage alors de la simplicité du livre, qui est non seulement le souvenir matériel d’un voyage de noces mais également une démonstration magistrale des moyens nombreux et puissants que possède la photographie pour préserver la mémoire” (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 295).

Figura 2 - Capa e página dupla de *Senchimentaru na Tabi*.



Fonte: PARR (2005, V. I, p. 295).

2.2 Catálogos, portfólios e antologias

Catálogos, portfólios e antologias também são conhecidos por *livros fotográficos expositivos* ou *livros com fotografias*, isto é, são livros suporte para a exibição das imagens. São livros que servem apenas de espaço para a exibição e reprodução de imagens fotográficas únicas ou seriadas, tidas como obra ou trabalho prévio, em geral quadros nas paredes de galerias e museus. Muitas vezes esses livros têm sua materialidade e formato previamente definidos. A imagem fotográfica e os textos apenas se alojam nos espaços que estão disponíveis e demarcados nas páginas. Podemos fazer um paralelo desses livros com os *livros de arte* que exibem representações de quadros pictóricos. São livros, portanto, que tratam a fotografia de forma mais pictorialista, a obra ou o trabalho fotográfico é prévio ao livro, não acontece com o livro. Vejamos cada um dos três tipos de livros que abrigamos sob a denominação de *livros expositivos*.

Segundo o Tesouro da Fundação Getty⁹ (2017, t.n.), os catálogos são “publicações que documentam as obras exibidas em uma exposição”¹⁰; ou, ainda, são “sobre um artista, obra, ou exposição que extrapola o próprio catálogo” (CADOR, Amir. *Apud* BURIL, 2016, p. 79). No caso de exposições fotográficas, as imagens são impressas no catálogo com informações descritivas sobre seu tamanho na exposição, o tipo de suporte, material usado e outros detalhes considerados relevantes. O trabalho final do fotógrafo ou artista não é o catálogo e sim a fotografia exibida na exposição. O catálogo reproduz assim o quadro fotográfico que estava

⁹ Disponível em: <<https://goo.gl/W3mr2w>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

¹⁰ *Exhibition catalogs*: “Publications that document the works displayed in an exhibition” (GETTY RESEARCH, *Art and Architecture Thesaurus Online*, 2017).

numa exposição. O Tesouro da Fundação *Getty* apresenta ainda uma outra definição para catálogos:

Enumerações de itens, como um arquivo de registros bibliográficos ou uma lista de objetos de arte, geralmente organizados sistematicamente e com detalhes descritivos; pode ser em forma de livro ou panfleto, em cartões, ou on-line. Os catálogos são criados de acordo com princípios específicos e uniformes de construção e geralmente sob o controle de uma autoridade arquivista ¹¹. (GETTY RESEARCH, *Art and Architecture Thesaurus Online*, 2017, t.n.).

Corriqueiramente, chamamos de *catálogo* livros e documentos diversos que apresentam uma coleção de itens, organizados segundo princípios prévios. Uma coleção de fotografias, por exemplo, pode ser organizada em um catálogo para diversos fins. Jörg Colberg (2017, p. 1, t.n.) diz que “um catálogo é produzido em torno de uma retrospectiva de um fotógrafo ou exposição”¹². Quando o objetivo do catálogo é realizar essa retrospectiva do trabalho de um fotógrafo ou exibir as fotografias mais marcantes de uma época, de um certo estilo ou de um determinado movimento artístico, chamamos usualmente de coletânea ou antologia (termos emprestados da literatura). Tal é o caso do livro *Miguel Rio Branco* (1998) de Miguel Rio Branco. O editor/curador fotográfico Rony Maltz (2013), em artigo publicado para O Globo¹³, acerca da exposição do Instituto Moreira Sales (IMS) dedicada aos fotolivros latino-americanos em 2013, destaca entrevista com o fotógrafo Miguel Rio Branco:

A diferença entre “fotolivro” e “livros com fotos” pode ser ilustrada pela comparação que Miguel Rio Branco faz entre duas obras suas publicadas na mesma época: *Silent Book* (Cosac Naify, 1997) e *Miguel Rio Branco* (Companhia das Letras, 1998). O primeiro, incluído na exposição, ele considera um “ensaio acabado”; o outro, uma retrospectiva da carreira, é rechaçado como “catálogo fajuto, meu pior livro”. (MALTZ, 2013).

Silent Book, veremos mais adiante, é um fotolivro e, para alguns autores, também um livro de artista. *Miguel Rio Branco* é um livro de fotografia expositivo, mais especificamente, uma antologia com as fotos mais importantes do fotógrafo, consideradas individualmente ao longo dos anos de trabalho.

Os fotolivros caminham noutra direção. Neles, as imagens são consideradas por sua importância para o conjunto, para a narrativa visual do livro, atuam muito mais como um

¹¹ *Catalogs (documents)*: “Enumerations of items, such as a file of bibliographic records or a list of art objects, usually arranged systematically and with descriptive details; may be in book or pamphlet form, on cards, or online. Catalogs are created according to specific and uniform principles of construction and usually under the control of an authority file” (GETTY RESEARCH, *Art and Architecture Thesaurus Online*, 2017). Disponível em: <<https://goo.gl/tqL44C>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

¹² “A catalogue is produced around a photographer’s retrospective or exhibition (...)” (GETTY RESEARCH, *Art and Architecture Thesaurus Online*, 2017).

¹³ Disponível em: <<https://goo.gl/AmHvQQ>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

“ensaio acabado”, nos termos de Miguel Rio Branco. “Os fotolivros não são um panorama dos ‘grandes sucessos’ de um fotógrafo, uma visão geral de sua carreira”¹⁴ (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 8, t.n.). Contudo, apesar dessa afirmação, Parr e Badger consideram algumas antologias e catálogos como autênticos fotolivros, tal é o caso da antologia *The Decisive Moment* (1952) de Henri Cartier Bresson e do catálogo *American Photographs* (1938) de Walker Evans. Para os pesquisadores, estes dois livros não se enquadram nas definições originalmente prescritas.

O termo *portfólio*, por sua vez, também apresenta definições que o aproxima dos catálogos e antologias. Para Lefèvre (2003, p. 76), portfólio designa “o livro autoral, que apresenta o trabalho do fotógrafo, o trabalho de um momento, de um período ou de uma vida (...) o objetivo (do portfólio) é a expressão e a divulgação do trabalho do fotógrafo; o livro é o suporte”. O Tesouro da Fundação Getty diz que os portfólios são:

Grupos de trabalhos reunidos para exemplificar o trabalho de um artista ou aluno. Além disso, grupos de obras de arte ou outros materiais visuais (muitas vezes por um artista), tais como fotografias ou impressões, publicados ou abrigados juntos em um portfólio; Muitas vezes incluem uma página de título solta ou introdução textual.¹⁵ (GETTY RESEARCH, *Art and Architecture Thesaurus Online*, 2017, t.n.).

Por essa última definição, os portfólios têm por finalidade mostrar do trabalho fotógrafo e/ou artista, é sua apresentação ao mercado comercial ou artístico. Podem vir ou não no formato livro, acompanhados ou não de título ou texto explanatório. Já Lefèvre faz uma evidente aproximação entre portfólios, antologias, catálogos e fotolivros, o que nos chama atenção para a realidade prática, em que tudo se mistura, longe das definições catedráticas.

Como exemplo dessa mistura, temos os livros da coleção *Olhavê {Projeto}*, que oscilam entre fotolivros e portfólios. São uma série de livros pré-formatados quanto ao tamanho, quantidade de páginas, papel e tipografia usados, publicados pela *Edições Olhavê*. Cada livro apresenta o trabalho de um fotógrafo ou artista, num formato temático e narrativo. Não há legendas para as imagens, não há texto de apresentação, apenas título. Nos quatro livros da série a que tive acesso (*Vertentes*, *Branca*, *Banzo* e *Vigília*), a edição e construção da narrativa ficou a cargo da editora; o nome do fotógrafo e/ou artista aparece apenas como autor das fotografias e, em alguns casos, autor do tratamento de imagem.

¹⁴ “Le livre de photographies n’est pas un simple panorama des ‘grands succès’ d’un photographe, un tour d’horizon de sa carrière”(PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 8) .

¹⁵ *Portfolios (groups of Works)*: “Groups of works brought together such as to exemplify the work of an artist or student. Also, groups of art work or other visual materials (often by one artist) such as photographs or prints, issued or housed together in a portfolio; they often include a loose title page or text introduction” (GETTY RESEARCH, *Art and Architecture Thesaurus Online*, 2017). Disponível em: <<https://goo.gl/zj8jYT>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

Não podemos dizer que se trata de um portfólio clássico com as melhores imagens de um fotógrafo. Já que as fotografias foram pensadas em conjunto, postas nas páginas em tamanhos e ordens diversas, criando narrativas visuais temáticas feitas para esses livros. Contudo, as imagens tiveram que se subordinar à formatos e materiais já pré-definidos. E a participação do fotógrafo e/ou artista na produção do livro é restrita.

Figura 3 - Livros da coleção *Olhavê {Projeto}*.



Fonte: Coleção *Olhavê*.

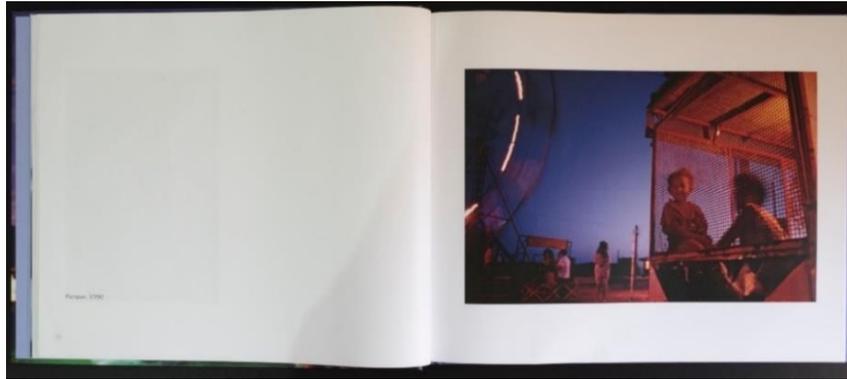
Nas leituras de portfólio, nos festivais e encontros de fotografia, é cada vez mais comum a presença de *bonecos*¹⁶ de fotolivros. Ao invés de portfólios, encontramos projetos de publicação impressa em formato livro. A exigência de uma potência narrativa entre as imagens abrigadas no portfólio/boneco de fotolivro tem se tornado um lugar-comum no meio fotográfico.

O que nos traz de volta aos catálogos e antologias. É cada vez mais comum nesses livros as imagens serem organizadas não por ordem cronológica ou por temática de trabalhos realizados, mais por uma perspectiva puramente formal. Tal organização por vezes desencadeia a construção de uma narrativa visual que se dá apenas naquele livro, não remetendo às organizações seriais e temáticas de origem.

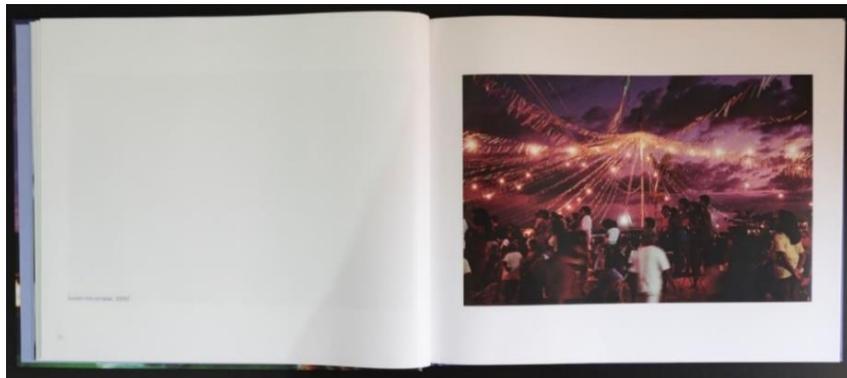
Como exemplo, temos o livro *Luiz Braga* (2014) organizado pelo editor/curador Eder Chiodetto. O livro é dividido em 6 capítulos: apresentação por Eder Chiodetto, obras, foto/bio, lista de exposições e principais acervos, e bibliografia. É uma antologia do trabalho do fotógrafo Luiz Braga. No capítulo “obras”, as fotografias estão sequenciadas nas páginas menos por ordem cronológica do que por suas características formais e representacionais enquanto imagem. Este capítulo apresenta uma outra narrativa para o trabalho fotográfico de Luiz Braga. Vejamos uma breve sequência do livro. As imagens estão impressas do lado direito da página dupla; do lado esquerdo está o título atribuído a cada imagem e o ano de realização.

¹⁶ Também chamado de *protótipo* ou *maquete*.

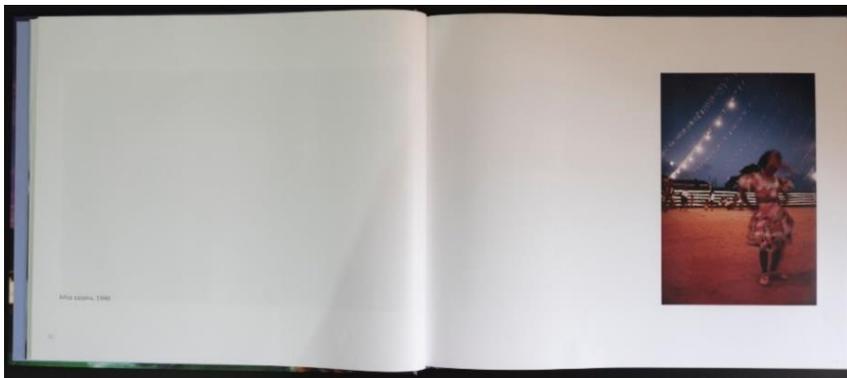
Figura 4 - Sequência de páginas duplas de *Luiz Braga*.



Legenda da página esquerda: “Parque, 1990”.



Legenda da página esquerda: “Luzes no arraial, 1992”.



Legenda da página esquerda: “Miss Caipira, 1990”.



Legenda da página esquerda: “Banca de cachorro-quente, 1985”.

Fonte: *Luiz Braga* (2014).

Algumas antologias seguem nessa mesma direção de sequencializar as imagens, numa tentativa de construir uma narrativa visual. A coleção *Photo Phoeche*, que apresenta os trabalhos de André Kertész, Man Ray, Thiago Santana, entre outros fotógrafos da editora *Cosac Naify* é um exemplo. Alguns fotógrafos e editores deliberadamente transformam o que deveria ser o catálogo de uma exposição em um fotolivro, um livro que tem um conceito estético, uma narrativa visual e uma existência própria, que não é apenas uma recordação de uma exposição. É o caso do livro *Morro de Fé* (2014) do fotógrafo Beto Figueroa, *Río – Montevideo* (2016) da Rosangela Rennó e *Suturas* (2016) de Gilvan Barreto. “*Suturas* ia ser um catálogo, mas eu disse: ‘vamos fazer um livro novo’. Então botamos um pouquinho mais de dinheiro, mas com a intenção de ser um livro delicado” (BARRETO, 2017, entrevista concedida).

O caso talvez mais emblemático de um catálogo que é um fotolivro é o *American Photographs* (1938) de Walker Evans. Em 2012, o *MOMA* relançou o livro de Evans em comemoração aos 75 anos da edição original, demonstrando a longevidade dos livros ante as exposições fotográficas. No artigo postado no jornal *on-line MOMA Inside/Out* Hannah Kim¹⁷ comenta a importância de *American Photographs*.

Para o volume original, talvez consciente de que o livro capturaria seu legado como uma exposição de sete semanas nunca poderia, Evans considerou todos os seus aspectos, da seleção de imagens e sua sequência exata ao design deliberadamente não-decorativo que coloca apenas uma imagem por folha e relega distrações, como títulos e legendas, para o final de cada seção. O resultado é um registro pictórico extraordinário que convida à estreita visualização de cada imagem, mas também as une em uma rica crônica visual da América do final dos anos 1920 até meados dos anos 1930.¹⁸ (KIM, 2012, t.n.).

O livro de Evans serviu de modelo para milhares de produções posteriores e nos traz relevantes questões que perpassam a criação dos fotolivros: a questão da edição e sequenciamento das imagens, o papel do design e a importância da relação entre as imagens na construção da narrativa.

2.3 Fotolivros, fotozines e livros de artista fotográficos

¹⁷ Coordenadora de marketing e desenvolvimento de livros no departamento de publicações do Museu de Arte Moderna de Nova York em 2012.

¹⁸ “For the original volume, perhaps aware that the book would capture his legacy as a seven-week exhibition never could, Evans considered its every aspect, from the selection of images and their exact sequence to the deliberately unembellished design that places only one image per spread and relegates distractions like titles and captions to the end of each section. The result is an extraordinary pictorial record that invites close viewing of each image but also ties them together into a rich visual chronicle of America from the late-1920s to the mid-1930s” (KIM, 2012). Disponível em: <https://goo.gl/YrXiXb>. Acesso em: 30 ago. 2017.

Os *fotolivros* vêm sendo compreendidos como livros fotográficos temáticos, que contam alguma coisa. São livros de cunho mais autoral. Funcionam como obra (no caso dos livros de artista fotográficos) e/ou como projeto específico de um autor produtor¹⁹ do livro. São livros autônomos, que têm vida própria, não apêndices de exposições fotográficas, ou antologias, ou portfólios. Ultrapassam a questão meramente expositiva. As imagens fotográficas são protagonistas, ou dividem o protagonismo, na comunicação. Elas são consideradas mais em relação umas às outras e ao todo do livro, do que em sua individualidade. Tais livros normalmente são gerados pela cooperação entre imagens fotográficas, texto, design e materiais gráficos e, em geral, possuem uma potência narrativa. Eles portam mundos, realidades que acontecem no livro, podem ser fonte de informação e de experiências.

Em geral, a concepção, a materialidade e formato dos fotolivros não apenas se dão em função do que se quer comunicar, mas também contribuem para a comunicação, num entrelaçamento incessante. A produção desses livros acontece menos pela imposição de uma ideia, um discurso pronto, uma forma, à uma matéria, do que pela prática de alinhar, de costurar relações de cooperação entre todos os elementos que constituirão o livro. Na prática, entretanto, nem sempre é fácil fazê-los. O conjunto de imagens presentes no livro pode ser fraco, o design gráfico pode competir com a imagem fotográfica, o texto pode restringir a potência narrativa das imagens, ou estas acabam se subjugando a modelos pré-formatados, entre outras situações. De fato, é comum encontrar:

(...) uma série de fórmulas de design que se repetem: de repente páginas cortadas, encadernação com a costura aparecendo.... Se prestas atenção, há toda uma série de truques e engenhocas que aparecem em todos os livros premiados. Isso indica que há que se experimentar mais, que há que se explorar com maior profundidade e buscar soluções novas.²⁰ (FONTCUBERTA, 2014, t.n.).

Há muito que se explorar na produção de fotolivros. Assim como Fontcuberta, acreditamos que é na prática, na experimentação, que as soluções para cada projeto específico são encontradas. “A criatividade do fabricar encontra-se na própria prática, em um movimento de improvisação que realiza as coisas enquanto prossegue” (INGOLD, 2015, p. 260). Assim, os fotolivros são frutos dos encontros das ideias de seus autores produtores com as coisas do mundo. É no fazer, no produzir que o livro é gerado. Para cada livro, um processo diferente,

¹⁹ Discorreremos sobre essa noção de autor como produtor ao abordamos a produção contemporânea dos fotolivros no próximo capítulo. Aqui, nos contentemos com as definições terminológicas dos livros.

²⁰ “(...) hay toda una serie de formulas de diseño que se repiten: de repente páginas cortadas, encuadernación con el cosido visto... Si te fijas hay toda una serie de trucos, de gadgets que aparecen en todos los libros premiados. Eso indica que hay que experimentar más, que hay que explorar con mayor profundidad y buscar soluciones nuevas” (FONTCUBERTA, 2014). Disponível em: <<https://goo.gl/RjKTCG>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

uma complexidade diferente. Contudo, por hora, fiquemos com as definições, com o que já foi dito por outros pesquisadores.

Já mencionamos o uso do termo *fotolivro* para designar os álbuns fotográficos da fotografia comercial, agora o veremos como um livro fotográfico específico, autoral, que percorre o arco que vai da fotografia considerada documental à artística. Paulo Silveira (2015) aponta que o uso do termo em português pode ser devido a dois fatores: um seria por uma questão de mercado, no campo da fotografia, de distinguir os fotolivros dos tradicionais livros de fotografia²¹; outro seria por uma tradução do termo inglês *photobook*. Na França *photobook* é traduzido como *livre de photographie* e também como *photolivre*. Nos demais países latino-americanos temos as variantes *libro de fotografía* e *fotolibro*. No Brasil, por livro de fotografia, livro fotográfico ou fotolivro.

Além de *Photobook*, em inglês, localizamos também os termos *photobookwork*, *photobook*, *photographic book* e *monograph*, os quais também se aproximam do que entendemos por fotolivros. Vejamos mais detalhadamente como diversos autores definem esses termos. No Tesouro da Fundação Getty, quando digitamos *photobook* encontramos a seguinte definição:

(Fotolivro) um livro com ou sem texto, onde a informação essencial é transmitida através de uma coleção de imagens fotográficas. Pode ser de autoria de um ou mais artistas ou fotógrafos, ou organizado por um editor. Geralmente as imagens em um fotolivro são destinadas a serem vistas em contexto, como partes de um todo maior. Na maioria das vezes usado para se referir a obras reproduzidas mecanicamente e distribuídas comercialmente. Para álbuns formados por impressões fotográficas montadas, com ou sem informações de identificação, use “álbuns de fotografia” [*photograph albums*].²² (GETTY RESEARCH, *Art and Architecture Thesaurus Online*, 2017, t.n.).

Aqui, já temos algumas pistas. Quanto a autoria: os fotolivros podem ser produzidos por fotógrafos, artistas e/ou outros editores. Quanto a circulação: deve ser pública – o que os distingue dos álbuns fotográficos. Quanto ao papel das imagens: as imagens são as principais transmissoras da informação e atuam em conjunto, são elementos ou materiais constituintes de um todo maior, que é o livro. Mais importante do que cada fotografia individualmente considerada é a relação entre as fotografias. E a narrativa visual que aí se constitui. O Tesouro,

²¹ As antologias, portfólios e catálogos, que nesta pesquisa chamamos de *livros fotográficos expositivos*, quando são de grande formato, precisam do apoio de uma mesa para serem folheados, também são conhecidos como *coffee-table books*. Em geral, são livros sobre fotógrafos ou temas, como viagens, expedições, cidades, já consolidados no mercado.

²² “Books, with or without text in which the essential information is conveyed through a collection of photographic images. These may be authored by one or more artists or photographers, or arranged by an editor. Generally, the images in a photobook are meant to be viewed in context, as parts of a larger whole. Most often used to refer to mechanically reproduced and commercially distributed works. For albums made up of mounted photographic prints, with or without identifying information, use ‘photograph albums’” (GETTY RESEARCH, *Art and Architecture Thesaurus Online*, 2017). Disponível em: <<https://goo.gl/dRTxGz>> Acesso em: 30 ago. 2017.

contudo, não apresenta exatamente qual seria o papel do texto, apenas cita que pode haver ou não. Em geral há, ao menos no título do livro.

Parr e Badger (2005, v. I. p. 6, t.n.), como mencionamos, utilizam também o termo *photobook*. Para eles, “trata-se de um livro com ou sem texto, no qual a mensagem é primeiramente transmitida pela fotografia”²³, o qual deve possuir um tema específico. Trata-se também de um objeto físico, de três dimensões, manipulável. Os autores ainda acrescentam que nesses livros:

(...) a soma é, por definição, maior que as partes: em consequência, quanto mais as partes sejam de qualidade, mais o potencial de sua soma se eleva. (...) A imagem individual equivale a uma frase ou a um parágrafo, a sequência completa ao texto integral. (...) O texto coexiste às vezes com as fotografias, às quais ele completa.²⁴ (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 7, t.n.).

Os autores nos apresentam uma função do texto que, diferentemente dos livros ilustrados, ocupam uma posição de subordinação à imagem fotográfica. Embora, em alguns fotolivros, é possível encontrar uma relação de igualdade, de mesma importância, como em *Condor* (2014) de João Pina, *Cabanagem* (2015) de André Penteadó, *Criminal Investigation* (2011) de Watabe Yukichi ou *Ressaca Tropical* (2016) de Jonathas de Andrade.

O crítico holandês Ralph Prins (*apud* PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 7, t.n.) considera os fotolivros (*photobook*) uma “forma de arte autônoma, comparável a uma escultura, uma peça de teatro ou a um filme. As fotografias perdem seu caráter de objetos ‘em si’, para tornarem-se componentes, expressos na impressão, de uma criação excepcional chamada livro”²⁵. Aqui, chamamos a atenção para a necessidade de as imagens fotográficas estarem num livro. Nem todo trabalho fotográfico precisa se tornar um fotolivro. Muitos trabalhos se resolvem numa exposição, numa instalação, numa página de jornal, revista ou *site*. Muitos trabalhos se resolvem com uma única foto, inclusive. Outros vão pedir soluções diversas, se tornam exposição, instalação, livro, tudo ao mesmo tempo. Outros ainda vão pedir uma solução apenas em livro. É preciso compreender que os fotolivros são uma criação em si, um trabalho em si. As mesmas fotografias podem servir para uma exposição, para um livro, para uma instalação,

²³ “Il s’agit d’un ouvrage, avec ou sans texte, dont le message premier est transmis par la photographie” (PARR e BADGER, 2005, v. I. p. 6).

²⁴ “(...) la somme est, par définition, plus grande que les parties : par conséquent, plus les parties sont de qualité, plus le potentiel de leur somme est élevé. (...) l’image individuelle équivaut à la phrase ou au paragraphe, la séquence complète au texte intégral”. (...) Le texte coexiste parfois avec les photographies qu’il complète” (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 7).

²⁵ “(le livre de photographies) est une forme d’art autonome, comparable à une sculpture, à une pièce de théâtre ou à un film. Les photographies perdent leur caractère photographique d’objets ‘em soi’ pour devenir leur composantes, exprimées à l’encre d’imprimerie, d’une création exceptionnelle appelée livre” (PRINS *apud* PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 7).

mas isso não significa que o livro está subordinado à exposição ou instalação, o fotolivro é uma criação autônoma.

O historiador Horácio Fernández (2011, p. 14) considera que os fotolivros são livros autorais, nos quais as imagens foram organizadas em continuidade, criando “um trabalho visualmente legível”. Em seu livro *Fotolivros latino-americanos*, ao discorrer sobre os critérios de sua pesquisa histórica sobre a produção de fotolivros na América Latina, o historiador pontua as características que busca nesses livros:

Buscamos redes de relações entre fotografias, textos e outros materiais visuais em cuja criação o designer gráfico tem um papel central. Uma sequência de imagens, o texto, que as acompanha, a montagem, a composição e a ordem das páginas, as capas e as sobrecapas, a tipografia, as características materiais do papel e da encadernação, a qualidade da impressão. (...) A excelência das imagens, uma a uma, é importante, mas insuficiente. Sabemos para que haja um bom material são necessárias decisões adequadas de projeto gráfico e edição. (FERNÁNDEZ, 2011, p. 16 – 17).

Outro critério que leva em consideração é o de que não pode se tratar de antologias “nas quais as partes tenham mais importância que o todo, os conjuntos incoerentes, sem relações internas entre as imagens” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 41). O autor não considera como fotolivros, por exemplo, diversos livros publicados pela *fotografia artística* (pictórica, fotoclubista, modernista, etc.), pois nesses livros, as fotografias atuam de forma individual, como quadros únicos. O historiador considera esses livros como *livros com fotos*, termo que já vimos anteriormente.

Fernández amplia o escopo dos elementos constituintes dos fotolivros, chamando atenção para a imagem fotográfica, o texto, o design gráfico, os materiais e os procedimentos de impressão e encadernação. As atividades de seleção, edição e ordenação das imagens nas páginas do livro são fundamentais para a coerência visual do livro, para a criação de uma unidade comunicativa.

Em seu curso “O mundo dos fotolivros, história e tradição”²⁶, Horácio Fernández resume, que os fotolivros são um discurso feito basicamente por imagens. Segundo o historiador, os fotolivros possuem uma unidade interna que pode ser decorrente do tema da série fotográfica, da ordenação e sequenciamento das imagens nas páginas ou de toda a estrutura narrativa. A unidade interna dos fotolivros pode ser conseguida por muitos meios e através de muitas variantes, cada livro é um projeto distinto.

Gerry Badger (2015, p. 134), resume aquilo que já explanamos: os fotolivros são “um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens predominam sobre o texto e em que o

²⁶ Disponível no canal de ensino on-line Saibalá: <<https://goo.gl/pnVP3B>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do designer gráfico contribui para a construção de uma narrativa visual”. A pesquisadora Elizabeth Shannon (2010), frisa que o termo *photobook* é contração de *photographic book*, porém ressalta que a equivalência entre os termos vem se tornando nebulosa.

Photographic Book é o termo usado pelo historiador Andrew Roth em seu livro *The book of 101 books: seminal photographic books of the twentieth century* (2001). A tradução direta seria livro de fotografia ou livro fotográfico, entretanto, quando Roth vai definir, percebemos uma inclinação em direção as definições já vistas para o termo *photobook*. Vejamos os critérios de sua seleção histórica de livros:

A base para minha seleção foi simples. Acima de tudo, um livro teve de ser uma produção considerável; O conteúdo, a colocação na página, a escolha do material de papel, a qualidade da reprodução, o texto, o tipo de letra, a ligação, o design da capa, a escala - todos estes elementos tiveram de se misturar para caber naturalmente dentro do todo. Cada publicação teve de encarnar a originalidade e, finalmente, ser uma coisa de beleza, uma obra de arte. Secundariamente, estava minha preocupação para com o fotógrafo específico ou o significado histórico e impacto do trabalho. Em todos, exceto em alguns casos, eu me concentrei em monografias, nas quais os artistas tiveram um papel ativo na produção. Eu também era geralmente atraído para publicações em que as fotografias foram destinadas a serem vistas na forma de livro. Em outras palavras, não livros que são meramente um lugar para exibir imagens, mas livros cujas imagens foram destinadas a serem vistas impressas à tinta e encadernadas entre capas.²⁷ (Roth, *apud* HIMES e SWANSON, 2011, p. 18, t.n.).

Imagem, texto e design gráfico aparecem novamente como elementos que trabalham integrados na produção dos fotolivros. Assim como Ralph Prins, Roth destaca que as imagens necessitam ser vistas no formato livro, impressas em páginas, colocadas em sequência, encadernadas e cobertas por uma capa. Roth, mesmo usando o termo *photographic books*, foca sua pesquisa num tipo específico desses livros, que seria as monografias (no original, *monographs*), que também podem ser entendidas por fotolivros. O papel do autor como produtor do livro também é destacado. Parr e Badger (v.1, p.8), contudo, utilizam o termo *monograph* como sinônimo de *anthology* (antologia).

Quem também utiliza o termo *monograph* estabelecendo paralelo com *photobook* é Jörg Colberg em seu livro *Understanding Photobooks* (2017). Segundo ao autor, *photobook* é uma

²⁷ “The basis for my selection was simple. Foremost, a book had to be a thoroughly considered production; the content, the *mise-en-page*, choice of paper stock, reproduction quality, text, typeface, binding, jacket design, scale – all of these elements had to blend together to fit naturally within the whole. Each publication had to embody originality and, ultimately, be a thing of beauty, a work of art. Secondary was my concern for specific photographer or the historical significance and impact of the work. In all but a few instances, I have focused on monographs that artists had an active role in producing. I was also generally drawn to publications in which the photographs were meant to be seen in book form. In other words, not books that are merely a place to exhibit images but books whose images were destined to be seen printed in ink and bound between covers” (Roth, *apud* HIMES e SWANSON, 2011, p. 18).

categoria geral (no caso, livros de fotografia ou fotográficos). Distingue nessa categoria, os álbuns, os catálogos e as monografias. Na sequência, opta não por definir categoricamente os *photobooks – monographs*, mas por assinalar como eles acontecem:

De início, você não pode facilmente remover uma fotografia ou página de um fotolivro sem correr o risco de dramaticamente alterar o livro. Ele é feito de tal forma que cada fotografia que tem seu lugar muito específico, certo, antes ou depois de uma outra fotografia. A colocação das fotografias e todo o design criam um tecido conjuntivo entre as imagens, o que torna o todo, o livro, mais do que apenas uma soma de suas partes. (...) na maioria dos casos, um espectador exposto a um fotolivro deve ser capaz de entender a mensagem do livro apenas olhando para as fotografias. Não será necessário dizer que o papel do texto é determinado pelo corpo fotográfico do trabalho em questão.²⁸ (COLBERG, 2017, p. 2, t.n.).

Novamente aparece a união das imagens, texto e design gráfico na produção do fotolivro. Invertendo a lógica dos livros ilustrados, o texto aparece subordinado à imagem fotográfica. Porém o que gostaríamos de ressaltar é a importância do posicionamento das imagens nas páginas, por meio do layout e da sequência de imagens²⁹. Outro termo para fotolivros é *Photobookwork*, o qual data de 1946. O pesquisador Alex Sweetman, autor de um dos primeiros estudos sobre os livros de fotografia, define *photobookwork* como sendo:

Uma função de inter-relação entre dois fatores: o poder da fotografia única e o efeito serial dos arranjos no formato de livro. Tais arranjos devem ser vistos como um mundo no qual as imagens individuais habitam e, portanto, como um contexto. Imagens individuais podem agir como imagens expressivas e/ou informativas; combinações destes dos tipos podem produzir séries, sequências justaposições, ritmos e temas recorrentes.³⁰ (SWEETMAN, 1946. In LYONS, 1985, p. 187, t.n.).

Para Morgan (*apud* CHAPPELL, 2003, p. 17, t.n.), nos *photobookwork* “as imagens fazem sentido apenas em relação ao contexto em que são vistas, ou seja, dentro de uma sequência de específica”³¹. As imagens não seriam nem os quadros individuais da chamada fotografia artística, pictórica, nem as ilustrações de um outro elemento informacional mais

²⁸ “For start, you couldn’t easily remove a photograph or page from such a photobook without running the risk of dramatically altering the book. It is made to rely heavily on each photograph having its very specific place next to and right after and before another photograph. The photographs’ placement and the overall design create the connective tissue between the images that makes the whole, the book, more than just a sum of its parts. (...) in most cases, a viewer exposed to a photobook should be able to understand the book’s message solely by looking at the photographs. Needless to say, the role of text is determined by the photographic body of work in question” (COLBERG, 2017, p. 2).

²⁹ No capítulo 3, veremos que nem todos os fotolivros seguem sequências pré-determinadas. Alguns possuem páginas soltas, permitindo o espectador manipular a sequência das imagens.

³⁰ “(Potobookworks) are a function of the inter-relation between two factors: the power of the single photograph and the effect of serial arrangements in book form. Such arrangements may be viewed as worlds which the individual photographs inhabit and, therefore, as their context. Individual pictures may act as expressive images and/or as information; combinations of these can produce series, sequences, juxtapositions, rhythms, and recurring themes” (SWEETMAN, 1946. In LYONS, 1985, p. 187).

³¹ “The images make sense only in relation to the context in which they are seen, that is, within a specific language sequence” (MORGAN *apud* CHAPPELL, 2003, p. 17).

importante. Elms (*apud* CHAPPELL, 2003, p. 17, t.n.) define photobookwork como um “conjunto de imagens, bem unidas, bem editadas, organizadas em grupo, numa sequência linear no formato livro. Linearidade é importante porque concede à imagem sua qualidade temporal”³². Paulo Silveira, por sua vez, traduz o termo *photobookwork* por *livros-obra fotográfico*.

A singularidade da ideia de um livro-obra fotográfico – ou seja, do que chamamos mais simplesmente de livros fotográficos ou fotolivros, no arco que abrange da parcela assumidamente documental até a fração mais notável e “artística” – foi muito oportuna e reconhece sua dimensão sensória, fisicalidade, diagramação, acabamento, etc. (SILVEIRA, 2015).

Por fim, temos o termo mais antigo, *photo-book*, que aparece pela primeira vez em *Malerei, Photographie, Film* (1927) de Moholy-Nagy. No livro, o autor cita alguns dos possíveis usos da fotografia, entre eles está “formas criativas para foto-livros, ou seja, fotografias no lugar do texto, fototipografia”³³. Provavelmente, é a primeira vez que uma variante do termo *photobook* aparece em uma publicação. No original em alemão aparece o termo *foto-buch*, na impressão em inglês *photo-book*: um livro feito de fotos.

Com relação aos *fotozines*, tratam-se na verdade de *zines* feitos com fotografias. Mas o que são os *zines*? O pesquisador Fred Wright (1997), em sua dissertação de mestrado³⁴, chama de *zine* os “periódicos autopublicados com pequenas tiragens, normalmente xerocados, frequentemente irreverentes e usualmente direcionados a audiências com interesses muito específicos”. Da pesquisa até hoje, vinte anos se passaram, muita coisa mudou, e a cultura dos *zines*, se antes estava mais atrelada ao *underground*, hoje está presente em diferentes cenas culturais. Basta frequentar uma feira de publicação impressa para ver a diversidade que é a produção contemporânea de *zines*.

Figura 5 - Capas e página dupla de *Foto.Zine Nr.4*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/5t2gtd>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

³² “Tightly knit well-edited, organized group por set of images in a linear sequence in book form. Linearity is important because it gives the imagery its temporal quality” (ELMS *apud* CHAPPELL, 2003, p. 17).

³³ “Creative means for photo-books, i.e., photographs in place of text; typophoto”.

³⁴ Disponível em: <https://goo.gl/gc1Tq6>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

O caráter de periodicidade, citado por Wright, é um dos principais fatores caracterizadores dos zines. Zine, aliás, é redução do termo em inglês *Magazine* (revista ou periódico). Tais como a série de zines, *Foto.Zine Nr.4*, feita pelo fotógrafo e designer Erik Van der Weijde, autor de dezenas de zines³⁵, sobre variados temas. Entre outros, alguns títulos de seus zines são *Jardins*, *Motel*, *Búzios* e *Av. Paulista*.

Outro fotozine bastante conhecido dos frequentadores de feiras de publicação impressa aqui no Brasil é o *Fotos dos Outros*. Cada zine é publicado com uma temática específica, sempre a partir da apropriação de fotografias encontradas. Alguns títulos do zine são: *Partyhard*, *Dias Quentes*, *Alter Ego*, *Drinks: a arte de beber*.

Figura 6 - Capa de página dupla de *Fotos dos outros n.2: dias quentes*.



Fonte: site *Fotos dos outros*. Disponível em: <<https://goo.gl/uQHBqm>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

O fotógrafo e publicador de zines Allison V. Smith (*apud* HIMES & SWANSON, 2011, p. 80, t.n.) apresenta-nos o caráter pedagógico dos zines: “eu tenho feito zines por diversão,

³⁵ Disponíveis em: <<https://goo.gl/goAEpu>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

para mim mesmo, como uma forma de praticar edição e sequenciamento. Eles não são necessariamente protótipos para futuros livros, mas eles têm me proporcionado uma experiência real com o formato impresso”³⁶. E de fato muitos publicadores começam pelos zines. Das oficinas sobre fotolivros que participamos, em três delas, *Edição, curadoria e publicação* (2016), *Curso Fotolivro* (2016) e *Papel de Foto* (2017), o produto final foi um fotozine. Os fotozines são um excelente meio para aprender as relações entre fotografias, construção de narrativas, formato impresso, entre outras.

Corriqueiramente, chamamos também de *zines* os livros e livretos autopublicados, independente da periodicidade. Esses livretos, normalmente, são feitos com baixo orçamento, não são registrados no ISBN, vivem na informalidade, circulam principalmente nas feiras de publicações impressas, não entram para as estatísticas oficiais, tampouco para o registro histórico e para a consulta por futuras gerações. São livros que vivem à margem do circuito tradicional dos livros de fotografia. Muitos desses fotozines são considerados como fotolivros ou livros de artista, alguns de exemplar único.

E por falar em *livros de artista*, as definições para estes, assim como para os fotolivros, são muitas e variam de autor para autor. Tais livros são deveras estudados no campo da arte. Os livros de artista podem ter ou não texto, fotografia e ilustrações. Aqui, nos interessa aqueles que são fotográficos. Vejamos, de início como são definidos pelo Tesouro da Fundação *Getty*:

Livros, seja único ou múltiplos, feito ou concebido por artistas, incluindo as publicações comerciais (em geral em edições limitadas), assim como itens únicos formados ou organizados pelo artista. Para textos escritos por artistas devido a seu conteúdo informacional, use “escritos”. Para livros de artista que enfatizam o livro físico como uma obra de arte mais do que o conteúdo, use “livros-obra”. Para obras que parecem ou incorporam livros, mas não comunicam dos modos característicos dos livros, ver “livros-objeto”.³⁷ (GETTY RESEARCH, *Art and Architecture Thesaurus Online*, 2017, t.n.).

Paulo Silveira (2013, p. 23) considera a definição do *Getty* ampla e generosa, “levando em consideração também a funcionalidade. São livros, portanto além da arte, são pertinentes à comunicação visual e verbal”. O *Getty* ainda os categoriza como livros-obra e livros-objeto, afirmando que podem se constituir de uma única unidade ou de uma tiragem comercial. O livro

³⁶ “I’ve made the zines for fun, for myself, as a means to play around with editing and sequencing. They aren’t necessarily prototypes for future books, but they have given me real experience with the printed format” (SMITH *apud* HIMES & SWANSON, 2011, p. 80).

³⁷ Artist’s books (books): “Books, whether unique items or multiples, made or conceived by artists, including commercial publications (usually in limited editions), as well as unique items formed or arranged by the artist. For texts written by artists for the sake of their informational content, use ‘writings’. For artists’ books that emphasize the physical book as a work of art rather than the content, use ‘bookworks’. For works that look like or incorporate books but do not communicate in the ways characteristic of books, see ‘book objects’” (GETTY RESEARCH, *Art and Architecture Thesaurus Online*, 2017). Disponível em: <<https://goo.gl/8M427V>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

de artista, portanto, tem suas próprias categorias. Em geral, é visto como “obra de arte”. “O que está nele é pensado para ser exibido no próprio, porque dificilmente as imagens são exibidas de outra maneira a não ser no livro” (CADOR, AMIR. *Apud* BURIL, 2016, p. 79).

O livro de artista, no sentido restrito do termo, é um produto quase sempre múltiplo e que põe em ação o gesto artístico de publicar. Como tal, não abre mão de atingir seu público, onde ele estiver. Ele agrega à arte o conceito de mídia. Mas isso não significa que se banalize. Ao contrário, nos seus primeiros tempos a sua presença causava estranheza, tanto no circuito das galerias e museus, quanto no mundo das livrarias e bibliotecas. A indagação proposta, mesmo tão simples, causava perplexidade: como ver essa arte? Ou ainda há para ser lido nesse livro? Havia razão para a inquietude. Não se tratava mais de apenas ler e ver, paralelamente, uma obra de colaboração, por exemplo, entre um artista e um escritor. Tratava-se de algo novo, um pouco mais que ver ou ler, uma possível oferta de novos mistérios, de novas reflexões (SILVEIRA, 2008, p. 59).

Um dos primeiros livros de artista, assim considerado, foi *TwentySix Gasoline Station* (1963) do artista Ed Ruscha. O livro é então entendido como veículo para a expressão artística e visto, em sua materialidade, como um objeto manipulado pelo artista para além das convenções formais dos livros de arte tradicionais. Tal definição o afasta da definição de livro de arte.

(O livro de artista) não é local para as reproduções de trabalhos de arte e sim, para obra original, ou seja, é o campo primário para a realização da arte. No livro de artista a imagem que está no interior é arte e não ilustração. Poderíamos falar de uma transformação de tal objeto, quando o artista manipula a página, o formato e o conteúdo tradicional do livro. (PANEK, 2005, p. 41).

A pesquisadora Bernadette Panek nos aponta a importância da materialidade e do formato para a criação da obra artística, o livro de artista. O livro não seria só um suporte de um texto literário ou de uma imagem. O livro todo comunica, o livro é uma unidade, é expressão do artista. O texto, a imagem, o material utilizado, o processo de produção, tudo é pensado em conjunto e o resultado disso é a unidade expressiva que é o livro de artista, no nosso caso, o fotográfico. É inegável a aproximação que existe entre estas definições para com as definições que vimos de fotolivros.

A questão da materialidade do livro, da junção de poesia, fotografia e ilustração, por exemplo, é presente tanto nos estudos sobre os livros de artista, quanto nos estudos de *design* gráfico de livros, quanto nos estudos sobre fotolivros. Bem antes dos anos 60, bem antes de Ruscha e daqueles considerados como primeiros livros de artista contemporâneos, muitos livros já haviam sido publicados mesclando fotografia, com poesia, com tipografia e com ilustração, entre outras misturas. A preocupação com a materialidade, com o formato do livro, com a organização dos seus materiais constitutivos em prol do todo e o entendimento de que o livro comunica como um todo é algo presente na prática das produções de muitos livros de fotografia,

como veremos, já nas primeiras décadas do séc. XX. Também é presente na prática de trabalho dos designers gráficos. A editora *Cosac Naify*, por exemplo, se tornou conhecida por produzir livros em que os elementos de design gráfico davam suporte aos textos literários, colaborando na veiculação das mensagens.

Entretanto foi, principalmente, no meio artístico, com utilização expansiva da fotografia e a produção de livros de artista, a partir da década de 70 (quando o livro de Ruscha já estava consolidado e já era referência no meio) que as experimentações entre fotografia e livro ampliaram suas fronteiras. Seja pela apropriação da imagem fotográfica como elemento para uma narrativa, seja pelo experimentalismo no uso do formato livro. O resultado desses encontros foi e é potencial para fotografia. Vejamos mais detalhadamente as relações entre os fotolivros e os livros de artista fotográficos.

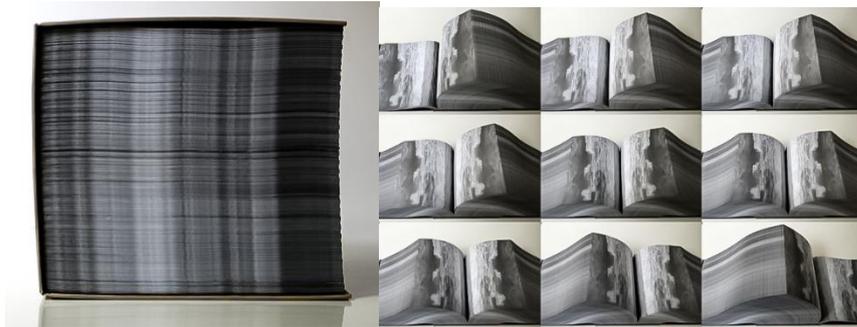
2.4 Fotolivros, livros de artista e as coisas

Alguns autores vislumbram que os fotolivros ou são livros de fotografia ou são livros de artista. Paulo Silveira, por exemplo, propõe a separação dos fotolivros, partindo do grau de autonomia em relação a fotografia documental, entre três grupos formais: ordinários (comuns), objetos e obra. Edith Derdyk (2013, p. 36) explica que livros-obra “são aquelas edições em que a forma livro é intrínseca à obra”.

Os melhores fotolivros utilizam de maneira inteligente o formato do códice. Logo, geralmente são livros de artista e como tal devem ser estudados, principalmente por sua autoria (se inequívoca ou equívoca, isto não é importante), sem perder de vista seu compromisso com a fotografia. Como tal, os livros fotográficos devem ser compreendidos igualmente em sua compleição, integridade artística, completude ensaística, intencionalidade estética e propósito comunicacional. (SILVEIRA. *In* GRIGOLIN (org.), 2016 p. 32 – 33).

Os fotolivros-objetos são os livros escultóricos. O autor cita como exemplo *Maré* (2009) de Lucia Mindlin Loeb, livro de 4 mil páginas em *offset* formado pela repetição de uma única fotografia. A manipulação das páginas do livro cria um efeito de movimento das ondas quebrando na praia. “Trata-se de um hiperlivro que se comporta mecanicamente, como escultura para exercício cinético, existindo sem compromisso com a leitura. Poderíamos chamá-lo de fotolivro-objeto” (SILVEIRA. *In* GRIGOLIN (org.), 2016 p. 27).

Figura 7 - Lateral e páginas de *Maré*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/91yw17>>.
Acesso em: 30 ago. 2017.

Como fotolivro-obra, Paulo Silveira cita *Manual da Ciência Popular* (1982) de Waltércio Caldas. O livro é formatado como um manual, “um catálogo irônico que enfatiza as realidades gráfica e fotográfica como interface para o convívio do público com a arte, em que o entendimento da proposta se vincula à consulta da página impressa” (SILVEIRA. In GRIGOLIN (org.), 2016 p. 27).

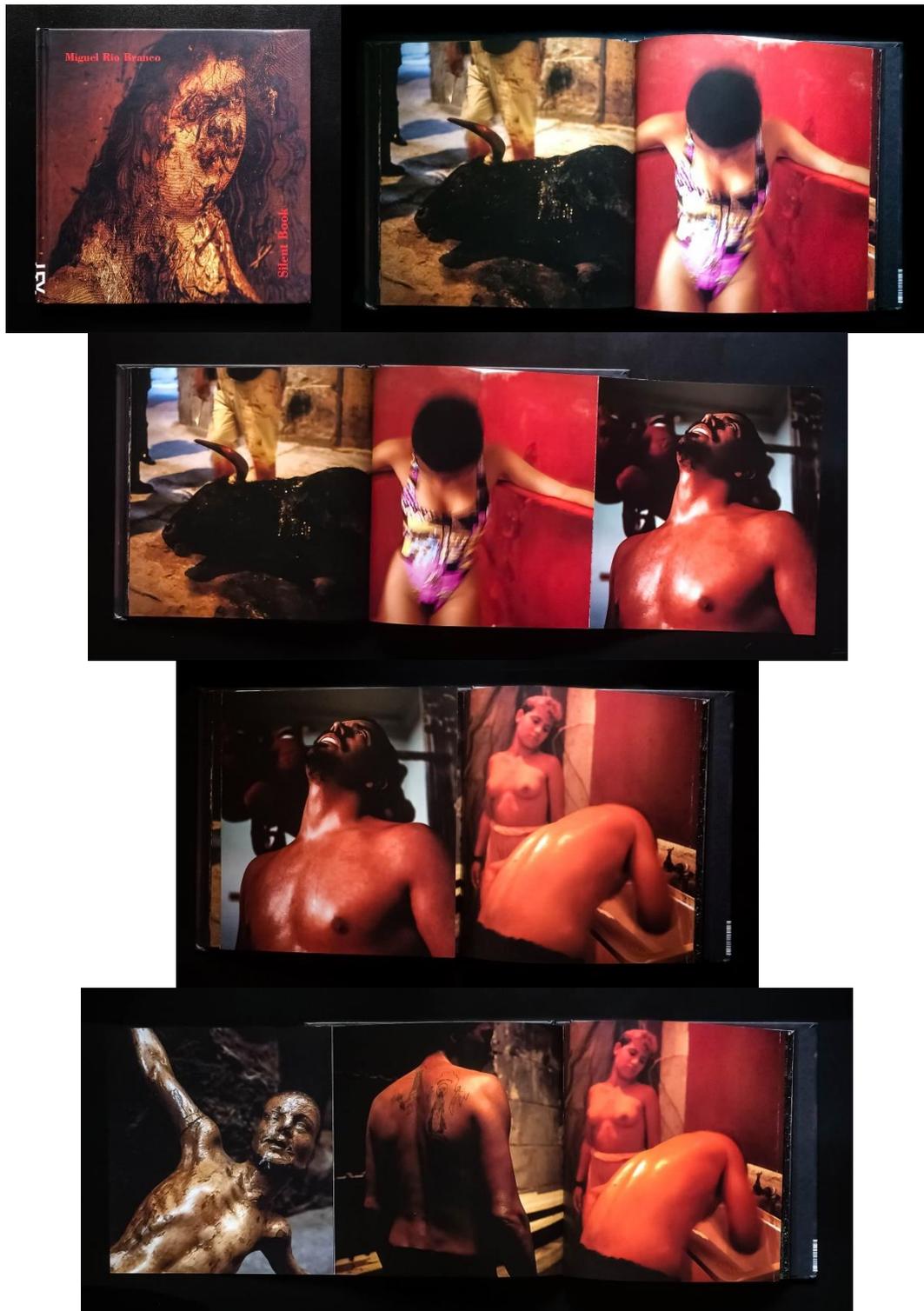
Como fotolivro comum, o autor cita *Silent Book* (1998) de Miguel Rio Branco. “As páginas não respiram: são recobertas de imagens. Descritivamente, é simples, é um livro comum”. É o livro mais próximo da fotografia documental, segundo a classificação proposta por Paulo Silveira, logo, o menos artístico.

“Não importam as dobras ou abas (que existem em muitos livros comuns), não importa a primazia da fotografia recobrindo integralmente a página (recurso também presente em livros comuns). No campo artístico, ser formado apenas por fotos é tão natural para um livro de imagens quanto ser formado apenas por textos é natural para um livro do campo literário”. (SILVEIRA. In GRIGOLIN (org.), 2016 p. 26)

Se para Paulo Silveira *Silent Book* é um fotolivro comum, para a pesquisadora Beatriz Vampré Lefèvre (2003, p. 13) é também um livro de artista. “É um poema em fotografias; apenas elas se manifestam, em associações dípticas, às vezes trípticas, ao longo de uma narrativa em que a pontuação são as páginas negras e as dobras”. As imagens se interligam, dialogam entre si. As imagens se apresentam em tal sequência, formando um todo coerente que é o livro.

A pesquisadora Fernanda Grigolin (2015, p. 26), por sua vez, também considera que o livro de Miguel Rio Branco é um livro de artista. Segundo a autora, em *Silent Book* há “uma violação das normas do que se considera livro de fotografia. Rio Branco inaugura um outro lugar para eles, tornando-os muito mais próximos do livro de artista e do caráter intermídia da arte contemporânea”. Para Grigolin, *Silent Book* foi um livro de referência em sua pesquisa.

Figura 8 - Capa e sequência de páginas com associações dípticas e trípticas de *Silent Book*.



Fonte: RIO BRANCO, 2003.

Não é fácil definir os livros de fotografia, vimos aqui três posicionamos a respeito do mesmo livro, *Silent Book*, ora visto como um livro fotográfico comum, ora como um livro de fotografia e também como um livro de artista, ora como um livro de artista que ultrapassa os

livros de fotografias. As análises feitas por Lefèvre e Grigolin, em suas respectivas dissertações, a respeito da forma e conteúdo de *Silent Book*, são bem próximas. Nos revela o livro de fato, independentemente de suas definições teóricas e, por que não, mercadológicas. Não esqueçamos que o rótulo *livro de artista* é empregado contemporaneamente por grandes galerias de arte que se tornaram também editoras, que publicam a produção editorial de seus artistas. Não esqueçamos que *Silent Book* foi produzido industrialmente, com grande tiragem e que foi relançado em 2002 pela editora *Cosac Naify*. Até hoje é possível encontrá-lo em sebos e livrarias virtuais a um preço acessível. É mais um objeto de circulação de massa do que um item colecionável por seu valor de exclusividade artística.

Com relação às demais categorizações propostas por Paulo Silveira (*In* GRIGOLIN (org.), 2016 p. 26), não identificamos nada que contradiga os fotolivros. Trata-se apenas do ponto de vista de um outro campo de estudo. Para o autor, “muito pouco foi escrito sobre fotolivros que não tenha sido escrito antes sobre livros de artista. E, o mais importante, foram as pesquisas sobre o livro de artista que apresentaram a dimensão fotográfica neles presente explícita ou implicitamente”. O autor deixa claro sua posição quanto a não relevância de estudos sobre fotolivros, uma vez que os mais importantes, segundo o autor, são livros de artista. E, como tal deveriam ser estudados, já que os estudos sobre livros de artista envolveriam também a presença da imagem fotográfica e logo, os fotolivros. Mas apenas aqueles considerados bons, bons para serem classificados como livros de artista.

Justamente pela grande presença da fotografia, pode-se verificar uma penetração em periódicos especiais, em antologias, em diários, em documentações, em fac-símiles, em álbuns (inventários), em livros ilustrados, em trabalhos de *page art*, além de outros formatos. Ou seja, um livro fotográfico cairia num desses grupos, mas desde que a publicação impusesse sua excepcionalidade, sendo uma obra de arte por si mesma. O particular encanto de um livro de artista é por si só definidor de sua condição. (SILVEIRA, 2004, p. 145).

O autor parte da premissa de que o livro de artista tem uma qualidade que é inata, um “particular encanto”. A questão da qualidade ou não é um juízo de valor. Assim, para alguns fotolivros é concedida a outorga de *livro de artista* (e com isso, o livro é inserido no mercado da arte e o seu produtor passa a ser considerado artista), dado um tal encanto particular que faz com que o livro não seja um ordinário e comum livro de fotografia e sim uma obra artística. O fato é que existem bons e maus fotolivros e livros de artista. A qualidade do todo que é o livro serve para segregarmos os bons dos maus, não para criarmos uma escada valorativa em que no topo estão os livros de artista, na posição mediana os fotolivros e mais abaixo os demais livros de fotografia.

Os melhores fotolivros feitos por fotógrafos e/ou artista, por exemplo, apresentam uma apropriação consciente da fotografia e do formato livro na criação de narrativas visuais. Tal se evidencia em práticas fotográficas nem sempre vinculadas ao meio artístico, como a fotografia documental e a jornalística, que a cada dia fazem livros mais e mais complexos.

Os fotógrafos documentais hoje estão mais preocupados em contar histórias em livros, provocando seus leitores com narrativas elípticas, em vez de expor certezas. De certa forma, os fotógrafos jovens (e mais velhos) estão fazendo livros fotográficos maduros e pensativos sobre as complexidades da sociedade global, e estão dispostos a permitir que os leitores tirem suas próprias conclusões.³⁸ (PARR e BADGER, 2014, v. III, p. 109, t.n.).

Um dos pilares da fotografia documental tradicional era o discurso institucionalizado de que a fotografia era um relato objetivo da realidade (QUEIROGA, 2016, p. 14). Essa função de “testemunho da verdade” da imagem fotográfica já não tem mais vigorado nos trabalhos dos fotógrafos documentais contemporâneos. “A função das fotografias não é corroborar nossa verdade ou assentar nosso discurso, mas exclusivamente questionar as hipóteses em que outros possam fundamentar sua verdade” (FONTCUBERTA, 2010, p. 96). Os bons fotógrafos documentais hoje convidam o público a refletir sobre as complexidades da sociedade, suas várias verdades, ficções e dilemas. Para isso, existem estratégias e recursos diversos – não há mais regras de como a realidade deve ser abordada – desde o não uso de legendas nas imagens até a construção de ficções fotojornalísticas, por exemplo.

Por acaso o quadro de Picasso não foi mais eficiente para divulgar e fixar na história o holocausto de Guernica do que todas as fotografias – verdadeiras e falsas – ao mesmo tempo? Em um “documento” importa o propósito que o originou ou o efeito exercido? Importa seu status estético como evidência ou a função social que se atribui a ele? (FONTCUBERTA, 2010, p. 96 – 97).

Os questionamentos de Fontcuberta expõem as complexidades de se trabalhar com as imagens fotográficas, as quais oscilam entre a evidência e a função social; entre o propósito de concepção o e os efeitos exercidos no espectador. O pesquisador André Rouillé (2009, p. 287), por outro lado, cria algumas categorizações para a fotografia. Para o pesquisador, a fotografia feita por fotógrafos ou “reproduz aparências (fotografia-documento ou documental); ou afasta-se delas (fotografia-expressão); ou deliberadamente as transforma (fotografia artística)”. O pesquisador vincula todo o trabalho do fotógrafo a uma espécie de luta contra o tema, ou contra

³⁸ “Documentary photographers today are more concerned with telling Stories in books, teasing their readers with elliptical narratives rather than expounding certainties. In some ways, Young (and older) photographers are making grown-up and thoughtful photobooks about the complexities of the global society, and they are commendably willing to let readers make up their own minds” (PARR e BADGER, 2014, v. III, p. 109).

o objeto representado. “A fotografia viveu sob a tirania do tema: o objeto exerceu uma hegemonia quase absoluta” (FONTCUBERTA, 2010, p. 15).

Tal tirania, fixada por Rouillé como definidora das relações entre o fotógrafo e a fotografia, é apontado por Fontcuberta como um dos três elementos constituintes de toda mensagem. “Toda mensagem tem uma tripla leitura: fala do objeto, fala do sujeito e nos fala do próprio meio” (FONTCUBERTA, 2010, p. 15). Ao substituir a palavra *mensagem*, por *fotografia*, temos a frase *toda fotografia tem uma tripla leitura: fala do objeto, fala do sujeito e nos fala do próprio meio*. Na visão de Rouillé (2009, p. 235) apenas os artistas, os quais evoluem do campo da arte e não da fotografia, não estão presos à questão do objeto.

Rouillé (2009, p. 342) denomina de arte-fotografia a fotografia que tem uma concepção e circulação artísticas. “A fotografia passa do *status* de documento (ferramenta ou vetor) para o de material artístico quando a *representação produzida* é abolida pela *apresentação dada*”. A intenção do artista é menos representar o real do que problematizá-lo. A mimese para o artista é apenas um dos elementos do processo criador da obra, em resumo:

(...) a obra não é um simples reflexo dos estados de coisas, mas um efeito de enunciação e do trabalho sobre o material. A obra está, ao mesmo tempo, ancorada na vivência e desligada da vivência pelo trabalho sobre o material. Aliás, isso ocorre porque a obra excede tal vivência singular e pode adquirir um valor alegórico, passar da designação (particular) ao sentido (geral). (ROUILLÉ, 2009, p. 407).

Assim, Rouillé distingue a arte-fotografia do fazer fotográfico documental ou da fotografia expressiva ou artística dos fotógrafos. Aos artistas são destinadas as paredes das galerias, aos fotógrafos documentais, o catálogo e aos fotógrafos-artistas, o livro. Rouillé, no mínimo, desconsidera toda a produção de livros de artista fotográficos já feita. As categorizações que propõe sofrem da redução ao tema à qual os estudos sobre a fotografia ficaram reféns durante anos. Tal questão é superada apenas pelo artista. O pensamento do pesquisador reflete mais uma tentativa de reserva de mercado para artistas, vindos desse campo de conhecimento específico, do que uma preocupação com a complexidade da fotografia.

As produções fotográficas, assim como as demais produções artísticas, seja cinema, literatura, teatro, pintura, escultura, ou qualquer outro tipo, podem ser representativas ou antirrepresentativas. “A arte antirrepresentativa é, constitutivamente, uma arte sem irrepresentável” (RANCIÈRE, 2012, p. 147). Mas isso não significa, como mencionado por Rouillé, abolir a representação, pelo contrário, significa que não há limites para representar o mundo que nos cerca. Não há nada que não possa ser representado imagetivamente. Todas as regras as quais a fotografia documental, por exemplo, deveria se subordinar caem por terra.

(...) mais possibilidades de construir equivalências, de tornar presente o ausente, e de fazer coincidir uma regulação particular da relação entre sentido e sem sentido com uma regulação particular da relação entre apresentação e retraimento. (RANCIÈRE, 2012, p. 147).

A produção fotográfica de artistas e fotógrafos está presente tanto em galerias, museus, quanto em catálogos e livros, sem distinção. A problematização da realidade circundante por meio da fotografia é postura encontrada em produções fotográficas diversas, livre de regras, podemos citar por exemplo o trabalho do Coletivo Garapa que discute a prática do linchamento por meio da desconstrução de imagens de linchamentos apropriadas de vídeos do *Youtube* em seu livro *Postais para Charles Lynch* (2014) e em um ensaio textual³⁹. *Condor* (2014) de João Pina que discute a operação Condor nas ditaduras da América do Sul no século passado. Ou *The Epilogue*⁴⁰ (2014) de Laia Abril, que discute a anorexia por meio da história de vida de uma família.

Esses livros habitam uma zona de porosidade em que se torna difícil e desnecessária, as categorizações identitárias e mercadológicas propostas por Rouillé. Como nos lembra Fontcuberta (2010, p. 82 – 83), “as práticas documentais e as práticas artísticas” são “termos extremamente equívocos que no fundo dirimiam estritas questões de estilo”. A potência de provocar reflexões no público, de problematizar a realidade, de criar fraturas, de possibilitar ver o não visto, bem como a atitude investigativa e de pesquisa podem ser localizadas em livros feitos por artistas ou por fotógrafos. O *background* de cada autor transparece na singularidade de suas produções, sem generalizações restritivas e pré-concebidas. Nosso entendimento da fotografia, portanto, se aproxima mais do pensamento de Martin Parr, Joan Fontcuberta e Rancière, interessados mais no que expande as imagens fotográficas, no que as potencializa, nos entrelaçamentos com outros campos da cultura e com a história. Avancemos na questão.

Fotografia é uma entre as tantas mídias utilizadas no livro de artista e não necessariamente todo livro de fotografia (ou fotolivro, usando a nomenclatura em voga) é um livro de artista. Essas fronteiras por muitas vezes não são definidas, pelas próprias características mutantes dos conceitos e dos territórios dos próprios livros. Muitas vezes as relações podem vir a ser arbitrárias, dependem de pesquisadores, tendências, como bem me disse Juan Carlos Romero quando o questionei: quando um livro de fotografia é um livro de artista? (GRIGOLIN, 2013, p. 79).

Modifiquemos a pergunta de Grigolin, a questão é menos de tempo do que de ambiente de circulação e de legitimação: Onde um livro de fotografia é um livro de artista? Teremos respostas diferentes para livros diferentes. É bem provável que os livros de fotografia

³⁹ Disponível em: <<https://goo.gl/4NX7EG>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

⁴⁰ Disponível em: <<https://goo.gl/wDkXPN>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

comerciais ou de propaganda jamais se enquadrem como livros de artista, no campo das artes, a despeito de sua qualidade ou de se enquadrarem nas definições conceituais para livros de artista, particularmente quanto à forma, pois não foram produzidos com uma intenção artística original, nem foram feitos para o mercado de artístico. Ficariam de fora, por exemplo, os livros de propaganda soviética feitos por Aleksandr Rodtchenko ou *Électricité* (1931) feito por Man Ray para a companhia de energia elétrica de Paris.

Figura 9 – Capa e abertura de capa com folha solta de *Électricité*.



Fonte: PARR, 2006, v. 2, p. 182.

Por outro lado, muitos dos fotolivros de hoje também são livros de artista, tenham sido eles feitos por artistas ou por fotógrafos. São livros que circulam em galerias, bibliotecas e livrarias especializadas em fotolivros e livros de artista, feiras de publicação impressa e festivais de arte e fotografia. O reconhecimento de um determinado fotolivro como livro de artista nos parece estar intimamente relacionado com inserção desse livro em ambientes de circulação legitimados como artísticos. No mais, a zona de indefinição é grande e as categorizações, como vimos, são, por vezes, juízos de valor.

Qual é exatamente a diferença entre fotolivros de artistas e livros de fotógrafos? É apenas uma diferença percebida - que fotolivros de artistas são feitos por 'artistas' e mostrados em galerias de arte contemporânea, enquanto outros são percebidos como livros de fotógrafos e relegados a galerias especializadas em fotografia? Na década de 80, e em parte da década de 90, houve este tipo de *apartheid* artístico, mas isso foi amplamente dissipado, embora os fotógrafos puramente funcionais não recebam o mesmo nível de status. Talvez tenha havido uma mudança na percepção? Talvez os fotógrafos tenham aprendido a comercializar-se de forma diferente? Um resultado disso tem sido que os fotolivros de artistas e – digamos? – os fotolivros de fotógrafos tendem a convergir a um tom geral.⁴¹ (PARR e BADGER, 2006, v. 2, p. 137, t.n.).

⁴¹ “What exactly is the difference between artists’ Photobooks and books by photographers? Is just a perceived difference – that artists’ book is made by ‘artists’ and shown in contemporary art galleries, while others are perceived as photographers and relegated to specialist Photography galleries? In the 1980s, and to an extent in the 1990s, there was this kind of artistic apartheid, but this has largely dissipated, although purely functional photographers are not accorded quiet the same kind of status. Perhaps there has been a change in perception? Perhaps photographers have learnt to Market themselves differently? A result of this has been that artist’s

Como bem assinalam Parr e Badger (2005, v. I, p. 9, t.n.), “os livros de fotografia foram publicados ao longo de toda a história, independentemente do prestígio reconhecido à fotografia pelos museus de belas artes”⁴². Para os autores o envolvimento dos artistas com a fotografia e, conseqüentemente, a presença intensa da fotografia nos livros de artista, ou como o chamam Parr e Badger (2006, v. II, p. 137, t.n.), nos fotolivros de artista (no original, *artist’s photobooks*), trouxe grandes benefícios “para o desenvolvimento da arte fotográfica e para a arte dos fotolivros”⁴³. Fiquemos com esses benefícios. Todo estudo sobre fotolivros, livros de fotografia ou sobre a produção fotográfica impressa, seja feito pelo campo de estudo que for, pode contribuir para a fotografia e são mais importantes do que a criação de fronteiras identitárias e mercadológicas.

Eu não acredito que exista uma oposição entre os livros de artistas e os livros fotográficos. O conceito artístico pode muito bem definir o livro como um veículo. No entanto, uma questão ainda mais crucial do que a distinção entre o livro do artista e o livro fotográfico (em si um campo amplo) no desenvolvimento de livros de fotografias, é a maneira em que se trabalha com esta forma de apresentação.⁴⁴ (ROTH, 2001, p. 27, t.n.).

Partilhamos do pensamento de Roth, o principal é como os livros são feitos. Como as imagens, textos, os suportes materiais, como tudo isso é pensado e costurado para fazer o livro acontecer. *TwentySix Gasoline Station* não seria o mesmo sem as fotografias dos vinte e seis postos de gasolina. O artista poderia desenhá-las, é verdade, mas aí talvez a questão abordada no livro sobre a repetitividade e a onipresença das imagens na vida contemporânea não tivesse o mesmo impacto. Logo, as fotografias são imprescindíveis para o que o livro comunica. É um fotolivre e também um livro de artista. Lembremos, “não há fotolivros feitos apenas por fotógrafos” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 22).

(...) houve uma maturidade em relação ao que pode ser o fotolivre como obra, como projeto, e não necessariamente o repositório de obras, uma espécie de vitrine para mostrá-las. Passamos de um modelo catálogo para um modelo livro de autor ou livro de artista.⁴⁵ (FONTCUBERTA, 2014, t.n.).

photobook and – shall we say? – the ‘photographer’s photobook’ have tended to converge in general tone” (PARR e BADGER, 2006, v. 2, p. 137).

⁴² “Le livre de photographies est un moyen d’expression et de diffusion fondamentale pour les photographes depuis que les tout premiers expérimentateurs ont collé leurs images dans des albums semblables à ceux qu’ils remplissaient jadis de croquis” (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 9).

⁴³ “(..) to the development of photographic art and to the art of the photobook” (PARR e BADGER, 2006, v. II, p. 137).

⁴⁴ “I do not believe that an opposition exists between artists’ and photographic books. The artistic concept may very well define the book as a vehicle. However, an even more crucial issue than the distinction between the artist’s book and the photographic book (in itself a broad field) in the development of books of photographs, is the manner in which one works with this form of presentation” (ROTH, 2001, p. 27).

⁴⁵ “(...) he habido toda una madurez al respecto a lo que puede ser el fotolivre como obra, como proyecto, y no necesariamente el repositorio de unas obras, una especie de display para mostrarlas. Hemos pasado de um modelo catálogo a um modelo libro de autor o libro de artista” (FONTCUBERTA, 2014).

Dissolvamos, então, as fronteiras. Soltemos os livros para que fluam livremente. Os livros são os seus movimentos. Se aqui tal fotolivro é obra, ali é projeto; se de um lado é livro de autor, do outro é de artista; ora é feito por um artista, ora por um fotógrafo, ora por um outro editor qualquer; ou tudo isso ao mesmo tempo. Os livros não reconhecem bem o que é dentro e o que é fora, o que pode e o que não pode, eles apenas se movimentam, se entrelaçam em devir.

Só existem fronteiras quando enxergamos os livros como objetos inertes, estáticos, pertencentes a determinados lugares. Tim Ingold (2015, p.307) diz que os objetos⁴⁶ são aquilo que ficam “em pé diante de nós como um fato consumado, completo em si mesmo, ele bloqueia nosso caminho”. Os livros são coisas. Coisas, por outro lado, não existem, acontecem.

Onde as coisas se encontram, as ocorrências se entrelaçam na medida em que cada uma se torna ligada à história da outra. Cada uma dessas ligações é um lugar ou tópico. É nesta ligação que o conhecimento é gerado. Conhecer alguém ou alguma coisa é conhecer a sua história, e ser capaz de juntar essa história à sua. (INGOLD, 2015, p. 236).

Portanto, classificar os livros, determinando-lhes atributos fixos no tempo é impossível. Os livros são suas histórias, são suas narrativas. Enquanto o conhecimento classificatório procura o que seria a “natureza intrínseca” da coisa, o conhecimento narrativo “procura compreender a natureza das coisas apenas assistindo as suas relações, ou em outras palavras, contando suas histórias. (...) Histórias sempre, e inevitavelmente, reúnem o que as classificações separam” (INGOLD, 2015, p. 236). Avancemos para conhecer então esses objetos vivos, essas coisas chamadas de *fotolivros*, dessa vez pelas histórias que se contam a seu respeito.

⁴⁶ O termo *objeto* é empregado por vários autores para se referir a materialidade dos fotolivros. É possível encontrar o uso do termo *objeto* em várias citações, de diferentes autores, ao longo da dissertação. Entretanto, propomos que o objeto fotolivro não é um objeto morto, inerte. Ele é um *objeto vivo*, ou melhor, uma *coisa*, no sentido atribuído por Tim Ingold a esta palavra.

3 CONHECER PELAS HISTÓRIAS

O percurso dessa pesquisa histórica foi feito na companhia dos três volumes de *The Photobook: A History* de Martin Parr e Gerry Badger e do livro *Fotolivros Latino Americanos* de Horácio Fernández. Os livros de Parr e Badger foram produzidos a partir da coleção de livros de fotografia do próprio autor, Martin Parr. As principais críticas aos três volumes de *The Photobook: A History* são quanto ao fato de a pesquisa se dar com base em uma coleção particular e quanto ao fato de promover uma história dos livros de fotografia centrada principalmente na produção europeia, norte-americana e japonesa. Critica-se o caráter subjetivo, baseado em gosto, da seleção feita por Martin Parr, já que feita a partir de sua coleção pessoal; critica-se a própria valorização mercadológica que receberam os livros selecionados para os volumes de *The Photobook: a History*, logo a valorização do próprio acervo do autor. A própria concentração de livros oriundos da Europa, EUA e Japão também revela as concentrações geográficas da coleção do autor. Apenas quatro livros de fotografia de autores brasileiros estão presentes nos volumes de *The Photobook: A History*, são eles *Bares Cariocas* (1980) de Luiz Alphonsus, *Amazônia* (1978) de Claudia Andujar e George Love, *Paranoia* (1963) de Roberto Piva e *Silent Book* (1997) de Miguel Rio Branco.

Entretanto, tais críticas não diminuem a importância dos volumes de *The Photobook: a History* em fomentar o interesse pela história dos fotolivros. Várias outras pesquisas históricas surgiram a partir do lançamento dos volumes do livro de Parr e Badger. Alguns livros sobre a história dos livros de fotografia mais recentes são *The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present* (2015) organizado por Martin Parr em coautoria com Gu Zheng, Raymond Lum, Stephanie H. Tung e Gerry Badger; *The Japanese Photobook, 1912–1980* (2017) organizado por Manfred Heiting, com a contribuição de Ryuichi Kaneko, Duncan Forbes e Matthew Witkovsky; *The Japanese Photobook of the 1960s and 1970s* (2009) de Ryuichi Kaneko e Ivan Vartanian; *Soviet Photobook 1912–1941* (2015) de Mikhail Karasik e Manfred Heiting; e *Fotolivros latino-americanos* (2011) organizado por Horácio Fernández, com a colaboração de Marcelo Brodsky, Iatã Cannabrava, Lesley Martin, Martin Parr e Ramón Reverté. *The Photobook: a History*, contudo, também tem seus predecessores, tais como *Fotografía Pública: Photography in Print from 1919 – 1939* (1999) de Horácio Fernández; *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* (2001) de Andrew Roth. Todos esses livros têm ajudado a fomentar o interesse contemporâneo sobre os fotolivros.

Por sua vez, *Fotolivros latino-americanos* pretende ser um compêndio histórico dos melhores fotolivros publicados na América Latina. A proposta para a sua realização surgiu no Primeiro Fórum Latino-Americano de Fotografia, realizado em São Paulo em 2007.

Nesse fórum, onde se encontravam vários organizadores desta obra (livro *Fotolivros latino-americanos*), falamos dos fotolivros como o melhor modo de difusão da fotografia, e debatemos a falta de informação sobre o que já foi publicado na América Latina⁴⁷. (FERNÁNDEZ, 2011, p. 7).

O livro do Horácio Fernández nos apresenta alguns outros autores brasileiros, os quais veremos adiante. Além dessas publicações, outros livros também auxiliaram em momentos específicos da caminhada, como o livro *O design Brasileiro antes do design* (2005) de Rafael Cardozo que nos permitiu conhecer os primeiros livros ilustrados a partir de fotografias no Brasil. Consultamos pontualmente vários outros autores, *sites* de fotógrafos, revistas e editoras e o arquivo *on-line* da Biblioteca Nacional, o qual possui algumas das primeiras publicações em fotografia feitas no Brasil, no séc. XIX. Entrevistamos alguns fotógrafos e artistas, frequentamos alguns festivais de fotografia e feiras de publicações impressas no Brasil.

Para este capítulo, portanto, lemos, ouvimos e vivemos algumas histórias sobre os livros de fotografia, notadamente os fotolivros. Tim Ingold (2015, p. 237) diz que contar uma história é retrair “um caminho através do terreno da experiência vivida”. Portanto, as histórias que vamos contar aqui é o caminho, a trilha que seguimos, mas isso não significa que seja o único caminho válido para os fotolivros. Vejamos, então, alguns livros e suas histórias.

3.1 Do século XIX aos dias atuais

A fotografia esteve ligada aos impressos desde os primórdios. Ela serviu para aprimorar as ilustrações de livros, álbuns, jornais, revistas e conquistou seu espaço como protagonista em muitos desses meios de comunicação. Inventores da fotografia como Nicéphore Niépce (1765 – 1833), Louis Jacques Mandé Daguerre (1789 – 1851), Antoine Hercule Romuald Florence, mais conhecido com Hercule Florence (1804 – 1879), William Henry Fox Talbot (1800 - 1877), estiveram diretamente ligados a pesquisas de processos de impressão e reprodução (CARDOSO (org.), 2005, p. 61).

A tipografia inicia por volta de 1884 a reprodução de imagens fotográficas em preto-e-branco; a tricomia surge quase no fim do século, em 1890. Numa vista teórica do espírito, pode-se dizer que a invenção da fotogravura começa com a invenção da fotografia. Com efeito, há uma nítida relação entre os trabalhos de Niépce e Daguerre, nos inícios do séc. XIX, que resultariam na invenção da fotografia e os que se realizaram em seguida, no campo tipográfico, até produzir, em 1886, graças ao

⁴⁷ Texto escrito em conjunto pelos colaboradores do livro organizado por Horácio Fernández.

americano Ives, o clichê de retícula, também chamado de ‘similigravura’. (MARTINS, 1996, p. 277).

Niépce (1765 – 1833), que conseguiu fixar a imagem fotográfica em uma superfície pela primeira vez em 1826, em uma placa de estanho coberta com Betume branco da Judéia, vinha de uma pesquisa em litografia e heliografia. Sua pesquisa não terminou com a fixação da imagem, pois tal imagem era desprovida de meios-tons e não servia, portanto, para uso em processos de impressão litográfica⁴⁸.

O daguerreótipo, isto é, o processo de fixação da imagem em uma placa metálica, é o resultado das pesquisas de Daguerre seguindo os passos de Niépce. Assim como a heliografia de Niépce, o daguerreótipo também era um processo fotográfico positivo (não havia a criação do negativo fotográfico). A nitidez e a precisão das imagens do daguerreótipo fez com que estes caíssem no gosto popular e fossem amplamente comercializados e reproduzidos por meio de processos litográficos, tais como o álbum *Excursionas Daguerriennes: Vues et Monuments Les Plus Remarquables du Globe* de Noël-Marie-Paymal Lerebours (1840 – 1842) e *Paris et ses environs reproduits par le Dagueerotype* de Charles Philipon (1840). Tais álbuns de vistas rivalizam como o primeiro livro ilustrado a partir de fotografias. O historiador Thomas Dugan (1979, p. 1, t.n.) diz que muitos dos livros surgidos nessa época eram “álbuns de fotografias sobre um único tema, mas do que um conceito tratado de uma forma sequencial, complexa e sofisticada”⁴⁹.

Hercule Florence, francês radicado no Brasil, desenhista e pintor, criador de um método próprio de impressão, denominado por ele de poligrafia, também descobriu o processo fotográfico, de forma isolada em 1833, com o uso de sais de nitrato de prata para fixar a imagem (KOSSOY, 1980, p. 24-29). Por sua vez, Talbot inventou o processo de negativo e positivo fotográfico, denominado por ele de calotipia. A calotipia possibilitava então a reprodução de vários positivos fotográficos a partir de um negativo. Foi o próprio Talbot quem publicou aquele que é considerado um dos primeiros livros de fotografia, *The Pencil of Nature* (1844 -1846).

The Pencil of Nature é composto por 24 calótipos colados nas páginas e foi publicado em 6 fascículos, numa edição total de 89 exemplares. Nessa época ainda não havia tecnologia que permitisse a impressão de imagens fotográficas. Daí que as imagens eram reproduzidas em papel fotográfico e coladas ou encadernadas junto as demais páginas dos livros. Segundo Parr

⁴⁸ A litogravura é um processo de gravura artesanal, assim como a xilogravura e a gravura em metal. Na litogravura, a imagem é reproduzida manualmente, por meio do desenho, em um corpo gorduroso sobre uma pedra calcária. O desenho pode ser traçado diretamente ou indiretamente, com ajuda de papel de decalque.

⁴⁹ “(...) albums of photographs on a single theme, rather than a concept dealt with in a complex, sequential, sophisticated fashion” (DUGAN, 1979, p. 1).

e Badger (2005, v. I, p.22, t.n.), “a força do livro reside em seu aspecto didático. Como muitos grandes livros de fotografia, seu âmbito não se limita às imagens consideradas individualmente”⁵⁰. As fotografias de Talbot foram desenvolvidas para o livro e representam as várias possibilidades de uso da fotografia, em especial, como um procedimento de documentação de viagens, arquitetura, topografia, reprodução de arte e catálogos. No próximo século, tais usos da fotografia seriam lugar-comum. Tão importante quanto as imagens fotográficas, no livro, são os comentários sobre as experiências e as observações feitas pelo próprio Talbot (1844 – 1846, t.n.): “foi nesses pensamentos que a ideia me ocorreu...o quão encantador seria se fosse possível fazer com que essas imagens naturais se imprimissem de forma durável e permanecessem fixas no papel”⁵¹.

Figura 10 - Capa e página de *The Pencil of Nature*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/uGphZZ>>.

Acesso em: 1º set. 2017.

Anna Atkins é considerada por alguns historiadores como a primeira mulher fotógrafa. Seu livro *Photographs of British algae: Cyanotype Impressions* (1843 – 1853) é composto de 3 volumes com 14 páginas de texto e 389 de desenhos fotogênicos em cianótipo. As algas eram postas em contato com o papel sensível a luz e expostas ao sol para produzir uma imagem. Foi o primeiro livro de fotografias realizado, dado que o primeiro volume apareceu oito meses antes do primeiro fascículo de *The Pencil of Nature* de Talbot.

⁵⁰ “la force de l’ouvrage réside dans son aspect didactique. Comme beaucoup de grand livre de photographies, as portée ne se limite pas aux seules images” (PARR e BADGER, 2005, v. I, p.22).

⁵¹ “It was during these thoughts that the idea occurred to me...how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed upon the paper” (TALBOT, 1844 – 1846). Disponível em: <<https://goo.gl/Evm79X>>. Acesso em: 01 set. 2017.

Figura 11 - Capa e páginas de *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/xegVB5>>.
Acesso em: 1º set. 2017.

Entretanto, alguns historiadores não o consideram como primeiro livro de fotografias e sim como um catálogo de algas ou ainda como um álbum, dado que seus textos foram escritos à mão e que a circulação do livro foi restrita ao meio botânico ao qual pertencia Anna Atkins (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 20). A pesquisadora Elizabeth Shannon (2010) considera o livro de Anna Atkins como um livro ilustrado por fotografias, visto essa ser a função das fotografias no livro, quando foi produzido.

A beleza do conteúdo imagético destes livros (refere-se ao livro *Photographs of British algae: Cyanotype Impressions* de Anna Atkins e ao livro *The Moon: Considered as a Planet, a World and a Satellite* de James Nasmyth e James Carpenter, ambos do séc. XIX) tem sustentado o interesse contemporâneo, mas por definição rigorosa ambas as publicações devem ser categorizadas como livros fotográficos ilustrados ou livros fotograficamente ilustrados, uma vez que nem os livros nem as imagens pretendiam ser arte.⁵² (SHANNON, 2010, t.n.).

Os livros deveriam, assim, serem vistos em seu contexto e em sua intenção de produção: “concepções contemporâneas de arte, quando projetadas retrospectivamente, frequentemente tornam obscura as origens e intenções historicamente específicas por trás da criação das obras”⁵³ (SHANNON, 2010, t.n.). Numa crítica direta a Parr e Badger pelo uso do termo *photobook* para com o livro de Anna Atkins e de James Nasmyth e James Carpenter, que veremos mais à frente. Para Parr e Badger, a intenção e o contexto de origem não são suficientes

⁵² “The beauty of these books’ image content has sustained contemporary interest, but by strict definition both publications should be categorized as photographic or photographically illustrated books, as neither the books nor the images were intended to be art” (SHANNON, 2010). Disponível em: <<https://goo.gl/41jSta>>. Acesso em 1º set 2017.

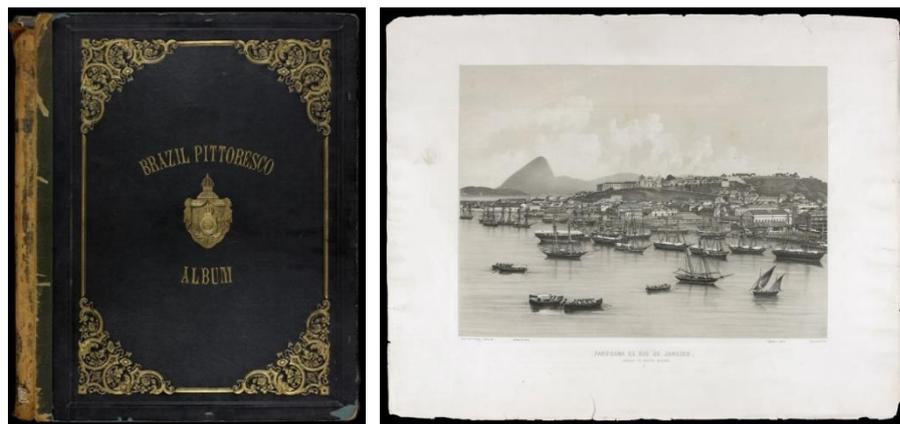
⁵³ “Retrospectively projected contemporary conceptions of art often obscure the historically specific origins and intent behind a work’s creation” (SHANNON, 2010). Disponível em: <<https://goo.gl/41jSta>>. Acesso em 1º set 2017.

para demarcar a categorização de um determinado livro. O que não invalidaria chamar, portanto, esses dois livros *photobooks*, pois as imagens ultrapassariam o limite da mera ilustração textual, sendo indispensáveis à narrativa do livro.

Discussões à parte, o fato é que *Photographs of British algae: Cyanotype Impressions* foi a primeira tentativa de compilar imagens fotográficas reproduzíveis para estudos científicos. Uma tentativa clara de superar as distorções dos desenhos manuais botânicos ilustrativos. Apesar do intento científico, não há como negar o prazer estético que as imagens semi-abstratas das algas proporcionam. Segundo Parr e Badger (2005, v. I, p. 20, t.n.), “Anna Atkins contribuiu tanto quanto Talbot à ideia de que as fotografias podem ser compiladas em um livro. Seu livro apresenta as maiores qualidades que caracterizam numerosos livros de fotografia que sucederão a esta obra pioneira”⁵⁴.

No Brasil, o álbum de vistas de Jean Victor Frond, lançado em 1861, que acompanhava o livro *Brazil Pittoresco* de Charles Ribeyrolles (1858), foi o primeiro a ter imagens impressas a partir de fotografias, por meio do processo litográfico. As imagens vinham soltas, formando um portfólio que acompanhava o livro, podendo ser encadernadas posteriormente. As cerca de 75 litogravuras que compõem o livro foram produzidas na França a partir de imagens fotográficas de vistas do Brasil. Esse livro pode ser considerado mais como um álbum ou até mesmo um portfólio de vistas, feito a partir de fotografias, do que um livro de fotografia propriamente dito (CARDOSO (org.), 2005, p. 65).

Figura 12 - Capa e página de *Brazil Pittoresco*.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://goo.gl/MDvURe>>. Acesso em: 1º set 2017.

⁵⁴ “Anna Atkins a contribué autant que Talbot à l’idée que les photographies pouvaient être réunies dans un livre. Son ouvrage présente les plus grandes qualités caractérisant les nombreux livres de photographies qui succéderont à cette œuvre de pionnière”(PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 20).

Em 1872 foi, pela primeira vez, produzido inteiramente dentro do Brasil um livro com imagens litográficas feitas a partir de fotografias. Trata-se do livro *Doze horas em diligência: guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora* do fotógrafo alemão Revert Henrique Klumb radicado no Brasil. O livro é considerado o “primeiro guia do viajante, feito no país (...) ilustrado de desenhos copiados da fotografia” (CARDOSO (org.), 2005, p. 69).

Figura 13 - Folha de rosto e página de *Doze horas em diligência*.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://goo.gl/TaUBcA>>. Acesso em: 1º set. 2017.

Ao longo das primeiras décadas do surgimento da fotografia predominavam reproduções litográficas manuais feitas a partir de fotografias, ou, a própria imagem fotográfica reproduzida em papel fotográfico e colada ou encadernada ao livro. A impressão simultânea de imagens e textos só se tornou viável por volta de 1870 com o desenvolvimento de uma técnica de impressão capaz de reproduzir os meios-tons das imagens.

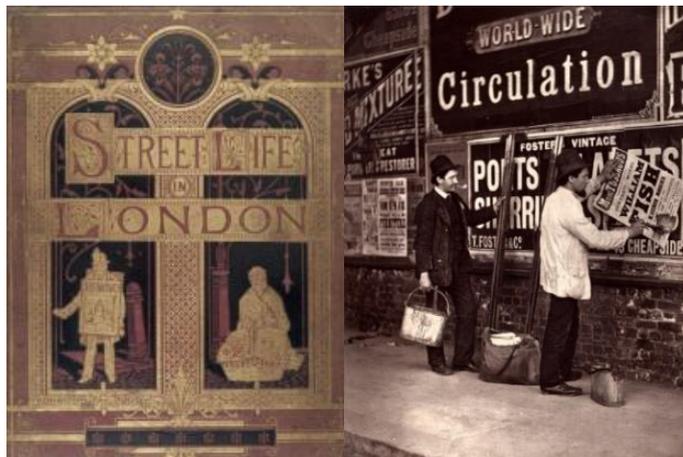
Na técnica de impressão de meio-tons, os tons contínuos, medianos, de uma imagem são simulados por pontos de tinta, que variam em cores, tamanho e densidade. Os pontos são bem pequenos, organizados em tramas de linhas perpendiculares, formando retículas, quando impressos criam uma ilusão em que a cor do ponto e a do fundo, do papel, se mesclam. Nas áreas mais escuras da imagem, os pontos são maiores; nas áreas mais claras, são menores. Essa técnica pode ser feita manualmente por artesãos ou por meio de processos fotomecânicos, com uso de lentes especiais. Entre os processos fotomecânicos, destacam-se o *woodburytype*, a similigravura e a heliogravura (ou rotogravura). Este último, largamente usado durante o século XX. Segundo o pesquisador Joan Costa (2007, t.n.), “ao tempo em que se aumentava a finura das tramas reticulares e a qualidade das superfícies de impressão, o efeito de fidelidade e o

detalhe das imagens fotográficas impressas conseguiu um nível muito apreciável de qualidade”⁵⁵.

O *woodburytype* foi um desses processos de impressão, ditos fotomecânicos, capazes de reproduzir os meios-tons. O livro *Street Life in London* (1877) do fotógrafo John Thomson e do jornalista Adolphe Smith foi um dos primeiros a usar a técnica. O livro une texto e imagem, em doze episódios com um total de 36 fotografias, denunciando as condições de pobreza nas ruas de londrinas daquela época.

Uma das primeiras publicações em matéria de fotografia documental social. (...) Alguns comentadores contestam seu valor do documento social, sob o pretexto de que as imagens são encenadas. Dito isto, se somos tão rigorosos, esse tipo de gênero conteria apenas alguns poucos livros. Toda fotografia documental é um ponto de vista, e o de Thomson e Smith é muito honestamente exposto.⁵⁶ (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 48, t.n).

Figura 14 - Capa e página de *Street Life in London*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/sTEXKX>>. Acesso em: 1º set. 2017.

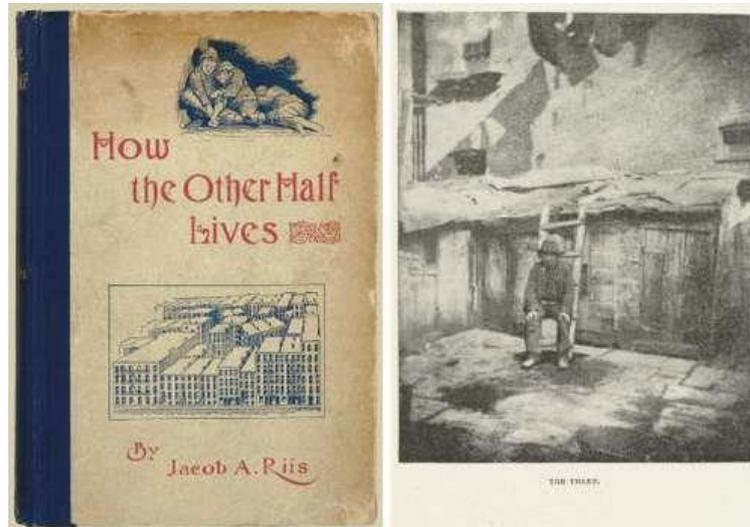
How the Other Half Lives de Jacob A. Riis (1890), por sua vez, fez uso da técnica manual de impressão de meios-tons. O livro é considerado um marco “de uma atitude fotográfica, de uma filosofia – a fotografia documental humanista – onde o documento social

⁵⁵ “Al tiempo que se aumentaba la finura de las tramas y la calidad de las superficies de impresión, el efecto de fidelidad y el detalle de las imágenes fotográficas impresas consiguió un nivel muy apreciable de calidad” (COSTA, 2007).

⁵⁶ “C’est l’une des premières publications en matière de photographie sociale documentaire. (...) Certains commentateurs contestent sa valeur de document social, au prétexte que les images sont mises en scène. Cela dit si l’on est aussi strict, ce genre de contiendrait que peu d’ouvrages. Toute photographie documentaire est un point de vue et celui de Thomson et Smith est très honnêtement exposé” (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 48).

fotográfico carrega um testemunho crítico sobre o que se *passa* no mundo”⁵⁷ (PARR e BADGER, 2005, v. I, p.53, t.n.).

Figura 15 - Capa e página de *How the other half lives*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/S739BP>>.
Acesso em : 1º set. 2017.

Street Life in London e *How the other half lives* antecipam o que viria a ser duas das principais áreas de atuação da fotografia no séc. XX, a fotografia jornalística e documental. Martin Parr e Gerry Badger (2005, v. I) complementam, destacando que o modelo conceitual dos livros de fotografia no séc. XIX era o relato e não o romance. Inversão que acontece na maioria dos livros produzidos no séc. XX. Os autores ainda afirmam que a missão principal dos livros de fotografia no séc. XIX é taxinômica: coletar e classificar. *People of India* (1868 – 1870) de John Forbes Watson e John William Kayne, *Mécanisme de la physionomie humaine* (1862) de Guillaume B. Duchenne de Boulogne são alguns exemplos. Por outro lado, é preciso ressaltar a importância expressiva das fotografias nos livros desse período, a despeito das intenções documentais.

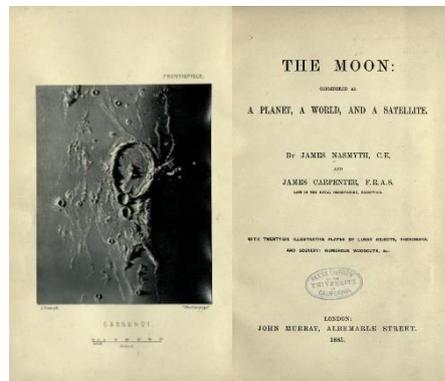
Estas obras, muitas vezes foram apresentadas por fornecer documentos, testemunhos visuais e informações, que em nada diminui o poder exercido pelos dados fotográficos que elas contêm. Estamos aqui em presença de artistas verdadeiros, criadores apesar de tudo, de imagens memoráveis.⁵⁸ (GOLDSCHMIDT, 1980 *apud* PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 40, t.n.).

⁵⁷ “(...) d’une attitude photographique, d’une philosophie – la photographie documentaire humaniste – où le document social photographique apporte un témoignage critique sur ce qui se passe dans le monde” (PARR e BADGER, 2005, v. I, p.53).

⁵⁸ “Ces ouvres ont souvent été illustrées pour fournir des documents, des témoignages visuels et des renseignements, de qui ne diminue nullement le pouvoir exercé par les données photographiques qu’elles referment. Nous sommes ici em présence de véritables artistes, créateurs malgré eux d’images mémorables” (GOLDSCHMIDT, 1980 *apud* PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 40).

Um exemplo é o livro *The Moon: Considered as a Planet, a World and a Satellite* (1874) de James Nasmyth e James Carpenter. Trata-se de um livro científico sobre a lua, construído a partir de desenhos e fotografias feitas de “grandes maquetes de gesso da superfície lunar, tão exatas quanto possíveis”⁵⁹ (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 51, t.n.). Tal opção mostra o uso criativo da imagem fotográfica, dado a impossibilidade técnica, naquele período, de realizar fotografias diretas da superfície lunar. Como já mencionado, a pesquisadora Elizabeth Shannon também considera esse livro como um livro ilustrado fotograficamente. Pois, a despeito do uso criativo da fotografia, não havia uma intenção artística original, apenas uma intenção de ilustrar o texto científico.

Figura 16 - Página dupla de *The Moon: Considered as a Planet, a World and a Satellite*.



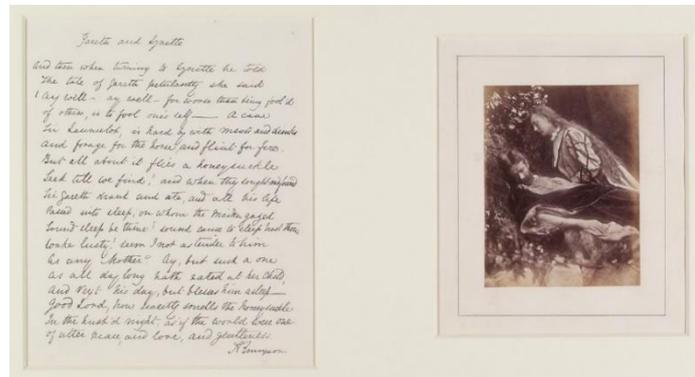
Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/XmyctM>>. Acesso em: 1º set. 2017.

Além dos livros científicos e documentais, no séc. XIX, a fotografia também esteve presente em livros com propósitos deliberadamente artísticos. Parr e Badger (2005, v. I) apresentam uma seleção de livros de fotografia pictorialista, ou a “fotografia como arte”. *The Sunbeam: a book of Photographs from Nature* (1859) de Philip Henry Delamotte é o exemplo mais antigo que os autores apresentam. É um livro que une imagens, poemas, e textos literários de obras antigas ou clássicas, numa atmosfera bucólica. Outro livro de paisagens bucólicas é *The Thames from London to Oxford in Forty Photographs* (1862) de Victor Albert Proust. A encenação fotográfica pode já ser vista em *Alfred Tennyson’s “Idylls of the king” and Other Poems illustrated by Julia Margaret Cameron* (1874) de coautoria do poeta Alfred Tennyson e da fotógrafa Julia Margaret Cameron: “é um dos primeiros exemplos de fotografia ‘encenada’. Enfim, é um dos primeiros espécimes de *beeldroman* ‘foto-romance’, no qual as fotografias são

⁵⁹ “(...) grandes maquettes en plâtre de la surface lunaire, aussi exactes que possible” (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 51).

deliberadamente fabricadas e agenciadas para contar uma história”⁶⁰ (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 69, t.n.).

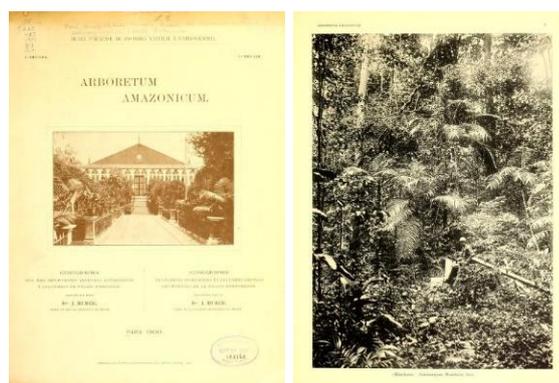
Figura 17 - Página dupla de *Alfred Tennyson's "Idylls of the king" and Other Poems illustrated by Julia Margaret Cameron.*



Fonte: *The British Library*. Disponível em: <<https://goo.gl/myMEjn>>. Acesso em: 1º set. 2017.

Quanto ao Brasil, muitos livros de seus livros de fotografia foram impressos na Europa no final do séc. XIX e início do séc. XX, tais como *São Paulo* (1894) de Gustavo Koeingswald publicado em alemão, o livro científico *Arboretum amazonicum: Iconographia dos mais importantes vegetaes espontâneos e cultivados da região amazônica* (1900) de Jacques Hubner ou o *Álbum de Belém* (1902) de F. A. Findanza. O hábito de imprimir livros de fotografia na Europa perdurou no Brasil, no séc. XX, por várias décadas, devido aos atrasos no desenvolvimento de um parque gráfico nacional, (CARDOSO, 2005, p. 93).

Figura 18 - Página Dupla de *Arboretum amazonicum: Iconographia dos mais importantes vegetaes espontâneos e cultivados da região amazônica.*



Fonte: *Biodiversity Library*. Disponível em: <<https://goo.gl/Wupid5>>. Acesso em: 1º set. 2017.

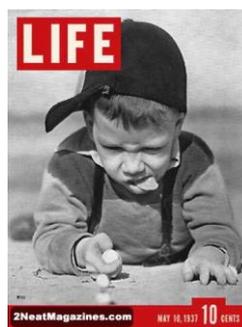
⁶⁰ “C’est l’un des premiers exemples de fotografia ‘encenada’. Enfin, c’est l’un des premiers espécismes de beeldroman, ‘roman-photo’, où les photographies sont délibérément fabriquées et agencées pour raconter une histoire”(PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 69).

O negativo fotográfico (que permitia a reprodução da imagem fotográfica inúmeras vezes) e os processos de impressão fotomecânicos (capazes de imprimir os meios-tons) foram fundamentais para a passagem da imagem fotográfica aos impressos (jornais, revistas, cartazes e livros) no séc. XIX e, principalmente, no séc. XX. Contudo, é preciso ter em mente que a inserção da fotografia na imprensa e nos impressos não significava que o desenho, a ilustração seria substituída pela fotografia. “Como geralmente acontece, os meios de produção não são substituídos uns pelos outros, mas se influenciam, colaboram e adaptam-se, modificando-se reciprocamente”⁶¹ (COSTA, 2007). A relação entre a fotografia e os grafismos só fez ampliar-se nos livros de fotografia.

No séc. XX, a impressão de meios-tons e o conseqüente desenvolvimento das técnicas de impressão, em especial da impressão *offset*, não só contribuíram para a proliferação de imagens fotográficas nos impressos, como também propiciaram um grande número de experimentações criativas. Essas experimentações envolviam o sequenciamento de imagens fotográficas e a junção dessas imagens com ilustrações, desenhos, textos, layout, tipografia e demais elementos gráficos.

As revistas de fotojornalismo, com suas reportagens fotográficas, cujas imagens eram sequenciadas nas páginas, mostraram que as imagens em conjunto podiam desencadear narrativas visuais. Michael Freeman (2014, p. 9) conta que a revista americana *Life* (1936) foi uma das primeiras a promover a ideia de que a “reportagem fotográfica seria um formato mais evoluído e estaria muito além de um simples conjunto de imagens”.

Figura 19 - Capa da revista *Life*, v.2, nº 19 de 10 maio 1937.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/Nc87Ud>>.
Acesso em: 1º set. 2017.

A reportagem fotográfica deveria seguir um formato de ensaio fotográfico, isto é, deveria conter uma história ou algo a dizer, ter uma visão única, um estilo consistente, de um

⁶¹ “Como sucede generalmente, los medios de producción no se sustituyen unos a otros, sino que interinfluyen, colaboran y se adaptan modificándose recíprocamente” (COSTA, 2007).

só fotógrafo. Diferente disso, seriam as matérias fotográficas, como nas revistas de turismo, formadas por fotografias de diferentes estilos, de diferentes fotógrafos.

Além da Life, várias revistas, como as alemãs *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ) e *Munchener Illustrierte Presse*, a francesa *Vu* e as brasileiras Cruzeiro, Photo Câmara, Fotóptica e Íris, exploraram os ensaios fotográficos (jornalísticos e publicitários) nas primeiras décadas do séc. XX. Segundo as pesquisadoras Magalhães e Peregrino (2004, p. 56), “As sequencias narrativas, entremeadas de fotos, abriam espaço para a valorização do repórter fotográfico, que pode apresentar ensaios muito mais articulados do que aqueles feitos para a imprensa diária”.

Ao mergulhar em um ensaio o autor se vê inserido em um processo que exige muito mais que a captura de imagens. Exige uma reflexão sobre a conexão entre estas imagens, sobre a edição que melhor pode expressar sua intenção no trabalho (tendo assim mais efeito que a simples exposição de tudo que se pode revelar a respeito do assunto em questão) e sobre a apresentação que seja mais eficiente para tocar o outro, seu apreciador. (FIUZA e PARENTE, 2008).

Os ensaios podem potencializar o ato de comunicação, pois envolve processos de reflexão sobre o mundo e sobre o que se quer dizer do mundo, de seleção de imagens e de elaboração de uma narrativa visual capaz de comunicar aquilo que se quer dizer. As imagens fotográficas passam a ser elementos de uma estrutura narrativa, daí a relevância das relações que as imagens costumam entre si. Ainda sobre esse assunto é importante destacar o posicionamento e o dimensionamento das imagens dos ensaios fotográficos nas páginas dessas revistas. Convenções narrativas foram criadas, tais como: foto de abertura do ensaio; uso das páginas duplas; fotografias principais (em tamanho maior) e fotografias complementares (em tamanho menor), que junto com outras variantes como cor, formato (vertical x horizontal) e assunto representado costumam o ritmo da narrativa visual no passar das páginas da revista.

O papel, ao menos em uma revista ou um livro de grande formato, dá espaço para...acomodar mais de uma fotografia em cada página dupla (*spread*). Isso pode ser utilizado para um ensaio fotográfico agir com mais força.... Uma mídia impressa tem também uma segunda força motriz, que é a sequência das páginas duplas à medida que o leitor vira as páginas. Em outras palavras, um ensaio fotográfico impresso combina o layout com o luxo linear – espaço e tempo. (FREEMAN, 2014 p. 27).

Não dá para falar da narrativa desses ensaios fotográficos desconsiderando essas decisões ligadas ao papel, ao layout, ao design gráfico. O ritmo da narrativa visual, ou seu andamento, nessas revistas, é dado pela ordenação das imagens principais e complementares na melhor sequência e ocupando o melhor layout possível na página. “Cada conjunto de imagens precisa ser selecionado, depois ordenado, de tal modo que uma (imagem) ajude a outra. Outra maneira de dizer isso é que uma foto leva, até certo ponto, a outra, dando a ela suporte e até promovendo-a” (FREEMAN, 2014 p. 27).

Figura 20 - Sequência de páginas da revista *O Cruzeiro*, ed. 4, 1950.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://goo.gl/gJVaGb>>. Acesso em : 1º set. 2017.

A consistência estética das imagens dessas reportagens fotográficas, o aprendizado da construção de narrativas visuais por meio de imagens fixas e do uso das páginas impressas e a utilização do design gráfico para criar unidade visual foram sem dúvida alguns dos contributos dessas revistas para o desenvolvimento dos livros de fotografia. Junto com as revistas, as experimentações das vanguardas, como a *fotomontagem* e o *grafismo* do construtivismo russo também ampliaram as possibilidades dos livros de fotografia.

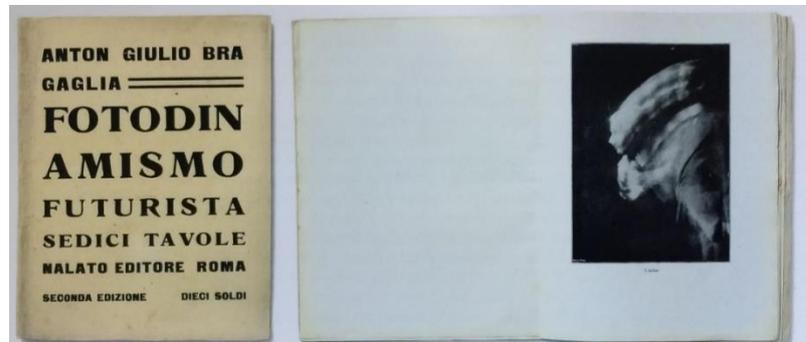
“A montagem como um novo princípio organizador pelo qual as imagens transmitem um significado narrativo se espalhou rapidamente da vanguarda para o campo mais amplo do design e publicidade ‘modernos’, seja para produtos comerciais ou propaganda política”⁶². (DI BELLO (org.), 2012, p. 9, t.n.).

Fotodinamismo futurista (1913) de Anton Giulio Bragaglia é um dos primeiros livros, e também manifesto, produzidos pelas vanguardas artísticas. Parr e Badger (2006, v. II, p. 132)

⁶² “Montage as a new organizing principle by which images could convey a narrative and carry meaning spread rapidly from the avant-garde to the wider field of ‘modern’ design and advertising, whether for commercial products or political propaganda” (DI BELLO (org.), 2012, p. 9).

consideram esse livro como um dos primeiros passos dados pelo que veio a se chamar Livro de Artista nos anos 60, a partir da publicação do livro *TwentySix Gasoline Station* de Ed Ruscha.

Figura 21 - Capa e página de *Fotodinamismo Futurista*.

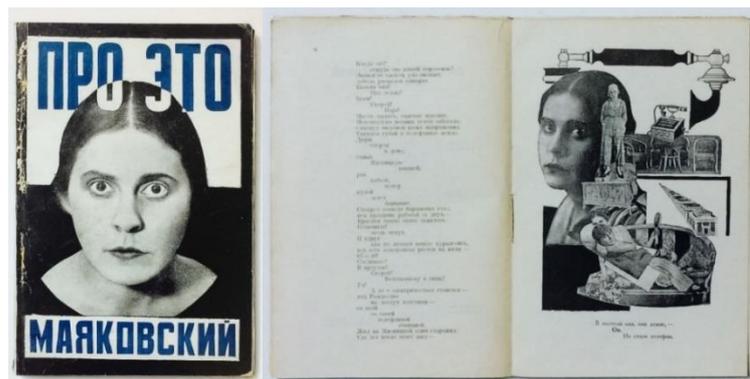


Fonte: PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 90.

Pro Eto (1923) é um livro que junta poesias de Maïakovski, ilustrações, fotomontagens e design gráfico de Aleksandr Rodtchenko, um dos principais representantes do construtivismo russo. Segundo Parr e Badger (2005, v. I, p. 91, t.n.) *Pro Eto* é, “na história dos livros de fotografia, um dos melhores exemplos de associação de fotografia e texto, difícil de realizar bem”⁶³.

Rodtchenko explora perfeitamente a técnica da montagem para preencher qualquer espaço com várias imagens, nas quais o contraste das justaposições de maneira aparente e as mudanças bruscas de escala evocam as complexidades e os paradoxos da poesia de Maïakovski.⁶⁴ (PARR e BADGER, v. I, p. 91, t.n.).

Figura 22 - Capa e página dupla de *Pro Eto*.



Fonte: PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 91.

⁶³ "(...) dans l'histoire du livre de photographies, l'un des meilleurs exemples d'association de la photographie et du texte, plus difficile à mener à bien" (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 91).

⁶⁴ "Rodtchenko exploite à merveille la technique du montage pour remplir le moindre espace d'images multiplex dont les contrastes juxtaposés de manière apparente et les brusques changements d'échelle évoquent toutes les complexités et les paradoxes de la poésie de Maïakovski" (PARR e BADGER, v. I, p. 91).

Malerei, Photographie, Film (1927) de László Moholy-Nagy, é o último de uma série de 8 livros coeditados com Walter Gropius. Além de apresentar o termo *foto-buch*, ou *photo-book*, o livro junta texto, fotografias, ilustrações, tipografia e design gráfico com o intuito de demonstrar as ideias da Bauhaus, particularmente neste livro a “Nova Visão”, em que “a objetividade, a clareza, a comunicação, e não a subjetividade transcendental, são os primeiros objetivos da nova fotografia”⁶⁵ (PARR e BADGER, v. 1, p. 92, t.n.).

Figura 23 - Capa e página dupla de *Malerei, Photographie, Filme*.



Fonte: Universitäts Bibliothek Heidelberg. Disponível em: <<https://goo.gl/Z8Rmit>>. Acesso em: 2 set. 2017.

Malerei, Photographie, Film é muito importante em termos históricos. Além de registrar para a posteridade as ideias da *Bauhaus* e da *Nova Visão* fotográfica, é o registro mais antigo que encontramos de uma variante do termo *photobook*: *photo-book*. O livro é também um ótimo exemplo de como textos, grafismos, ilustrações e fotografias podem operar em conjunto, num meio impresso, em prol de um objetivo comunicacional em comum. O livro comprova na prática as ideias de Moholy-Nagy sobre a fotografia, mais precisamente sobre as séries fotográficas.

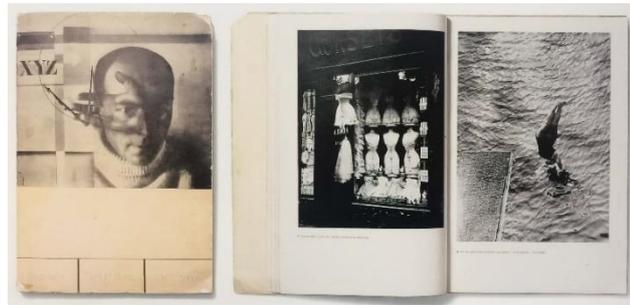
Não há nada mais surpreendente do que a série fotográfica, e ainda, por sua naturalidade e sequência orgânica, nada mais simples. Este é o ponto culminante da fotografia. A série não é mais uma imagem, e nenhum dos cânones de estética pictórica pode ser aplicado a ela. Aqui, a imagem separada perde sua identidade para se tornar um detalhe da montagem, um elemento estrutural essencial ao conjunto que é o próprio objeto. Nessa sucessão de partes separadas, mas inseparáveis, uma série fotográfica pode se tornar a arma mais poderosa e a poesia mais terna.⁶⁶ (MOHOLY-NAGY, 1936, *apud* FONTCUBERTA, 2003, p. 195, t.n.).

⁶⁵ “L’objectivité, la clarté, la communication, et non la subjectivité transcendante, sont les buts premiers de la nouvelle photographie” (PARR e BADGER, v. 1, p. 92).

⁶⁶ “No hay nada más sorprendente que la serie fotográfica, y sin embargo, por su naturalidad y secuencia orgánica, nada más sencillo. es ésta la culminación lógica de la fotografía. la serie ya no es una imagen, y ninguno de los cânones de la estética pictórica le puede ser aplicada. Aquí la imagen separada pierde su identidad para convertirse en un detalle de montaje, en un elemento estructural esencial al conjunto que es el objeto en sí. en esta sucesión de partes separadas, pero inseparables, una serie fotográfica puede convertirse a la vez en el arma más potente y en la poesía más tierna” (MOHOLY-NAGY, 1936, *apud* FONTCUBERTA, 2003, p. 195).

Percebemos aqui, novamente, o entendimento da imagem fotográfica como material estrutural de uma série, de um ensaio, ou de uma narrativa comunicacional visual. Isto é, a identidade da fotografia como imagem única se enfraquece, em função das relações costuradas com outras imagens ou outros elementos, tal como nos contemporâneos fotolivros. Esse trabalho em conjunto das imagens fotográficas entre si e com outros elementos já estava presente, de forma consciente, nas revistas e livros de fotografia das primeiras décadas do séc. XX.

Figura 24 - Capa e página dupla de *Photo-Eye*.



Fonte: PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 99.

Alex Sweetman aponta que um dos melhores livros desse início do século foi o *Photo-Eye* (1929) organizado pelo crítico Franz Roh e pelo designer Jan Tschichold, distribuído como catálogo para a exposição *Film und Foto* (FIFO) realizada pelo *Deutsche Werkbund*. Vejamos sua importância para a época e para hoje.

O design para *Photo-Eye* foi preestabelecido na assunção de que nós vemos as coisas em relação umas às outras – particularmente quando as imagens são unidas em uma página ou emparelhadas em páginas opostas, ou quando uma imagem segue a outra, como em um filme, nós não, e de fato não podemos esquecer a imagem que acabamos de olhar. Este tipo de comparação visual é uma técnica básica na onda da invenção visual que varreu as publicações da década de 1920.⁶⁷ (SWEETMAN, 1985, p. 189, t.n.).

Mais uma vez somos chamados à atenção para as relações entre as imagens, entre estas e as páginas e a sequência de ordenação. Sweetman (1985) fala que tal configuração, presente nos livros, também se dá nos filmes. Num ou noutro caso, o fato de ver imagens em sequência implica realizarmos comparações entre elas. Buscamos pontos de similitude e diferença, completamos a narrativa visual que se mostra.

⁶⁷ “The design for *Photo-Eye* was premised on the assumption that while we see things in relation to each other – particularly when pictures are joined on a page or paired across facing pages, or when one picture follows another, as in a film, we do not, and indeed cannot forget the picture we have just looked at. This type of visual comparison is a basic technique in the wave of visual invention that swept through the publications of the 1920s” (SWEETMAN, 1985, p. 189).

Poderíamos mostrar mais e mais exemplos de livros que experimentam as interações entre grafismos, layout, texto e fotografia nas primeiras décadas do século passado. Livros formalistas, modernistas vindos de várias vanguardas europeias, da fotografia documental dos anos 30 ou, ainda, livros de propaganda política. O mais importante é compreender que essas interações têm sido uma constante nos livros de fotografia, seja qual época for. Avancemos, pois a produção de livros de fotografia no século passado foi vastíssima.

Parr e Badger em seus três volumes de *The Photobook: A History* enumeram uma série de fotolivros do séc. XX separados ora por temas, ora por cronologia, ora por região geográfica. Os autores mencionam os livros de fotografia modernistas, documentais dos anos 30, de propaganda, de protesto, livros americanos, europeus e japoneses, livros sobre natureza selvagem, livros de artista que usam fotografias, livros que documentam a vida moderna, livros sobre a memória, livros feitos por editores, entre outros. Horácio Fernández (2011) também faz um passeio pelo séc. XX na América Latina, apresentando fotolivros separados por vários critérios, tais como: palavra e imagem, cidades, fotolivros de artista, a imagem é o texto, tempos difíceis, cor, os esquecidos, entre outros.

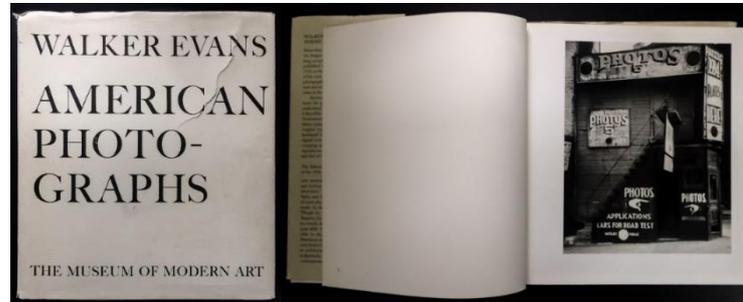
Nosso interesse aqui não é detalhar esses critérios de agrupamento dos fotolivros produzidos no século passado, mas apenas mostrar que a diversidade de critérios de classificação por esses historiadores é também um reflexo da variedade de livros produzidos. Para cada espaço ocupado pela fotografia seja no campo que for, nos arriscamos a dizer, é possível encontrar um livro de fotografia. Se o séc. XIX foi o século do aparecimento dos primeiros livros, é justo dizer que o séc. XX foi o século da expansão, da ramificação. Já nos desculpando pela injustiça que cometeremos agora, escolheremos mais alguns poucos livros para exemplificar a diversidade da produção do século passado.

American Photographs (1938), como vimos, foi originalmente o catálogo de uma exposição homônima do fotógrafo Walker Evans, a primeira exposição solo de um fotógrafo no museu Arte Moderna de Nova York (MOMA). Segundo Parr e Badger (2005, v. I, p. 114, t.n.), não se trata apenas de um livro sobre a América dos anos 30, mas também um livro sobre como “a fotografia representa o mundo e as histórias que pode contar”⁶⁸. Os autores ainda falam da clareza narrativa do livro e de seu caráter de incompletude, refletindo a natureza da fotografia

⁶⁸ “(...) la photographie représente le monde et les histoires qu’elle peut être amenée à raconter” (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 114).

e seus paradoxos: “*American Photographs* é uma grande obra de arte, pois ela mostra a todos, incluindo os fotógrafos, aquilo que deve ser um livro de fotografias”⁶⁹ (*ibid.*, p. 115, t.n.).

Figura 25 - Capa e página de *American Photographs*.



Fonte: EVANS, 1938.

No livro de Evans, as imagens se encontram na página da direita, uma imagem por página, de modo que a página da esquerda está sempre branca. O branco da página forma uma moldura que envolve as fotografias. Não é um livro de grande formato, tem 20x22,5cm, 196 páginas e um total de 87 imagem em PB, agrupadas em dois capítulos, sendo o primeiro com qualidades mais narrativas, enquanto o segundo se assemelha a um catálogo de paisagens e arquitetura. O livro quase não tem texto, exceto a lista de título das fotografias ao final de cada um dos dois capítulos e um ensaio escrito pelo crítico Lincon Kirstein:

Fisicamente as imagens no livro existem como reproduções separadas e únicas. Elas carecem da continuidade óbvia das imagens moventes dos filmes, que pela sua natureza material compele o observador a perceber uma série de imagens como parte de um todo. Mas essas fotografias, que precisam ser vistas só, não foram concebidas como imagens isoladas feitas pela câmera virando-se indiscriminadamente para aqui ou acolá. Em intenção e em efeito, elas são como uma coleção de sentenças derivando de, e apresentando, uma atitude consistente. Olhadas em sequência, elas são impressionantes em sua exaustividade de detalhes, sua poesia de contraste e, para aqueles que quiserem ver, suas implicações morais.⁷⁰ (KIRSTEIN, 1938. *In* EVANS, 1938, p.194 – 195, t.n.).

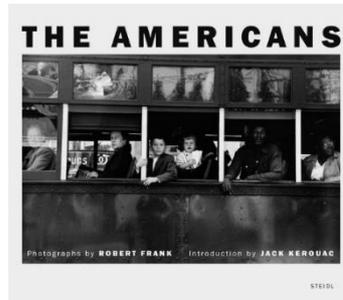
Enquanto a exposição realizada por Evans ficou poucos meses em cartaz no MOMA e foi vista apenas por quem teve acesso ao local, o livro ganhou o mundo e fez escola, divulgando uma certa estética realista, de uma iconografia social, que predominou na fotografia documental

⁶⁹ “*American Photographs* reste une grande œuvre d’art, car il montre à tous, y compris aux photographes, ce que dois être un livre de photographies” (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 115).

⁷⁰ “Physically the pictures in this book exist as separate prints. They lack the surface, obvious continuity of the moving picture, which by its physical nature compels the observer to perceive a series of images as parts of a whole. But these photographs, of necessity seen singly, are not conceived as isolated pictures made by the camera turned indiscriminately here or there. In intention and in effect they exist as a collection of statements deriving from and presenting a consistent attitude. Looked at in sequence they are overwhelming in their exhaustiveness of detail, their poetry of contrast, and for who wish to see it, their moral implications” (KIRSTEIN, 1938. *In* EVANS, 1938, p.194 – 195).

nos anos seguintes. De fato, O livro de Walker Evans serviu de modelo para muitos livros de fotografia que vieram posteriormente, um grande exemplo é *The Americans* (1959) de Robert Frank. O livro de Frank é tido como um dos melhores livros de fotografia já feitos, dada a coerência de sua narrativa crítica, política e subjetiva sobre américa dos anos 50.

Figura 26 - Capa de *The Americans*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/Y53KMH>>. Acesso em: 2 set. 2017.

Entre as publicações de Evans e Frank um cem números de outras publicações, nos mais variados formatos e com os mais diversos intentos tiveram lugar. Nos livros de Parr e Badger, Patrizia Di Bello e de Andrew Roth é possível encontrar dezenas de importantes exemplos, tais como: na *American Exodus* (1939) de Dorothea Lange e Paul S. Taylor, um clássico de fotografias documentais produzidas no âmbito da *Farm Security Administration* (FSA); *Let us now praise famous men* (1941) da parceria entre James Agee e Walker Evans; os livros de propaganda soviética, nazista e comunista; os livros de propaganda patrocinado por empresas; os livros de protesto. Já depois da guerra, destacamos *Day of Paris* (1945) do André Kertész⁷¹; *122 Colour Photographs* (1948), feito com fotografias pintadas, de K. Helmer-Petersen; *The Decisive Moment* (1952) do Henri Cartier-Bresson; *Life is good and good for you in New York: trance witness revels* (1956) com a característica estética de fotografia de rua de William Klein; e *Ean Liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* (Uma história de amor em Saint-Germain-des-Prés) (1956) de Ed van der Elsken, um dos primeiros livros a abordar a vida íntima do próprio autor e de seus amigos, gênero que ficou conhecido como “jornal íntimo” e foi trabalhado por vários fotógrafos como Larry Clark e Nan Goldin. Optamos por mencionar apenas os livros mais conhecidos, ou fotógrafos mais reconhecidos na história da fotografia. É evidente que para cada livro que mencionamos dezenas de outros ficaram de fora.

⁷¹ Um dos primeiros ensaios fotográficos foi feito por André Kertész, em 1928, para a revista *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ).

Assim como ficaram de fora livros produzidos fora do eixo-dominante (EUA – Europa – Japão). Primeiro, porque a maior parte da literatura disponível sobre a história dos fotolivros se concentra no que foi produzido neste eixo⁷². Segundo porque não é o intuito dessa pesquisa realizar um mapeamento de tudo o que foi produzido, nos contentamos em destacar a variedade de produção e em fazer ver que muitas das fotografias que conhecemos circularam o mundo, divulgando estéticas, valores e crenças de determinados fotógrafos, em especial nessa época sem internet, por meio dos livros.

No meio do caminho entre um meio de expressão de massa e uma forma de arte hermética, o livro de fotografia foi um fator de criação bem mais importante na globalização da fotografia de arte que todas as exposições de galerias de arte, pois ele fez circular as ideias dos Estados Unidos à Europa e ao Japão, e inversamente.⁷³ (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 10, t.n.)

Figura 27 - Capa e sequência de páginas de *Provoke 2*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/ECCVXR>>.
Acesso em: 2 set. 2017.

Do Japão aos Estados Unidos, os anos 60 e 70 foram marcados por produções provocativas, reflexivas e contemplativas. No Japão, destacamos os livros e a revista homônima feitos pelo grupo *Provoke* ou por seus participantes individualmente. O grupo *Provoke* era composto pelo crítico Kohji Taki, pelo poeta Takahiko Okada e pelos fotógrafos Yutaka Takanashi, Takuma Nakahira e Daido Moriyama. As produções editoriais do grupo

⁷² Assim são os livros de Parr e Badger, o de Patrizia Di Bello e o de Andrew Roth.

⁷³ “à mid-chemin entre le moyen d’expression de masse et la forme d’art hermétique, le livre de photographies a été un facteur de création bien plus important dans la globalisation de la photographie d’art que toutes les expositions de galleries d’art, car il a fait circuler les idées des États-Unis vers l’Europe et le Japon, et inversement” (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 10).

transformaram a fotografia documental produzida no Japão e influenciaram produções americanas e europeias. O grupo buscava transcender os limites da escrita e exploravam principalmente a atmosfera emocional e energética dos momentos fotografados, procurando com isso não uma representação fiel da realidade, passível de ser descrita em textos, mas estimular, provocar uma reflexão no espectador. Vejamos abaixo trecho do Manifesto Provoke assinado pelos integrantes Kohji Taki, Takuma Nakahira, Takahiko Okada, Yutaka Takanashi, e Daido Moriyama:

Hoje, quando as palavras perderam sua base material – em outras palavras, sua realidade – e parecem suspensas no ar, o olho de um fotógrafo pode capturar fragmentos de realidade que não podem ser expressos na linguagem como ela é. Ele pode submeter essas imagens como um documento a ser considerado ao lado da linguagem e da ideologia. É por isso, por mais audacioso que possa parecer, Provoke tem o subtítulo, ‘documentos provocativos para o pensamento’.⁷⁴ (MORIYAMA *et al*, 1968, *apud* BROWN, 2016, t.n.).

Além do grupo *Provoke*, destacamos os autores Nobuyoshi Araki (autor de mais de 500 livros), Kikuji Kawada e Yauhiro Ishimoto. Nas décadas de 1960 e 1970, o Japão se destacou como um dos principais centros de produção de livros de fotografias. Quanto a produção mais recente, destacamos também os livros feitos por Hiroshi Sugimoto, Taiji Matsue e Rinko Kawachi.

Figura 28 - Capa e página dupla de *William Eggleston's Guide*.



Fonte: PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 265.

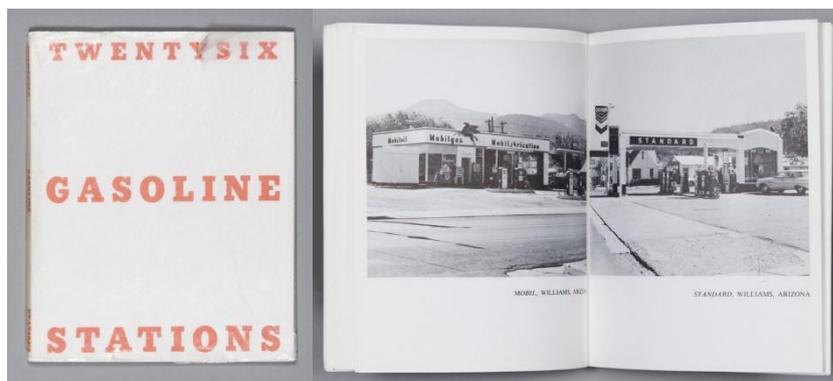
No extremo oposto, quanto a produção norte-americana, tivemos livros como *Diane Arbus* (1972) publicado após a morte da fotógrafa; *Tulsa* (1971) de Larry Clark, jornal íntimo do próprio autor e de seus amigos, viciados em drogas, na cidade de Tulsa, nos Estados Unidos;

⁷⁴ “Today, when words have lost their material base—in other words, their reality—and seem suspended in mid-air, a photographer’s eye can capture fragments of reality that cannot be expressed in language as it is. He can submit those images as a document to be considered alongside language and ideology. This is why, brash as it may seem, Provoke has the subtitle, ‘provocative documents for thought’” (MORIYAMA *et al*, 1968, *apud* BROWN, 2016). Disponível em: <<https://goo.gl/GxPmoN>> Acesso em: 2 set. 2017.

*William Eggleston's Guide*⁷⁵ (1976) do próprio William Eggleston, um dos primeiros em cor⁷⁶. Este último assinala “o nascimento da fotografia em cor, ou, mais precisamente, o momento em que ela é considerada como uma ‘verdadeira’ disciplina artística”⁷⁷ (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 265, t.n.).

Ainda sobre este período, não podemos deixar de mencionar o advento dos livros de artista fotográficos, frutos de um novo interesse na fotografia por parte dos artistas, os quais se apropriavam de imagens fotográficas para a realização de trabalhos de colagens, conceituais e performáticos. É nessa época que, nos Estados Unidos, O artista Ed Ruscha publica *TwentySix Gasoline Stations* (1963), primeiro de uma série de pequenos livros, tido como o principal representante do surgimento dos livros de artista contemporâneos⁷⁸. *TwentySix Gasoline Stations*, como vimos, também é um livro de fotografia.

Figura 29 - Capa e página dupla de *TwentySix Gasoline Stations*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/VezTiD>>. Acesso em: 2 set. 2017.

Parr e Badger (2006, v. II, p. 133, t.n.) afirmam que *TwentySix Gasoline Stations* e os demais livros de Ruscha⁷⁹ vão na contramão de todo o *lobby* da fotografia *fineart* e sua tentativa de ser aceita dentro dos museus e galerias de arte nos Estados Unidos, naquele momento. Ruscha “não usou as fotografias como um meio a ser saboreado por suas qualidades formais,

⁷⁵ Disponível em: <<https://goo.gl/mJ9TcB>>. Acesso em: 2 set. 2017.

⁷⁶ Vale destacar que a impressão colorida se tornou possível a partir do surgimento do sistema de 4 cores CMYK (*cyan, magenta, yellow e black*), que rapidamente tornou-se padrão na técnica de impressão *offset*.

⁷⁷ “(...) la naissance de la photographie en couleurs, ou, précisément, le moment où elle est considérée comme une ‘vraie’ discipline artistique” (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 265).

⁷⁸ Existem vários estudos sobre a história dos livros de artista. Em geral, a publicação do poeta Stéphane Mallarmé *Um coup de dés* (um jogo de dados) de 1898 é considerada como pioneira na produção de livros de artista, pois revoluciona o uso das páginas e da tipografia. Sobre livros de artista recomendamos as pesquisas desenvolvidas por Paulo Silveira, Amir Cadôr e Elizabeth Debyrk.

⁷⁹ *Various Small Fires* (1964), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966) e *Thirty-four Parking Lots* são alguns dos livros publicados por Ruscha na década de 60.

mas como um sistema, uma linguagem ou mnemônica que descrevia uma ideia ou evento - um conceito - neste caso, a fabricação de livros de artista”⁸⁰.

O título veio antes de eu pensar sobre as imagens. Eu gosto da palavra ‘gasolina’ e eu gosto da específica qualidade de ‘vinte e seis’. Acima de tudo, as fotografias que uso não são ‘artísticas’ em nenhum senso da palavra (...). Minhas imagens não são interessantes, tampouco o assunto. Elas são simplesmente uma coleção de fatos.⁸¹ (RUSCHA, 1965, *apud* PARR e BADGER, 2005, v. II p. 133).

Os livros de Ruscha além de irem de encontro ao formalismo e esteticismo da fotografia dita *fineart*, vão também de encontro às tendências artísticas da época nos Estados Unidos, como o Formalismo Abstrato, presente nas galerias e museus. “Estes livros não foram sobre seus assuntos nominais, mas sobre noções antiartísticas, como a repetição, a ubiquidade, a inexpressividade e a não-criatividade”⁸² (PARR e BADGER, 2006, v. II, p. 133, t.n.). Os livros de Ruscha estão inseridos dentro do contexto de insurgência da arte conceitual. Na arte conceitual, o fazer artístico é a operação do planejamento e das decisões artísticas prévias. Os livros de artista normalmente se encaixam nessa definição, como produções de arte conceitual.

Um livro deve ser pré-planejado (...) e sua execução real é em grande parte mecânica, frequentemente nem mesmo nas mãos do artista. Além disso, uma das características da arte conceitual foi o emprego e a apropriação de imagens fotográficas. Muito do cânon do livro do artista, desde Ruscha, poderia ser definido sob a rubrica da Arte Conceitual, incluindo a maioria dos fotolivros de artista. De fato, há um argumento interessante a ser feito sobre a natureza conceitual da maioria dos fotolivros, criados por artistas ou não.⁸³ (PARR e BADGER, 2006, v. II, p. 134, t.n.).

Os fotolivros e fotozines também são pré-concebidos, planejados, em função da ideia que querem transmitir, do que querem comunicar ou, em alguns casos, da experiência que querem proporcionar. A fotografia é o elemento estrutural principal, ou um dos principais, no processo de comunicação.

...isto deve de fato ser o mantra para os fotolivros contemporâneos de artistas. Deve ser dito que há mais fotografias no mundo do que tijolos. E esta analogia pode ser levada mais longe. Todo tijolo é similar e diferente, e tijolos podem ser colocados

⁸⁰ “He did not employ photography as a medium to be savored for its formal, picture-making qualities, but as a system, a language or mnemonic that described an idea or event – a concept – in this case, the making of artist’s book” (PARR e BADGER, 2006, v. II, p. 133).

⁸¹ “The title came before I even thought about pictures. I like the word ‘gasoline’ and I like the specific quality of ‘twenty-six’. Above all the photographs I use are not ‘arty’ in any sense of the word... My pictures are not that interesting, nor subject matter. They are simply a collection of ‘facts’” (RUSCHA, 1965, *apud* PARR e BADGER, 2005, v. II p. 133).

⁸² “These books were not about their nominal subjects, bur about such anti-art notions as repetition, blandness, ubiquity, inexpressiveness, non-creativity” (PARR e BADGER, 2006, v. II, p. 133).

⁸³ “A book must be pre-planned (...) and its actual execution is largely mechanical, frequently not even in the hands of the artist. Furthermore, one of the characteristics of Conceptual art was the employment and appropriation of photographic images. Much of the artist’s book canon since Ruscha could be defined under the Conceptual rubric, including most artist’s photobooks. Indeed, there is argument to be made about conceptual nature of most photobooks, whether created by artists or not” (PARR e BADGER, 2006, v. II, p. 134).

juntos para construir paredes, assim como fotografias podem ser justapostas para fazer fotolivros.⁸⁴ (PARR e BADGER 2006, v. II, p. 137, t.n.).

Figura 30 - Capa e página dupla de *Sputnik*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/ivRVAM>>. Acesso em: 2 set. 2017.

Depois de Ruscha e até hoje, milhares de livros de artista que também são livros de fotografia foram produzidos. Boa parte, de forma independente, por autopublicação, sem o suporte das tradicionais editoras de arte, acostumadas a publicações de luxo, de obras de artistas consagrados. Destacamos os livros *Andy Warhol's Index (Book)* (1969) catálogo que também é livro de artista e livro de fotografia de Andy Warhol; *Inventair des Objets ayant appartenu a une femme de Bois-Colombes* (1974) de Christian Boltanski; *Cover to Cover* (1975) de Michael Snow, sobre o próprio fazer do livro; *Bilder* (1971) de Hans Peter Feldamn; *Inventaire des objets ayant appartenu a une femme de bois-colombes* (1974) de Christian Boltanski; *O domador de Boca* (1978) de Ivald Granato e Ulises Carrión, livro que une poesia visual e a performance para o registro fotográfico; *Bares Cariocas* (1980) do artista brasileiro Luiz Alphonsus; a série de livros *To Place* (1990 – 2001) de Roni Horn; *La Fille du Docteur* (1991) de Sophie Calle que sempre apresenta trabalhos que envolvem as relações entre a fotografia e o texto; *Atlas* (1997) de Gerhard Richter e *Sputnik* (1997) de Joan Fontcuberta, uma ficção fotojornalística. Em geral, “os livros de artista influenciaram muito mais a fotografia do que o contrário”⁸⁵ (PARR e BADGER, 2006, v. II, p. 137, t.n.).

Ao adotar a abordagem Conceitual dos artistas, os fotógrafos foram forçados a pensar e tornar seu trabalho mais ‘pensativo’, parafraseando Roland Barthes. A fotografia contemporânea também tem perdido um monte de sua preciosidade altamente

⁸⁴ “(...) this must indeed be the mantra for contemporary artist’s photobook. It has been said that there are more photographs in the word than bricks. And this analogy can be taken further. Every brick is similar yet different, and bricks can be placed together to make walls and buildings, just as photographs can be juxtaposed to make photobooks” (PARR e BADGER 2006, v. II, p. 137).

⁸⁵ “(...) the artist’s book has had much more influence upon photography than photography has had upon the artist’s book” (PARR e BADGER, 2006, v. II, p. 137.).

modernista, quanto mais ela tem sido forçada a sair do gueto fotográfico modernista.⁸⁶ (PARR e BADGER, 2006, v. II, p. 137, t.n.).

Já quanto à produção latino-americana, destacamos os livros dos mexicanos Manuel Álvarez Bravo e Pedro Meyer⁸⁷, do venezuelano Paolo Gasparani, do chileno Sergio Larraín, dos argentinos Horacio Coppola e Marcelo Brodsky. No Brasil, o livro mais antigo produzido no séc. XX, apresentado em *Fotolivros latino-americanos*, foi *Eis São Paulo* (1954) organizado por Théo Gygas. O livro foi lançado em comemoração ao aniversário de 400 anos da cidade pela Editora Monumento S.A. Segundo a editora, em texto de apresentação no próprio livro, trata-se de um “livro-filme”, em que a sequência de visualização das imagens é imprescindível. Não se trata de uma coleção aleatória de cartões-postais. O livro foi todo produzido no Brasil. As fotografias foram feitas por funcionários da *Companhia Litographica Ypiranga*, onde o livro foi impresso. A maioria das fotografias foram feitas pelo funcionário Georg Paulus Waschinski. O livro conta com 200 imagens, selecionadas por Théo Gygas, entre 8000. Fernández (2011, p. 80) diz que nesse “livro-filme (...) o principal é a montagem das fotos, que traz transições e vinhetas entre capítulos e mantém um ágil ritmo narrativo, ainda que prosaico...”.

Figura 31 - Capa e páginas de *Eis São Paulo*.



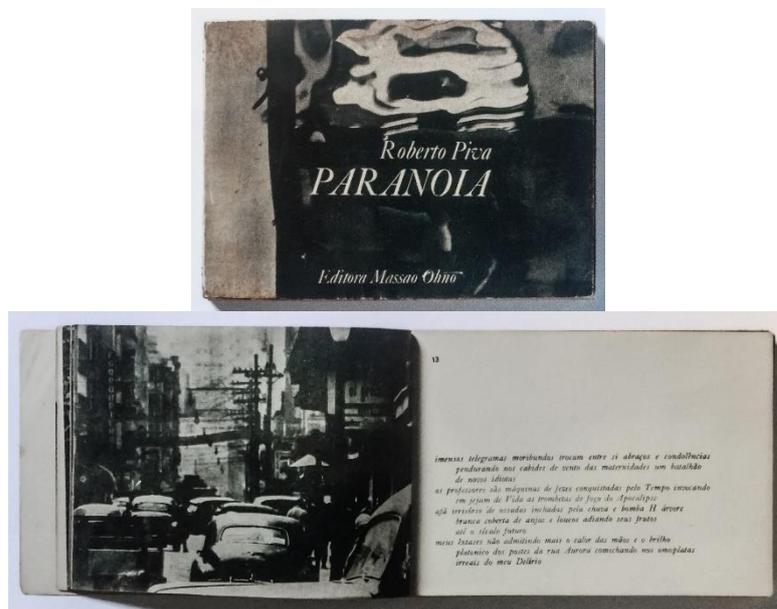
Fonte: GYGAS, 1954.

⁸⁶ “In Adopting the Conceptual approach from artists, photographers have been forced to think and make their work more ‘pensive’, to paraphrase Roland Barthes. Contemporary photography has also lost a lot of its high modernist preciousness as it has been forced out of the modernist photographic ghetto” (PARR e BADGER, 2006, v. II, p. 137).

⁸⁷ Pedro Meyer foi um dos organizadores do Fórum Latino-Americano de Fotografia.

Ainda sobre a produção brasileira nesse período, o livro de Horácio Fernández (2011) destaca *Candomblé* (1957), livro documental do repórter fotográfico José Medeiros; *Rua* (1961), que une as poesias de Guilherme de Almeida com as fotografias de Eduardo Ayrosa; *Paranóia* (1963) do poeta Roberto Piva, com fotografias de Wesley Duke Lee; *O Mergulhador* (1968) do poeta Vinicius de Moraes, com fotografias de Pedro de Moraes; *Doorway to Brasilia* (1959) de Aloisio Magalhães e Eugene Feldman; *Brasília Vive* (1960) do alemão naturalizado brasileiro Peter Scheier; *Viagem pelo fantástico* (1971) de Boris Kossoy; e *Amazônia* (1978) de Claudia Andujar e George Love.

Figura 32 - Capa e página dupla de *Paranóia*.



Fonte: FERNÁNDEZ, 2011, p. 69.

Rua, *Paranóia* e *O Mergulhador* são livros que unem poesia e fotografia. Fernández (2011, p. 23) diz que essa associação é muito comum na América Latina, sendo presente em livros desde 1940. “Há livros de poesia e narrativa com fotografias desde os anos 1940 na Argentina, mas seu auge ocorre na década de 1960, com publicações no Brasil, Colômbia, Cuba, Chile, México, Peru e Venezuela...”.

Viagem pelo fantástico, por sua vez, é um autêntico fotolivro no entendimento de Fernández (2011, p. 152). O livro é uma série de contos fotográficos a partir de imagens que exploram a paisagem urbana, o drama existencial, a política e o mistério. “A experiência estabeleceu uma espécie de marca registrada de meu trabalho fotográfico, fortemente influenciada pela literatura, em especial pelos temas de ficção, mistério, realismo fantástico e pelo cinema *noir*”.

Figura 33 - Capa e página dupla de *Viagem pelo Fantástico*.

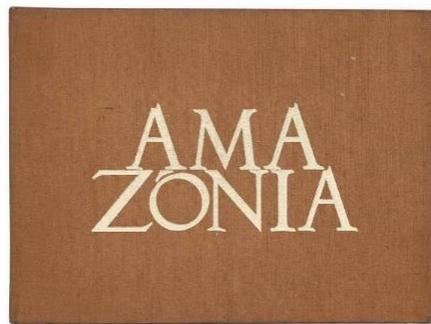


Fonte: FERNÁNDEZ, 2011, p. 152.

Já *Amazônia*⁸⁸ é fruto da vivência da fotógrafa Cláudia Andujar com os índios Yanomani, nos anos de 1970 no Amazonas, com a colaboração também do fotógrafo George Love com quem Claudia era casada. Segundo Fernández (2011, p. 114) é “um fotolivro magnífico, com um ritmo narrativo cinematográfico, que começa longe e acaba perto, vai do fora para dentro”. O livro começa com grandes planos aéreos da Amazônia, que, enquanto se fecham, chegam até a altura do solo e termina com fotografias do ritual indígena *reanu*. É um trabalho fotográfico que mistura a documentação e o experimentalismo fotográfico.

Um livro de fotografias brilhantemente complexo, documental e abstrato ao mesmo tempo, não se trata apenas da preservação do "selvagem" no sentido romântico convencional, mas mais politicamente, a manutenção contínua de um ecossistema onde a natureza - e as pessoas também - estão sob ameaça.⁸⁹ (PARR e BADGER, 2014, v. III, p. 150, t.n.)

Figura 34 - Capa de *Amazônia*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/EjhYNs>>. Acesso em 2 set. 2017.

⁸⁸ Disponível em: <<https://goo.gl/Vs7Qup>>. Acesso em: 2 set. 2017.

⁸⁹ “A brilliant complex photobook, documentary and abstract at one and the same time, it is not simply about the preservation of the ‘wilderness’ in the conventional romantic sense, but more politically, the continued maintenance of an ecosystem where nature – and people too – are under threat” (PARR e BADGER, 2014, v. III, p. 150).

Já nas últimas décadas do séc. XX, no Brasil, temos a publicação de dois volumes (*A greve do ABC* e *A questão do Menor*) da série de livros *Documento* (1980) da agencia fotográfica F4 fundada no final dos anos 70 por Juca Martins, Nair Benedicto e Ricardo Malta, mas que teve colaboração de outros importantes repórteres fotográficos até 1991, ano em que a agencia encerrou suas atividades.

Figura 35 - Capa de *A questão do menor*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/wZATRp>>. Acesso em: 2 set. 2017.

Destacamos ainda as publicações brasileiras: *São Paulo* (1982) de George Love e Benedito Lima de Toledo; *Bahia* (1980), *Acidade da Bahia* (1984), *Os estranhos filhos da casa* (1985) e *Laroyé* (2000), todos de Mario Cravo Neto; *Nakta* (1996), *Silent Book* (1997) e *Entre os olhos, o deserto* (2001) de Miguel Rio Branco; *Gente x Mato* (2008) de Pedro Martinelli; e *O Arquivo Universal e outros arquivos* (2003) de Rosangela Rennó.

Cada capítulo do livro de Rennó é um trabalho artístico e/ou fotográfico que foi por ela desenvolvido anteriormente, nesse sentido o livro é também uma antologia. Porém, a edição, o design gráfico e o sequenciamento dos capítulos dão coerência e ritmo ao livro, tornando-o um todo unificado.

Decidi fazer uma publicação mais ousada e ampla, como uma espécie de arquivo iconográfico de onde surgiram várias obras. Portanto, considero-o uma obra autônoma, com imagens que só existem no livro, no formato tal como foi apresentado. A proposta era usar o livro como um “local expositivo”, com suas características próprias, gráficas. Eu mesma desenhei toda a parte de imagem e concebi a indexação e ordenação. (RENNÓ, 2011, *apud* FERNÁNDEZ, 2011, p. 221).

A fala de Rosangela Rennó é esclarecedora do pensamento contemporâneo sobre os livros de fotografia, ou fotolivros, e sobre como eles podem acontecer. O livro ultrapassa a limitação de local expositivo para um trabalho fotográfico prévio (seja documental ou artístico) exposto numa galeria ou museu, para se consolidar como uma “obra” autônoma, ou um

“projeto” autônomo. O fotógrafo, como também percebemos na fala de Rennó, desempenha papéis que vão muito além do registro fotográfico, ele produz o livro.

Figura 36 - Capa e página dupla de *O Arquivo Universal e outros arquivos*.



Fonte: RENNÓ, 2003.

Sobre a produção de fotolivros nessa virada de século, Martin Parr e Gerry Badger apresentam, nos volumes 2 e 3 de *The Photobook: a History*, algumas das principais tendências contemporâneas. Os autores apresentam livros que documentam a vida contemporânea, como *Pictures from home* (1992) de Larry Sutan, *Utatane* (2001) da Rinko Kawachi; e que documentam a intimidade, como *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) da Nan Goldin; *Anna, American Mummi* (2004) de Nina Korhonen.

Figura 317 - Capa e página dupla de *The Ballad of Sexual Dependency*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/hrUsWz>>.
Acesso em: 2 set. 2017.

Os autores apresentam também livros de fotógrafos que ficaram conhecidos como pertencentes à Nova Objetividade ou Nova Topografia (quando a paisagem é o tema). Destacamos as produções do casal Bernd e Hilla Becher com *Anonyme skulpture* (1970) e a série de livros brancos *Water Towers* (1989), *Blast Furnaces* (1990), *Pennsylvania coal Mine Tipples* (1991) e *Mineheads* (1997), sempre inventariando construções industriais modernas; *Montparnasse* (1995) de Andreas Gursky e *Beaches* (1996) de Rineke Dijkstra; *Listening to the*

River (1994) de Robert Adams; e *Uncommon Places* (1982) e *American Surfaces* (2005) de Stephen Shore.

Por último, no volume 3 de *The Photobook: a History*, Parr e Badger apresentam livros que trazem em si questões sobre a representação, a ficção e a re-representação da imagem fotográfica. Num mundo dominado por imagens, esses livros ativam a reflexão sobre a própria fotografia. Destacamos *A New American Picture* (2010) de Doug Rickard, com imagens capturadas do Google Street View; *The Significant Savages* (2011) de Grégoire Pujade-Lauraine com imagens de perfis de redes sociais, mas que não são imagens da própria pessoa, mas de celebridades, paisagens, objetos, plantas e animais; e *Afronauts* (2012) uma ficção fotojornalística de Cristina de Middel.

A produção de fotolivros só fez crescer e se diversificar no século passado. Seja na Europa, na Ásia, na América, é possível encontrar livros de fotografia em praticamente todo lugar. A dificuldade de localizá-los fica por conta do escasso estudo histórico sobre a sua produção, particularmente sobre a produção fora do eixo central (Europa, EUA e Japão). Os livros produzidos por autores brasileiros que citamos, por exemplo, foram todos localizados em *Fotolivros latino-americanos*, até o momento, principal fonte sobre produção histórica de fotolivros brasileiros.

Apesar dessas dificuldades, vimos quão diversificada foi a produção nesses anos. Tivemos livros documentais, livros que misturam ficção e não ficção, livros que misturam poesia e fotografia, e livros que discutem a própria fotografia. A imagem fotográfica está presente em várias e diferentes narrativas sobre a paisagem, a cidade, as pessoas, as experiências de vida, a vida íntima, as lutas e os movimentos sociais. A relação entre a fotografia e o livro se solidificou e se ampliou no decorrer dos anos. Bem como o interesse pelos livros de fotografia e sua presença no mundo e, particularmente, no Brasil.

Em artigo na revista *Icônica* (18/02/2013), o curador e pesquisador Rubens Fernandes Junior relembra os idos 1988, em que a publicação de cerca de seis livros de fotografia representava uma grande conquista no mercado editorial brasileiro. “Concretizar a presença do livro como consequência natural de um processo de criação foi uma doce ilusão, pois foi preciso mais de duas décadas para concretizar alguma regularidade na publicação de livros dedicados à fotografia”.

Não temos uma pesquisa específica sobre a produção e venda de livros de fotografia ou fotolivros que possamos nos apropriar para analisar o momento contemporâneo dos livros de fotografia. O SNEL (Sindicato Nacional dos Editores de Livros) disponibiliza em seu site duas

pesquisas sobre Produção e Venda do Setor Editorial Brasileiro (Fipe/USP)⁹⁰, relativas aos anos de 2014 e 2015, com base nas 189 editoras que responderam as pesquisas. De acordo com essas pesquisas a quantidade exemplares de livros de arte (área temática) produzidos em 2014 foi de 519.344, enquanto em 2015 foi de 7.119.870. Só esse dado já nos mostra o quanto vem crescendo a produção de livros de arte. Esse é o dado estatístico mais concreto que temos para mostrar o crescimento da produção de fotolivros no país.

Sabemos que essa pesquisa está longe de nos mostrar a realidade da produção desses livros. Primeiro por não mostrar um mapeamento específico. Apenas supomos que entre os livros da área temática *arte* devem estar presentes muitos dos fotolivros. Entretanto boa parte da produção contemporânea vem acontecendo por meio de pequenas editoras, muitos livros sequer recebem o registro do ISBN, são produzidos em pequenas tiragens e comercializados em feiras de publicações impressas ou por meio de livrarias especializadas. Um verdadeiro circuito mercadológico alternativo que, por vezes, fica fora dos registros oficiais.

Fernández (2011) menciona a falta de pesquisa, de estudo e de publicações sobre a produção de livros de fotografia na América Latina. Assume que tal se dá também pelo fato de que o interesse em fotolivros ser recente, coisa de uma década, duas no máximo. O autor ainda menciona um momento pontual na história recente da fotografia latino-americana em que talvez se tenha chamado a atenção às publicações de livros de fotografia pela primeira vez, trata-se do *Segundo Colóquio Latino-Americano de Fotografia*, realizado no México, em 1981.

Segundo a pesquisadora Mónica Villares Ferrer (2016) O *Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia* aconteceu em 1978, no México, organizado por fotógrafos e pesquisadores “interessados na fotografia como objeto de estudo e forma de expressão”. O colóquio tinha entre outros objetivos a construção de uma história da fotografia da América-Latina, rompendo com a visão eurocêntrica (ou do eixo dominante França – Inglaterra – EUA) e a legitimação da produção fotográfica internacionalmente “a partir de um discurso teórico sustentado na noção de América Latina”, isto é, por meio de uma identidade conceitual geográfica e cultural. Assim, a nomenclatura de *Fotografia Latino-Americana* servia para inserir a produção dos fotógrafos da América Latina, em especial daqueles que tiveram suas fotos selecionadas para a mostra que ocorreu concomitantemente ao colóquio, no circuito internacional, no qual nomenclaturas como *Fotografia Europeia* e *Fotografia Norte-Americana* já tinham seu espaço consagrado na história da fotografia.

Tudo isso sem perder de vista a intencionalidade aberta de distanciamento desses dois últimos conceitos (*Fotografia Europeia* e *Fotografia Norte-Americana*), ao propor

⁹⁰ Disponível em: <<https://goo.gl/K875Wp>>. Acesso em: 3 set. 2017.

como ponto de partida mais do que uma referência geográfica, uma distinta identidade cultural respaldada por uma clara orientação política. A solução encontrada: tomar como modelo o festival internacional de fotografia de Arles⁹¹ para promover um evento gigante no México a partir do conceito de “América Latina”. (FERRER, 2016).

Aconteceram cinco colóquios de fotografia, fundamentais para inserção internacional da fotografia produzida no Brasil e nos demais países da América Latina, o último colóquio foi em 1996. Onze anos depois, em 2007, tem início o *Fórum Latino-Americano de Fotografia*, que acontece a cada três anos na cidade de São Paulo.

O segundo colóquio, citado por Horácio Fernández, foi marcado pelas trocas de livros de fotografia entre os fotógrafos e boa parte dos livros levados ao colóquio permanecem até hoje no acervo do *Centro de la Imagen*, no México. Ainda com os livros apresentados nesse colóquio foi feita a exposição *Libros fotográficos de autores latino-americanos*, cujo catálogo traz vários livros publicados nas décadas de 60 e 70. Tanto o Horácio Fernández, quanto o Rubens Fernandes Junior apontam, portanto, não só essa fagulha de interesse quanto a produção fotográfica em livros nos anos 1980, quanto a demora de cerca de vinte anos para a consolidação de um interesse efetivo, tanto por parte dos fotógrafos, como por parte do mercado, dos colecionadores, das editoras e dos pesquisadores. Talvez o grande desafio dos livros de fotografia no momento seja a ampliação do público consumidor, ainda muito restrito ao próprio meio.

No *Primeiro Fórum Latino-Americano de Fotografia*, em 2007, Martin Parr foi um dos entrevistados e contou como chegou a realização de seu primeiro livro em 1982. Foi desse fórum, como vimos, que nasceu o projeto do livro *Fotolivros latino-americanos*, organizado pelo curador e pesquisador Horácio Fernández, também presente ao evento. Vejamos um trecho da fala de Martin Parr.

Eu adoro fazer exposições, mas no final é o livro que talvez sobreviva, que você guardar, então eu fiquei obcecado pelo livro fotográfico. Comecei a colecioná-los, comecei a fazer muitos livros fotográficos e recentemente essa obsessão voltou-se para o projeto⁹² editado pela *Phaidon*, que é uma nova história do livro fotográfico. Estou todo o ano com um monte de fotógrafos e tenho certeza que você vai concordar que uma das fontes ou a principal fonte de inspiração para todos nós é olhar para os livros de outros fotógrafos. Mas na história da fotografia, que é predominantemente escrita por acadêmicos americanos e europeus, eles realmente não se referem ao livro, então fiquei muito feliz por ter essa oportunidade. Nos últimos cinco anos tem havido muitos projetos realizados em torno do livro, tenho de mencionar o excelente *Fotografía Pública* de Horacio Fernández que está agora no Reina Sofía em Madrid.

⁹¹ *Les Rencontres de Arles* é um festival anual internacional de fotografia que acontece desde 1970 na cidade de Arles, na França. Desde o início, o festival premia anualmente o melhor de livro de fotografia autoral, o melhor livro histórico e o melhor livro que une fotografia e texto. Há três anos, o festival realiza uma competição entre “bonecos” de livros de fotografia, contemplando o melhor com uma ajuda financeira para a efetivação da publicação.

⁹² Refere-se aos três volumes de *The Photobook: a History*. Quando dessa entrevista, Martin Parr já tinha publicado os dois primeiros volumes.

Na verdade, eu vi a exposição, achei muito inspiradora e decidi fazer este grande projeto sobre a história do livro fotográfico. (PARR, 2007)⁹³.

Entre 2007 e 2016, ano do último Fórum Latino Americano de Fotografia, os livros de fotografia e os fotolivros, entraram de vez na agenda do fórum e dos festivais de fotografia que têm despontado pelo país, como o *Festival Internacional de Fotografia - Paraty em Foco* (que teve sua primeira edição em 2005), o *Festival de Fotografia de Tiradentes* do projeto *Foto em Pauta* (início em 2011) e o *FestFoto* de Porto Alegre (início em 2007), o *Valongo Festival de Internacional da Imagem* (início em 2016), para citar apenas os mais conhecidos. É comum acontecerem venda de livros, exposições de livros, noite de autógrafos e oficinas de produção de fotolivros nesses eventos, tanto no Brasil como no resto do mundo. Internacionalmente, alguns dos festivais mais conhecidos são *Les Rencontres de Arles* – França, *FotoFest* em Houston – EUA, *Fotobook Festival*⁹⁴ em Kassel – Alemanha, e *Fiebre Photobook Festival*, na Espanha. Atualmente, encontra-se em construção o primeiro museu destinado aos livros de fotografia *The PhotoBook Museum*, em Colônia, na Alemanha, vejamos o que o diretor do museu, Markus Shaden, diz sobre a presença dos fotolivros nos festivais de fotografia e nas instituições tradicionais de arte:

Um festival de fotografia sem uma seção de fotolivros tornou-se inconcebível. Museus também estão aceitando cada vez mais essa mudança de paradigma. Instituições importantes, como a *Tate Modern* de Londres e o Museu de Belas Artes de Houston, estão comprando coleções de livros fotográficos para se manter a par dos desenvolvimentos atuais da cultura visual. Embora as coleções fotográficas tenham sido durante décadas parte integrante dos museus, não há até hoje nenhum museu dedicado exclusivamente aos fotolivros.⁹⁵ (SCHADEN, 2014, t.n.).

Além do fórum e dos festivais, os fotolivros tem ocupado também as feiras de publicações impressas ou ainda feiras de arte impressa⁹⁶, como também são chamadas. Em Paris, anualmente acontece a *Paris Photo*, a mais importante feira do meio fotográfico, que coloca galerias e editoras lado-a-lado. No Brasil, temos várias feiras de publicações impressas,

⁹³ Entrevista completa disponível em: <<https://goo.gl/GPZeyA>>. Acesso em 22 set 2017.

⁹⁴ O *Fotobook Festival* é um dos principais fóruns de livros fotográficos no mundo. Durante o festival acontecem leituras de portfólio, exposição de livros, premiações para os melhores livros publicados no ano anterior e premiações para “bonecos” de livros a serem publicados ainda.

⁹⁵ “A photography festival without a section on photobooks has become inconceivable. Museums too are increasingly accepting this paradigm shift. Important institutions such as Tate Modern in London and the Museum of Fine Arts in Houston have been purchasing photobook collections in order to stay abreast of current developments in visual culture. Although photographic collections have for decades been an integral part of museum holdings, there is to date no museum dedicated exclusively to the photobook” (SCHADEN, 2014). Disponível em: <<https://goo.gl/HU7Pwc>>. Acesso em 3 set 2017.

⁹⁶ A pesquisadora Fernanda Grigolin, em sua dissertação *A fotografia no livro de artista*, utiliza essa denominação.

como a *Feira Plana*, a *Tijuana*⁹⁷ e a *Feira Cavalete*, para citar algumas das mais conhecidas. Nelas estão lado a lado publicações de editoras de livros de fotografia e de artista de pequeno e médio porte, além de autopublicações. Na última *Feira Plana*, por exemplo, realizada em março de 2017, estiveram presentes cerca de 150 expositores, vendendo, trocando e discutindo publicações, entre elas, os fotolivros.

Podemos avançar a questão e dizer que os fotolivros estão também impulsionando o surgimento de novas editoras e livrarias especializadas. Todo um circuito de produção e distribuição tem despontado em torno deles. A produção e circulação dos fotolivros vem acontecendo tanto no formato tradicional do circuito editorial, quanto num formato alternativo, em crescente expansão. O formato tradicional, envolve grandes editoras e livrarias. O formato alternativo, publicadores independentes, editoras de pequeno e médio porte e novos espaços de circulação dos livros, tais como as feiras e os festivais.

No formato tradicional, via de regra, grandes editoras procuram publicar livros de fotógrafos renomados, legitimados no mercado fotográfico comercial ou artístico, que tenham boas chances de êxito comercial e alguma lucratividade. A distribuição dos livros para venda se dá principalmente por meio de livrarias físicas e virtuais. São livros que têm o registro do ISBN e que normalmente são impressos em grandes tiragens de *offset*, algumas vezes impressos também em edições de luxo, atingindo os mercados tradicionais de livros e o de colecionadores. Boa parte desses livros são os conhecidos *coffee-table books*. Como exemplo, podemos citar *Terra Brasil* (1998) do Araquém Alcântara, relançado em 2015 pela *Alta Books Editora* em edição comemorativa aos 120.000 exemplares vendidos.

Mas, que não se faça disso uma regra, a extinta *Cosac Naify*, por exemplo, publicou tanto *coffee-table books*, como *Boris Kossoy Fotógrafo* (2010) de Boris Kossoy, quanto autênticos fotolivros, como *Silent Book* (1998) de Miguel Rio Branco ou *O arquivo universal e outros arquivos* (2003) de Rosangela Rennó, uma antologia da obra de Rennó, mas que, como já vimos, é também um trabalho autônomo da fotógrafa.

Quanto a produção independente, encontramos livros autopublicados, publicados com suporte de pequenas e médias editoras, e publicados por grandes editoras⁹⁸. Tratemos, pois, dos dois primeiros casos. Alguns dos motivos para a crescente produção independente são a viabilidade econômica do livro e o surgimento de novas tecnologias de edição e tratamento de

⁹⁷ A feira Tijuana foi criada em 2007 pela Galeria Vermelho, que também criou a Editora Tijuana, que atua na publicação de livros de artistas da galeria e outros artistas.

⁹⁸ Alguns fotógrafos renomados, como Martin Parr, Rinko Kawachi e Sebastião Salgado, conseguem produzir seus livros de uma forma relativamente autônoma e publicá-los por grandes editoras, como a *Phaidon*, a *Aperture* e a *Taschen*.

imagem e/ou produção gráfica (softwares como o *Photoshop*, o *Lightroom*, o *InDesign* e o *Scribus*) e impressão (impressoras digitais a laser, jato de tinta e Indigo, além do tradicional *offset*) têm facilitado a produção de fotolivros fora do *mainstream* das editoras.

Linha geral, para imprimir nas impressoras tradicionais em *offset*, as gráficas recomendam uma tiragem mínima de 1.000 exemplares, para compensar o preço de produção das chapas, sendo normal tiragens de 2.000, 5.000 e até 10.000 exemplares. Já para impressões digitais não se faz necessário uma tiragem tão alta, tiragens menores, 100, 200 exemplares, são viáveis economicamente. A qualidade da impressão digital tem se aproximado cada vez mais da impressão *offset*, principalmente com o uso de tecnologias híbridas de impressão, como o processo *Indigo*, também conhecido como *offset digital*, dado a qualidade de sua impressão.

Fazer o livro em tiragens menores e mais baratas possibilita mais gente publicar e facilita o processo de distribuição. Distribuir e vender 100 ou 200 exemplares é mais factível do que 1.000. No Brasil, com os altos custos de logística, a distribuição é um fator bastante complicador. Na entrevista que fizemos com Ana Lira, ela conta um pouco sobre a distribuição das cem unidades de uma tiragem do seu livro *Voto* (2014), cada livro pesando 1,5 kg.

A venda dos 100 livros mal pagou os custos de transporte. Eu tive que fazer articulações com diversos amigos de outros estados. Por exemplo, o pessoal da Beira Editorial estava em São Paulo, tinham ido para a Feira Plana e levaram uma caixa de livros para Porto Alegre, para um lançamento que eu ia fazer lá. Tinha um lançamento para ser feito no Foto em Pauta, em Tiradentes, um caixa com 15 exemplares ficou com a Pingado Press e Gui Mohallem levou de carro. Eu trouxe 15 exemplares pra Recife na minha mala. Foram sendo feitas uma série de estratégias de distribuição, porque se fossemos trabalhar com transporte tradicional, seria praticamente impossível manter um preço acessível. (LIRA, 2017, entrevista concedida).

Como disse Gilvan Barreto (2017), em entrevista concedida, “se a gente não tem distribuição, para quê imprimir 1000 exemplares? Faz um PDF”. O que Gilvan nos fala é que com os processos de impressão digital, já não se tem mais essa obrigatoriedade tecnológica de fazer grandes tiragens. É possível ter o arquivo do livro em PDF e imprimir sob demanda (*print on demand – POD*). Alguns sites como o *Blurb.com* ou *Lulu.com* disponibilizam esse serviço à distância, inclusive. É possível também autoimprimir os livros, com uso de impressora doméstica ou até profissional alugada, como o fazem muitos publicadores de *fotozines*. Fontcuberta nos apresenta um excelente resumo do que falamos até agora sobre as mudanças tecnológicas e as novas possibilidades de produção de fotolivros de forma independente.

Neste momento, o *print on demand*, as técnicas de design digital, as ferramentas transversais que permitem encarar a tela do computador e trabalhar com o design, com a tipografia, com o retoque das fotografias, com o layout, etc., já estão postas ao alcance dos usuários, aos quais tudo isso parecia como um obstáculo intransponível, e eles não seriam capazes de, além de tirar fotos, sequenciá-las e dá-lhes uma certa forma gráfica. Além disso, nós adicionamos a questão de que, até agora, para publicar

havia uns filtros econômicos, políticos, e até mesmo de prestígio pessoal. Tinha-se que passar por alguns assessores e, em seguida, alguns editores que consideraram a possibilidade de que o produto fosse comercial, aceito por um mercado, etc., e isso freava uma série de possibilidades de publicação. Hoje há alguns sistemas que permitem fazer tiragens curtas a preços absolutamente assumíveis e isso fez com que possamos por cima dessas censuras que antes existiam.⁹⁹ (FONTCUBERTA, 2014, t.n.).

Como mencionado por Fontcuberta, no formato tradicional de produção, o fotógrafo apresentava seu trabalho fotográfico a um curador ou editor e este selecionava o que seria exibido em galeria, ou que fotografias poderiam fazer parte de um livro fotográfico (em geral uma antologia ou uma coletânea das melhores fotografias sobre um determinado tema). Nesse percurso poucos fotógrafos eram selecionados. Tal processo seletivo faz parte da ótica exclusivista e classista do sistema de arte de galerias e museus, e das editoras comerciais e artísticas tradicionais.

Hoje, além de todos os avanços tecnológicos, destacamos também que alguns *sites* possibilitam a venda *on-line* de livros físicos igualmente favorecendo a produção independente, pois permitem a venda direta ao consumidor, sem a necessidade de passar por intermediários, como distribuidoras e livrarias. Ou seja, minimizam o custo de distribuição do livro, aumentando eventual ganho do autor.

Uma razão para o aumento da produção de fotolivros entre fotógrafos é o advento da tecnologia de computação, que mudou radicalmente a fotografia. A nova tecnologia permite que os fotógrafos visualizem os seus livros de fotografias com muito mais facilidade, concebam, distribuam e imprimam os seus próprios livros. (...) é perfeitamente possível para um fotógrafo publicar seu próprio *photobook* (como os álbuns de Anna Atkins entre os anos de 1840 e 1850), vendê-lo como um livro de artista de edição limitada e usá-lo como uma maquete ou um cartão de visita em uma negociação para publicação ou para tentar uma subvenção para custear a produção.¹⁰⁰ (PARR e BADGER, 2006, v. II, p. 8, t.n.).

⁹⁹ “En estos momentos el *print on demand*, las técnicas de diseño digital, las herramientas transversales que permiten encararse a la pantalla de un ordenador y trabajar con el diseño, con la tipografía, con el retoque de las fotos, con la maquetación, etc., se han puesto al alcance de usuarios a los cuales todo eso se les hacia una montaña y que serían incapaces de, más allá de realizar fotos, secuenciarlas y darles una cierta forma gráfica. Además, a esto añadimos el tema que hasta ahora para publicar había unos filtros de tipo económico, político, e incluso de prestigio personal. Se tenía que pasar por unos asesores y luego unos editores que consideraban la posibilidad de que el producto fuera comercial, aceptado por un mercado, etc., e eso frenaba una serie de posibilidades de publicación. Hoy hay unos sistemas que permiten hacer unas tiradas cortas a precios absolutamente asumibles y eso ha hecho que podamos pasar por alto esas censuras que antes existían” (FONTCUBERTA, 2014).

¹⁰⁰ “One reason for the increased popularity of the photobook amongst photographers is the advent of computer technology, which has radically changed photography. New technology enables photographers to visualize their photobooks much more easily, and o design, lay out, and even print their own photobook. (...) it is perfectly possible for photographers to publish his or her own photobook (like he albums of Anna Atkins I the 1840s and 1850s), sell it as a limited-edition artist’s book, and use it as a maquette or calling card to get a publishing deal or a grant to defray production costs” (PARR e BADGER, 2006, v. II, p. 8).

Portanto, muitos dos fotógrafos, principalmente aqueles ainda não legitimados pelo circuito artístico e/ou comercial, isto é, que não possuem uma editora querendo produzir seus livros, ou não fazem parte do quadro de artistas de uma galeria, produzem livros de forma independente, com auxílio dos pares (outros fotógrafos e designers que muitas vezes atuam também como segundos editores), ou, quando possuem um pouco mais de recursos, com auxílio de pequenas editoras. Em geral, o fotógrafo que produz livros de forma mais independente, não só fotografa, mas também edita suas fotografias, cria narrativas, projeta, publica e, por vezes, distribui e vende diretamente seus livros. Ao menos, foi o que escutamos de nossos entrevistados e percebemos na prática de editar e publicar fotolivros nas oficinas que fizemos.

Mais do que nunca o fotógrafo precisa estar consciente das condições contemporâneas de produção dos fotolivros. Quanto mais consciente, mais autônomo, mais capaz exercer seu trabalho de fotógrafo produtor de livros e, com isso, produzir livros que sejam expressão de sua criatividade e não vontade de outrem. Nesse aspecto, podemos entender esse fotógrafo, autor de fotolivros, como produtor no sentido abordado por Walter Benjamin (2012).

Benjamin (2012, p. 138 – 139), no contexto do fascismo, conclama em que os escritores tenham consciência e domínio dos novos meios técnicos de produção cultural, a ponto de poder modificá-los. Segundo Benjamin, a falta de domínio da produção é um limitador “do trabalho produtivo da inteligência(...) para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político”.

Em outras palavras: somente a superação daquelas competências no processo da produção intelectual, que, segundo a concepção burguesa, constituem a base de sua organização, torna essa produção politicamente apropriada; para tal, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual -, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente. O autor como produtor, ao perceber-se como solidário com o proletariado, sente-se solidário, igualmente, com certos outros produtores, com os quais parecia não ter grande coisa em comum. (BENJAMIN, 2012, p. 139).

Esse fotógrafo que produz seus livros de forma mais independente, portanto, tende a ter um domínio maior dos meios de produção de livros. Ele fratura e reconfigura o sistema editorial de produção e circulação tradicional, desempenhando papéis que não lhe são designados, criando redes colaborativas não institucionalizadas para a produção de seus livros e criando novos espaços de circulação da sua produção, como as bancas e feiras de publicações impressas. “Eu acho que publicar é um jeito de fazer o trabalho chegar em pessoas que ainda não chegaram. O livro circula por lugares que a exposição não circula”, diz Gui Mohallem (2017), em entrevista concedida.

Noutra perspectiva, podemos comparar o trabalho desse fotógrafo também com o do realizador cinematográfico. “O fotógrafo-autor é considerado aqui como um autor no sentido cinematográfico do termo, a saber o realizador autônomo que cria o filme em função de sua própria visão artística, e o fotolivro é tratado como uma forma importante e inteira”¹⁰¹ (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 6 – 7, t.n.). A mesma questão aparece na fala de Gilvan Barreto (2017, entrevista concedida) ao contar sobre a produção de seus livros: “eu comparava muito com a produção de um filme. Escrevia ‘o lugar vai ser assim’, ‘a história vai andar por aqui’ ...”. Raras vezes, entretanto, o realizador cinematográfico consegue produzir seu filme sozinho, via de regra vai precisar de atores, de câmeras, de montadores e por aí vai; o mesmo acontece com o fotógrafo ao fazer seu fotolivro.

Alguns fotolivros, especialmente os caracterizados como livros de artista e feitos em baixíssimas tiragens, podem ser feitos exclusivamente pelo fotógrafo ou artista. Mas, isso não é o comum. O comum é que o processo de produção desses livros tende a exigir uma rede de conexões entre profissionais diversos (fotógrafos, editores, designers, impressores, encadernadores, etc.) à finalização da obra. O livro é em geral uma produção coletiva; nesse sentido, pode-se dizer que tem diversos autores. As decisões normalmente são tomadas em conjunto pelos diversos profissionais envolvidos. O fotógrafo ou o artista, em geral, é o responsável final pelo projeto.

Ainda assim, diversos fotolivros foram e são produzidos por editores outros (em geral curadores de fotografia), sem a presença do fotógrafo, mas a partir de um trabalho prévio desse fotógrafo. A história da fotografia é cheia de exemplos, normalmente são livros de fotografia considerados mais como antologias do que como fotolivros. Mas em alguns casos, mesmo sendo antologias, há livros se destacam pelo caráter narrativo, tais como *Atget, photographe de Paris* (1930) de Berenice Abbott e *Diane Arbus* (1973) editado após a morte da fotógrafa por Doon Arbus e Marvin Israel. Há ainda o caso curioso de um fotolivro que é uma ficção documental, *A Criminal Investigation* (2012) editado pelo *Wilson Centre for Photography* a partir de fotografias feitas pelo fotógrafo Watabe Yukichi na década de 1960. Nesse último caso, o trabalho de construção de uma narrativa, de edição de imagens, de criação de um livro de ficção é feito pelos editores a partir da apropriação das imagens do fotógrafo.

O choque entre a necessidade de publicação impressa e a resistência do mercado em acolher novos artistas propiciou o incremento nas autopublicações e confirma a tendência da multiplicidade de redes e papéis. O fotógrafo passou a desempenhar diversas funções que antes eram especializadas dentro da cadeia de valor das editoras

¹⁰¹ “Le photographe-auteur est considéré ici comme un auteur au sens cinématographique du terme, à savoir le réalisateur autonome qui crée le film en fonction de sa propre vision artistique, et le livre de photographies est traité comme une forme importante à part entière” (PARR e BADGER, 2005, v. I, p. 6 – 7, t.n).

e as redes são necessárias para que ocorra a divulgação e distribuição das obras fora do grande circuito comercial. (BARRIUS, 2015).

Se a autonomia para criação e expressão é máxima numa produção independente, o fator orçamentário é o principal limitador. A maioria da produção de fotolivros no Brasil é subsidiada por autopatrocinio, e/ou por financiamento coletivo, e/ou por leis de incentivo de editais públicos. Como exemplo, temos *Sobre Marinhos* (2015) de Gilvan Barreto, com patrocínio da Funarte; *Moscouzinho* (2012), também de Gilvan Barreto, com patrocínio do Funcultura da Secretaria de Cultura de Pernambuco; *Cabanagem* (2015) de André Penteado, incentivado pela Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura; *Condor* (2014) de João Pina, livro que recebeu tanto incentivo público da Secretaria de Cultura de São Paulo, quanto financiamento coletivo; *Welcome Home* (2012) de Gui Mohallem, com financiamento coletivo; *Buenos Aires, Brasil* (2012) de Josivan Rodrigues, com financiamento coletivo; *Cobogó de Pernambuco* (2013), também de Josivan Rodrigues, com patrocínio do Funcultura da Secretaria de Cultura de Pernambuco; ou *Voto* (2014) de Ana Lira, cuja primeira tiragem foi patrocinada pela Editora Pingado Press, mas a segunda por autopatrocinio. Os *Fotozines* são um bom exemplo de livros de fotografia realizados com baixíssimo orçamento e, quase sempre, com recursos próprios.

Figura 328 - Cadernos de imagens, texto em papel jornal e página dupla de *Cabanagem*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/vx7xHY>>.

Acesso em: 3 set. 2017.

Ao lado das questões orçamentárias, está o fator legitimação. É óbvio que os fotolivros subsidiados por leis de incentivo e editais já nascem de alguma forma legitimados (ainda que apenas pelas instituições patrocinadoras), o mesmo se dá com os livros feitos pelas editoras tradicionais, ou aqueles que vencem concursos para publicação em festivais. Tantos estes livros, que já recebem um aval prévio, quanto aqueles produzidos por autopatrocinio, que nascem sem nenhuma garantia de aceitação, podem ser fonte de legitimação para o trabalho do fotógrafo e/ou artista e alçá-lo a um outro mercado simbólico.

Tal foi o que aconteceu com a fotógrafa espanhola Cristina de Middel. Seu fotolivro de estreia, *Afronauts* (2012), foi um sucesso de aceitação tanto no campo da fotografia, como no campo artístico como um todo. “O *Afronauts* é o exemplo mais conhecido de como autoeditar um livro original e lançar com êxito uma carreira fotográfica. O tema do livro, uma tentativa falida de lançar um astronauta africano no espaço, cativou a imaginação e o fez famoso em pouco tempo”¹⁰² (PARR, 2017, t.n.).

Figura 39 - Capa e página dupla de *Afronauts*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/EDHCXu>>. Acesso em: 3 set. 2017.

Os festivais e as feiras de publicações impressas são lugares comuns na promoção de publicações autopatrocinadas, patrocinadas por instituições, leis de incentivo, editais públicos, elaboradas com ou sem o suporte de especialistas de grande, médio ou pequeno porte (editoras tradicionais ou especializadas em fotografia e arte, como é o caso da *Editora Tijuana*, da *Editora Madalena*, da *Vibrant*, da *Pingado Press*, da *Fotô Editorial*). Nas feiras, vemos uma diversidade de publicações, livros de fotografia, fotolivros, livros de artista, fotozines, zines, livros, livros e mais livros. As nomenclaturas não só se confundem como são desnecessárias, mas interessante é a conversa muitas vezes com o próprio autor da publicação, que se encontra do outro lado da mesa vendendo o próprio livro. O diálogo direto do autor ou do editor do livro com o público consumidor é no mínimo enriquecedor para ambos. Não só proporciona uma avaliação ao vivo da aceitação ou não do livro pelo público presente, como ajuda a fomentar futuros projetos, corrigir desvios e a aumentar o interesse do público por esse tipo de produção.

As feiras têm periodicidade anual ou sazonal, elas são instauradas em espaços públicos muitas vezes; mas é um empréstimo da ação, ela é momentânea e coloca lado a lado uma diversidade de práticas e posturas em livros. Há um aumento de editoras. Ações variadas. Práticas de trocas de livros. Nas feiras, os mecanismos de controle da circulação saem das mãos de uma rede de ações meramente de “mercado” e entram em uma rede onde quem produz é quem vende e quem compra pode vir a produzir. A

¹⁰² “The *afonauts* es el ejemplo más conocido de como autoeditar un libro original y lanzar con éxito una carrera fotográfica. El tema del libro, un intento fallido de lanzar un astronauta africano al espacio cautivó la imaginación y lo hizo famoso en poco tiempo” (PARR, 2017).

dinâmica e a fluidez das ações em livros são interessantes. Acervos de publicações são formados. (GRIGOLIN, 2015, p. 59).

As feiras proporcionam essa troca direta e ajudam a formar público. Contudo, a realidade é que as feiras de publicações impressas se concentram no eixo sul-sudeste do Brasil, ainda não são uma realidade em todo o país. Enquanto festivais específicos para fotolivros acontecem em determinadas regiões do mundo, noutras a ideia de que o fotógrafo pode fazer um livro é algo quase surreal. Disparidades a parte, há que se ter público interessado em consumir fotolivros para que se haja venda, para que ao menos se pague os custos de produção. Incentivar o consumo, o colecionismo, bem como conversar sobre os fotolivros é fundamental para a perpetuação dos fotolivros e, porque não, para aprendermos cada vez mais sobre fotografia e sobre o mundo em que vivemos.

Muitos dos frequentadores das feiras de ontem são os publicadores das feiras de hoje. Para muitos fotógrafos, as feiras são uma oportunidade de tornar visível seus primeiros projetos autorais impressos. “Muitos fotógrafos iniciam sua história imprimindo suas imagens por meio de autopublicações ou nas editoras menores e, muitas vezes, iniciam no livro e não mais em exposições” (GRIGOLIN, 2015, p. 69). Assim, de um fotógrafo que produz um fotolivro a um consumidor que adquire, e talvez compartilhe com outros a aquisição, e que pode vir a ser o futuro fotógrafo que vai publicar mais um livro, os fotolivros vão se perpetuando.

Isto nos traz a um ponto saliente sobre os fotolivros contemporâneos. Agora é de rigor, para qualquer fotógrafo de ambição, fazer um livro. Se sua arena principal está no estúdio comercial, na zona de guerra, ou na galeria de arte, um fotolivro bem-sucedido dá um impulso considerável à credibilidade de um fotógrafo. Mesmo aqueles praticantes considerados predominantemente como "artistas", e que podem comandar milhares de dólares por uma única impressão ou "obra", se sentem obrigados a fazer fotolivros. E mesmo quando se pode enviar fotografias através da Internet de um extremo do mundo para outro, fotógrafos continuam a produzir fotolivros. Parece que as pessoas ainda precisam experimentar a sensação desse objeto e o ritual de experimentar - lentamente e em seu próprio espaço - fotografias em uma forma narrativa.¹⁰³ (PARR e BADGER, 2006, v. 2, p. 7, t.n.).

Martin Parr (2006, v. 2, p. 4) diz que rever a história da fotografia por meio dos livros é criar uma história alternativa para a fotografia. Muitas descobertas são feitas enquanto outras tantas crenças desfeitas. A fotografia tem essa relação íntima com os livros desde o início. Essa

¹⁰³ “This bring us to a salient point about the contemporary photobook. It is now the rigneur for any photographer of ambition to make a book. Whether their primary arena is in the commercial studio, the war zone, or the art gallery, a successful photobook gives a considerable boost to a photographer’s credibility. Even those practioners regarded predominantly as ‘artists’, and who can command thousands of dollars for a single rind or ‘piece’, feel compelled to make photobooks. And even when one can send photographs via internet from one end of the world to another, photographers continue to produce photobooks. It seems that people still need to experience the feel of this object and the ritual of experiencing – slowly and in their own space – photographs in a narrative form” PARR e BADGER, 2006, v. 2, p. 7).

relação não é nova, não é contemporânea, nem surgiu com os livros de artista e, com o passar dos anos, só fez se complexificar.

Do nosso ponto de vista, o que aprendemos foi que rever a história da fotografia por meio dos livros, é também diminuir a ênfase do tratamento pictórico dado à fotografia em prol de um tratamento narrativo. Isto é, diminuir o foco em uma história da fotografia calcada nas grandes obras de fotografias individuais, análogas aos quadros da pintura. E traçar um caminho para o conjunto de fotografias que protagonizam narrativas visuais em livros. É também compreender que o trabalho do fotógrafo pode ir muito além da captura imagética. Os livros de fotografia possuem várias camadas de complexidade, de elaboração com materiais diversos. O fotógrafo pode ser visto como um produtor ou um cineasta, fazedor de livros fotográficos.

Vimos, então, que os livros de fotografia vem sendo fonte de reflexão e aprendizado de fotógrafos e artistas, circulando o mundo inteiro, promovendo a fotografia nos mais diversos terrenos. Muito ainda se tem por descobrir, principalmente quanto aos fotolivros que foram feitos aqui, no Brasil, dado que ainda não foi publicado nenhum estudo específico, apenas sobre a produção local. O Brasil a cada ano tem produzido mais e mais publicações. É raro um fotógrafo que não queira publicar um livro seu. Aprendamos com os fotógrafos e façamos mais e mais fotolivros, vamos ao processo de produção.

4 CONHECER PELOS PROCESSOS DE PRODUÇÃO

Já falamos que os fotolivros são coisas. Tim Ingold (2015, p.118) diz que as coisas são acontecimentos, estão sempre em relação. “Mas a relação não é entre uma coisa e outra – entre o organismo ‘aqui’ e o ambiente ‘lá’. É, antes, uma trilha ao longo da qual a vida é vivida”. A totalidade de trilhas é o que o forma o tecido, a “textura do mundo da vida”. Não há, portanto, como distinguir os elementos que estão conectados das suas linhas ou trilhas de conexão. “As coisas são suas relações” (*ibid.*, p.116). Dessa forma, os fotolivros são suas relações.

Deleuze & Guattari (2011, p. 18), consideram o livro (e aqui incluímos os fotolivros) como agenciamento, “ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos”. Para os autores, o livro é “feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes”. Tim Ingold (2015, p.301), por sua vez, diz que as coisas são geradas na mistura de “materiais heterogêneos, animados por forças de tensão e compressão e com propriedades variáveis”. O pensamento de Deleuze & Guattari e de Tim Ingold são próximos, concordando com esses autores, consideramos que os fotolivros são coisas que acontecem num campo de forças pela mistura diversos materiais, em movimento. Sendo, os próprios fotolivros, movimento; eles nunca estão acabados, pelo contrário, estão sempre vivos. Seguir esses materiais que convergem para o acontecimento do fotolivre, é entrar nos processos de produção de cada livro. É dar “primazia aos processos de formação em relação aos seus produtos finais, e aos fluxos e transformações dos materiais em relação aos estados da matéria” (*ibid.*, p. 302).

Produzir fotolivros, portanto, não se trata da imposição de uma ideia já pronta, prévia, a uma forma de livro. Não é uma questão de “traduzir do virtual para o real” (*ibid.*, p. 35). Produzir fotolivros é uma questão de encontro. O autor produtor intervém no campo de forças e no fluxo dos materiais, experimenta, mistura, combina imagens, textos, grafismos, papéis, tinta, cola, entre outros ingredientes. Cada ingrediente dessa mistura que se tornará um fotolivre tem seu potencial de transformação. Esse potencial não é dado a priori, não é atributo de uma matéria inerte, acontece na prática da mistura.

Nosso autor-produtor é como o cozinheiro, ou o chefe da cozinha, que vai fazer um determinado prato, ideia sua, pela primeira vez. Ele começa separando os ingredientes que considera necessários, separa as panelas, os talheres, coloca o avental, se prepara. Pode ter escrito ou não uma receita, um roteiro prévio. Depois vai misturando os vários ingredientes, mexendo sempre a panela, acrescentando mais sal quando experimenta o molho ou colocando

uma pitada de um outro ingrediente que ele só percebeu que seria uma boa combinação quando já estava ali no fogão, na expectativa de como sairá o prato. “Na cozinha, coisas são misturadas em várias combinações, gerando novos materiais no processo que, por sua vez, são misturados a outros ingredientes em um processo interminável de transformação” (INGOLD, 2015, p. 305).

Produzir fotolivros, portanto, é percorrer um percurso, que passa por algumas fases que reconhecemos na analogia que fizemos com o trabalho do cozinheiro. São elas, a fase da preparação, o começo, a continuação e o encerramento, *voilà* o livro pronto, muitas vezes bem diferente daquela ideia inicial. Tim Ingold (2015, p. 98) diz que “mesmo antes de começar preciso ter chegado a alguma concepção geral da tarefa a ser executada”. A fase de preparação, a mais longa, diz respeito ao fotógrafo ou artista estar maduro, consciente quanto ao que quer contar, ao que quer proporcionar e ao como fazer; é fase do projeto inicial. “Começar sem estar preparado, ou alternativamente permitir que o momento passe despercebido, poderia comprometer todo o projeto” (*ibid.* p. 99).

O começo é a fase em que se muda da perspectiva abrangente da preparação para um foco mais pontual na primeira tarefa a ser feita, no primeiro contato, no primeiro gesto de aproximar uma imagem a outra. Enfim, é a primeira interferência no campo de forças e no fluxo dos materiais. A continuação é marcada pelos desvios, pelos retornos, pela continuidade e pela mudança nas atividades. Nessa fase qualquer desvio em relação ao projeto inicial ou é aceito ou corrigido. O encerramento é a fase em que, com o fotolivro na mão, o autor-produtor é capaz de olhar para trás e analisar todo o percurso percorrido, o que em si já é o início de uma nova fase de preparação. A partir de então, o fotolivro segue diferentes rumos, participará de outros encontros; ele será posto em circulação.

Esse capítulo pertence à fase de preparação do processo de produzir fotolivros. Aqui, apresentaremos uma ideia geral das principais atividades da produção desses livros. Nosso foco é sempre nas decisões que normalmente são tomadas em cada atividade. Sem esquecer que cada livro produzido tem sua narrativa generativa particular, como podemos ver pelas entrevistas que realizamos com alguns autores a respeito de alguns de seus livros no próximo capítulo. Nenhum processo é igual ao outro. Este capítulo é fruto das entrevistas realizadas, da nossa participação em oficinas de práticas de produção de fotolivros e de pesquisas bibliográficas que abordassem direta ou indiretamente as atividades que se repetem na criação de fotolivros.

A cada dia surgem livros e guias sobre como fazer, como publicar, como financiar, como distribuir fotolivros. Para este capítulo consultamos principalmente o guia *Indie Photobook Publishing* (2017) de Éanna de Fréine, disponível para download gratuito na internet e os livros

Self Publish Be Happy (2015) de Bruno Ceschel, *Publish your Photography Book* (2011) de Darius d. Himes & Mary Virginia Swanson e *Understanding Photobooks: the form and content of the photographic book* (2017) do professor, pesquisador e fotógrafo Jörg Colberg. Este último livro foi fundamental, pois apresenta as principais atividades que o autor considera mais comuns na produção de fotolivros.

Definir o conceito central do livro;
 Editar as fotografias de origem;
 Sequenciar a edição;
 Produção do componente de texto;
Design do livro: *layout* das fotografias, *design* dos componentes do textuais;
 Decisões do fazer: materiais, impressão e encadernação;
 Preparar arquivos de pré-impressão;
 Imprimir (incluindo, idealmente, conferências de impressão);
 Encadernar.¹⁰⁴ (COLBERG, 2017, p. 23, t.n.).

Vale ressaltar, que todas essas atividades podem ser limitadas ou norteadas por várias questões, como exigências de editais, disponibilidade orçamentária, experiência dos profissionais envolvidos, entre outras. Nas entrevistas que realizamos, por exemplo, Mateus Sá menciona que teve que fazer uma tiragem de 1.000 exemplares do livro *Luz no Litoral* (2005), por exigência do edital patrocinador. Ana Lira, por sua vez, diz a respeito do processo de produção de *Voto* (2014): “Uma coisa que influenciou todo o processo do livro foi que eu queria que o livro circulasse entre os estudantes. E isso influenciou no preço de custo do livro”. Ana fala ainda que com base no preço de custo estipulado de R\$ 65,00 é que foi feita a investigação dos “materiais que entravam dentro desse perfil de custo, que respondessem a esse orçamento”. *Voto*, portanto, teve sua produção norteadada não apenas pelo orçamento, mas também pelo público que a autora desejava alcançar: “não fazia sentido para mim que essa temática, que é de interesse público, ficasse restrita à mão de pessoas que tem dinheiro”.

É preciso estar ciente também de que as atividades em si não estão isoladas, pelo contrário, estão em constante interação, reafirmando escolhas, retificando rotas. Para este capítulo, a partir das atividades elencadas por Colberg (2017, p.23), chegamos ao entendimento de que existem 4 grandes atividades relacionadas as principais decisões tomadas quando da produção de fotolivros, são elas:

- Definição do conceito central do fotolivro;
- Edição e sequenciamento das imagens;

¹⁰⁴ “Defining the core concept of the book; editing the source photographs; sequencing the edit; production of the text component; design of the book: layout of photographs, design of the text components; decision making: materials, printing, and binding; preprinting file preparation; printing (including, ideally, press checks); Binding” (COLBERG, 2017, p. 23).

- Produção do componente de texto;
- Desenvolvimento do projeto gráfico do fotolivro.

Essas atividades não se configuram como etapas ordenadas numa linha de produção. Elas podem coincidir temporal e espacialmente. Antes, porém, de começarmos o passeio pelas atividades, gostaríamos de trazer novamente uma citação que apresentamos no final do capítulo anterior: “parece que as pessoas ainda precisam experimentar a sensação desse objeto e o ritual de experimentar - lentamente e em seu próprio espaço - fotografias em uma forma narrativa”¹⁰⁵ (PARR e BADGER, 2006, v. 2, p. 7, t.n.). Para produzir fotolivros é preciso ter clareza, portanto, que um fotolivro é físico, é um objeto vivo, disponível ao toque, proporcionando experimentar uma narrativa visual fotográfica. Vejamos isso mais detalhadamente, pois quem produz um fotolivro, o faz para comunicar algo para alguém. Esse é o pano de fundo em que assentaremos os materiais das atividades processuais que veremos na sequência.

4.1 Experimentar fotografias em uma forma narrativa, o fotolivro.

A imagem tem vida. É aquilo que vemos e que nos olha de volta. Ela é portadora do “pensamento de seu autor e principalmente da cultura” (ENTLER *In* SAMAIN, 2012, p. 133). Didi-Huberman (2015a, p. 166), por sua vez, aponta a imagem como um lugar de “trocas e de conversões recíprocas entre espaços e tempos heterogêneos. Lugares feitos de atos que se repetem e, no entanto, que constantemente diferem. Ritmos, portanto”. Etienne Samain (2012, p. 34) diz que a imagem “nunca será um pensamento único, definitivo, nem uma memória acabada”. Ela é necessariamente incompleta.

“Nela (na imagem) se cruzam autores, uma sociedade, um momento histórico, uma técnica, um objeto representado e tantos outros olhares dedicados a ela ao longo do tempo e, assim, outras sociedades..., coisas que não são necessariamente solidárias entre si na produção de um sentido comum” (ENTLER *In* SAMAIN, 2012, p. 133).

A imagem é o entrelaçamento de várias camadas de tempo, de lugares, de memórias, de culturas, de olhares, de sentidos e de afetos. Por isso, a imagem é múltipla, é um acontecimento, não tem um sentido garantido, único e verdadeiro; é falsa, é fluxo, é movimento. É um lugar de encontros e disputas, de repetições e diferenças. Rancière (2012, p. 36) complementa nosso entendimento sobre a imagem ao falar de suas capacidades ou potências; para ele, toda imagem possui a capacidade de mostrar e de significar, é “o atestado da presença e o testemunho da

¹⁰⁵ “It seems that people still need to experience the feel of this object and the ritual of experiencing – slowly and in their own space – photographs in a narrative form” (PARR e BADGER, 2006, v. 2, p. 7).

história”. Podemos tomar essas reflexões para a fotografia, para o professor Fatorelli as imagens fotográficas são:

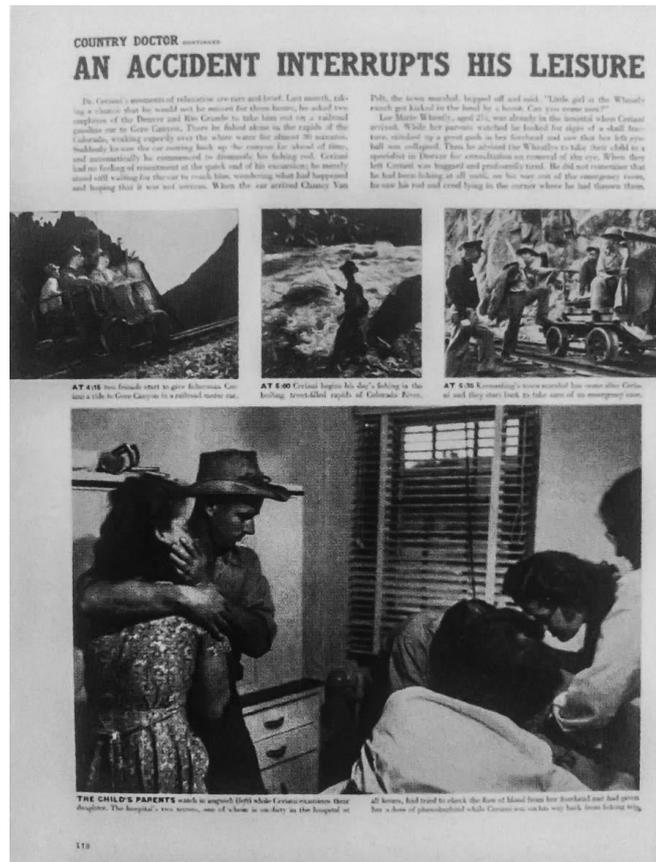
(...) uma pluralidade de agenciamentos espaciais, temporais e maquínicos, em vários estratos ou camadas sobrepostas que apresentam níveis diferenciados de complexidade. Falar da imagem significa, neste contexto, remeter aos conjuntos de forças sociais e modelos estéticos que simultaneamente informam e são informados pelas visibilidades estabelecidas pelos estilos e movimentos fotográficos singulares. (FATORELLI, 2003, p. 16).

Aprofundemos a questão levantada por Fatorelli quanto aos modelos estéticos e as visibilidades estabelecidas. Sem nos detalharmos na particularidade de cada estilo, cada escola ou movimento fotográfico, podemos voltar aos dois grandes regimes da arte identificados por Rancière (2012, p. 49), o representativo e o estético ou antirrepresentativo. No regime representativo, a imagem, a coisa visível, se subordinava ao texto, a coisa dizível, ou ainda à “função textual de inteligibilidade”. Ou ainda o sensível, a pura presença das imagens, se subordinava a história a ser contada. A história é prévia à narrativa, ela não acontece com a narrativa. Rancière (2012, p. 56) acrescenta que, nesse regime, o conceito de história era o de “articulação de ações”. Ao texto cabia encadear as ações; à imagem oferecer a “carne e a consistência” de cada ação. A construção da narrativa visual consistia em dispor as imagens de forma a mostrar as ações encadeadas, a provocar afetos de acordo com as ações, dando veracidade à história que representavam. A medida comum entre o sensível e o inteligível, entre imagens e textos, era fio da história. “Imaginar era levar à sua mais alta expressão sensível os pensamentos e sentimentos pelos quais se manifestava o encadeamento causal. Era também suscitar afetos específicos reforçando o efeito da percepção desse encadeamento” (RANCIÈRE, 2012, p. 49).

Em fotografia, temos vários exemplos desse regime de atuação das imagens, as revistas de reportagens fotográficas do início do século são um bom exemplo. Em geral, narrativas lineares, nas quais as fotografias deveriam reforçar o afeto que se adequasse ao sentido prescrito, normalmente em legendas ou textos explicativos do que cada imagem mostrava, para “evitar” o múltiplo inerente às imagens. No livro *A narrativa fotográfica* (2014, p. 46 e 47), Michael Freeman apresenta um estudo de caso do ensaio fotográfico *Country Doctor* (1948) de W. Eugene Smith para a revista americana *Life*. O ensaio narra um dia na vida do médico de uma cidade rural. Numa das páginas da revista, temos imagens do médico pescando, do médico entrando num veículo e do médico atendendo um paciente. Todas as imagens sob o título “Um acidente interrompe seu lazer”¹⁰⁶. A submissão das imagens ao título é explícita.

¹⁰⁶ “An accident interrupts his leisure”.

Figura 40 - Página da reportagem *Country Doctor* da revista *Life*.



Fonte: FREEMAN, 2014, p. 47.

O posicionamento e tamanho das imagens na página também contribuem na afirmação do título. As imagens são encadeadas não só pretendendo a uma linearidade temporal da história, mas a provocar um efeito dramático e uma empatia do leitor para com o médico. As três imagens pequenas são posicionadas uma ao lado da outra mostrando um veículo que chega, o médico pescando e o médico subindo no veículo da primeira imagem. Pelo título e pelo posicionamento das imagens somos levados a entender que a sequência representa o interrompimento do lazer do médico e sua ida para atender alguma emergência profissional. Abaixo das três imagens, temos uma imagem em tamanho maior, ocupando cerca de metade da página, com a cena do médico atendendo e um casal emocionado. Essa imagem é um claro apelo dramático não só pelo que vemos na imagem, pelo afeto desencadeado, mas também pelo seu tamanho desproporcional em relação às demais imagens e em relação ao espaço que ocupa na página. O tamanho da imagem evidencia sua hierarquia em relação às demais. Trata-se da imagem mais importante, do clímax da micronarrativa.

Em contraponto ao regime representativo, no regime estético da arte não há subordinação do sensível ao inteligível, da imagem ao texto, é impossível traduzir um texto

prévio numa imagem e vice-versa. Mas tal não se configura como uma inversão de polaridades ou uma separação entre as artes, no sentido de que cada arte se volta para o que lhe seria puro, ou específico de si. Rancière (2012, p. 52) vai dizer que “quando é desligado o fio da história – isto é, a medida comum que regulava a distância entre artes de uns e de outros –, já não são mais as formas que se analogizam, são as materialidades que se misturam diretamente”.

É das misturas das materialidades, das repetições e diferenças entre os materiais, do ritmo, que se constrói a narrativa. Não há mais uma regra de analogia do visível ao dizível; de tradução de uma história abstrata numa construção visual material. Rancière (2012, p.55) vai dizer que a nova medida do comum é “a de um ritmo, do elemento vital de cada átomo sensível desligado (do fio da história) que transpõe a imagem na palavra, a palavra no toque, o toque na vibração da luz e do movimento”. Rancière (2012, p. 56) vai chamar essa nova medida de “frase-imagem”, a união da “potência frásica de continuidade”, de encadeamento das coisas e a “potência imageadora de ruptura”, de se fazer presente.

A montagem, para Rancière é o que permite essa união, promovendo continuidades e rupturas, estabelecendo ritmos. Didi-Huberman, vimos, já aponta ritmos na própria imagem. Juntando esses dois entendimentos, podemos vislumbrar os fotolivros como uma orquestra polifônica formada por imagens portadoras de ritmos diversos e independentes, que no livro criam uma textura musical. Gerry Badger (2015, p. 148) quando disse que o livro era “o lugar em que se acredita que a fotografia entoe sua canção mais plena e significativa” pode ter vislumbrado algo parecido. Na construção das narrativas visuais contemporâneas nos fotolivros, o contato entre texto, imagem e outros materiais vem deixando de ser da ordem da tradução, do relato de uma história prescrita, da explicação, ou de um encadeamento temporal e se tornando da ordem do intervalo, da potência dos encontros de intensidades, ritmos e melodias distintas, mais próximo de uma ordem espacial, constelacional.

Continuemos, Rancière (2012, p. 67) apresenta dois conceitos de montagem, a montagem dialética e a montagem simbólica. A *montagem dialética* organiza um choque, uma estranheza ao que é familiar e com isso consegue expor uma outra ordem de vida, um mundo que existe por trás do mundo explícito, que “só se descobre pela violência de um conflito”. A *montagem simbólica*, por sua vez, dispõe elementos heterogêneos estabelecendo entre eles “um mundo em comum em que os heterogêneos são capturados no mesmo tecido essencial, portanto, sempre sujeitos a se reunir segundo a fraternidade de uma nova metáfora”.

Se a maneira dialética visa, pelo choque dos diferentes, ao segredo de uma ordem heterogênea, a maneira simbolista reúne os elementos sob a forma de mistério. (...) O mistério é uma pequena máquina de teatro que fabrica analogia, que permite reconhecer o pensamento do poeta nos pés da dançarina, na dobra de uma estola, na

abertura de um leque, no brilho de um lustre ou no movimento inesperado de um urso de pé. (...) A máquina de mistério é uma máquina para fazer o comum, não mais para opor mundos, mas para pôr em cena, pelos meios mais imprevisos, um copertencimento. E é esse comum que dá a medida dos incomensuráveis. (RANCIÈRE, 2012, p. 67 e 68).

É preciso deixar claro que as classificações propostas por Rancière não são pontos isolados, elas se entrelaçam. Há várias nuances entre uma narrativa representativa e uma antirrepresentativa. Entre uma montagem que apenas posiciona as imagens num encadeamento de ação, para uma dialética ou uma simbólica. Aliás, entre a montagem dialética e a simbólica cabe o entrelaçamento do conflito de uma com o encontro da outra, “contatos e contrastes misturados” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 327).

Ao discutir sobre a *montagem das atrações* no cinema de Eisenstein, também chamada de *montagem dialética*, Didi-Huberman (2015b, p. 329) aponta que a combinação entre imagens nos filmes se dava pelo conflito, pelo choque de oposições entre imagens. Mas que tal conflito não era negativo em absoluto. “Ele precisa da dialética do encontro, do ‘choque do encontro’, do encontro como choque. Ele precisava do contato, ainda que explosivo, ainda que ele fosse a explosão de toda dramaturgia e de toda a narratividade clássicas. Ele precisava, portanto, de uma laceração”.

Segundo Didi-Huberman (2015b, p.330), não há uma negação à materialidade de cada polaridade imagética, não há fusão das imagens numa síntese abstrata ou a vitória de uma sobre a outra na montagem de Eisenstein. A dialética “não deve buscar o somatório abstrato nem a supressão das imagens singulares que a compõem: a colocação em contato, aqui, serve a uma colocação em movimento...”. Em termos musicais, poderíamos dizer que a montagem, como pensada por Didi-Huberman é polifônica. Em comparação ao regime de representação proposto por Rancière, ela não se configurava como a tradução de uma história a ser representada pelas imagens.

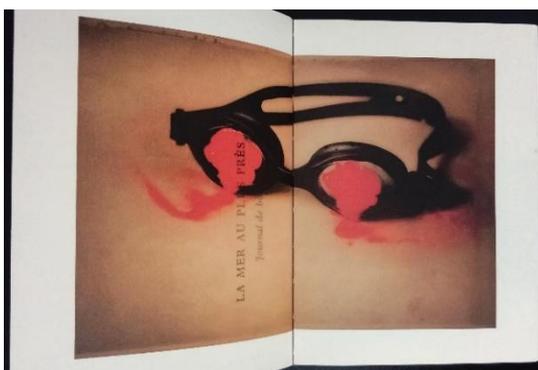
A maior tarefa de (sua) arte: filmar pela imagem as ideias abstratas, concretizá-las, de certo modo; e isso, não traduzindo a ideia por meio de alguma anedota ou história, e sim encontrando diretamente na imagem ou na combinação de imagens o meio de provocar (...) um movimento afetivo, que despertasse por sua vez uma série de ideias. (EISENSTEIN, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 333).

Tal montagem, portanto, propõe a criação direta de pensamentos a partir das imagens, a partir do choque das imagens, sem o fio-da-história, sem conectivos, “frase-imagem”, para usar os termos de Rancière. Entretanto, Didi-Huberman não segue as distinções propostas por Rancière entre *montagem dialética* e *simbólica*. Tudo vem junto e de uma vez, a montagem que opõe um mundo a outro é a mesma que cria novos mundos. O conflito também é encontro; o

encontro também é conflito. Essa é a potência de ruptura que uma montagem pode permitir, ao posicionar as imagens umas em relação às outras, fraturando o encadeamento narrativo representativo e deixando imergir na fratura, no intervalo entre as imagens, uma outra ordem temporal, um outro ritmo, “um movimento afetivo, que despertasse por sua vez uma série de ideias”, parafraseando Eisenstein.

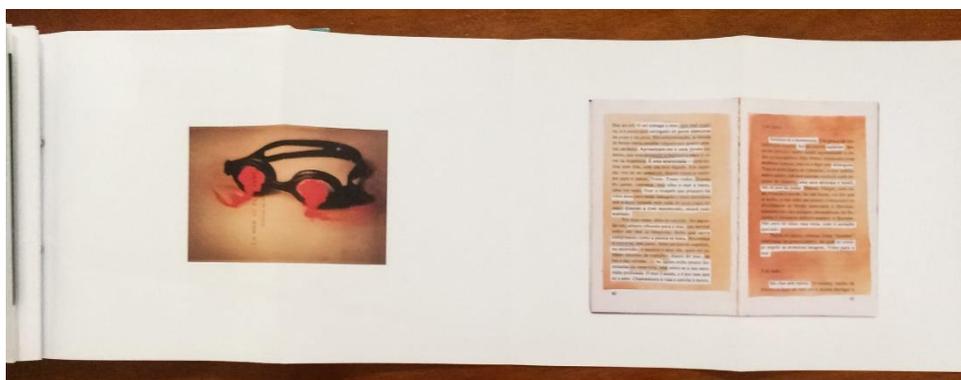
Nesses movimentos espaciais de aproximação e afastamento, continuidades e rupturas, afetos e sentidos despertam entrelaçados nos intervalos entre as imagens. Estas, por sua vez, se movimentam assumindo posicionamentos distintos, novos contrastes, contatos, choques; as imagens se movimentam abrindo para outros mundos e criando outros mundos. É interessante notar, por exemplo, como algumas imagens transitam por mais de um fotolivro. Em cada livro assumindo um posicionamento distinto, possibilitando outras narrativas. Tal é o que acontece, por exemplo, com as imagens seguintes, que aparecem em distintos livros de Gilvan Barreto.

Figura 41 - Imagem ocupando uma página dupla de *Suturas*.



Fonte: BARRETO, 2016.

Figura 42 - Mesma imagem da *Figura 41*, desta vez fazendo par com outra imagem em página de *Sobremarinhos*.



Fonte: BARRETO, 2015.

Nos fotolivros, colocamos lado-a-lado imagens que por vezes nunca pensaram em estar juntas. Interferimos no fluxo de vida das imagens e as colocamos umas em relação às outras,

num papel, por vezes numa sequência. Os fotolivros permitem corporificar as relações que encontramos no intervalo entre as imagens quanto das montagens que realizamos em uma mesa¹⁰⁷ de edição de imagens. Em processos mais representativos, já vimos, trata-se menos de encontrar relações entre as imagens, do que de determinar a função que cada imagem desempenhará para um propósito previsto. O intervalo entre as imagens é mais estreito, tende a proximidade cronológica ou espacial, é da ordem do encadeamento de ações previamente determinadas.

A montagem, num sentido geral, envolve a combinação de todos os materiais que participam do livro, imagem, texto, papel, tinta, grafismos, entre outros. É por meio dessa combinação que a narrativa se forma e o livro acontece. A montagem, portanto, envolver um trabalho com materiais. Foquemos no trabalho com imagens, ao nos debruçarmos sobre a mesa de trabalho, mergulhamos no que as imagens mostram ou escondem. Aproximamos uma imagem a outra, na espera do que surge no intervalo, de ver de uma outra maneira, de descobrir relações “íntimas e secretas” entre as imagens. Esperar, aqui, não é um ato passivo, é ativo, é perceber o que afeta. Didi-Huberman (2013a) vai dizer que é da ordem da imaginação. Diferente do regime representativo, aqui a imaginação não é a promoção de afetos para reforçar um encadeamento de causa-efeito. Ela é o cruzamento entre o sensível e o inteligível, sem o qual não haveria como se compreender as relações entre as imagens.

A imaginação aceita o múltiplo e renova-o sem cessar, afim de aí detectar novas “relações íntimas e secretas”, novas “correspondências e analogias”, que serão por seu turno inesgotáveis, como inesgotável é todo o pensamento das relações que uma montagem inédita sempre será suscetível de manifestar. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 14).

Para Tim Ingold (2012, p. 7), a imaginação “‘vaga’ e ao fazê-lo, abre caminhos no e através do mundo, ao invés de fixar valores-limite antecipadamente. Consiste não no poder da previsão, mas no dom da profecia. Procurando não especular sobre o futuro, mas ver dentro do futuro”. O autor, entende que perceber é como imaginar, na medida em que a percepção é geradora de mundos que estão continuamente “vindo a ser com e ao redor do observador, em e através de suas práticas (dele observador) de movimento, gestos e inscrições” (*ibid.*, p. 4). Imaginar é um trabalho do corpo inteiro, e não apenas da mente, que está em relação com um mundo de coisas em constante devir. Perceber ou imaginar as relações entre as imagens é da ordem de nos relacionarmos materialmente com as imagens, observando, andando ao redor delas, movendo elas de um lugar para outro.

¹⁰⁷ Na ausência de mesa, muitos processos de edição fotográfica são feitos utilizando o chão ou a parede para apoiar as imagens e testar as combinações.

Movimentamos as imagens fotográficas impressas sobre a mesa (como num jogo de tarô). De cada encontro entre imagens podemos vislumbrar algo, uma sensação, um sentido, dois, três, uma palavra, uma frase, outras memórias e imagens.... As relações entre as imagens podem ser inesgotáveis. E então selecionamos as combinações, isto é, tomamos uma posição estética, ética e política ante aquilo que vemos e que escolhemos colocar no fotolivro.

(...) A vista de cima coloca quem observa em posição de tomar decisão, ou seja, de fazer uma escolha que é estética, estésica ou ‘tímica’, como dizia Binswanger (como situar-se de forma a apreender o outro?), mas também ética no sentido mais forte da palavra (como situar-se para reconhecer o outro?), ou até mesmo política (como situar-se para fazer justiça ao outro?) (DIDI-HUBEMAN, 2015).

A montagem, portanto, envolve também um ato de escolha, uma tomada de posição consciente, que envolve desmontagens e remontagens. Tiramos uma imagem de um tempo ou lugar e colocamos noutra, no fotolivro. Ou seja, interferimos no seu fluxo de vida. O posicionamento das imagens, o agrupamento de imagens pode pôr em movimento novas analogias, constelações e mundos diferentes, sentidos e afetos.

As fotografias assim dispostas são reintegradas a um contexto vivo: evidentemente não ao contexto temporal original do qual foram tomadas – isso é impossível, senão a um contexto de experiência. E aí, sua ambiguidade por fim se torna verdadeira. Permite que o pensamento se aproprie do que mostram. O mundo que revelam, congelado, se torna manejável. A informação que contém se deixa penetrar pelo sentimento. As aparências se tornam linguagem de uma vida vivida.¹⁰⁸ (BERGER e MOHR, 2008, p. 288 – 289, t.n.).

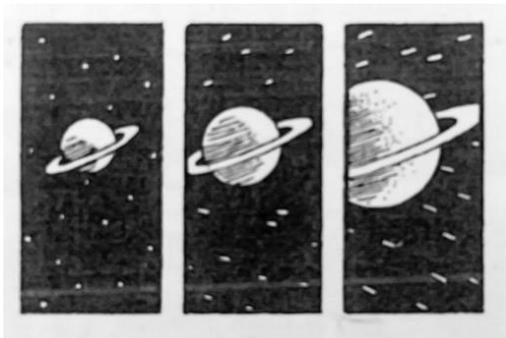
A montagem, portanto, é o princípio que rege os processos de edição e sequenciamento de imagens, que veremos adiante neste capítulo. Seja a montagem operando num regime representativo, ou num regime antirrepresentativo. De um lado, o autor faz escolhas, propõe uma narrativa visual. Do outro, o leitor folheia as páginas do livro, seguindo ou não a sequência determinada pelo autor, sendo afetado ou não pelo que vê, relacionando uma coisa ou outra a sua própria vida, ocupando as lacunas das imagens e os intervalos entre as imagens com sua imaginação. Em última instância, o leitor é coautor de cada fotolivro que vê.

Evidentemente, em alguns livros o intervalo entre as imagens pode deixar poucas brechas para o trabalho imaginativo do leitor. Noutros, as imagens são arrançadas de tal forma que as possibilidades de criação de sentido tendem infinito. Para visualizar essa questão do intervalo entre as imagens, de uma forma simplificada, vamos tomar por base a explicação de

¹⁰⁸ “Las fotografías así dispuestas son reintegradas a un contexto vivo: por supuesto no al contexto temporal original del que fueran tomadas – eso es imposible –, sino a un contexto de experiencia. Y ahí, su ambigüedad por fin deviene verdadera. Permite que el pensamiento se adueñe de lo que muestran. El mundo que revelan, congelado, se vuelve manejable. La información que contienen se deja penetrar por el sentimiento. Las apariencias devienen lenguaje de una vida vivida” (BERGER e MOHR, 2008, p. 288 – 289, t.n.).

Scott McCloud sobre narrativas em quadrinhos. Reproduzimos abaixo algumas imagens de seu livro *Desvendando os Quadrinhos* (2005). Façamos o exercício de ver cada um dos quadros como fotografias próximas umas às outras (desconsiderando a informação textual presente em alguns quadros).

Figura 43 - Transição entre imagens *momento-a-momento*.



Fonte: McCloud, 2005, p. 70.

Figura 44 - Transição entre imagens *ação-pra-ação*.



Fonte: McCloud, 2005, p. 70.

Figura 45 - Transição entre imagens *tema-pra-tema*.



Fonte: McCloud, 2005, p. 71.

Figura 336 - Transição entre imagens *cena-a-cena*.



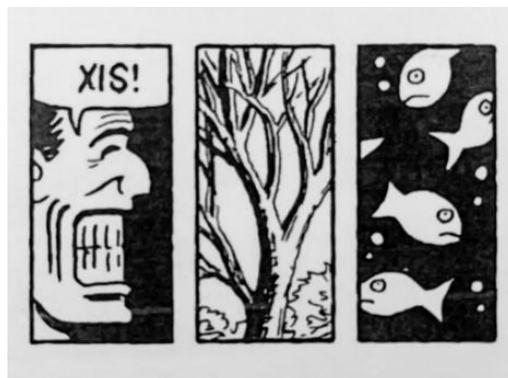
Fonte: McCloud, 2005, p. 71.

Figura 47 - Transição entre imagens *aspecto-pra-aspecto*.



Fonte: McCloud, 2005, p. 72.

Figura 48 - Transição entre imagens *non-sequitur*.



Fonte: McCloud, 2005, p. 72.

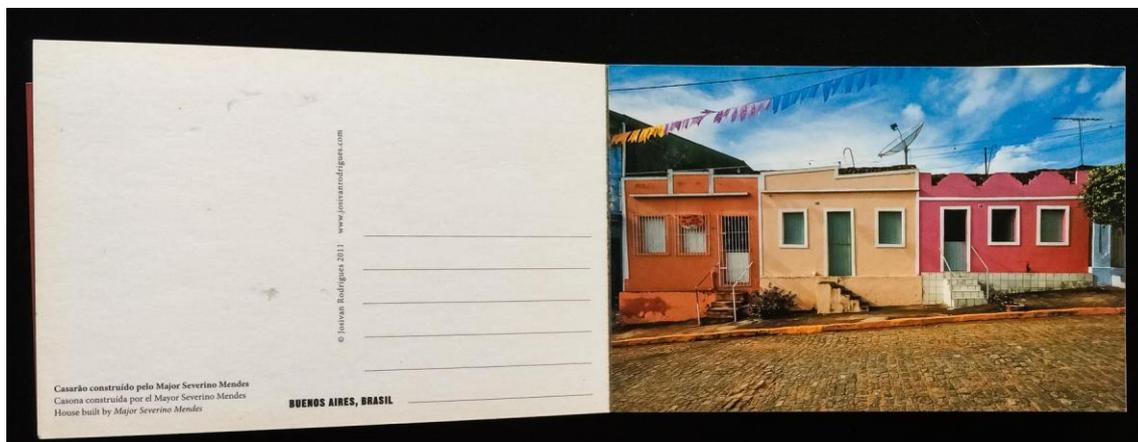
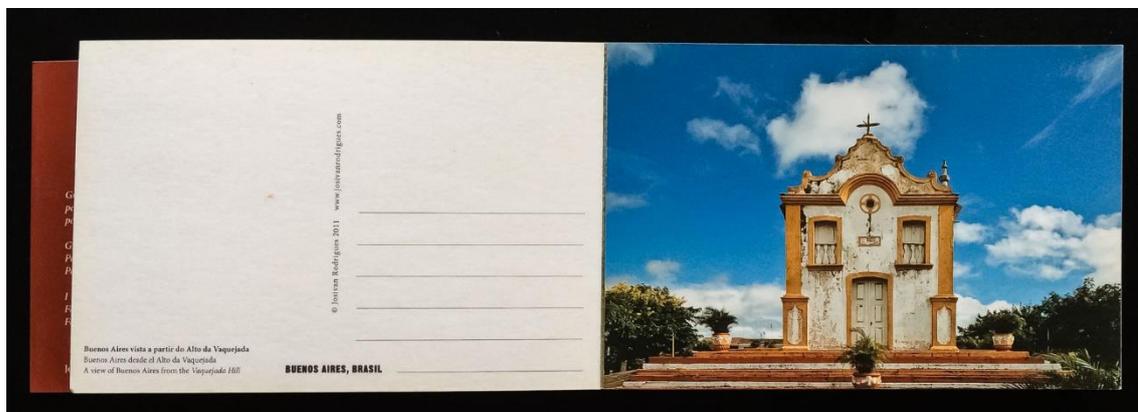
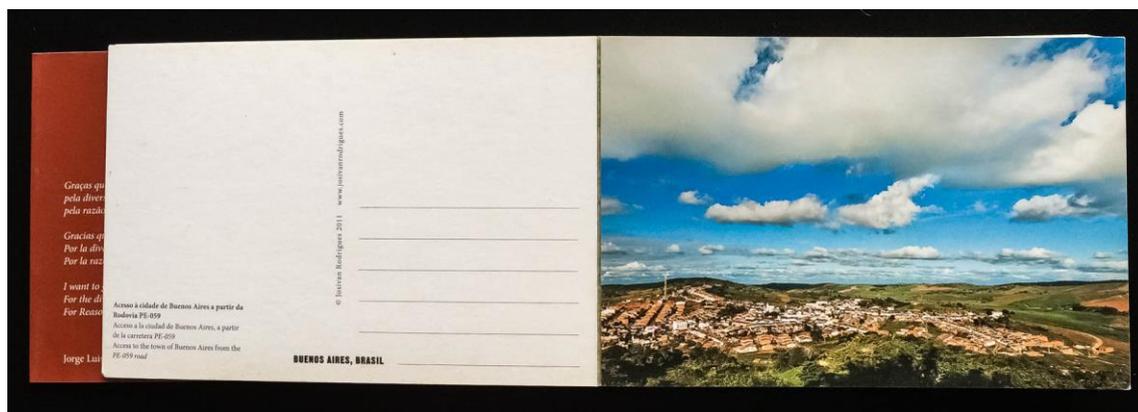
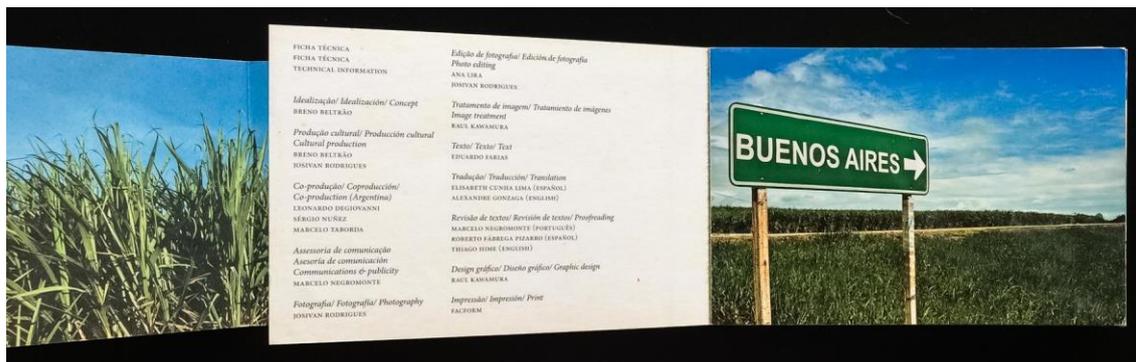
Segundo McCloud (2005, p. 69), os quadrinhos dependem da imaginação do leitor para a conclusão narrativa, sem isso não haveria como simular tempo ou movimento nos quadrinhos.

McCloud estabelece seis categorias de transição entre os quadro-imagens, sendo a primeira, *momento-a-momento*, a que menos exige participação do leitor e a sexta, *non-sequitur*, a que não oferece nenhuma sequencia lógica entre as imagens, exigindo do leitor imaginação para relacionar os quadro-imagens e concluir a narrativa. McCloud fala ainda que a partir da terceira transição, *tema-para-tema*, é que a narrativa começa a depender realmente do leitor. Na quarta transição, *cena-a-cena*, as imagens já se colocam distantes entre si, no tempo e espaço. A quinta transição, *aspecto-para-aspecto*, “supera o tempo em grande parte e estabelece um olho migratório sobre diferentes aspectos de um lugar, ideia ou atmosfera” (MCCLOUD, 2005, p. 72).

O que McCloud chama de transição entre os quadros, podemos chamar de intervalo entre as imagens de um fotolivro. Estruturas *momento-a-momento* e *ação-para-ação* mostram um encadeamento cronológico entre as imagens, são estruturas de continuidade. *Non-sequitur*, por sua vez, é da ordem da ruptura, da fragmentação, aproxima imagens heterogeneas, que podem ser de tempos e lugares diversos. As estruturas propostas por McCloud, evidentemente, não são regras, são exemplos que se repetem nos quadrinhos; é possível combinar essas estruturas, assim como é possível localizar outras. Já vimos que as relações entre as imagens numa mesa de edição podem ser infinitas. Nos fotolivros encontramos várias estruturas de intervalos diferentes, construindo narrativas contínuas ou fragmentadas, em diversos formatos. Se *Illuminance* (2012) da Rinko Kawachi tem uma estrutura fragmentada, com amplos intervalos entre as imagens; *Buenos Aires, Brasil* (2011) de Josivan Rodrigues tem uma estrutura mais mais linear.

A ideia era fazer algo como um passeio mesmo pela cidade. É uma narrativa muito simples, uma coisa quase que natural: é o chegar na cidade, uma coisa até meio clichê, tem as placas; uma vista mais geral da cidade; aí passa por alguns marcos; coisas mais tradicionais; a gente vai andando pela rua, e vai vendo algumas cenas, vai vendo algumas pessoas. (RODRIGUES, 2017, entrevista concedida).

Figura 49 - Sequência de páginas iniciais de *Buenos Aires Brasil*.



É cada vez mais comum, contudo, estruturas narrativas em que as imagens são agrupadas e sequenciadas em intervalos próximos às transições aspecto-para-aspecto ou non-sequitur, proporcionando uma maior troca com o leitor. As narrativas fotográficas nos fotolivros contemporâneos tendem a não explicação, são narrativas que propõem experiências ao leitor, como um convite, “venha, mergulhe aqui neste mundo que te mostro”.

Walter Benjamin, (2014, p. 216) ao falar sobre as narrativas orais, afirma que o “contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta a informação”. Narrar é uma arte dialógica para Benjamin, é da troca de experiências. O narrador conta a história de algo e este algo está embebido na sua experiência de vida. A narrativa perdura mais do que a informação porque implica uma reflexão por parte do ouvinte (do leitor ou do espectador, no caso dos fotolivros).

No sentido colocado por Benjamin, as histórias contadas não são explicações. “Histórias não vêm com seus significados já anexados, tampouco significam a mesma coisa para pessoas diferentes. O que elas querem dizer é algo que os ouvintes têm de descobrir por si mesmos, colocando-se no contexto de suas próprias histórias de vida”, complementa Tim Ingold (2015, p.238). O leitor sente e atribui sentido as histórias contadas, seja oralmente, ou, no nosso caso, imgeticamente, como quiser, “e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta à informação” (BENJAMIN, 2014, p. 219). Resumimos dizendo que narrar “não é representar o mundo, mas traçar um caminho através dele que outros possam seguir” (INGOLD, 2015, p. 238). A concepção de narrativa presente em Benjamin e Tim Ingold, portanto, não é a do relato de uma verdade, atestado de um acontecimento prévio. É da ordem da experiência, de mostrar um mundo, uma realidade, embebida na própria vida do narrador e vivenciada por cada leitor a partir de sua própria experiência de vida.

Podemos dizer que em muitos fotolivros as narrativas são a apresentação de caminhos, que os leitores seguem como quiserem, de acordo com suas escolhas. Alguns caminhos são mais fechados, ou porque trazem discursos prontos, por vezes explicativos, ou porque os intervalos entre as imagens são mínimos. O leitor não tem muito para onde derivar. Noutros, os caminhos são mais amplos e o leitor participa mais da criação. Façamos novamente o exercício de McCloud, observemos os intervalos entre imagens na sequência de alguns fotolivros.

Figura 50 - Página dupla de *Tulsa*.



Fonte: CLARK, 1971.

Figura 51 - Detalhe da página dupla de *Tulsa*.



Fonte: CLARK, 1971.

Nesta página dupla de *Tulsa* (1971) as imagens estão dispostas em intervalos *momento-a-momento* ou *ação-a-ação*, como frames de um filme. Comparando estas página dupla com as quatro seguintes, *Figura 52*, do mesmo livro, sentimos um ritmo mais acelerado na página acima, *Figura 50*. Os frames de video picotados, desalinhados nos transmitem mais velocidade do que a sequência de imagens abaixo. Por sua vez, as imagens posicionadas individualmente nas páginas duplas e em tamanho maior permitem um descanso do olhar, como se pedissem mais tempo de contemplação.

Figura 52 - Sequência de páginas de *Tulsa*.

Fonte: CLARK, 1971.

Na sequência de páginas acima, no mesmo livro, os intervalos entre as imagens são maiores, *tema-a-tema* ou *cena-para-cena*. A sequência nos indica que se trata do enterro de um bebê de pais viciados em drogas. Mas não temos certeza se a personagem feminina presente nas imagens é a mesma pessoa ou se é a mãe do bebê. Em momento algum, tais imagens são explicadas no livro. Não há legendas, nem conseguimos ver o rosto da personagem com clareza a ponto de podermos dizer que se trata da mesma pessoa. Tampouco sabemos as datas e locais em que tais imagens foram feitas. Porém já ouvimos, vimos, lemos e fomos afetados por histórias similares. A nossa experiência se junta ao que as imagens mostram propondo sentidos.

A sequência seguinte é de *Illuminance* (2011) e se configura como um capítulo no livro. O capítulo inicia, após o respiro da página em branco à esquerda na primeira imagem, com a fotografia de uma prática esportiva e se fecha com a imagem de outra prática esportiva. Essa sequência de imagens tende para intervalos mais amplos, “aspecto-para-aspecto” ou “non-sequitur”. Não sabemos quando ou onde as fotos foram feitas, quem são personagens que aparecem, não temos legendas para explicar as imagens. Do nosso ponto de vista, embora as imagens sejam heterogêneas, as cores em tom pastel e a repetição de um mesmo formato e posicionamento ao longo das páginas conferem um ritmo suave à narrativa.

Figura 53 - Sequência de *Illuminance*.

Fonte: KAWACHI, 2011.

Tulsa apresenta histórias cruzadas de vários personagens, de um local e de uma época. *Illuminance*, por sua vez, não apresenta a história de nenhum personagem. Mas ambos são livros que contam algo, que sugerem histórias, ideias, sensações, que criam mundos. Esses dois exemplos mostram como as imagens podem atuar de diferentes formas, com diferentes intervalos de aproximação entre si, na criação de uma narrativa visual. Observe que as narrativas visuais não necessariamente precisam ter a história de um personagem específico, mas sempre sentimos um ritmo que, em geral, envolve o conteúdo, a cor, o tamanho, o posicionamento e o sequenciamento das imagens nas páginas.

Um termo que é freqüentemente discutido quando se fala sobre fotolivros é “narrativa”. O que é comumente incompreendido é que o termo "narrativa" quer dizer "história" (como em: qual é a história que está sendo contada aqui?) e o processo ou técnica de contar uma história (como em: como a história é contada?). Então, ao pensar sobre a narrativa, um produtor de livros precisa estar claro sobre qual desses significados diferentes deve ser abordado. Se houver uma história no livro, então essa história precisa ser contada de alguma forma, possivelmente daquela forma única que a conte melhor. Mas a história em si não é a mesma coisa que a forma como está sendo contada. É muito importante manter estes dois aspectos de um fotolivro separados: qual é a história? Como esta história é contada?¹⁰⁹ (COLBERG, 2017, p. 47, t.n.).

Podemos aprofundar a questão levantada por Colberg, retornando ao que já abordamos sobre o regime representativo da arte, e dizer que nesse regime é como se os acontecimentos, os personagens, existissem previamente à narrativa em si, a narrativa é o relato do que aconteceu, acontece ou vai acontecer, ainda que seja uma narrativa ficcional (PARENTE, 2000, p.121). *Eis São Paulo*¹¹⁰ (1954) é um bom exemplo desse tipo de narrativa; as legendas das imagens se esforçam para tentar garantir uma linearidade de leitura e uma interpretação única do que se vê no livro. Por sua vez, no que Rancière chama de regime estético da arte, encontramos o entendimento de narrativa tal como desenvolvido por Blanchot (*apud* PARENTE, 2000, p. 34): “a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e por cujo poder de atração a narrativa pode esperar, também ela se realizar”.

Em *Illuminance* (2011), a narrativa visual do livro, a ausência de textos inclusive, indica uma não pretensão de atestar a veracidade de um acontecimento prévio. O que acontece é

¹⁰⁹ “A term that is often discussed when talking about photobooks is narrative. What is commonly misunderstood is that the term "narrative" both means "story" (as in: what is the story that is being told here?) and the process or technique of telling a story (as in: how is the story being told?). So, when thinking about narrative, a book maker needs to be clear about which one of those different meanings is supposed to be addressed. If there is a story in the book, then that story needs to be told in some way, possibly in that unique way that does it best. But the story itself is not the same as the way it is being told. It is very important to keep these two aspects of a photobook apart: what is the story? How is this story being told?” (COLBERG, 2017, p. 47).

¹¹⁰ Livro pode ser visto neste mesmo capítulo no tópico “Produção do componente textual”, *figuras 69, 70 e 71*.

produto da narrativa visual, a ordem causal do regime representativo é fraturada. A montagem dialética ou simbólica, como referidas por Didi-Huberman e Rancière, possibilita esse tipo de construção narrativa, mais próxima do diálogo entre imagens do que do relato por meio das imagens.

A narrativa em *Illuminance* é um puro devir de imagens. Cada página dupla nos mostra imagens (essas misturas de tempos heterogêneos) especializadas na página que tornam a se temporalizar no passar da página, tornando-se outras imagens. É no folhear, nessa mistura entre o ver a imagem e o virar a página que “o livro libera suas temporalidades e espacialidades, convocando narrativas, que nesse caso, não representam o discurso, a história, o assunto” (DERDYK, 2012, p. 172). Nossa imaginação vagueia entre as imagens, completando o intervalo entre as imagens, descobrindo relações “íntimas e secretas”, a narrativa é o próprio percurso percorrido nesses movimentos no espaço capazes de nos afetar e nos fazer pensar sobre o que vemos.

Dessa forma, podemos dizer que nos fotolivros encontramos diferentes modos de construção de narrativas visuais e até mesmo diferentes entendimentos do que vem a ser uma narrativa visual. Como a concepção de narrativa como um relato de um acontecimento dado por certo e a concepção de narrativa como um presente vivo. O tema é deveras complexo, acreditamos merecedor de pesquisas específicas sobre o e, embora não faça parte do escopo desta pesquisa, não nos refutamos a apresentá-lo, pois, pensar em fotolivros é pensar em narrativas visuais ou verbo-visuais com a presença de fotografias.

Carrión (2011, *apud* DERDYK, 2013, p. 78) diz que “um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido como um momento diferente – um livro é também uma sequência de momentos. (...) Um livro é uma sequência espaço-tempo”. Em termos formais, portanto, a narrativa visual nos fotolivros é uma experiência rítmica, espaço temporal. Espacial quando consideramos a disposição das imagens nas páginas; temporal quando consideramos o passar das páginas. “O tempo do livro é ritmado pela forma, pela página, pelo seu tamanho” (MELOT, 2012, p. 54).

Se comparamos com uma exposição fotográfica, as mesmas imagens dos exemplos acima¹¹¹ poderiam ser arranjadas nas paredes, mas muito provavelmente não evocariam as mesmas experiências que um fotolivro promove. Os fotolivros não são apenas uma narrativa visual imagética. Os fotolivros são um todo. “Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito” (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 18).

¹¹¹ *Figuras 49 a 53.*

Figura 54 - Sequência de páginas de *A Margem*.

Fonte: Coletivo Garapa, 2013.

Vejamos então algumas diferenças marcantes entre os fotolivros e as exposições. A primeira diferença diz respeito a efemeridade das exposições e a longevidade dos livros. Assunto que já vimos quando falamos de *American Photographs* (1938) do Walker Evans. A segunda é que não podemos levar uma exposição para casa para vermos na hora que quisermos e no lugar que quisermos. O tempo e o espaço de apreciação dos fotolivros são outros e as exposições não são objetos portáteis. Os fotolivros possibilitam uma visualização das imagens com todos os sentidos. Podemos ver, tocar e até cheirar o papel e a tinta dos fotolivros em qualquer lugar e podemos nos demorar nele o tempo que quisermos. O contato com o fotolivro é mais íntimo do que o contato com os quadros fotográficos nas exposições. “Os fotolivros falam de um envolvimento tátil com imagens, além do visual, para os quais não há equivalente no espaço da galeria”¹¹² (DI BELLO (org.), 2012, p. 10).

¹¹² “Photobooks speak of a tactile engagement with images beyond the visual, for which there is no equivalent in the gallery space” (COLBERG, 2017, p 10).

Por fim, a compra dos fotolivros, em geral, é mais factível, em virtude do preço, do que a de um quadro fotográfico. Nas galerias, os quadros fotográficos são reproduzidos em poucas unidades, pois estão inseridos na lógica exclusivista e elitista do mercado de arte. Expor numa galeria, significa normalmente receber uma chancela de “artista”, custa caro, depende do aval de curadores e do mercado artístico. O fotolivro, muitas vezes, acontece primeiro, inclusive legitimando o trabalho do fotógrafo. Produzir um fotolivro pode ser mais barato, menos dependente de avaliações curatoriais e, de certo, pode possibilitar um acesso mais democrático à fotografia. O livro por sua característica de reprodutibilidade, tem um potencial de circulação de ideias e disseminação do conhecimento e das práticas fotográficas muito maior do que as exposições.

Da mesma forma que não é uma exposição, não poderia ser um ser um livro virtual, um e-book. É verdade que, como e-book, o livro poderia alcançar ainda mais pessoas. A circulação virtual, na *web*, permite atingir um número muito maior de pessoas do que a circulação do livro física. Contudo e a experiência de segurar o livro nas mãos?

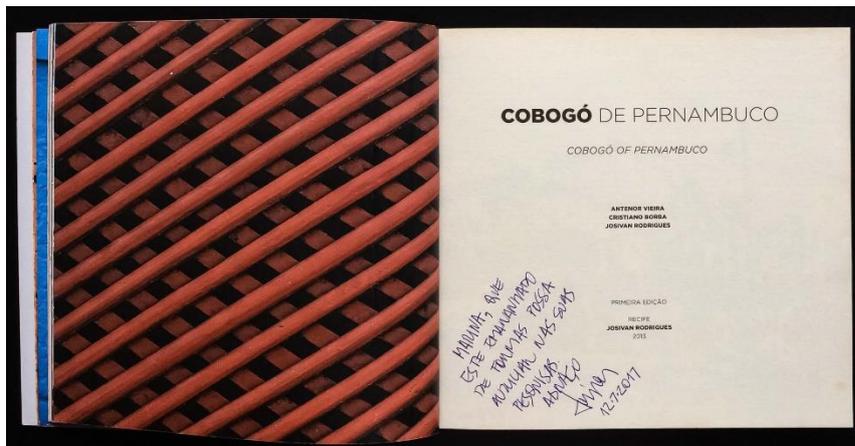
(..) o tamanho e o peso do livro, se a capa é mole ou dura, a resistência ou não das passagens de página, a sensação do papel ao toque – todas essas propriedades desempenham um papel em como você vê o livro, por mais inconsciente que você tenha sido sobre isso até agora¹¹³. (COLBERG, 2017, p 10, t.n.).

Um livro *on-line* não possui essas propriedades, as quais dão suporte à narrativa visual também. Um fotolivro não é uma sequência de imagens que desfilam numa tela. “O livro será impresso em um papel brilho ou semi-brilho, ou fosco, o que, por sua vez, resultará em fotografias vistas de certo modo - além de ter uma sensação específica ao toque” (COLBERG, 2017, p. 10, t.n.). Cobogó de Pernambuco (2013), por exemplo, é um livro em que as imagens foram impressas em papel *Couché* fosco 170g/m². Além das imagens do artefato, o livro traz um texto sobre a história do artefato, suas origens e principais usos em Pernambuco. O autor, Josivan Rodrigues, em entrevista, diz que queria diferenciar o que fosse texto do que fosse imagem no livro.

Eu queria fazer uma diferenciação entre as imagens e o texto sobre a história dos cobogós, queria que fosse uma mudança bem clara. A partir daqui é um outro momento, é um outro *timing*, aqui você vai parar para ler, se você quiser, ou então você continua e vê as imagens e volta outro dia lá para ler. Então o papel Pólen, que eu acho mais amigável ao toque e confortável para a leitura, porque ele é um pouquinho amarelado, não reflete 100% da luz, foi escolhido para a impressão do texto. (RODRIGUES, 2017, entrevista concedida).

¹¹³ “(...) the size and weight of the book, whether it is a softcover or a hardcover, how the pages turn or resist turning, the feel of the paper to the touch - all of these properties play a role in how you view the book, however unconscious you might have been of them so far” (COLBERG, 2017, p. 10).

Figura 55 - Página esquerda imagem em papel *Couché* e página direita com texto em papel *Pólen* de *Cobogó de Pernambuco*.



Fonte: RODRIGUES, 2013.

Nesse caso, o papel acaba desempenhando um papel de marcar até o ritmo do livro, de proporcionar conforto para o leitor, de separar o que é narrativa visual do que é texto. *Voto* (2014) é um livro grande e pesado; *Moscouzinho* (2012) é pequeno e tem uma capa dura, vermelha; *Suturas* (2016) é frágil e tem a encadernação à mostra; *Tcharafna* (2014) não foi encadernado para que os leitores pudessem colocar as páginas em outra ordem. Cada uma dessas configurações, nestes livros, contribui na comunicação. Todos os materiais estão relacionados e desempenham papéis que dão suporte à narrativa visual das imagens e ao livro, como um todo.

Você pode ter um papel mais branco, menos branco, ter cor ou não, tudo isso tem que estar coerente com o trabalho. Eu passei a ter a visão do livro como um objeto que trabalha o sensorial. O tamanho, por exemplo, antes era para mim de certa forma um status..., a foto tinha que ser vista grande, hoje vejo que não é bem assim, às vezes é o contrário, você pode querer a imagem pequena para obrigar a pessoa a aproximar o livro do rosto. Isso começa a trabalhar o olfato, porque se o livro está mais perto do rosto, você começa a sentir o cheiro da tinta, do papel, do mofo.... Noutro livro, você já quer que a pessoa se distancie ou apoie o livro numa mesa para ver mais de cima, para ter uma visão mais ampla das imagens, a dinâmica corporal é diferente. (SÁ, 2017, entrevista concedida).

Dado essas possibilidades de experiências sensoriais físicas, corporais, elencadas pelo fotógrafo e artista visual Mateus Sá, e muitas outras, é que um fotolivro é muito distinto de um livro visto na tela de um computador, num *tablet*, num celular, num leitor de livros digitais¹¹⁴. “Passamos boa parte de nossas vidas olhando para telas (...) enquanto nos locomovemos de um

¹¹⁴ Não entraremos no mérito das experiências possíveis numa versão web porque tal não faz parte do escopo desta pesquisa.

lugar para outro. Neste contexto, os livros impressos podem ser uma espécie de alívio” (FAWCETT-TANG, 2007, p.11).

Da imagem fotográfica, sobre a mesa e sob a mão do fotógrafo, ao fotolivro na mão do leitor, vislumbramos uma ordem do contato, do toque, de uma experiência sensorial. “O engajamento háptico está perto e à mão” (INGOLD, 2015, p. 202). Produzir e ver fotolivros é da ordem de um “tato óptico” (*ibid.* p. 203). As imagens, que por si são lugares de tantos encontros, se encontram num lugar chamado fotolivro, que se configura para as imagens como uma morada. Não a morada do esquecimento, das imagens efêmeras da internet, dos arquivos compartilhados em redes sociais, mas a morada concreta das coisas que têm peso, volume e tamanho. Isso não significa que as imagens estão presas ao livro; significa que elas podem ir, e vão, mas tem para onde voltar e serem vistas em seu arranjo visual de origem. Os fotolivros são a permanência de uma certa configuração de narrativa visual fotográfica, em uma forma concreta, mais concreta do que uma exposição e, evidentemente, do que o fluxo incessante de imagens em rede.

Em um mundo cada vez mais descartável, reduzido a ser “um ponto de referência” (RITCHIN, 2009, p. 9) para o mundo plano das imagens nas telas de computadores e TVs, no qual vivemos; os fotolivros, com suas narrativas visuais palpáveis, podem nos despertar da cegueira do excesso de imagens e da efemeridade da vida abstrata das imagens das telas. Os fotolivros nos chamam a desacelerar. Se não temos como evitar o excesso de imagens a que somos submetidos diariamente, talvez possamos reeducar nosso olhar. Os fotolivros nos devolvem ao mundo das coisas concretas, a olhar e tocar as coisas com calma, a se permitir um tempo de contemplação das imagens. “A qualidade tátil dos livros é um prazer que não pode ser subestimado e é o que irá assegurar sua longevidade. Um futuro sem livros é impensável e completamente indesejável” (FAWCETT-TANG, 2007, p. 11).

Tecido nosso pano de fundo, podemos deitá-lo sobre a grama e dispor nele os materiais que iremos usar e dar início as atividades mais comuns no processo de produção dos fotolivros. No mais, é se deliciar com os sabores e prazeres de um piquenique; ou pôr a mão na massa na produção desses livros de imagem.

4.2 Definição do conceito central do fotolivro

A primeira e fundamental atividade de um processo de produção de um fotolivro é definir o “conceito central do livro”¹¹⁵. O conceito central é o que guia toda a produção do livro, as escolhas de materiais, formato, tamanho, peso, tipografia, edição e sequenciamento, uso de texto, layout das imagens e texto, o tipo de impressão, a encadernação, entre outras.

Seu livro deve ser moldado em torno de um conceito central – seja você com um artista e um corpo de trabalho que você criou ou um assunto independente que você fotografou. Uma vez que você tenha esboçado completamente esse conceito, ele irá orientar a forma como seu conteúdo é moldado.¹¹⁶ (HIMES & SWANSON, 2011, p. 84, t.n.).

Os fotolivros comunicam como um todo, não apenas as imagens comunicam, mas também os materiais escolhidos, o tamanho, o peso do livro, até o preço pelo qual o livro é vendido, como vimos, também diz muito. O conceito está relacionado ao que o livro diz e propicia de experiência ao leitor.

- O que este livro faz?
- O que ele está me dizendo?
- Como ele está me dizendo?
- O que as imagens me dizem e o que a forma como o livro agrupa me diz? (COLBERG, 2017, p. 45, t.n.)¹¹⁷.

Colberg recomenda que quem quiser fazer fotolivros pegue essas quatro perguntas e as faça para cada fotolivro que encontrar, é uma forma de ir aprendendo com quem já fez. Que soluções estéticas foram encontradas para discutir tais e tais questões? Para promover tais e tais experiências? Quanto mais se investiga, mas se aprende. O conceito do livro é fruto do conhecimento acumulado do autor sobre o próprio trabalho fotográfico e sobre as potencialidades dos materiais disponíveis à produção de fotolivros. Daí porque boa parte da produção dos fotolivros é feita com o apoio de profissionais com experiência no trabalho com materiais gráficos.

- O que o livro deveria fazer? Que experiência o espectador deveria ter?
- O que o livro dirá a seu espectador? (...)
- Como o livro vai fazer isso? (...)

¹¹⁵ *Conceito central do livro, conceito estético do livro* ou *conceito do livro* têm o mesmo sentido. Mantivemos a palavra *conceito* por ser de uso comum no meio de produção de fotolivros, como pode-se ver na fala dos entrevistados para esta pesquisa. Por conceito entenda-se apenas as características principais de cada livro singularmente. O *conceito central* é a síntese da proposta do fotolivro.

¹¹⁶ “Your book must be shaped around a central concept - either you as an artist and a body of work you've created or an independent subject that you've photographed. Once you have fully outlined this concept it will guide how your content is shaped” (HIMES & SWANSON, 2011, p. 84).

¹¹⁷ “What does this book do? What is it telling me? How is it telling me that? What are the pictures telling me, and what does the way the book is put together tell me?” (COLBERG, 2017, p. 45).

- O que as imagens estão falando para o espectador? O que a forma como o livro agrupa diz ao espectador? (COLBERG, 2017, p. 49, t.n.)¹¹⁸.

Estas são as mesmas quatro perguntas, só que agora feitas ao próprio livro que se quer produzir, ainda numa fase preparatória. Realizar essas perguntas a si próprio, segundo o autor, é encontrar o conceito central do livro. Colberg (2017, p. 61, t.n.) acrescenta ainda que o conceito do fotolivro deriva do conceito do corpo de trabalho fotográfico, “se não há clareza sobre o corpo de trabalho, traduzi-lo no formato livro ou numa exposição normalmente apresenta problemas”¹¹⁹. “Traduzir” (no original em inglês *translating*) não é o verbo mais adequado, pois implica a imposição de uma ideia, um formato a determinados materiais. Poderíamos trocar “traduzir”, por “encontrar”. Há casos, por exemplo, em que as imagens foram feitas para o livro, às vezes até com o livro já em edição, como ocorreu em *Moscouzinho* (2012) do Gilvan Barreto (2017, entrevista concedida), “em *Moscouzinho*, algumas imagens foram criadas enquanto eu editava o livro”, ou em *Twenty Six Gasoline Station*, que já vimos.

Himes & Swanson (2011, p. 28) dizem que “um grande livro – seja um livro de fotografias ou um trabalho literário – começa como uma ideia, uma tese, e se constrói a partir daí. É o mesmo para grandes fotografias ou projetos fotográficos”¹²⁰. Concordamos com os autores, a ideia é o nó de partida. Saber o que se quer, ter o conceito bem definido ajuda que erremos menos na produção dos fotolivros, fica mais fácil tomar decisões, realizar escolhas. Contudo, produzir fotolivros é manipular materiais, tecnologias, orçamentos, imagens, ideias, afetos, experiências, prazos. O conceito nunca é algo encerrado, estático, como dissemos, é um guia ao longo do caminho que leva ao nascimento do fotolivro, mas a gente pode trocar de guia a qualquer momento, afinal, todas as variantes são inter-relacionadas. Vejamos na prática, por meio das entrevistas, como o conceito está presente nas decisões estéticas dos fotolivros.

Para Gilvan Barreto (2017, entrevista concedida), *Moscouzinho* (2012) deveria ser um livro pequeno, “são tantas coisas íntimas, sonhos, pesadelos, lembranças...tem que ser um livro pequenininho. Ninguém coloca sua dor no *outdoor*, o livro é como se fosse um caderninho no fundo de uma gaveta”. O livro tem aproximadamente 13,4cm x 18,6cm, formato retrato e vem dentro de uma caixinha vermelha, da mesma cor da capa dura do livro, cor que também perpassa

¹¹⁸ “What is the book supposed to do? What experience should the viewer have? What is the book going to tell its viewer? (...) How is the book going to do that? What are the pictures telling the viewer? What does the way the book is put together tell the viewer?” (COLBERG, 2017, p. 49)

¹¹⁹ “If there is no clarity concerning a body of work, translating it into book form or into an exhibition usually poses problems” (COLBERG, 2017, p.61).

¹²⁰ “A great book – whether a book of photographs or literary work – begins as an idea, a thesis, and builds from there. It is the same with great photographs and photo projects” (HIMES & SWANSON, 2011, p. 28).

várias imagens do livro. É um livro que fala sobre vida e morte, sobre o relacionamento do autor com o pai, em um lugar fictício a cidade de *Moscouzinho*, mais ou menos onde fica Jaboatão dos Guararapes em Pernambuco. “*Moscouzinho* é a terra do fogo, uma ilha, mais ou menos Jaboatão...transformada numa ilha”. Gilvan ainda menciona que suas escolhas eram pensadas se tinham haver ou não com o conceito do livro, ainda assim, lembra: “errei muito, busquei demais para chegar onde queria...Surgiram as colagens na primeira parte do livro, o que foi simplesmente intuição. (...) E foi somente porque eu não tinha dinheiro para viajar e já estava produzindo o livro”.

Gilvan diz que pegou os documentos e imagens de família e começou a fazer colagens com papel vegetal, a envelhecer o papel, a fazer sobreposições, cortes (algo que perpassa seus trabalhos posteriores também), por gostar de mexer com papel. Essa parte, feita já com a produção do livro em andamento, funciona “quase como um prefácio”, segundo o autor. Vemos, portanto, que existem as ideias, existe até o conceito que guia as escolhas para o livro, mas existe também a prática, a intuição, algo que só acontece quando se mexe nos materiais, quando se experimenta. Assim foi com o “prefácio” do livro, uma parte muito impactante de *Moscouzinho*, fruto da falta de recursos para viajar e também do encontro de Gilvan com os materiais disponíveis.

Figura 56 - Capa e páginas com imagens frutos de sobreposições e colagens de *Moscouzinho*.



Fonte: BARRETO, 2012.

O fotolivro *Voto* (2012) é um dos braços do projeto fotográfico homônimo de Ana Lira. *Voto* é um livro grande, em formato paisagem, as imagens estão impressas no tamanho de papel A3. Na fala de Ana fica bem marcado as relações apontadas por Colberg entre o conceito do projeto fotográfico e o conceito estético do fotolivro.

Um primeiro momento foi a impressão das imagens em diversos tamanhos para entender o que elas pediam. E aí uma das coisas que as meninas da Pingado¹²¹ me perguntavam e... “O que é que é o teu trabalho?” (...) eu falava: “olha, das coisas principais desse trabalho é que ele é fotografia. Mas faz uma ponte muito forte com o processo de intervenção urbana”. Para mim era extremamente importante que essa intervenção gritasse. (...) A segunda coisa que influenciou o projeto gráfico foi o tamanho do livro como o tamanho de um problema político. (...). É até um ato performático você compartilhar com o outro o peso desse problema político (LIRA, 2017, entrevista concedida).

Figura 57 - Páginas de *Voto*.



Fonte: LIRA, 2014.

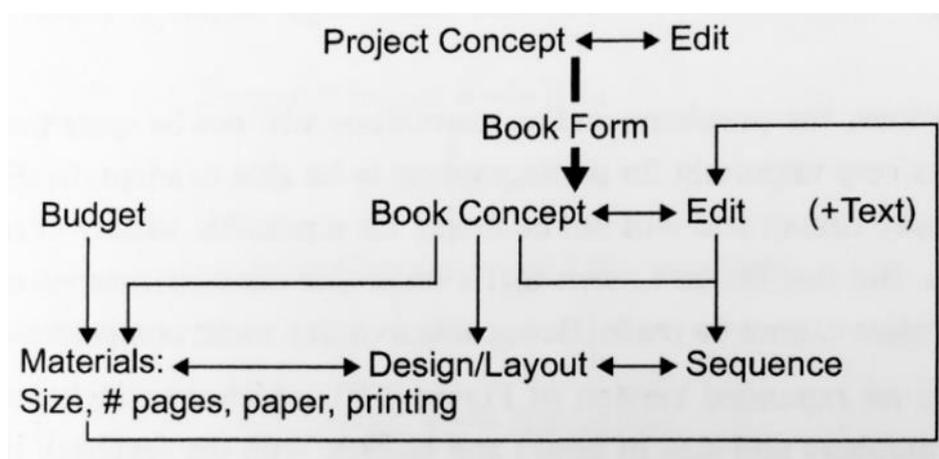
Com base na fala de Ana Lira, podemos dizer que o conceito central de seu livro é fruto tanto do conceito do projeto fotográfico, quanto da visualização das imagens impressas em variados formatos, da vontade de querer mostrar a intervenção urbana que acontecia nos cartazes de rua e de compartilhar um problema político com o público. Ana Lira (2017, entrevista concedida) diz que as imagens receberam tratamento cuidadoso e foram colocadas nesse formato grande para que o leitor tivesse a sensação de estar diante de uma parede. Para

¹²¹ *Pingado Press* foi a editora que produziu junto com Ana Lira o livro *Voto*.

que o descascado da parede pudesse aparecer nas imagens e não se confundir com uma mancha gráfica. Observamos aqui a importância da experimentação para ver que formato responde ao que se quer proporcionar de experiência ao leitor.

Esses dois exemplos respondem a assertiva de Colberg (2017, p. 61) de que “(...) ter um conceito para um fotolivro equivale a ter clareza sobre suas propriedades mais básicas e mais importantes”¹²². Acrescentaríamos, apenas, que essas propriedades não são fixas, cada movimento, cada alteração, cada modificação num determinado momento do processo pode implicar alterações nos demais, pode até implicar modificações no conceito central do livro.

Figura 58 - Diagrama das interrelações entre os diferentes aspectos de fazer fotolivros 1.

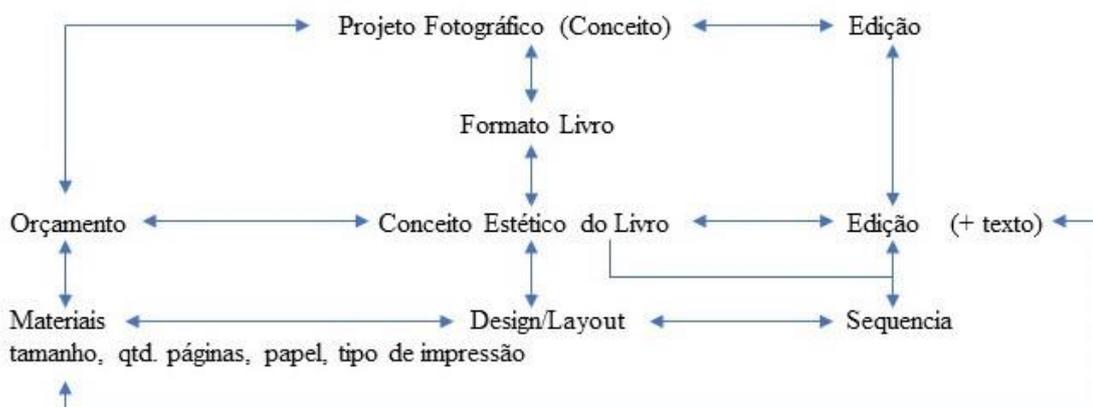


Fonte: COLBERG, 2017, p. 64.

O diagrama acima atende a muitas das situações de produção de fotolivros. Entretanto, como na prática as coisas acontecem mais pelos encontros, pelas relações e menos por imposições, alguns ajustes merecem ser feitos. No diagrama que propomos, *Figura 61*, todos os momentos do processo de produção dos fotolivros estão interligados. A produção de fotolivros, já falamos, tende a horizontalidade. É óbvio que quanto mais clareza temos do que queremos, mas fácil realizar as escolhas. Porém, toda escolha, toda decisão, pressupõe a existência de alternativas, e algumas alternativas podem só aparecer no próprio fazer. Algumas podem ser tão impactantes, ou tão fundamentais que alteram a ideia inicial.

¹²² “(...) having a concept for a photobook amounts to having clarity about its most basic and most important properties” (COLBERG, 2017, p. 61). Portanto, a palavra “conceito” usada ao longo desse capítulo deve ser entendida nesse sentido proposto por Colberg.

Figura 59 - Diagrama das interrelações entre os diferentes aspectos de fazer fotolivros 2.

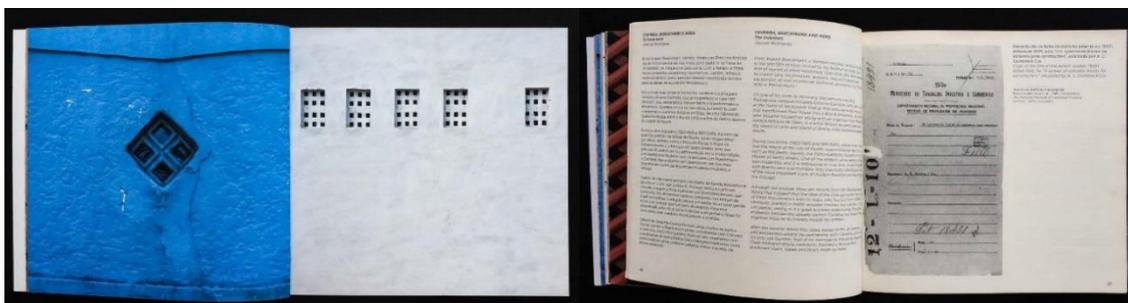


Fonte: Adaptado de COLBERG, 2017, pela autora.

Josivan Rodrigues, na entrevista sobre Cobogó de Pernambuco (2013), diz que “inicialmente, eu imaginava um livro extremamente fotográfico e gráfico, para mostrar essas soluções gráficas desse artefato construtivo tão presente aqui no Nordeste e é um símbolo da arquitetura moderna. Não pensava em uma pesquisa histórica”. O fotolivro Cobogó é um livro que apresenta um inventário fotográfico de diferentes tipos de cobogós, construções que usam o artefato arquitetônico na cidade e moldes para confecção do artefato. Poderia ser considerado apenas um catálogo visual, mas, a ideia do livro acabou se expandindo a partir de um encontro.

“Foi aí que eu tive um encontro com o professor Antenor Vieira, falecido, ele também tinha muito interesse em fazer um trabalho sobre cobogós, só que numa vertente mais teórica, mais de pesquisa histórica. (...) A gente se reuniu, elaborou um projeto e ficou certo de que seria um livro que teria uma pesquisa histórica, com produção textual, e uma imagética, que seria o inventário visual feito por mim” (RODRIGUES, 2017, entrevista concedida).

Figura 60 - Páginas com imagens e páginas com texto e documento de patente do cobogó em *Cobogó de Pernambuco*.



Fonte: RODRIGUES, 2013.

O encontro do fotógrafo com o professor trouxe uma outra dimensão para a ideia inicial de livro e para o projeto fotográfico também. O livro, além das imagens, traz um texto que conta a história do artefato em Pernambuco, traz inclusive cópia do documento de patente do cobogó.

Este é só mais um exemplo para mostrar como o processo de produção dos fotolivros são diferentes entre si, cheios de encontros entre pessoas, entre pessoas e coisas e entre as coisas em si. Portanto, é preciso compreender que os processos de produção são como caminhos, às vezes tomamos os caminhos errados, voltamos, estacionamos, ficamos em dúvida de que percurso seguir. Ao longo desses caminhos os fotolivros vão pouco-a-pouco se desenhando, uma foto escolhida, 5 fotos escolhidas, uma sequência, duas, três, um papel que funciona bem, encontros bem ou malsucedidos. O conceito central é o novelo que desenrolamos ao longo do caminhar, ele evita que a gente se perca no processo.

4.3 Edição e sequenciamento de imagens

A edição das imagens para o fotolivro é alinhavada pelo conceito do livro. Normalmente a edição para o livro é, na verdade, uma reedição da edição primeira feita do projeto fotográfico. “A edição e a sequência das fotografias deveriam ser feitas com o livro em mente. Um livro não é o mesmo que uma exposição, e possivelmente decisões duras terão que ser tomadas quanto a inclusão e, mais crucialmente, a exclusão de imagens”¹²³ (COLBERG, 2017, p.186. t.n.).

A prática da edição é bem complexa, cheia de retornos, de desvios, de muitos olhares e de muitos bonecos, ou protótipos, de fotolivros. “Editar um corpo de fotografias é uma habilidade única. O processo de edição - decidir quais imagens incluir e o que deixar de fora - requer clareza de visão e uma poderosa voz artística (...)”¹²⁴ (HIMES & SWANSON, 2011, p. 36, t.n.). É sobre essa clareza de visão que Colberg (2017, p. 78, t.n.) questiona “se você não sabe sobre o que será o seu livro, que tipo de experiência ele pretende possibilitar a um possível espectador, como você pode fazer uma edição?”¹²⁵ Editar é selecionar o que entra e o que não entra para o fotolivro. O sequenciamento das imagens é a continuidade do processo. Tudo isso amparado, já vimos, pelo princípio organizador da montagem.

¹²³ “Editing and sequencing should be done with the book in mind. A book is not the same as an exposition, and possibly harsh decisions will have to be taken regarding inclusion and, more crucially, exclusion of images” (COLBERG, 2017, p.186).

¹²⁴ “Editing a body of photographs is a unique skill. The editing process – deciding images to include and which to leave out – requires clarity of vision and a powerful artistic voice as its goals” (HIMES & SWANSON, 2011, p. 36).

¹²⁵ “If you don’t know what your book is going to be about, what kind of experience it is intended to give to a possible viewer, how can you make an edit?” (COLBERG, 2017, p. 78).

Colberg (2017, p. 79, t.n.) apresenta duas “regras básicas”¹²⁶ para uma boa edição. A primeira é a máxima de que a edição precisa de pelo menos mais uma pessoa, de preferência alguém que tenha conhecimentos sobre fotografia ou imagem, de uma forma geral. A edição é uma prática colaborativa. Quase nunca é feita pelo fotógrafo ou artista exclusivamente. Em geral duas, três ou até mais pessoas podem auxiliar na atividade.

Na oficina *Edição, curadoria e publicação* (2016), participamos de um processo de edição num grupo com dez pessoas; na oficina *Papel de foto* (2017), o grupo era de quatro pessoas. Foi mais fácil achar pontos em comum e aceitação dos caminhos a seguir na edição feita com o grupo de quatro pessoas, do que com o de dez. A participação de outros olhares no processo de edição é algo comum também na fala de todos os entrevistados. Provavelmente a edição com maior número de participantes foi a de *Luz no Litoral* (2005). Mateus Sá relembra que pedia as pessoas, amigos, familiares, colegas de trabalho do coletivo, que anotassem as imagens que mais lhe afetavam. Essas anotações, vindas de diferentes olhares, ajudaram na seleção do que iria ou não ser sequenciado posteriormente no livro.

A segunda “regra” apontada por Colberg (2017) é a da desassociação. O fotógrafo desassociaria da imagem todo o conhecimento dos eventos que aconteceram e que fazem parte do *background* daquela imagem. É preciso enxergar a imagem como se estivesse olhando-a pela primeira vez, é preciso se pôr na condição leitor. “As outras pessoas podem simplesmente não ter acesso ao conhecimento de background; ou este conhecimento pode não desempenhar um papel importante para elas”¹²⁷ (COLBERG, 2017, p.79, t.n.). A edição, portanto, pede um deslocamento do fotógrafo, sem esse deslocamento é mais difícil perceber, ou imaginar, as relações entre as imagens.

Se uma fotografia não funciona no conjunto daquilo que as imagens dizem, não funciona naquilo que se quer proporcionar de experiência ao leitor, a imagem deveria simplesmente ser retirada. Não importa o afeto que o fotógrafo tem por ela, o quanto foi difícil criá-la, ou conseguiu-la. “(...) o ato de editar é apenas uma extensão do processo de fotografar, de tomar a decisão de fotografar isto versus aquilo, de fazer uma fotografia desta particular parte da paisagem em vez daquela parte logo à direita, etc. Fotografia é edição, edição é fotografia”¹²⁸

¹²⁶ “Basic rules” (COLBERG, 2017, p. 79). Traduzimos por “regras” apenas para manter fidelidade com o termo escolhido em inglês, mas trata-se de fato de conselhos com base na prática de edição e não de normas pré-estabelecidas.

¹²⁷ “The other person might simply neither have the access to the background knowledge, nor might it play much of a role for them” (COLBERG, 2017, p.79).

¹²⁸ “(...) the act of editing is only na extension of the process of photographing, of making a decision to take a Picture of this – versus that, to take a photograph of this particular part of the landscape instead of the part right next to it etc. Photography is editing, editing is photography” (COLBERG, 2017, p.80).

(COLBERG, 2017, p.80, t.n.). Fotografar e editar, portanto, se aproximam na ação de tomar uma posição ante o que se vê.

Para não nos perdermos nas muitas portas que se abrem quando estamos em campo simultaneamente fotografando e editando um ensaio, é preciso ter este senso de edição muito bem estabelecido. Isto equivale a demarcar muito claramente o eixo conceitual do trabalho. (...) A partir da demarcação de certas matrizes, o trabalho começa a se auto editar. (CHIODETTO, 2013, p. 25).

Cada imagem selecionada funcionaria, portanto, para o conjunto que será sequencializado, ou não, no fotolivro. As imagens vão dialogar neste conjunto entre si, exibindo-se umas às outras. O que guia a edição é o conceito do livro. Andrea Danese¹²⁹ propõe uma série de questionamentos que todo autor deveria se fazer na edição.

Existe um tema em torno das trezentas imagens que selecionei? (...) Como essas imagens se parecem juntas? Elas fazem sentido juntas? Cada imagem está no topo ou há elos fracos no lote? Se houver elos fracos ocasionais, tudo bem, mas se houver muitos, você precisa repensar a ideia. Elas contam uma história? Se sim, é uma história narrativa sobre a qual o público se importa? Se não há história, qual é a finalidade das imagens? Se é puramente estética, então pense em diferentes maneiras que você poderia sequenciá-las. Quais duas ou mais fotos ficariam bem, juntas em uma única página dupla? Qual grupo ficaria melhor em páginas consecutivas?¹³⁰ (DANESE, *apud* HIMES & SWANSON, 2011, p. 96, t.n.).

Pelas perguntas feitas, percebemos como o sequenciamento das imagens vem atrelado as escolhas feitas na edição. Ao longo do processo de produção do livro, pode ser necessário voltar à edição. Uma ou outra imagem pode não funcionar na sequência, por exemplo. Uma imagem mal posicionada na sequência pode atrapalhar o ritmo desejado da narrativa visual e a experiência que se quer proporcionar para o leitor.

O livro como objeto guarda em sua estrutura uma sequência que dá ordem à narrativa. Nos livros, as páginas organizam esse tempo de leitura, enquanto as imagens e letras organizam o tempo interno de cada página. (...) No livro, o tempo é transformado em espaço (assim como vimos nos quadrinhos) para ser ordenado. A ordem das páginas, por exemplo, impõe uma ordem dos acontecimentos. (DERDYK, 2013, p. 160)

O fotógrafo e pesquisador Eric Kim (2017), em artigo no seu blog, diz que a sequência nos fotolivros são como poesias, não há regras: “Vai mais com seus instintos, sua emoção, e

¹²⁹ Editor Harry N. Abrams, ou ABRAMS. Editora especializada em livros de arte, livros ilustrados e livros infantis. Disponível em: <<http://www.abramsbooks.com/>>. Acesso em: 17 set. 2017.

¹³⁰ “Is there a theme running through the three hundred images I’ve selected? (...) How these images look together? Do they make sense together? Is very image top-notch or are there weak links in the batch? If there are occasional weak links, that’s fine, but if there are too many, you need to rethink the idea. So, they tell a story? If yes, is it a narrative story that the mainstream audience cares about? If there’s no story, what is their purpose/ if it’s purely aesthetics, then think about different ways you would sequence them. Which two or more photos would look good together on a single spread? Which group would look best in consecutive spreads?” (DANESE, *apud* HIMES & SWANSON, 2011, p. 96).

seus sentimentos”¹³¹. A combinação é interessante, porque poesia é também uma mistura de imagens e ritmos. Kim apresenta algumas formas corriqueiras para sequenciar imagens em fotolivros, evidentemente, cada proposta tem que ter haver com o conceito do livro, vejamos algumas.

Sequenciar o fotolivro como um filme. “você pode sequenciar um fotolivro como tendo um certo fluxo e uma certa cadência. Alternando imagens fortes e calmas”¹³² (KIM, 2017). *Moscouzinho* (2012), por exemplo, foi pensado como um filme.

Eu sempre comparo a construção do livro com o cinema. Depois desse início vai ter uma página dupla preta, vou trocar de assunto, vou começar a apresentar o lugar, o isolamento, uma ponte que não leva a nada, uma porta, aí olha... é uma ilha. Esse descascado na parede, na minha cabeça, era como uma foto aérea dessa ilha, novamente o isolamento, um peixinho ali. O peixe é a representação do meu pai aqui, é um achado arqueológico. Enfim os pedaços, os restos, pensar tudo isso como cinema me ajudou muito na construção do livro. Vou falar em cenas, como se fosse catalogar, agora são os personagens, agora estou preparando para o fim, está tudo acabado. Enfim, o livro é também muita intuição e achei massa porque muita gente dizia que ninguém ia entender esse livro. (BARRETO, 2017, entrevista concedida).

Figura 61 - Sequência de páginas de *Moscouzinho* narrada por Gilvan Barreto.



Fonte: BARRETO, 2012.

Sequenciar de forma tipográfica. Isto é, a pessoa fotografa vários objetos ou cenas da mesma maneira e o livro é como um catálogo de tipos. O exemplo talvez mais conhecido é

¹³¹ “It goes more with your gut, your emotions, and your feeling” (KIM, 2017). Disponível em: <<https://goo.gl/8Aps4b>>. Acesso em: 17 set. 2017.

¹³² “You can be sequencing a photography book as having a flow and a certain cadence. Alternating Strong images and quiet images” (KIM, 2017). Disponível em: <<https://goo.gl/8Aps4b>>. Acesso em: 17 set. 2017.

Anonyme skulpture (1970) do casal Bernd e Hilla Becher. Sequenciar com misturas diversas, bem comum atualmente. O livro é uma mistura de fotografias de pessoas, coisas, lugares, tempos distintos, com texto, com papéis de texturas diferentes, entre outros. Por último, Kim propõe sequenciar como uma narrativa ficcional de uma personagem.

Figura 34 - Páginas de *Anonyme Skulpture*.



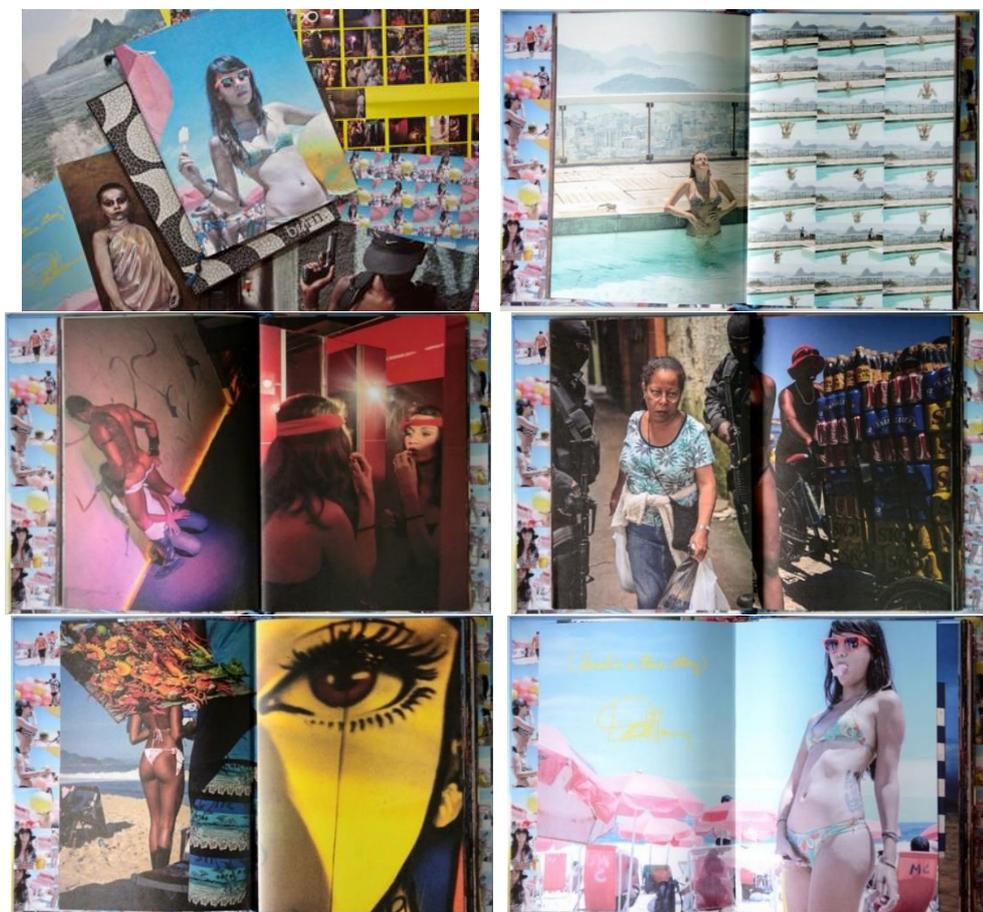
Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/qzDjRs>>.
Acesso em: 2 set. 2017.

Os formatos propostos por Kim não são “regras” a serem seguidas, não há uma gramática de edição e sequenciamento. São exemplos, eles apenas reforçam que é na edição e no sequenciamento das imagens nas páginas que a narrativa com as imagens é de fato costurada. As imagens são posicionadas em cada página, a intervalos estreitos ou amplos, de acordo com princípios de montagem, seguindo uma determinada sequência, estabelecendo um ritmo narrativo.

Cada imagem em uma sequência existe em um contexto, não apenas para a página ao lado, ou para a seguinte, mas para cada imagem no livro. Uma imagem muitas páginas distante pode alterar completamente o significado de uma imagem anterior. Mostrar a primeira imagem isolada é como falar parte de uma frase - pode ter algum significado, mas está incompleto e deve ser qualificado pela frase total. Cada palavra em uma frase sugere algum significado, mas cada uma é qualificada pelo contexto da declaração total¹³³. (SMITH, 2003, p. 233, t.n.)

¹³³ “Each image in a sequence exists in one context, not just for the next page, or for the next, but for each image in the book. An image many pages apart can completely change the meaning of an earlier image. Showing the first

Figura 63 - Capa e páginas de *Based on a True Story*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/mjZDGi>>. Acesso em 7 set. 2017.

Pensar as imagens como palavras, ajuda. Já vimos que as palavras ajudam a encadear, a dar continuidade. Gilvan Barreto, por exemplo, diz em entrevista: “a minha edição é normalmente pensada em palavras-chave que ligam as imagens”. Mas novamente, isso não é regra, é uma forma de pensar a sequencialização das imagens, e as próprias imagens, em função de ideias-chave, sintetizadas em palavras. Tem fotolivros que não possuem uma sequência específica para serem lidos, dado que não são encadernados. São livros que possibilitam a reconfiguração da sequência pelo próprio leitor, ou até mesmo a exclusão de algumas páginas, o que pode alterar a própria narrativa contada, como é o caso de *Tcharafna* (2015) de Gui Mohallem, *Sobremarinhos* (2015) de Gilvan Barreto, ou *Based on a True Story* (2011) de David

isolated image is like speaking part of a sentence - it may have some meaning, but it is incomplete and must be qualified by the total sentence. Each word in a sentence suggests some meaning but each is qualified by the context of the total statement” (SMITH, 2003, p. 233, t.n.).

Alan Harvey. Nesses livros, a narrativa não é só uma troca visual, é ação tátil de ordenação das páginas pelo leitor.

Por fim, ainda sobre esse assunto, é bom recordar que a edição e sequenciamento pedem imagens impressas. É comum fazer bonecos de fotolivros para testar as sequências de imagens. O formato do livro implica diretamente na sequência das imagens, valorizando algumas combinações, desvalorizando outras. A edição e o sequenciamento não acontecem de vez, os bonecos vão ajudando a afinar as escolhas na prática. Fazer bonecos, protótipos, algo que acontece desde a edição e sequenciamento e perpassa todas as atividades do processo de produzir fotolivros. Muitas vezes, os bonecos e até a edição e sequenciamento das imagens contam com a ajuda de um Designer. Gui Mohallem conta a respeito da produção de bonecos quando fala de seu livro *Tcharafna* (2014).

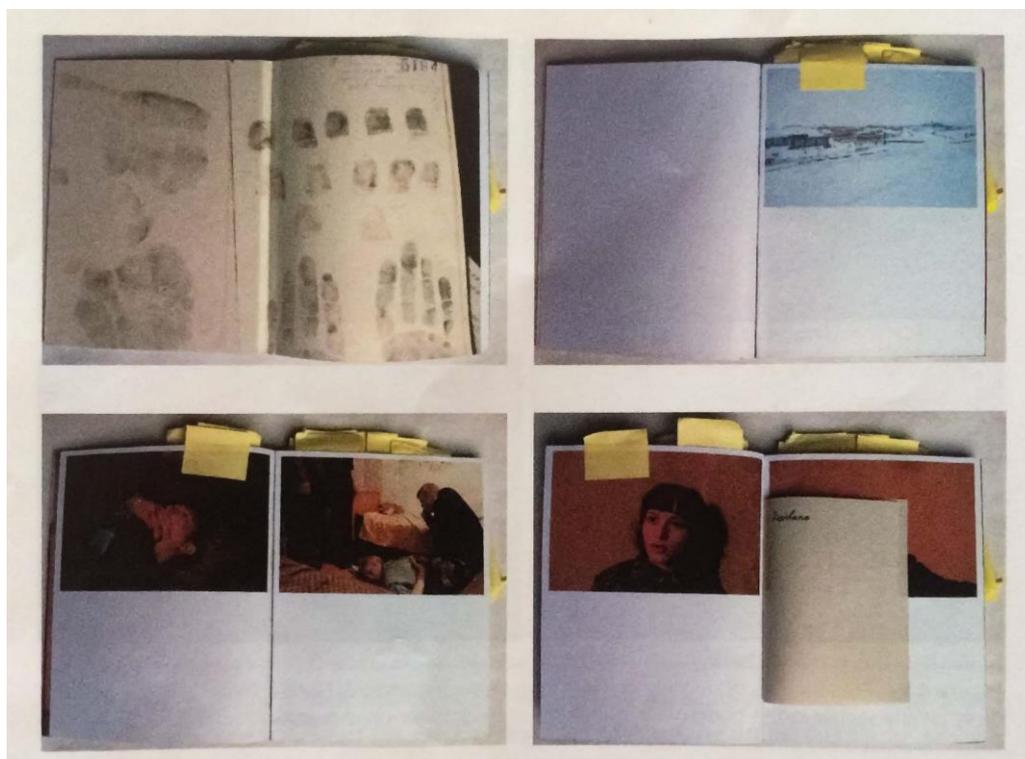
O sequenciamento do livro foi meu. Eu imprimo bonecos de tudo, do tamanho certo, faço sanfona, ponho na parede, mudo a sanfona, mudo a parede, aí eu mudo a parede e mudo a sanfona.... É um inferno! Eu imprimo na minha impressora, sei que o vermelho não está certo, mas vai esse mesmo para poder entender como funciona.... Tenho mil bonecos.... Tenho bonecos de construção do livro, está tudo guardado, nem joguei fora porque eu acho tão rico... (MOHALLEM, 2017, entrevista concedida)

Naturalmente ao longo do processo produtivo os bonecos vão ficando mais complexos, mais elaborados. Se no início podem ser meras imagens adesivadas em uma sequência de folhas em branco, no final poderá ser um boneco impresso, bem mais próximo do livro acabado. Os bonecos servem para testar se as escolhas feitas funcionam na prática, funcionam em termos concretos. Colberg (2017, p. 119 – 120) apresenta dois bonecos do livro *Interrogations* (2012) do fotógrafo Donald Weber. Neste livro, o fotógrafo aborda vítimas e algozes dos governos da Rússia e da Urânia, nos conflitos do séc. XX, simulando um interrogatório institucional, tentando desvendar algum sentido para as mortes e violências provocadas pelos Estados.

Vejamos as modificações dos bonecos de *Interrogations*. A imagem imediatamente abaixo apresenta o primeiro boneco feito para o livro. As fotografias foram impressas e coladas na sequência e tamanhos escolhidos num caderno espiral. A segunda imagem apresenta um dos últimos bonecos do livro. As imagens já foram impressas diretamente nas páginas. Os marcadores removíveis auxiliam na construção do livro. Na sequência, as demais imagens apresentam o livro pronto.

Figura 64 - Páginas do primeiro boneco de *Interrogations*.

Fonte: COLBERG, 2017, p. 119.

Figura 65 - Páginas de um dos últimos bonecos de *Interrogations*.

Fonte: COLBERG, 2017, p. 120.

Figura 66 - Capa e páginas de *Interrogations*.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/tiwth6>>.
Acesso em: 2 set. 2017.

Observemos que a solução encontrada para o livro foi diferente dos bonecos apresentados, foi um livro vertical, cujas imagens e textos aparecem em formato horizontal, remetendo ao formato das pastas de arquivo. Estes exemplos, dos bonecos e do livro pronto, ratificam nosso entendimento de que a solução final dos fotolivros é encontrada no fazer. Colberg (2017, p. 190, t.n.) diz que os bonecos é que revelam se a sequência de fato funciona na prática. “Virar as páginas, ver fotos, uma após a outra, é muito diferente de vê-las uma ao lado da outra em mesas ou de vê-las em “páginas” num arquivo PDF no computador”¹³⁴.

Os bonecos possibilitam também testar textos e grafismos, os tipos de papéis e encadernação. Mas, voltando a edição e sequenciamento, os bonecos permitem avaliar o ritmo da narrativa que está se construindo com as imagens. Nas *Figuras 64, 65 e 66*, podemos ver formas diferentes de as imagens ocuparem as páginas, estabelecendo ritmos visuais distintos. É nesse jogo de posicionamento e sequenciamento que o fotolivro vai se construindo.

4.3 Produção do componente textual

Colberg (2017, p. 2, t.n.) menciona a produção textual como uma das atividades que fazem parte do processo de produção de fotolivros, entretanto ele não apresenta em seu livro

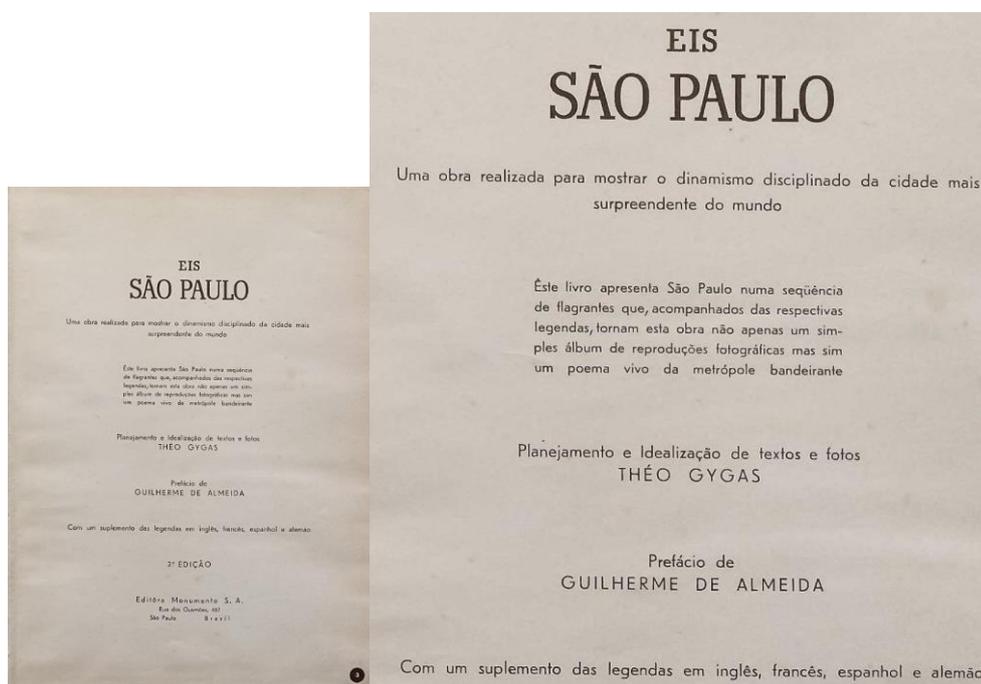
¹³⁴ “Turning the pages, seeing pictures, one after the other, is very different then seeing them lined up on a table, or seeing then on ‘pages’ in a PDF on one’s computer” (COLBERG, 2017, p. 190).

Understanding Photobooks como exatamente isso acontece, apenas fala que “o papel do texto é determinado pelo corpo fotográfico do trabalho em questão”¹³⁵. Tampouco os outros livros que investigamos nesta pesquisa mencionam a questão do texto. Apesar disso, sabemos que os fotolivros vão ter algum texto, nem que seja apenas o título.

Dada estas dificuldades, optamos por apresentar aqui distintos papéis que os textos podem desempenhar em fotolivros. Não entraremos no mérito da produção textual em si, tal extrapolaria nosso escopo de pesquisa. Partiremos dos textos já prontos; assim como partimos, nas atividades processuais anteriores, das imagens já realizadas.

Nos livros de formato mais tradicionais é comum um texto de apresentação, em geral feito por um curador ou um crítico. Resquício dos catálogos e das exposições fotográficas. Alguns textos, incluindo os de apresentação, podem acabar explicando o livro, ancorando as imagens em significados pré-estabelecidos, ou determinando como o leitor deveria ver o livro. *Eis São Paulo* (1954) é um bom exemplo de um livro em que o texto tenta impor significados às imagens e tenta conduzir a narrativa visual do livro.

Figura 67 - Página 3 e detalhe da página de *Eis São Paulo*.



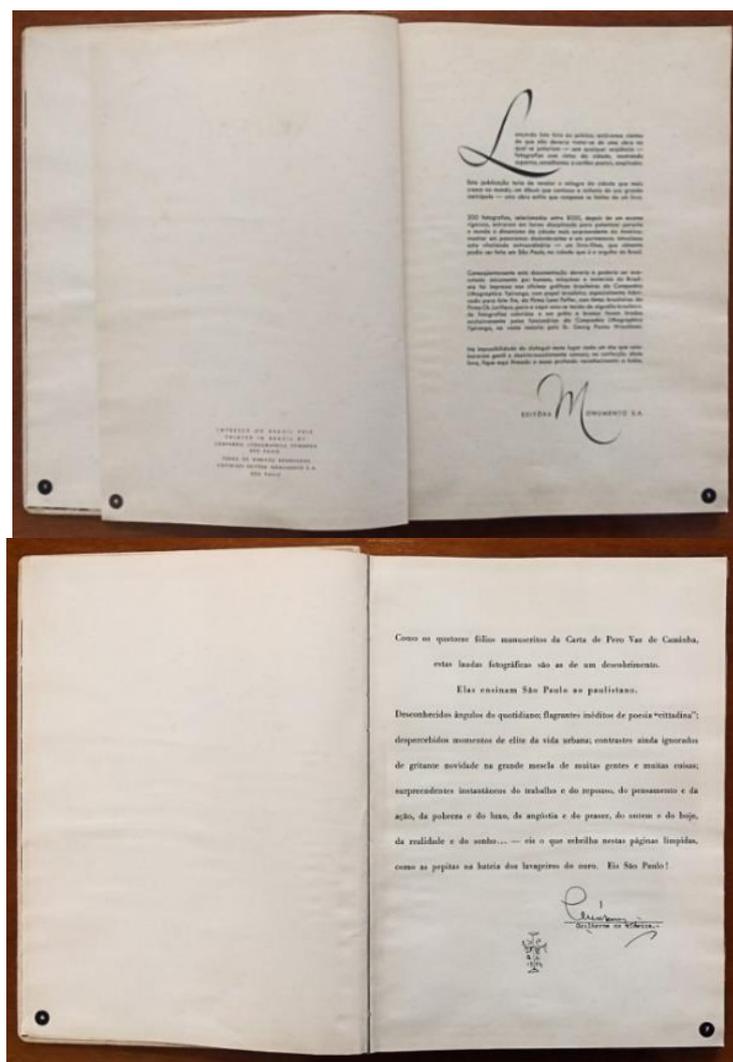
Fonte: GYGAS, 1954.

Na *Figura 67* vemos o detalhe do primeiro texto de apresentação do livro, na página 3. *Eis São Paulo* já é explicado diretamente. Sabemos o que veremos e como devemos ver. Na

¹³⁵ “(..) the role of text is determined by the photographic body of work in question” (COLBERG, 2017, p. 2).

sequência, *Figura 68*, temos mais dois textos de apresentação do livro, páginas 5 e 7 do livro respectivamente. No texto da página 5, assinado pela Editora Monumento S.A, como vimos no capítulo anterior, o livro é chamado de “livro-filme”. O terceiro texto de apresentação, assinado por Guilherme de Almeida, inicia com a seguinte sentença: “como os quatorze fólhos manuscritos da Carta de Pero Vaz de caminha, estas laudas fotográficas são as de um descobrimento. Elas ensinam São Paulo ao paulistano”.

Figura 68 - Página 5 e 7 com textos de *Eis São Paulo*.



Fonte: GYGAS, 1954.

A despeito das pretensões impositivas, o livro cria em suas páginas uma São Paulo específica, não tanto para todos paulistanos, mas para uma determinada elite paulistana e para turistas estrangeiros, já que o livro vem com um suplemento de legendas em inglês, francês, espanhol e alemão, conforme escrito no primeiro texto de apresentação. Vamos às legendas que acompanham as imagens, observamos que a frase da legenda da imagem anterior se

completa na legenda da imagem seguinte, criando um encadeamento entre as imagens a partir do texto que designa o que cada imagem deveria representar.

Figura 69 - Sequência de páginas de *Eis São Paulo*.



Legenda página 8: “Há 400 anos...”.

Legenda página 11: “a cidade resoluta avança...”.



Legenda página 12: “Impulsionada pelas ricas fontes”.

Legenda página 13: “do café e do algodão, ela”.

Legenda página 14: “não descansa,”.



Legenda página 16: “não dorme,”.

Legenda página 18: “sempre ativa”.

Legenda página 19: “na engenharia,”.

Fonte: GYGAS, 1954.

Nos fotolivros mais recentes, é comum não termos mais legendas nas imagens, ou textos de apresentação do livro. O texto de apresentação tem se tornado um texto de discussão sobre o livro, normalmente posicionado no final ou meio do livro, poucas vezes no começo, como os

tradicionais textos de apresentação. Assim, o leitor pode ter contato com o livro e com as imagens primeiro, sem ser orientado por um texto. Muitos desses textos que discutem o livro são descrições da experiência ou da participação do autor do texto ante a narrativa visual, ou ante o projeto fotográfico, como vemos nas entrevistas de Gui Mohallem, Ana Lira e Gilvan Barreto.

Welcome Home (2012) de Gui Mohallem tem três textos, todos posicionados ao final do livro. Em entrevista, o autor conta que o primeiro texto aborda o cotidiano da comunidade fotografada; isto é, apresenta a comunidade de forma textual e não fotográfica. O segundo é um ensaio crítico sobre o próprio projeto fotográfico e sobre o que o livro conta. O terceiro texto foi feito pelo curador da exposição homônima prévia do livro. Segundo Mohallem (2017, entrevista concedida) é um texto quase profético, pois mostra os caminhos que Gui Mohallem percorreria em seu trajeto artístico nos próximos anos.

Com relação aos textos de *Voto* (2014), Ana Lira (2017, entrevista concedida) que pediu aos autores que “ficassem livres para discutir aspectos do trabalho ou para discutir aspectos do envolvimento deles nessa discussão que gerou o trabalho”. Para a autora, os textos proporcionam que o leitor participe de um debate sobre o livro; não à toa os textos também se encontram no final do livro. Na entrevista com Gilvan Barreto fica evidente como os textos de seus livros partem da experiência de cada um dos autores com o trabalho de Gilvan.

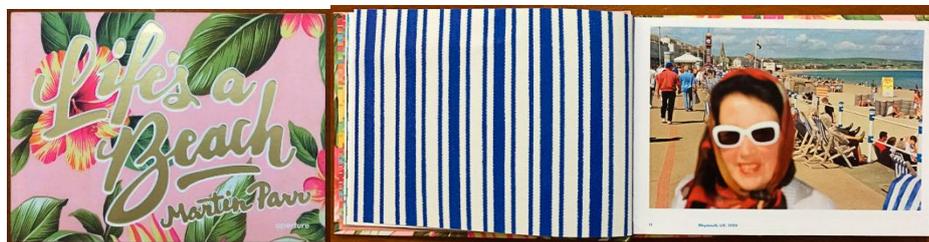
Cristiana Tejo fez o texto de *Sobremarinhas*, ela queria que eu a pautasse mais e eu disse: “não menina faz o que achar melhor”. Aí chegou uma hora, para resumir, que eu disse: “sabe de uma coisa, você está falando do mar, está do outro lado do Atlântico, manda uma carta para mim!” Então ela mandou uma carta. Ela até perguntou se precisava situar nas artes, respondi: “não precisa situar, não precisa procurar adjetivo, não precisa falar do autor, de jeito nenhum”. Nesse livro eu evitei de todo jeito botar texto meu, porque achei que poderia explicar. (BARRETO, 2017, entrevista concedida)

Abordamos os textos de apresentação, de discussão, voltemos para as legendas. Se em *Eis São Paulo* (1954) elas ancoram as imagens num significado, pretendendo uma redundância entre o texto e a imagem, em *Life's a Beach* (2013) de Martin Parr elas acrescentam uma informação que complexifica a narrativa visual do livro. Na contramão do que falamos, o livro de Martin Parr traz legenda e texto de apresentação, assinado pelo próprio autor, logo no início do livro. No texto, o fotógrafo conta que documenta as praias do mundo e seus frequentadores desde os anos de 1970.

Uma atividade unificadora é a venda de produtos e serviços, pois a praia é um lugar privilegiado para praticamente qualquer coisa - desde o sorvete em Brighton, até os serviços de um limpador de orelha em Goa, na Índia; de churrasco de peixe no Chile, para macarrão na China. Você pode ler muito sobre um país olhando suas praias: entre culturas, a praia é aquele espaço público raro em que todos os absurdos e

comportamentos nacionais peculiares podem ser encontrados¹³⁶. (PARR, 2013, p. 5, t.n.)

Figura 70 - Capa e sequência de páginas de *Life's a Beach*.



Legenda página 11: “Weymouth, UK, 1990”.



Legenda página 12: “Yalta, Ukraine, 1995”.
Legenda página 13: “Kuta, Bali, Indonésia, 1993”.
Legenda página 15: “Boca Raton, USA, 1997”.



Legenda página 16: “Hua Hin, Thailand, 2012”.
Legenda página 17: “Kilkee, Ireland, 2003”.
Legenda página 19: “Jūrmala, Latvia, 1999”.
Fonte: PARR, 2013.

Sem as legendas, poderíamos pensar que as imagens foram feitas na mesma praia, ou no mesmo ano, e não que se trata de um atlas do comportamento humano, nas praias ao redor do mundo, ao longo de décadas. As legendas, posicionadas abaixo de cada imagem, obrigam o leitor a saber dessa informação. E essa informação é relevante para o que o autor explora no livro, do nosso ponto de vista, uma clara crítica a uma sociedade do consumo globalizada e homogeneizadora.

¹³⁶ “One unifying activity is the selling of goods, for the beach is a prime place to pretty much anything - from ice cream in Brighton, to the services of an ear cleaner in Goa, India, to barbequed fish in Chile, to noodles in China. You can read a lot about a country by looking at its beaches: across cultures, the beach is that rare public space in which all absurdities and quirky national behaviors can be found” (PARR, 2013, p. 5).

Em *Ressaca Tropical* (2016) de Jonathas de Andrade, as “legendas” são trechos de um diário amoroso datado de 1977, longe de informar algo sobre as imagens, elas se apresentam como mais uma imagem a participar da montagem da narrativa visual. Junto com as fotografias, o texto constrói o ritmo do livro, como um vai-e-vem de páginas, de imagens, de memórias, de afetos. A monotonia de um diário marcado por uma repetição de encontros amorosos e a heterogeneidade de imagens da cidade de Recife em diversas épocas, construções da arquitetura moderna e imagens de álbuns de família promovem um ritmo quebradiço em que a vida e a cidade está sempre indo e voltando, se transformando. O novo do ontem é o velho do amanhã, o recomeço de depois de amanhã, que é o novo do ontem. Tal como uma onda do mar que revolve a areia do solo e que nunca é a mesma, mas sempre volta. O livro constrói uma cidade que acontece ali, ou que talvez seja uma das muitas cidades existentes em Recife. Em entrevista à revista *Old*¹³⁷ (2017, nº 67, p. 69), o autor conta que “o livro funciona como uma pasta, que sobrepõe as imagens em preto e branco às imagens coloridas. E o texto do diário amoroso (encontrado no lixo) vai acontecendo ao longo das páginas, na intimidade da mão do leitor”.

Figura 71 - Capa de *Ressaca Tropical*.



Fonte: ANDRADE, 2016.

Vejamos, numa única página dupla do livro, as combinações possíveis entre as imagens e o texto. Abaixo, detalhe de um texto, observemos como a tipografia escolhida, os propositais “erros” de grafia e a própria tonalidade do papel, auxiliam na criação de imagens a partir do texto escrito. É um texto que fala e ao mesmo tempo se cala, “que sabe e não sabe o que diz” (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

¹³⁷ Disponível em: <<https://goo.gl/yYC8vK>>. Acesso em: 7 set. 2017.

Figura 72 - Detalhe do texto e página dupla de *Ressaca Tropical*.

Recife 02/10/77 Domingo
 Encontrei com Fernando na Costa Brava, tomei um pudim, depois ele deu-me uma coroa até o Pina. Fui ao Expressinho onde encontrei Sônia. Dançamos depois fomos ao Chapéu de Couro logo após fomos para um quarto no Pina. Chegamos a fazer amor por duas vezes.

Recife 13/10/77 quarta feira
 Finalmente depois de esperar 23 longos anos o Corinthians é campeão paulista. Encontrei Marlène K. fomos a "Moenda", tomamos cerveja e de lá saímos às 00:30 hrs. Fomos até sua casa e curtimos uma madrugada de amor.



Fonte: ANDRADE, 2016.

O texto também é muito presente nos livros de Gilvan Barreto, seja como inspiração, seja de forma literal. Em *Sobremarinhos* (2015), o livro *O Estrangeiro* de Albert Camus é matéria física para várias colagens¹³⁸ presentes no livro. Páginas escritas do livro Camus participam literalmente do livro de Gilvan. *Cobogó de Pernambuco* (2013), já mencionamos, traz um texto¹³⁹ histórico sobre o artefato, o que dá uma outra profundidade ao livro. *Condor* (2014) de João Pina, por sua vez, apresenta num único livro diferentes formas de atuação do

¹³⁸ Figura 42.

¹³⁹ Figura 60.

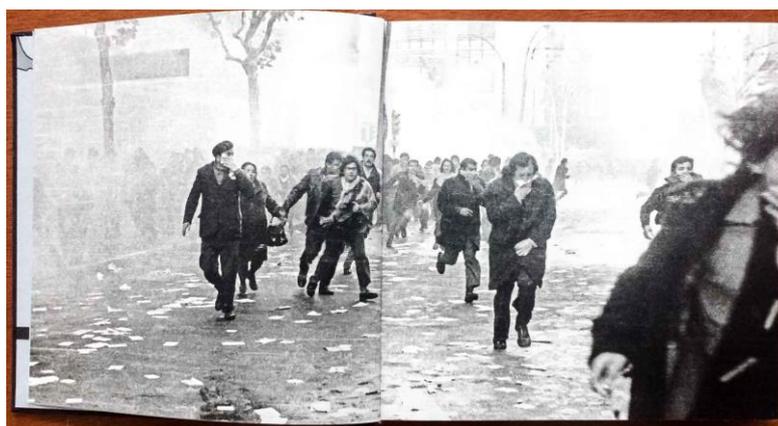
texto. Vejamos mais detalhadamente este livro.

Figura 73 - Capa e contracapa com cronologia da operação Condor.



Legenda: Na linha do tempo, o primeiro ano que aparece é “1954 – 4 de maio – Golpe de Estado no Paraguai”.
Fonte: PINA, 2014.

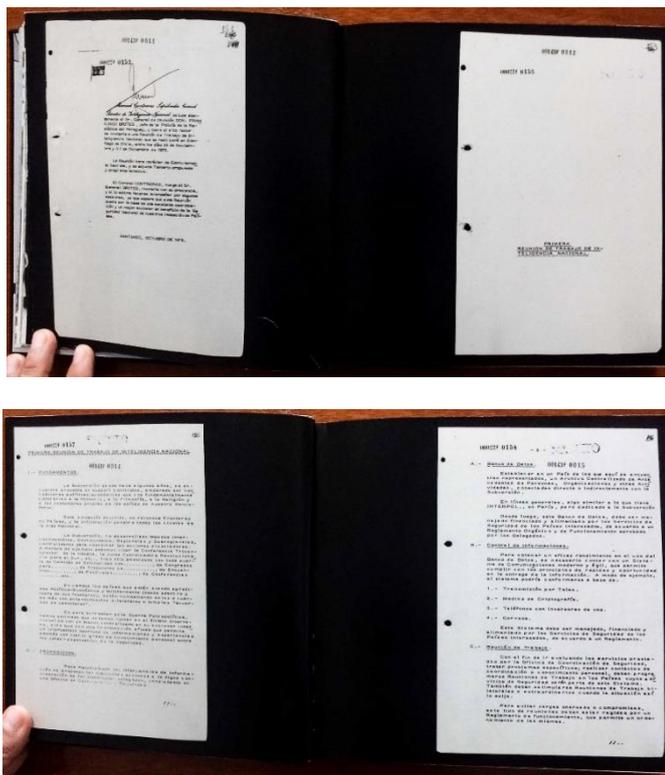
Figura 74 - Primeira página de *Condor* com imagem de arquivo.



Fonte: PINA, 2014.

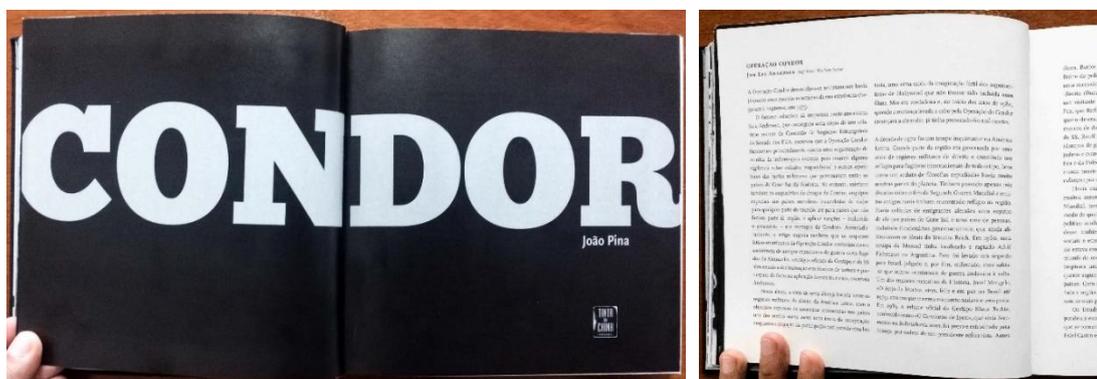
No início e no fim do livro, nas contracapas, temos um mapa gráfico com a cronologia da operação Condor e textos pontuando marcos relacionados às ditaduras. Antes da página-dupla com o título, temos uma espécie de prólogo com imagens de arquivo relacionadas à operação Condor e temos o próprio documento de criação da operação Condor, convertido em imagem fotográfica, porém legível, permitindo que o leitor veja o texto diretamente na reprodução fotográfica do documento. Após o título, temos um texto, escrito pelo jornalista Jon Lee Anderson do *The New Yorker*, apresentando o que foi a operação Condor nas ditaduras do cone sul das américas no século passado.

Figura 75 - Sequência de páginas que mostra o documento que oficializa a operação Condor.



Fonte: PINA, 2014.

Figura 76 - Página dupla com título e página com início do texto *Operação Condor* de John Lee Anderson.



Fonte: PINA, 2014.

Após este texto, a maior parte do livro se estrutura com textos relacionados às entrevistas feitas com vítimas sobreviventes, familiares de vítimas assassinadas e algozes que torturaram e mataram pessoas a mando dos Estados. Para cada pessoa entrevistada, João Pina apresenta texto, imagens do entrevistado, dos lugares de tortura, ou assassinato, e/ou objetos relacionados à vítima.

Figura 77 - Sequência de páginas de *Condor*.

Fonte: PINA, 2014.

Na sequência de imagens acima temos na primeira imagem, poesia escrita pela entrevistada Veronica de Negri. O Texto foi impresso num papel transparente que nos deixa ver sua autora, na imagem da página seguinte. Ao longo do livro, os textos decorrentes das entrevistas, sejam textos do entrevistado ou relatos do próprio João Pina vão sempre se sobrepondo as imagens dos entrevistados, criando, com isso novas imagens, decorrentes também da mistura de papéis.

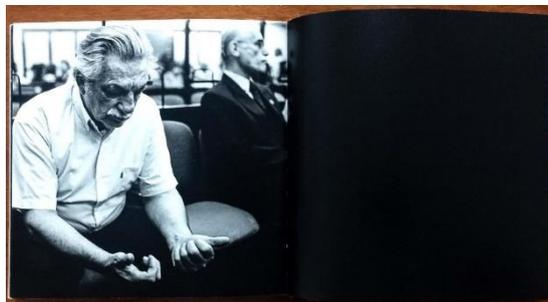
Após a imagem da *Figura 78*, temos o texto do jurista Baltasar Garzón, um ensaio intitulado *Os direitos das vítimas*. Depois temos o texto *A sombra do condor*, assinado pelo próprio João Pina, em que fala sobre o processo do trabalho, seus motivos, as dificuldades encontradas e seu posicionamento político ante os fatos contados. Na sequência, vemos uma imagem com noticiais de jornais já do ano de 2012, em que podemos ler explicitamente os textos escritos e que se relacionam a prisão de alguns torturadores na Argentina, após a queda da Lei de Anistia naquele país.

Ao final do livro, temos um texto de agradecimentos e uma nota biográfica sobre o autor. Por último, na contracapa final do livro, temos um encarte em que consta todas as fotografias feitas ou apropriadas por João Pina e as respectivas legendas, ancorando informativamente cada imagem, aos moldes jornalísticos.

O texto é um elemento imprescindível da mensagem fotojornalística. (...). Imaginemos a fotografia de um instante qualquer, por exemplo, de um instante de uma guerra. Essa fotografia pode ser extraordinariamente expressiva e tecnicamente irrepreensível. Mas se não possuir um texto que a ancore, a imagem pode valer, por

exemplo, como símbolo de qualquer guerra, mas não vale como indício da guerra em particular que representa. (SOUZA, 2004, p. 65)

Figura 78 - Penúltima imagem de *Condor*.



Fonte: PINA, 2014.

Figura 79 - Na página esquerda, texto de João Pina; na página direita, última imagem de *Condor*.



Fonte: PINA, 2014.

Figura 80 - Contracapa com cronologia e encarte de *Condor*.



Legenda: Na contracapa a cronologia segue até o ano de “2006, começam os julgamentos sobretudo de militares argentinos por crimes contra a humanidade”.

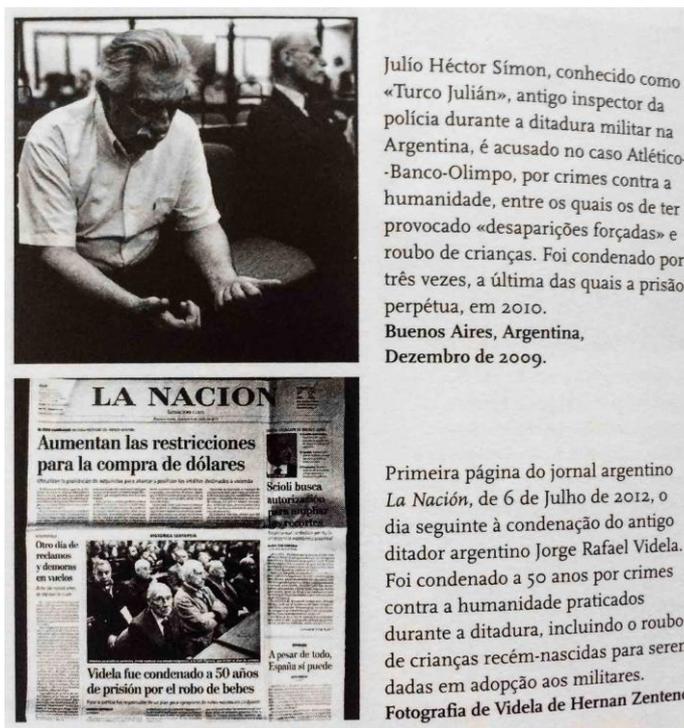
Fonte: PINA, 2014.

Figura 81 - Página do encarte com legendas de *Condor*.



Fonte: PINA, 2014.

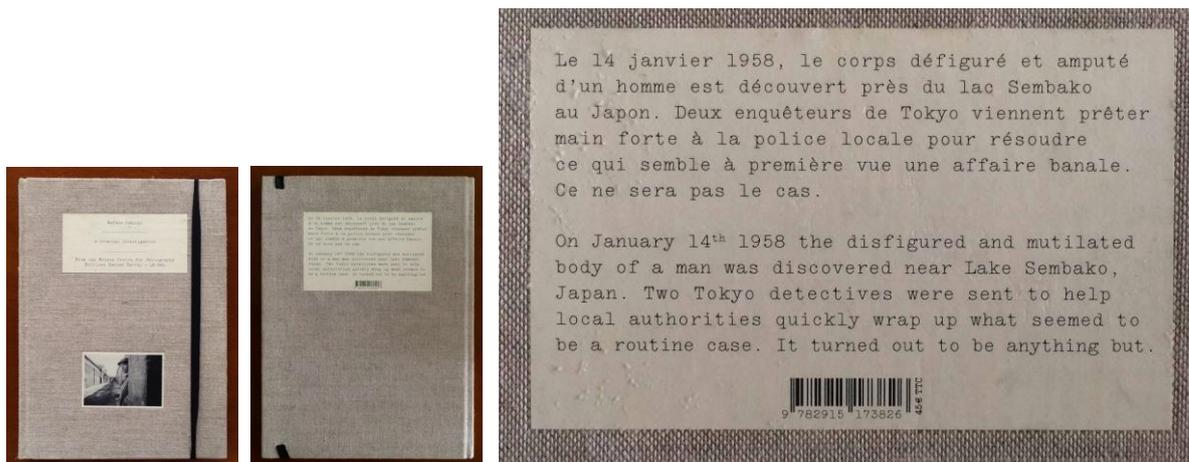
Figura 82 - Detalhe da legenda do encarte de *Condor*.



Fonte: PINA, 2014.

Os textos, inclusive as legendas no encarte, junto com as imagens nos permitem uma imersão no livro em várias camadas de afeto e inteligibilidade, mostrando que longe de serem oposições, texto e imagem podem se complementar e criar junto. *Condor* é um desses fotolivros que ultrapassam as fronteiras entre o que é jornalístico, documental ou artístico. E mais importante que isso, ele oferece um espaço para o outro falar, para contar sua versão da história, faz sair do poço cômodo do esquecimento fantasmas de nossa história que se não expurgados, voltam a assombrar. Em *Condor*, textos e imagens juntos “assinalam no terreno de hoje, o lugar no qual é conservado o velho” (BEJAMIN, 2012a, p. 246)

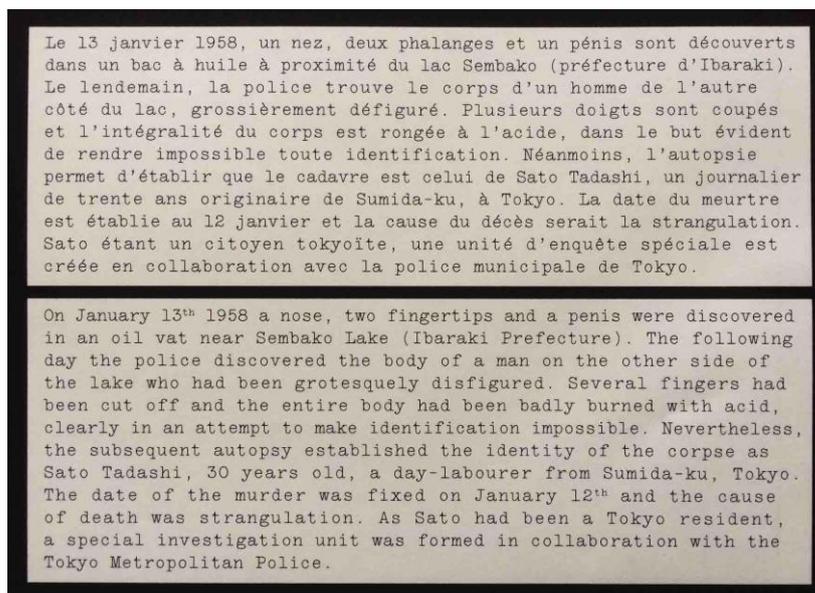
Como último exemplo, gostaríamos de mostrar *A Criminal Investigation* (2011) de Watabe Yukichi. A produção do livro é assinada pelo *Wilson Centre for Photography*. Assim como *Eis São Paulo*, o livro também faz uso de textos que orientam a como as imagens devem ser vistas e entendidas. Inclusive, na capa de trás do livro, podemos ler sobre o que o livro trata. No início do livro temos um texto que diz que o livro é sobre uma investigação policial do assassinato do jornalista Sumida-Ku em Tóquio, 1958. Depois do texto, temos diversas imagens relacionadas à investigação e alguns outros textos de apoio.

Figura 83 - Capa (frente e verso) e detalhe do texto do verso de *Criminal Investigation*.

Fonte: YUKICHI, 2011

Figura 84 - Páginas de *Criminal Investigation*.

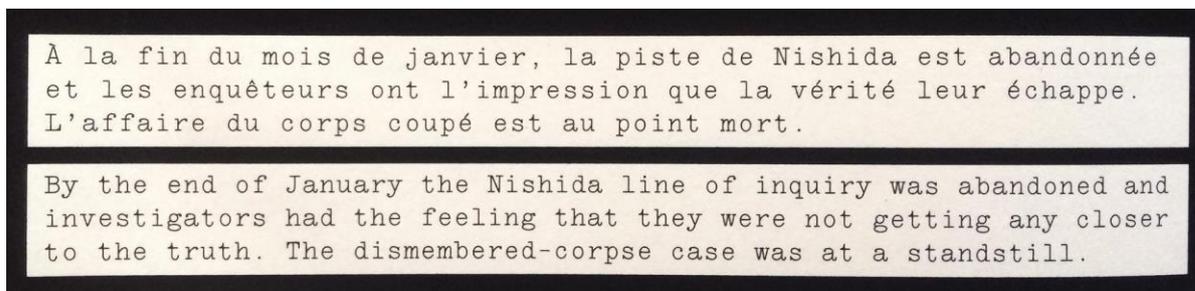
Fonte: YUKICHI, 2011.

Figura 85 - Detalhe do texto da primeira página de *Criminal Investigation*.

Fonte: YUKICHI, 2011.

Já próximo ao final do livro um pequeno texto nos informa do fracasso das investigações. Após este texto, seguem-se mais algumas imagens e ao final do livro, um texto epílogo e um texto biográfico sobre o fotógrafo Watabe Yukichi.

Figura 86 - Detalhe do texto informando o fracasso das investigações de *Criminal Investigation*.



Fonte: YUKICHI, 2011.

Figura 87 - Última página com imagem e texto epílogo de *Criminal Investigation*.



Fonte: YUKICHI, 2011.

O Epílogo é um texto que nos desestabiliza, põe em cheque toda a orientação que recebemos dos textos anteriores ao afirmar que se trata de imagens de investigações policiais sobre outras pessoas. Vemos as imagens acreditando no texto que as acompanha como se tudo fosse verdade. O texto seguinte sobre o fotógrafo nos conta que Watabe Yukichi (1924 – 1993) foi fotojornalista, que realizou algumas coberturas de investigações policiais e que parte das imagens já foram publicadas em revistas e jornais entre os anos 1950 e 1960 em Tóquio, Japão.

Criminal Investigation além de mostrar imagens fotojornalísticas, feitas nos anos 1950, e que remetem ao estilo do cinema *noir*, propõe uma reflexão sobre a nossa crença no “poder de designação das palavras” (FOUCAULT, 1988, p. 67), crença de que os textos dizem a verdade sobre as imagens, ou de que as imagens significam exatamente o que o texto diz, mais especificamente no jornalismo. Reflexão que podemos levar para outros campos da cultura. Vemos o livro como um trabalho documental de época e só ao final é que sabemos tratar-se de

um livro de ficção produzido pelo *Wilson Centre for Photography* no ano de 2011 a partir do trabalho fotojornalístico de Watabe Yukichi.

Nem tudo é verdade sobre textos e imagens, nem sempre o que se diz é o que se vê. Se de um lado os textos, as legendas, podem diminuir a potência de uma narrativa visual, do outro podem ampliar; podem desestabilizar o olhar do leitor. Assim como as relações entre as imagens são infinitas; as relações entre imagens e textos também o são. Os diálogos entre texto e imagens, nos fotolivros, podem ser da ordem da tentativa de imposição de um discurso unívoco, como em *Eis São Paulo*. Ou das múltiplas possibilidades dos diálogos polifônicos, no sentido bakhtiniano, em que textos e imagens se complementam e se confrontam, sem perder sua autonomia, como num jogo, ou numa dança, sobrepondo camadas de complexidade às narrativas dos fotolivros. Os textos, não custa lembrar, são produzidos de acordo com as necessidades de cada projeto específico. Se há uma unidade no que pesquisamos sobre textos em fotolivros foi apenas a presença do título. Não localizamos livros sem título, mas é possível que existam.

4.4 **Desenvolvimento do projeto gráfico do fotolivro**

Ao longo deste capítulo, falamos sobre o posicionamento das imagens nas páginas e ao longo das páginas, o tamanho das imagens, o uso de textos (tocamos até brevemente na questão da tipografia ao abordar o livro *Ressaca Tropical*). Todos esses assuntos são decisões que se relacionam ao projeto gráfico do fotolivro. Decisões que, como vimos, impactam diretamente no ritmo do livro, na narrativa construída, na experiência que o livro proporciona; ou seja, impactam na comunicação. Fazer fotolivros requer uma expertise não apenas em fotografia, mas também nesse terreno de design de livros. Este é tido como uma das modalidades do design gráfico, e vem sendo estudado tanto no campo do design como no de artes.

Dentre as modalidades clássicas do design gráfico, o design de livros é uma das mais longevas e que apresenta uma enorme gama de possibilidades. É que o livro é um objeto complexo e manipulável que possui, para além da bidimensionalidade da capa e de cada página solta isolada, peso, volume e textura. E, sobretudo, por não ser de apreensão imediata, como um cartaz, inclui o gesto e, conseqüentemente, o tempo: seqüência, narrativa, ritmo. (Derdyk, 2013, p. 95 – 96)

Decisões quanto ao layout do livro, ao tamanho das imagens, ao posicionamento das imagens nas páginas, à tipografia usada nos textos, ao tipo de papel usado combinado com o tipo de impressão, ao tipo de capa, de encadernação, normalmente são tomadas em conjunto pelo fotógrafo e pelo designer do fotolivro. “Com fotolivros, você também vai querer trabalhar

com um designer que entende o modo como os livros são fisicamente feitos”¹⁴⁰ (COLBERG, 2017, p. 135, t.n.). Nas entrevistas que realizamos, a participação do designer na produção dos fotolivros é sempre presente na fala dos entrevistados.

(Sobre o fotolivro *Buenos Aires, Brasil*). Quando fui discutir esse formato com o designer... foi um amigo meu que fez também, o Raul Kawamura, gosto muito de trabalhar com ele, porque é um cara que é fotógrafo também, a gente dialoga com muita facilidade. Nesse processo da fotografia, na hora de pensar o resultado, a saída para um livro, para um impresso, você tem que ter um diálogo muito bacana com a pessoa que vai executar o design. Eu disse assim: “Oh, Raul, o que eu quero é isso aqui”. Aí ele entendeu de cara, e a gente foi trabalhando alguns dias na casa dele até a coisa surgir. Eu disse: “olhe, eu quero um livro cartão postal só que eu quero que a capa a gente possa abrir, eu queria mostrar internamente a coisa do canal, que é uma coisa que tem lá...”. (RODRIGUES, 2017, entrevista concedida).

Ana Lira conta que a produção de *Voto* (2014) foi em conjunto com as designers e editoras da Pingado Press. A escolha do tamanho das imagens, de fazer a capa em papelão, do tipo de papel usado; tudo, é claro, em conexão com o conceito do livro. Sobre o título, rebaixado na capa, Ana diz: “quem criou foi a Bianca junto com Ivy, da Pingado Press, elas fizeram o projeto gráfico do livro. Tivemos muitas conversas sobre o quão sensorial seria o título e elas me apresentaram várias possibilidades”. Gilvan Barreto, por sua vez, conta sobre a participação da designer, no seu livro *Suturas* (2016).

A costura na capa¹⁴¹ foi uma ideia da designer. (...) A gente estudou materiais que seriam baratos, simples, mas delicados para fazer o *Suturas*. A Designer se propôs a costurar os exemplares à mão. Eu disse: “eu vou ficar devendo esse favor a você pelo resto da vida”. Ela disse: “eu adoro isso, eu fico lá...”. Eu disse: “você tem certeza disso?” Ela disse: “eu tenho sim”. (...) A diagramação do texto foi proposta pela designer. A princípio eu achei a diagramação do texto meio esquisita, quase sangrando, depois eu olhei e disse: “deixa ela propor. Eu venho de ideias muito formadas”. Relaxei mais, justamente para ter um pouco mais de surpresas. Não houve tantas, tudo foi meio que discutido em algum momento. Foi bom trabalhar com a Ekaterina¹⁴², que é russa, outra cultura, vive em São Paulo, é super a fim de fazer as coisas. (BARRETO, 2017, entrevista concedida).

Pelas entrevistas, percebemos o papel fundamental que o designer teve na criação dos fotolivros. Evidentemente, como lembrou Ana Lira, as decisões tomadas estão alicerçadas no conceito do livro, aquele que nos guia ao longo do processo. Colberg (2017, p. 23) distingue o design, nos fotolivros, em dois aspectos: *layout* das fotografias e *design* dos componentes do textuais. E chama de “decisões do fazer” às decisões relacionadas aos materiais usados no livro, ao tipo de impressão e encadernação. O autor separa aquilo que acontece junto e que nomeamos

¹⁴⁰ “With photobooks, you'll also want to work with a designer who understands how books are physically made” (COLBERG, 2017, p. 135).

¹⁴¹ O livro é encadernado com costura aparente em linha vermelha. No centro da capa, no lugar do título, encontramos uma costura em linhas vermelhas.

¹⁴² Ekaterina Kholmogorova, designer gráfica

como *projeto gráfico do fotolivro*; projeto no qual atua o designer de livros.

Segundo a pesquisadora e designer Gabriela Araújo (2016, p. 104), o projeto gráfico é compreendido “como a junção dos elementos visuais e materiais que compõem um livro, considerando as decisões projetuais do designer”. “Chamamos projeto gráfico a todo o planejamento do livro e às escolhas aí implicadas, como dos elementos tipográficos e visuais, dos materiais para capa e miolo e dos processos de impressão e acabamento a serem usados para materializar a ideia do livro” (DOMICIANO, 2008, p. 98). Saíamos então da zona de conforto, da fotografia, para nos aventurarmos em terras estrangeiras, nas artes gráficas, no projeto gráfico de livros. A pesquisa de mestrado *O Design na Construção do Livro* (2016) feita por Gabriela Araújo foi o nosso principal guia neste campo de estudos.

Abordaremos neste tópico o projeto gráfico dos fotolivros em dois aspectos: um que diz respeito ao arranjo dos elementos visuais nas páginas (imagem e texto); outro que diz respeito aos aspectos materiais do fotolivro (formato, papel, capa), os quais estruturam o livro em sua fisicalidade. As decisões de impressão e encadernação aparecerão ao longo do percurso sobre os aspectos materiais do livro.

Não iremos, portanto, apontar como o designer trabalha. Também não vamos mostrar os tipos de impressão que o mercado dispõe e os tipos de encadernação. Para isto recomendamos livros mais técnicos, como *Produção Gráfica para Designers* (2016) de Mark Gatter ou *Como fazer seus próprios livros* (2014) de Charlotte Rivers. Nosso foco está sempre em como o livro comunica, em como se estrutura para isso, ou seja, está nas decisões que precisam ser tomadas. Vamos aqui conhecer um pouco mais os elementos com os quais o designer de livros, e também alguns fotógrafos, trabalham e que estão presentes nos fotolivros. Fazer fotolivros é de tal entrelaçamento que fotógrafos estão se tornando designers e designers estão se tornando fotógrafos.

4.4.1 Elementos visuais

Layout é a forma como estruturamos as páginas de um fotolivro. Como arranjamos espacialmente imagens, textos, ilustrações, gráficos numa página e ao longo das páginas. Um bom layout contribui para a expressão dos elementos visuais. Vejamos alguns arranjos de imagens em páginas, para nos familiarizarmos com algumas questões corriqueiras do layout.

Figura 88 - Capa (frente) e lombada de *The Epic Love Story of a Warrior*.



Fonte: PULKUS, 2016.

Figura 89 - Página dupla com imagens de tamanhos diferentes em cada página de *The Epic Love Story of a Warrior*.



Fonte: PULKUS, 2016.

Figura 90 - Página direita com imagem única e página esquerda em branco de *The Epic Love Story of a Warrior*.



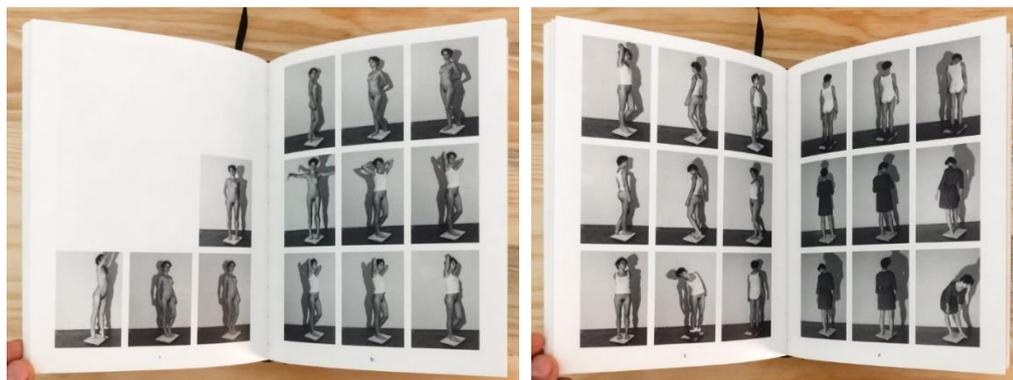
Fonte: PULKUS, 2016.

Figura 91 - Página direita com imagem única; página esquerda com imagens em um grid de *The Epic Love Story of a Warrior*.



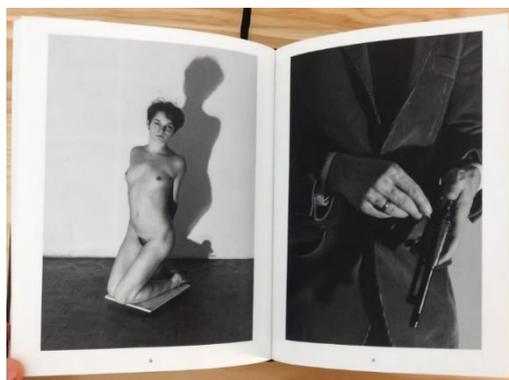
Fonte: PULKUS, 2016.

Figura 92 - Sequência de páginas com imagens em *grids* de *The Epic Love Story of a Warrior*.



Fonte: PULKUS, 2016.

Figura 93 - Página dupla com duas imagens em mesmo tamanho de *The Epic Love Story of a Warrior*.



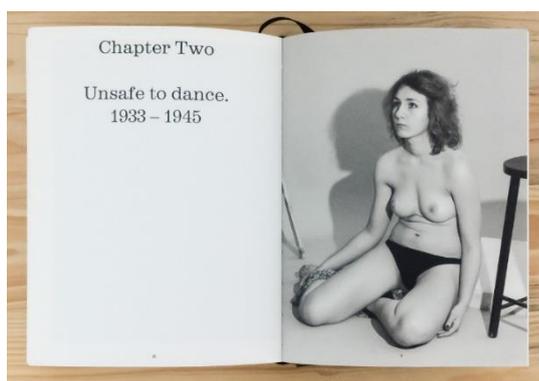
Fonte: PULKUS, 2016.

Figura 94 - Página dupla com uma única imagem de *The Epic Love Story of a Warrior*.



Fonte: PULKUS, 2016.

Figura 35 - Página direita com imagem sangrada; página esquerda com título do capítulo de *The Epic Love Story of a Warrior*.



Fonte: PULKUS, 2016.

The Epic Love Story of a Warrior (2016) de Peter Pulkus pretende contar a história das migrações de povos do Leste Europeu para a Europa Ocidental no século XX, evidenciando os principais acontecimentos históricos, guerras, conflitos, mudanças tecnológicas, mudanças de

comportamento, por meio da encenação de pessoas e objetos no estúdio do fotógrafo. Todas as imagens mostradas acima, exceto a da página direita da *Figura 95*, dizem respeito ao capítulo intitulado: *Chapter Two: Unsafe to dance 1933 – 1945*. No livro, as imagens foram sequenciadas da direita para a esquerda, em alusão aos movimentos de migração. Acima, apresentamos as sequencias de baixo para cima e da direita para a esquerda, em alusão à inversão do modo ver proposta pelo livro.

Nas figuras acima apresentamos todas as combinações de imagens e áreas em branco que encontramos no livro. O tamanho das margens, ou espaços em branco, necessariamente está relacionado ao tamanho da imagem ou imagens na página. Na *Figura 95*, a imagem da página direita ocupa toda a página do livro, não deixando margem, está *sangrada*; já na página esquerda, temos uma ampla área branca em comparação com a área ocupada pelo texto. Na *Figura 94*, temos uma página dupla com uma única imagem lardeada por uma margem branca (o próprio papel, sem tinta de impressão). Na *Figura 89*, temos imagens de tamanhos distintos, logo margens diferentes para cada uma das páginas. “Ao olharmos para uma página de um livro, nós não vemos apenas aquilo que está impresso, mas também aquilo que está vazio: o espaço em branco” (Araújo, 2016, p. 125). Os espaços em branco, assim como as imagens, são elementos de expressão. A repetição e variação dos layouts das páginas contribuem para o ritmo do livro.

O movimento do olho através da página (..) é controlado pelo ritmo das colunas, pesos tipográficos e regras que funcionam como pontuação visual. Através da manipulação desses elementos, o designer agrupa informações de acordo com sua atuação em um dado layout e guia o olho metodicamente através do espaço da página. (CARTER, *apud* ARAÚJO, 2016, p. 124)

A página em branco da *Figura 90* é a pontuação, conhecida nos fotolivros, como *respiro*. É a pausa proposta pelo autor entre a imagem que veio antes e a que vem depois, é onde descansamos o olhar, é também nosso intervalo de reflexão. A esta colocação das imagens em linhas e colunas explícitas, *Figuras 91* e *92*, dá-se o nome de *grid*. Termo que vem do design editorial de jornais e revistas, em que imagem e textos ocupam colunas e linhas, determinadas por um *layout* prévio. O *grid* além de organizar, iguala os elementos visuais, distribuindo seu peso nas páginas. Na *Figura 91*, as fotografias pequenas, colocadas em *grid*, evidenciam sua similitude e fazem oposição à imagem única na página direita. Apesar da diferença de configuração espacial e de tamanho, quando comparamos as imagens na página dupla, *Figura 91*, percebemos um equilíbrio entre elas. O peso da imagem maior é equilibrado pelo *grid* de várias imagens pequenas.

Já na *Figura 92*, o *grid* e a própria imagem desaparecem, com o avançar das páginas

(da direita para esquerda), quando a personagem retratada está nua, evidenciando o espaço em branco assimétrico na página mais à esquerda. Tal espaço em branco aqui é deveras expressivo na sequência narrada pelo livro, evidenciada no título do capítulo e pelas imagens que aparecem antes (*Figuras 95, 94 e 93*) e depois desta (*Figuras 91, 90 e 89*). O espaço em branco evidencia o desaparecimento da personagem, da imagem, do *grid*; vislumbramos como uma metáfora para a morte e/ou para o esquecimento. É um espaço em branco vazio, mas cheio de significados.

Tomamos *The Epic Love Story of a Warrior* como exemplo, dado as relações entre imagem e espaços branco que o livro evidencia. Alguns livros, não fazem uso de espaços brancos ou margens. Em *Eis São Paulo*¹⁴³ as imagens aparecem sangradas nas páginas e as páginas de respiro, não são da cor do papel, mas impressas em preto. Já *Criminal Investigation*¹⁴⁴ é uma longa tira preta, com imagens e textos, lardeada na parte superior e inferior com uma margem que dá a ver a cor amarelada do papel; nos remete a um rolo de filme. O uso ou não de margens e outros espaços em branco, como o espaço entre as colunas e linhas de um *grid* são elementos expressivos e significativos, que podem ajudar na construção da narrativa visual se pensados em acordo com o conceito do livro.

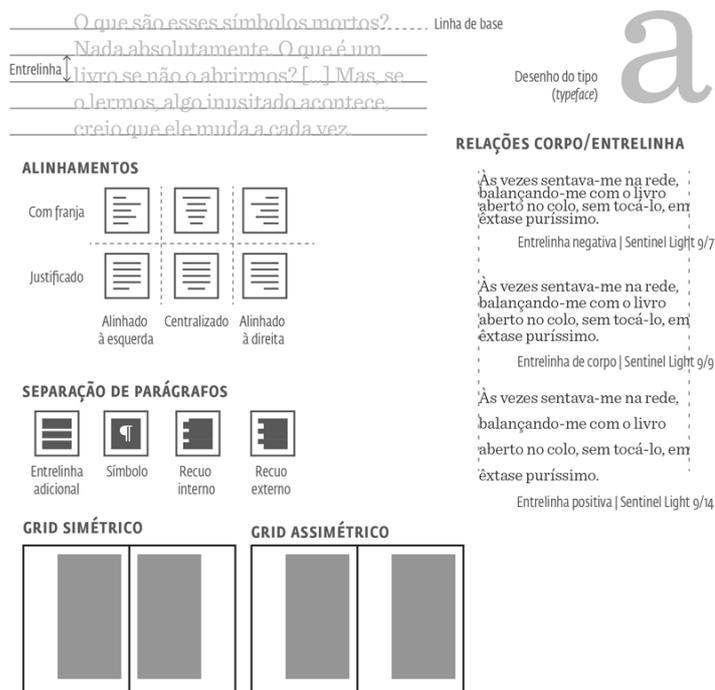
Abordamos o *layout*, os espaços em branco e os *grids*; elementos do design gráfico que estruturam as imagens e também os textos nas páginas. Vejamos agora os elementos que atuam com o texto. Gabriela Araújo (2016) apresenta a tipografia, corpo e entrelinha, o alinhamento, o bloco de texto e, novamente, as margens da página. Esses elementos juntos é o que formam a mancha gráfica do texto numa página.

É por meio dela (da tipografia) que o texto assume uma forma, passa a ocupar um lugar no espaço e é por ela que o leitor o acessa. Por isso, a escolha tipográfica é determinante para diversos aspectos do projeto gráfico do livro, como a largura da coluna, o alinhamento, a relação corpo e entrelinha, entre outras... (ARAÚJO, 2016, p. 107)

¹⁴³ *Figura 69.*

¹⁴⁴ *Figura 84.*

Figura 96 - Esquema visual desenvolvido por Gabriela Araújo em sua dissertação de mestrado sobre os elementos visuais do texto.



Fonte: ARAÚJO, 2016.

A tipografia é a carne do texto. Pode ser uma carne mais transparente ou opaca. Pode buscar favorecer a leitura do texto sem pretender influenciar expressivamente, ou pode interferir conscientemente, tal como vimos em *Ressaca Tropical*¹⁴⁵, ou em *Criminal Investigation*¹⁴⁶, neste último os textos são escritos com uma fonte que simula os tipos de uma máquina de datilografia. De toda forma, “não existe tipografia sem significado” (ARAÚJO, 2016, p. 109). “A tipografia dissemina informação e evoca emoções, compartilhando histórias e influências de comportamentos” (*ibid.* p. 112).

A tipografia cumpre funções claramente diferenciadoras entre os diversos componentes textuais. Ela não trata igualmente um título e um texto, e neles marca diferenças e estabelece jogos visuais, estéticos e informativos. Tipo, tamanho, cor, opções dentro de uma família, o uso de maiúscula ou minúscula, entreletra, entrelinha, sangria, etc. são variáveis que marcam as ênfases e as modulações correspondentes ao valor semântico e de composição das palavras. Nesta fase é impossível desligar os conteúdos denotativos de um texto de seus aspectos conotativos e visuais. A correspondência, o antagonismo, o sentido e o contrassenso deliberado entre o que se está dizendo e como se está dizendo são os aspectos mais ricos do trabalho tipográfico. (FUENTES, 2006, p. 72)

O Corpo, por sua vez, diz respeito ao tamanho da tipografia; entrelinha é espaço entre as linhas escritas, tal como mostrado na *Figura 96*. A tipografia, corpo e entrelinha podem ou

¹⁴⁵ *Figura 74*.

¹⁴⁶ *Figuras 85, 86 e 89*.

não facilitar a leitura do texto. Araújo (2016, p. 114) diz que usar entrelinhas menores do que o corpo, em textos longos, “cria muitos ruídos visuais formando uma mancha textual oprimida e desconfortável para a leitura”. Já o contrário, quando as entrelinhas são maiores do que o corpo, facilita a leitura do texto, tornando-o mais leve. Tudo isso faz parte, como dito por Fuentes (2006), do jogo entre o que o texto diz e como diz, no qual nos inserimos.

Na *Figura 96*, vemos também os tipos de alinhamentos e parágrafos. A junção desses elementos com a tipografia, corpo e entrelinha forma o “bloco de texto – ou ainda, mancha textual ou coluna de texto” (ARAÚJO, 2016, p. 122). O bloco de texto é a imagem textual que, assim como a imagem fotográfica, vamos alinhar dentro da página. E com isso voltamos a falar de *grids*, espaços em branco e *layout*. Vejamos um exemplo para firmar o entendimento sobre os elementos visuais de design gráfico e suas relações com as imagens e textos nos fotolivros.

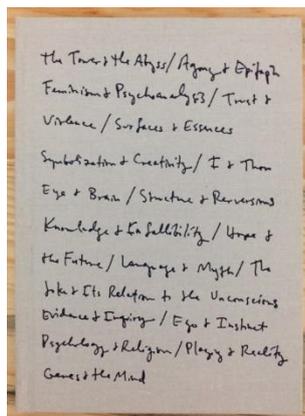
Figura 97 - Caixa, três livros e encarte de *Contains 3 Books*.



Fonte: FULFORD, 2016.

Contains 3 Books (2016) de Jason Fulford é um fotolivro que, como o próprio nome diz, contém 3 livros: *I am Napoleon*, *Mild Moderate Severe Profound* e *&&*. Os três livros junto com um encarte que mistura letras e desenhos que saem das letras vêm dentro de uma caixa cinza, *Figura 97*. Os livros mostram várias relações entre imagens e textos, que ora aparecem explicando um ao outro, ora confundindo; tema recorrente nos trabalhos do fotógrafo e editor de fotolivros Jason Fulford.

Figura 98 - Capa (frente) de &&.

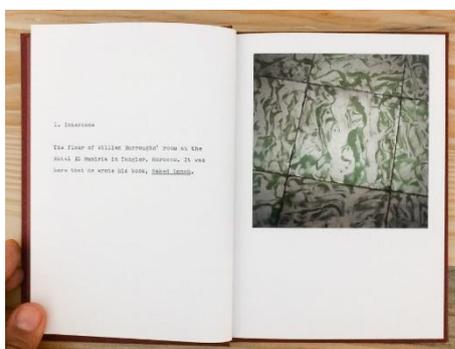


Fonte: FULFORD, 2016.

Figura 99 - Página dupla de &&.



Fonte: FULFORD, 2016.

Figura 100 - Página dupla e detalhe do texto da página esquerda de *Mild Moderate Severe Profound*.

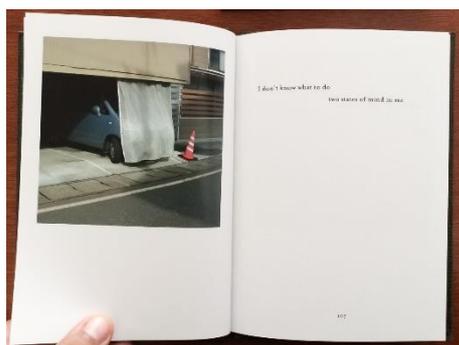
1. Interzone

The floor of William Burroughs' room at the Hotel El Muniria in Tangier, Morocco. It was here that he wrote his book, Naked Lunch.

Fonte: FULFORD, 2016

A Figura 100 é do livro *Mild Moderate Severe Profound*. Aqui, a tipografia lembra os tipos de uma máquina de datilografia, o parágrafo do pequeno texto é alinhado à esquerda e as entrelinhas são largas, facilitam a leitura. A Figura 98 é a capa de &&, o texto da capa é alinhado à esquerda, as entrelinhas são largas, mas a tipografia é uma caligrafia de difícil leitura. Neste livro, só encontramos textos nas próprias imagens fotográficas, Figura 99. *I am Napoleon* mostra várias tipografias e formatos de parágrafos, alinhamentos e entrelinhas. Cada página dupla do livro é uma combinação diferente entre os elementos visuais, como podemos ver na Figura 101.

Figura 101 - Páginas duplas e detalhes do texto da página direita de *I am Napoleon*.



I don't know what to do
two states of mind in me



PREFATORY NOTE

I THINK that any book or picture or composition of any sort, once out into the world, so to say, produces a different effect on each person who seriously tries to follow it. I certainly do not think that the author of it has any monopoly in its interpretation.



We all know from our personal experience that we can be ourselves only in and through our world and there is a sense in which 'our' world will die with us although 'the' world will go on without us.

Fonte: FULFORD, 2016.

Podemos dizer que nos fotolivros não há regras prévias pré-estabelecidas para as relações visuais entre as imagens e os textos. Podemos dizer também que não existe design neutro, por menos que o percebamos, por mais simples que seja o livro, nenhuma página em branco é de fato vazia de conteúdo. “Layout / design, então, (...) são uma parte integrante do livro, bem como a edição e sequência, e também muito parecido com a escolha de papel e encadernação”¹⁴⁷ (COLBERG, 2016, p. 131, t.n.). Continuemos, pois, e vejamos agora os aspectos materiais do projeto gráfico de um fotolivro.

¹⁴⁷ “(...) layout/design then (...) are an integral part of the book, much like the edit and sequence, and also much like the choice of paper and binding” (COLBERG, 2016, p. 131).

4.4.2 Aspectos materiais

Primeiro vem o formato, não há livro sem haver a definição de um formato para ele. Vimos os bonecos de *Interrogations* e a solução final para o livro¹⁴⁸, já estamos familiarizados com o papel dos bonecos para encontrar o formato mais adequado para o livro. Vale apenas ressaltar, que a medida que as decisões do projeto gráfico vão sendo tomadas, novos bonecos vão sendo feitos, para testar o layout, a tipografia, etc. O primeiro boneco de fotolivro, já é o primeiro formato pensado para o livro, portanto, pensar em fotolivro é pensar em formato desde o início, desde a mesa de edição das imagens.

O formato do livro necessariamente trará implicações para todas as decisões gráficas. Ele é que determina o espaço em que o designer vai trabalhar e os espaços em que as imagens e textos vão atuar. Ele influencia até como o leitor vai ver o livro. Se é um livro de formato grande que precisa de um apoio, uma mesa, para ser folheado; ou se é um livro pequeno que posso folhear segurando nas mãos. Estas decisões de formato, evidentemente, têm relação com o conceito do livro e com o que o livro conta.

Figura 102 - Capa (frente) e estrutura do livro em formato concertina de *Entrevistas*.



Fonte: JAGUARIBE, 2014.

¹⁴⁸ Figuras 64 a 66.

Figura 103 - Páginas de *Entrevistas* em formato concertina.



Fonte: JAGUARIBE, 2014.

Entrevistas (2014) de Claudia Jaguaribe é um livro em formato concertina, ou acordeom. O livro pode ser aberto em uma longa tira de papel, as imagens são aproximadas umas às outras, sem margens. A fotógrafa realizou fotos panorâmicas da cidade a partir das residências e também dentro das residências de habitantes da cidade de São Paulo. O livro é uma grande panorâmica das moradias visitadas e das vistas da cidade a partir dessas moradias. O formato escolhido para o livro permite que uma fotografia se emende na outra, como se uma moradia se emendasse na outra, assim como as vistas da cidade são uma coisa só. Em algumas imagens é até difícil discernir a separação entre as residências. O formato, portanto, guia a forma de ver o livro, dar a ver a cidade de São Paulo como um labirinto sem fim, em que saímos de uma casa apenas para entrar noutra.

Ici Chez Nous (2008) de Jonas Bendiksen é fruto de sua pesquisa sobre a situação de miséria em habitações urbanas. O fotojornalista, para este livro, entrevistou moradores de favelas e comunidades em situação de miséria nas cidades de Cracas, Nairobi, Mumbai e Jakarta, assinaladas no mapa mostrado na *Figura 104*. Boa parte do livro se constitui de entrevistas, em que o entrevistado conta um pouco de seu cotidiano e imagens das moradias destas pessoas. Na *Figura 105*, vemos na página dupla a entrevista (sempre a fala direta do entrevistado); tal página se abre ao meio, revelando em seu interior quatro páginas em que vemos o entrevistado e demais moradores, dentro da moradia.

Figura 104 - Capa e página dupla com mapa gráfico de *Ici, Chez Nous*.



Fonte: BENDIKSEN, 2008.

Figura 105 - Página dupla e abertura da página dupla de *Ici, Chez Nous*.



Fonte: BENDIKSEN, 2008.

Uma outra forma de visualizar o livro é com o livro em pé, como na *Figura 106*. Esta visualização nos permite ver que as moradias que aparecem no livro são de um único cômodo. Ficamos então sabendo que as imagens que vemos no formato horizontal, com o livro aberto sobre a mesa, *Figura 105*, são uma panorâmica em 360° da moradia daquelas pessoas. A escolha do formato, portanto, pode contribuir expressiva e significativamente ao que o livro conta.

Figura 106 - Outra forma de visualizar as imagens de *Ici, Chez Nous*.



Fonte: BENDIKSEN, 2008.

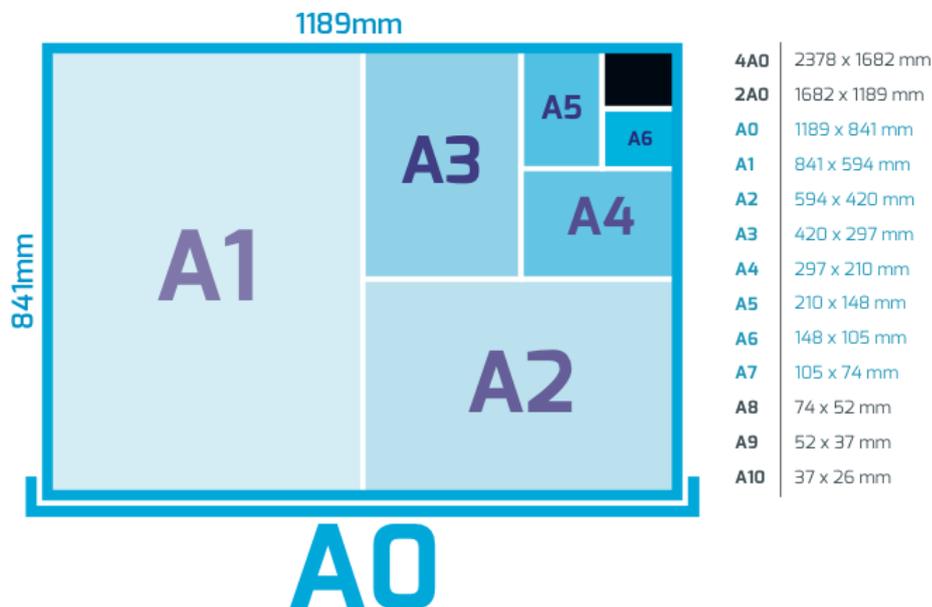
Diretamente relacionado ao formato do livro está a escolha do papel. “O próprio modo que o papel estrutura o livro enquanto objeto altera os modos de transmitir e compreender a comunicação” (ARAÚJO, 2016, p. 134). Escolher o papel em que as imagens e textos serão impressos significar conhecer o papel e seu comportamento ante o tipo de impressão e encadernação escolhida. Muito da escolha do papel está relacionado a disponibilidade de papel que a gráfica onde o livro vai ser impresso tem e/ou à disponibilidade orçamentária de adquirir o papel mais adequado ao conceito do livro, ao que o livro comunica, ao tipo de impressão (se laser, se jato de tinta, se *offset*, entre outros), ao tipo de capa e encadernação.

(...) alguns processos não permitem o uso de determinados tipos de papel. Mesmo no caso do *offset* – processo que aceita enorme variedade de papéis para impressão -, há diferenças de qualidade de acordo com as propriedades de cada tipo. Na dúvida, consulte a gráfica. (VILLAS-BOAS, 2010, p. 113)

De fato, tudo vem junto, separamos aqui, apenas por questões didáticas. Uma escolha implica outras. Se vamos imprimir numa impressora à laser, temos que conhecer os papéis que oferecem um bom resultado nesse sistema de impressão. Se vamos fazer um livro com uma

estrutura similar ao de Jonas Bendiksen¹⁴⁹, vamos precisar de um papel que se sustente na posição vertical e de uma capa que também dê suporte. Andrew Haslam (2010, p. 191) destaca sete características principais dos papéis: “o formato, a gramatura, o corpo, o sentido da fibra, a opacidade, o acabamento e a cor”.

Figura 107 - Formato de papéis, série A do padrão ISO 216.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/bQ9RB2>> Acesso em: 28 de ago. 2017.

A Figura 107 nos mostra alguns dos formatos mais comuns de papéis com que as gráficas trabalham. Existem vários outros, como a série B do padrão ISO 216, o formato jornal, carta, entre outros. A fibra é o principal ingrediente do papel. As fibras de celulose e de algodão são bem conhecidas na fabricação de papéis. O arranjo e o volume de fibras se relaciona com a gramatura e o corpo do papel. Gramatura é o peso do papel em gramas por metro quadro (g/m^2). A gramatura “determina o volume e o peso do livro e deve ser considerada também em relação ao formato, uma vez que vai influenciar diretamente no toque e na passagem das páginas” (ARAÚJO, 2016, p. 136). O corpo diz respeito a espessura do papel. Diferentes papéis podem ter a mesma gramatura, mas serem mais finos ou mais grossos.

A combinação do tipo de fibra com a gramatura e espessura do papel possibilitam que o papel absorva mais ou menos umidade, seja mais ou menos resistente ao calor, seja mais duro ou mais flexível, por exemplo. O sentido da fibra é a direção na qual as fibras se alinham quando o papel é fabricado. É mais fácil realizar dobras e cortes no papel respeitando o sentido das fibras. O papel é mais resistente quando se tenta dobrar no contrafluxo das fibras. Logo, o

¹⁴⁹ Figura 106.

sentido das fibras implica em como dispomos as páginas do livro na folha do papel a ser impresso. Se dispomos as páginas de modo que as dobras e cortes estejam alinhados com o sentido das fibras, tal pode facilitar bastante a encadernação e o acabamento do livro.

Na oficina *Edição, curadoria e publicação* (2016), por exemplo, vivenciamos na prática a necessidade de dispor as páginas no papel de forma que as dobras pudessem coincidir com o sentido das fibras. A folha de papel disponível para impressão era de uma gramatura alta e de uma espessura grossa; era um papel mais rígido. Tivemos que aproveitar o fluxo das fibras para conseguir dobrá-lo e encaderná-lo. “Para livros e livretos, o ideal é dobrar a folha com a direção das fibras do papel correndo paralelo à lombada, a fim de que as páginas abram mais facilmente e haja menos risco de ondulação ao longo da margem horizontal” (BANN, 2010, p.2).

A opacidade diz respeito a quantidade de luz que o papel deixa passar. Papéis mais transparentes nos deixam ver o seu verso, a exemplo do papel usado para o texto das entrevistas no livro *Condor*¹⁵⁰, que nos deixa entrever a imagem da página seguinte. Papéis mais opacos não nos deixam ver as imagens e textos do seu verso. A cor do papel, evidentemente, se relaciona com o espectro de cores da luz que são absorvidos pelo papel e o que são refletidos. Portanto, altera diretamente nossa percepção da imagem impressa no papel. Um papel amarelado, como o Pólen, realça o amarelo das imagens e torna amarelo as áreas transparentes ou brancas. Isso é algo a se levar em consideração na hora de tratar as imagens para a impressão, especialmente se a impressora não imprimir a cor branca, que o caso da maioria das impressoras.

Acabamento do papel diz respeito se sua superfície é lisa ou rugosa, se é brilhosa ou fosca, entre outros. Tudo isso, é claro, impacta na visualização das imagens impressas. O papel *Couché*, que ainda é muito usado para impressão fotográfica no Brasil, por exemplo, é um papel liso que vem em opções com brilho ou fosco. O papel ainda pode ser mais ou menos ácido. Papéis mais alcalinos, com $\text{PH} > 7$, por exemplo, demoram para mudar de cor, não se amarelam tão facilmente.

Todos esses aspectos que abordamos foi apenas para mostrar a complexidade que é o mundo dos papéis. Milhares de combinações são possíveis. Nosso interesse aqui não apontar qual papel é melhor para imagem, qual deixa a imagem mais nítida em qual sistema de impressão, por exemplo. Nos contentamos em apresentar algumas das características dos papéis com as quais o fotógrafo e o designer vão lidar na hora de fazer um fotolivro. Uma boa forma

¹⁵⁰ *Figura 77.*

de conhecer como o papel vai funcionar com a imagem e com a sistema de impressão escolhido é ir nas gráficas e ver os catálogos disponíveis e principalmente olhar outros fotolivros. Boa parte dos fotolivros vêm com indicação do tipo de papel usado e gramatura, às vezes trazem até informações das gráficas em que foram impressos.

Assim como se escolhe o papel ou os papéis para as páginas do livro, também se escolhe o papel ou outro material de que será feito a capa. *Ici Chez Nous*¹⁵¹ é um livro de capa dura. Em *Criminal Investigation*¹⁵² a capa é dura e revestida por um tecido. Estes são alguns exemplos de como as capas são diversas. Capa, papel, formato, encadernação; todo o projeto gráfico do fotolivre é costurado com o conceito do livro e está limitado às capacidades orçamentárias e operacionais do projeto, vejamos na fala de Mateus Sá sobre o livro *Luz no litoral* (2005):

Meu sonho, na época, era aquele livrão também, com capa dura, aquela coisa do livro clássico de fotografia. Só que a grana não dava, quando a gente foi orçar nas gráficas, só a capa dura era praticamente o preço do livro todo. Já que não vai dar para ser capa dura, vamos fazer com um papel mais grosso, com orelha completa, que deixa mais grosso ainda e traz um quê de estabilidade. (SÁ, 2017, entrevista concedida)

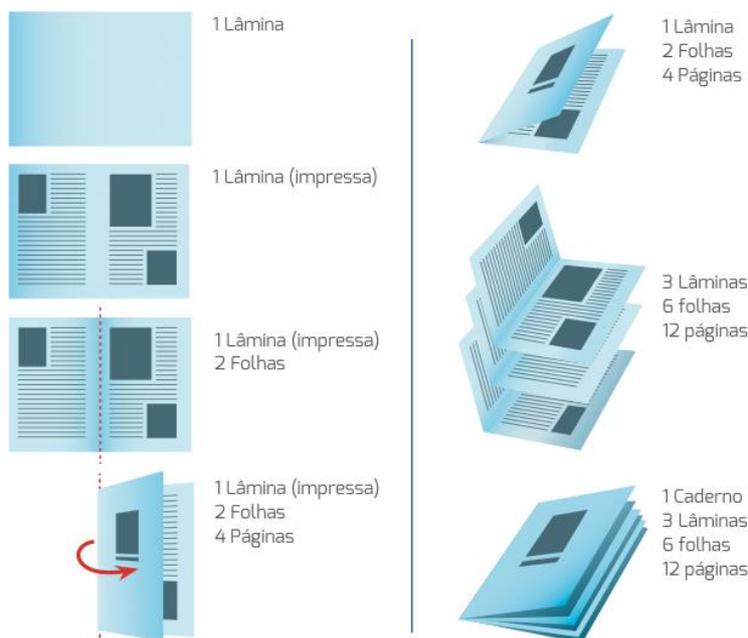
Definido o formato, arranjados as imagens e os textos nas páginas, combinados e testados os papéis (ou outro tipo de material) e os tipos de impressão que serão usados; é hora de imprimir o fotolivre. Existem diversos tipos de impressão disponíveis, alguns dos quais já citamos no capítulo anterior. Para cada tipo de impressão teremos tipos de tinta diferentes e papéis ou outros materiais (como plástico, madeira, entre outros) que são mais ou menos adequados. Uma impressora à laser, por exemplo, trabalha com tinta em pó. Uma impressora jato de tinta, com tinta líquida, e por aí vai. De volta ao fotolivre, depois de impresso ele segue para o acabamento e encadernação.

O acabamento diz respeito, entre outros assuntos, às dobras nas páginas para formar o livro, ao refile do livro, aos processos de laminação e de aplicação de verniz na capa. Abordaremos tais assuntos por serem comuns no projeto gráfico de fotolivros, o que não significa que sejam os únicos. Falamos das dobras quando abordamos as fibras do papel. Existem vários tipos de dobras, a depender do formato do livro e de como o livro será encadernado.

¹⁵¹ Figuras 104 a 106.

¹⁵² Figura 83.

Figura 108 - Da lâmina ao caderno.



Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/rUVjrA>>. Acesso em: 7 set. 2017.

As dobras, assim como os demais elementos, podem contribuir para a narrativa visual, estabelecendo ritmo e modos de visualização. Em *Silent Book*¹⁵³ vimos como a dobra das páginas criavam associações trípticas de imagens. Em *Ici Chez Nous*¹⁵⁴ as dobras das páginas revelam uma associação quaterna de imagens. Há fotolivros, inclusive, que são feitos apenas com dobras, como o *Fotodobras #1*¹⁵⁵ (2015) produzido pelo coletivo Beira – movida editorial com fotografias de Camila Domingues, Cristiano Sant'Anna, Eduardo Seidl, Joana França e Mateus Bruxel. *Entrevistas*¹⁵⁶, por sua vez, é um livro feito com dobras sanfonadas. Outro tipo é a dobra simples, comum em livros formados por cadernos, como na *Figura 110*. “Cada caderno é formado por um determinado número de páginas que são dobradas juntas. Depois os cadernos são costurados um no outro para formar o miolo, ou seja, as páginas internas do livro” (RIVERS, 2014, p. 8).

Refilar é cortar as bordas das páginas do livro para que todas terminem de uma só vez, dando um acabamento linear ao livro. Laminação é a aplicação de um plástico sobre o papel; é muito usado para proteger as capas de livros, conferindo maior durabilidade. O verniz também é usado com o intuito de proporcionar maior durabilidade. A processos de laminação fosca ou com brilho; enquanto o verniz sempre confere um brilho, quando aplicado na superfície.

¹⁵³ *Figura 8*.

¹⁵⁴ *Figura 105*.

¹⁵⁵ Disponível em: <<https://goo.gl/vaF6z8>>. Acesso em: 7 set. 2017.

¹⁵⁶ *Figuras 102 e 103*.

Decidimos fazer a capa de papelão e esse papelão é sujeito ao desgaste; ele não é laminado. Evitamos o processo de laminação justamente para que a capa pudesse desgastar ao longo do tempo e dialogar com o trabalho. Foi uma forma de ter dentro do corpo do trabalho algum tipo de desgaste, seja por uso ou por intervenção, como acontece nas ruas, simulando as paredes. (LIRA, 2017, entrevista concedida).

Figura 109 - Capa de *Voto*.

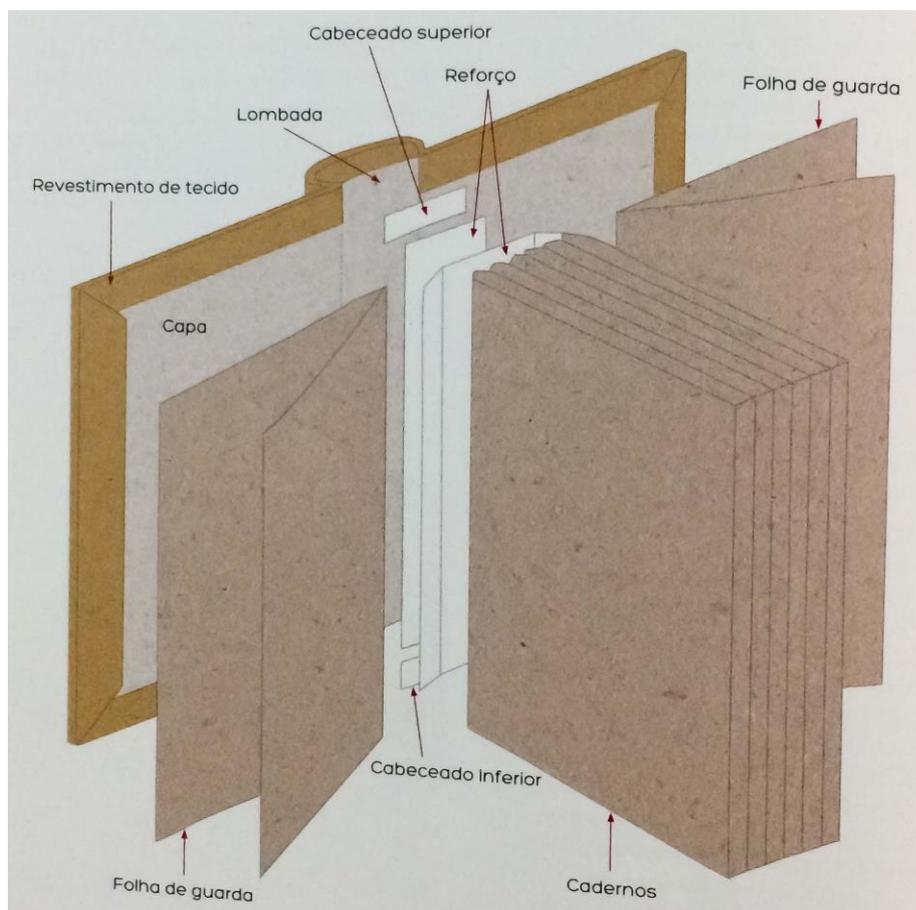


Fonte: LIRA, 2014.

Ana Lira (2017) conta sobre a escolha de não laminar a capa de *Voto*. E, mais uma vez, vemos como as escolhas tomadas no projeto gráfico são embasadas no conceito do livro. Ainda sobre as decisões tomadas no projeto gráfico, falta falarmos da encadernação. As possibilidades são infinitas, existem vários livros e cursos sobre técnicas de encadernação artesanal e em escala industrial.

A encadernação brochura é aquela que pode ser fixada com lombada canoa e grampeada em sela ou grampeação lateral. Já a encadernação sem costura / lombada quadrada é realizada com o miolo colado na lombada, sem costura. Existe ainda a encadernação costurada, que se divide. Tem a costura em cadernos – quando a máquina de costura insere fios através da lombada de cada caderno e então utiliza um fio adicional para unir os cadernos e formar o miolo – e a costura lateral/costura Singer – método em que os livros são costurados com um fio contínuo através da lombada e consistem em um único caderno. É possível mencionar ainda a encadernação de livros em concertina ou lombada quebrada. (ARAÚJO, 2016, p. 140).

Figura 110 - Anatomia do livro.



Fonte: RIVERS, 2014, p. 8.

A *Figura 110* é a de um livro encadernado com capa dura. Ela nos mostra alguns termos correntes na encadernação de livros. Lombada, por exemplo, é “a espinha dorsal do livro, que mantém todos os cadernos unidos” (RIVERS, 2014, p. 8). Folhas de guarda “são feitas com papéis dobrados, que são colados na parte interna da capa e na primeira e última páginas” (*ibid.* p. 8). Em Condor¹⁵⁷ vimos que até as folhas de guarda são usadas para a narrativa do fotolivro.

Com isso, podemos dizer que cada escolha feita quanto a um assunto específico no projeto gráfico necessariamente vai implicar nas possibilidades de escolhas para o assunto seguinte a ser pensado. Os elementos visuais de design gráfico, o formato do livro e demais aspectos materiais se influenciam mutuamente e estão estreitamente relacionados com o conteúdo do livro, com o que o livro quer dizer.

Da definição do conceito central do livro até o acabamento e encadernação, passando pela edição e sequenciamento das imagens, pela produção de textos, pelas escolhas visuais

¹⁵⁷ *Figuras 73 e 80.*

gráficas, pelas escolhas de formatos e, provavelmente pela produção de inúmeros bonecos; produzir fotolivros é tomar posições, é escolher. Escolher continuar ou desistir, escolher entre caminhos possíveis e escolher dentro dos limites impostos, tendo em conta que:

Tudo tem que estar ao serviço do livro. Cada e todos os elementos do livro devem funcionar a serviço do livro deveria fazer, com o livro sempre sendo mais do que a soma de suas partes. Isso significa que cada e todos os elementos do livro devem ser ajustados para trabalhar em apoio perfeito ao todo, sem que nenhum elemento obtenha preferência excessiva sobre todos os outros¹⁵⁸. (COLBERG, 2017, p. 186, t.n.).

Pela fala de Colberg e pelo percurso que fizemos visualizando vários exemplos de fotolivros, podemos concluir este capítulo reafirmando que os fotolivros são muito mais do que um livro com fotos. Ou, nas palavras de Fontcuberta (2011), são “uma obra coral¹⁵⁹ envolvendo design gráfico e tipografia, a sequência de imagens, a maquete, o texto, ou seja, uma combinação de qualidades de conceito e de objeto”¹⁶⁰. Dito isso, podemos avançar para a singularidade das criações de cada fotolivro em particular, ouvindo seus autores.

¹⁵⁸ “Everything has to be in the service of the book. Each and every element of the book has to work in service of what the book is supposed to do, with the book always being more than the sum of its parts. This means that each and every element of the book has to be tailored to work in perfect support of the whole, with no element getting undue preference over all of the others” (COLBERG, 2017, p. 186).

¹⁵⁹ Relativo ao coro musical.

¹⁶⁰ “Una obra coral em la que interviene el diseño, el grafismo y la tipografía, la secuencia de las imágenes, la maqueta, el texto, es decir, una conjunción de cualidades de concepto y de objeto” (FONTCUBERTA, 2011).

5 COM A PALAVRA OS AUTORES

5.1 Ana Lira

Entrevista presencial concedida por Ana Lira sobre o processo de criação de *Voto* (2014) em 4 de julho de 2017 na cidade de Caruaru-PE.

Voto (2014)

Figura 111 - Capa e sequência inicial de páginas de *Voto*.



Fonte: LIRA, 2014.

Eu sempre gostei de livro, mas não tinha pensado ainda em lançar o *Voto* como livro. O projeto fotográfico já existia. Ele surgiu como uma resposta à pergunta do filme “Eleições: crise de representação”¹⁶¹. Quando fui chamada para bienal de São Paulo, eu estava com o trabalho fotográfico, mas ainda não estava pensando em formatação. Fui ao lançamento do livro de Gui Mohallem, feito pela Pingado Press, lá em São Paulo. O Gui ficou sabendo do meu projeto e

¹⁶¹ Disponível em: <<https://goo.gl/rTy925>>. Acesso em: 7 set. 2017.

pediu para ver. Fui mostrando as imagens, ele ficou impressionado e falou com as meninas da Pingado Press. Então, marquei uma reunião com as meninas e apresentei o projeto. Elas falaram: “Ah, vamos fazer”. Enquanto acontecia a Bienal, fiquei lá em São Paulo editando o livro.

Eu penso no livro como uma das obras do projeto. Ele não é só uma publicação. Muitas vezes o que acontece é que as pessoas fazem projetos fotográficos e fazem um livro para registrar a obra. O *Voto* é diferente, ele é uma das obras do trabalho. É como se, digamos, ao invés de eu ter uma exposição no espaço físico, eu tivesse os 100 exemplares da primeira edição e os 100 exemplares da segunda edição, como exposições itinerantes, circulando a partir das pessoas que compraram e das pessoas que estão acessando. O livro é um dos braços do projeto.

Nós passamos um tempão estudando formatos, tentando entender como é que essas imagens funcionavam. Um primeiro momento foi a impressão das imagens em diversos tamanhos para entender o que elas pediam. E aí uma das coisas que as meninas da Pingado me perguntavam, é.. “O que é que é o teu trabalho? Ele é uma fotografia? É um cartaz? Ele é...”. Eu falava: “olha, uma das coisas principais desse trabalho é que ele é fotografia. Mas faz uma ponte muito forte com o processo de intervenção urbana”. Para mim era extremamente importante que essa intervenção gritasse. Fomos percebendo que nas fotos de tamanho mais reduzido essa intervenção se perdia, porque cada imagem tornava-se mais uma mancha gráfica. Então a gente foi entendendo que quanto maior fosse a imagem, mais o espectador conseguiria enxergar a intervenção. Mas aí, o quão grande faríamos as imagens e o livro? Foi quando, na pesquisa, chegamos aos tamanhos de cartazes de propaganda política...E chegamos nesse tamanho A3. A gente achou que era um tamanho que mantinha uma relação com o objeto do trabalho; mantinha uma relação com a intervenção urbana, que era o que eu queria, e mantinha uma relação com a imagem fotográfica.

Por exemplo, quando você pega uma imagem feito essa, que é uma imagem que as pessoas chegam muito para comentar comigo...Muita gente chega para mim e fala: “Ai, quando eu olho essa imagem...é uma coisa que dá vontade de botar a unha para tirar uma casquinha da parede”. Esse tipo de sensação foi muito pensada para o livro. A gente queria que as pessoas pudessem ter a sensação de estar diante de uma parede. Você não está diante da parede quando toca a página do livro, e sim diante de uma fotografia. Mas a sensação visual é de como se estivesse. Tivemos muito cuidado no tratamento de imagem, para dar essa sensação.

A segunda coisa que influenciou muito o projeto gráfico foi o tamanho do livro, como o tamanho de um problema político. Uma das discussões que existia no projeto era: qual o

tamanho desse problema? E o quão incômodo esse problema é? Foi minha maneira também de, ao ser incomodada por essa temática, ao ser incomodada pelo peso dela, compartilhar esse peso com o outro. Então a gente escolheu o tamanho e o peso da publicação também nesse sentido. É até um ato performático você compartilhar com o outro o peso desse problema político.

Decidimos fazer a capa de papelão e esse papelão é sujeito ao desgaste; ele não é laminado. Evitamos o processo de laminação justamente para que a capa pudesse desgastar ao longo do tempo e dialogar com o trabalho. Foi uma forma de ter dentro do corpo do trabalho algum tipo de desgaste, seja por uso ou por intervenção, como acontece nas ruas, simulando as paredes. Foi uma forma também de deixar o livro o mais discreto possível. O título na capa em clichê rebaixado é como as marcas que ficam nas paredes. Quem criou foi a Bianca junto com Ivy, da Pingado Press, elas fizeram o projeto gráfico do livro. Tivemos muitas conversas sobre o quão sensorial seria o título e elas me apresentaram várias possibilidades. Acabamos optando por deixar esse nome direto, com clichê rebaixado, para ele ser o mais discreto possível. Porque o peso todo está dentro do livro. Quanto ao papel das páginas, a gente escolheu Alto Alvura. É um *offset*, porque eu não quis couchê. A gente pensou num Pólen, mas a imagem não ficava bem em pólen. Eu queria um papel que se aproximasse de um cartaz de propaganda política, mas que não fosse o couchê. O Alta Alvura surgiu como uma opção.

Era importante não dar de cara que se tratava de cartazes de propaganda política. Muita gente quando vê as primeiras imagens se pergunta “o que é isso?”, porque não é muito claro. Você vem entender que é cartaz de propaganda política, eu acho, a partir da fotografia do cartaz de Mário Sérgio. O início do livro é uma ambientação. Ele dá algumas pistas, mas não te diz de cara o que é. Isso também foi importante para nós, porque muitos dos livros de fotografia quase sempre começam com maçarocas de texto. Muitas vezes esses textos entregam o trabalho, direcionam o processo de leitura antes de o espectador ter a oportunidade de se debruçar sobre o trabalho. A escolha da gente foi justamente o oposto. Já que era um fotolivro, a gente precisava dar privilégio efetivamente para as imagens, para que elas pudessem dialogar primeiro com quem está vendo. Depois se a pessoa quisesse participaria do debate sobre as questões abordadas no trabalho, que é o que os textos do final trazem.

Os textos são de três pessoas que me ajudaram no processo de construção do livro. Um texto é de Eduardo Queiroga, que foi quase meu anjo da guarda nesse projeto, ele acompanhou o trabalho desde o começo. Participou de algumas edições e leituras de portfólio. Acompanhou quando foi projeção, exposição, quando se tornou santinho e quando virou livro. Em todas as formatações ele opinou e dialogou comigo. O outro é de Marcelo Pedroso e Felipe Peres. Os

meninos faziam parte do “Eleições: crise de representação”, que foi o que gerou o projeto. Pedroso é um *brother* de trabalho. São pessoas de muito diálogo que estão completamente envolvidas na dinâmica do projeto *Voto*. Quanto aos textos eu disse para que eles ficassem livres para discutir aspectos do trabalho ou para discutir aspectos do envolvimento deles nessa discussão que gerou o trabalho.

Uma coisa que influenciou todo o processo do livro foi que eu queria que o livro circulasse entre os estudantes. E isso influenciou no preço de custo do livro. Eu falei para as meninas da Pingado Press: “olhe, o livro não pode custar mais de R\$ 65,00, tem um público em Recife que eu quero que acesse e que não paga mais do que isso”. Então nós investigamos quais eram os materiais que entravam dentro desse perfil de custo, que respondessem a esse orçamento. Não fazia sentido para mim que essa temática, que é de interesse público, ficasse restrita à mão de pessoas que tem dinheiro.

Nós editamos o livro em dois meses. Rodamos o livro em uma semana, numa impressora *offset* digital, dessas que tem aqui no Armazém da Criatividade. Acho que é a máquina que tem sido usada na maioria das gráficas de médio porte. Em uma semana a gente já estava com o material impresso pronto, depois disso foi a vez da encadernação, que foi feita à mão. A primeira edição por um encadernador lá de São Paulo; e a segunda edição por Daniel Barbosa, que é da Caderno Lustrado lá de Curitiba.

Voto é um livro pesado e por ser um livro pesado ele se torna difícil de você transportar de um lugar para o outro. O peso dele é 1 kg e meio. Então você mandar uma, duas unidades, por frete é OK. Mas e se eu precisasse, por exemplo, carregar uma caixa com 20 livros para um lançamento? A primeira edição as meninas do Pingado bancaram. A segunda edição eu banquei toda do meu bolso. Eu comecei a fazer uma tabelinha do preço de custo. A primeira edição custou R\$ 65 reais e a segunda, como foi traduzida em duas línguas, custou R\$85,00. E aí o que sobrava entre o que eu investi e o preço do livro? A venda dos 100 livros mal pagou os custos de transporte. Eu tive que fazer articulações com diversos amigos de outros estados. Por exemplo, o pessoal da Beira Editorial estava em São Paulo, tinham ido para a feira plana e levaram uma caixa de livros para Porto Alegre, para um lançamento que eu ia fazer lá. Tinha um lançamento para ser feito no Foto em Pauta, em Tiradentes, um caixa com 15 exemplares ficou com a Pingado Press e Gui Mohallem levou de carro. Eu trouxe 15 exemplares pra Recife na minha mala. Foram sendo feitas uma série de estratégias de distribuição, porque se fossemos trabalhar com transporte tradicional, seria praticamente impossível manter um preço acessível.

5.2 Josivan Rodrigues

Entrevista presencial concedida por Josivan Rodrigues sobre o processo de criação de *Buenos Aires, Brasil* (2011) e *Cobogó de Pernambuco* (2013) em 12 de julho de 2017 na cidade de Recife-PE.

Buenos Aires, Brasil (2011)

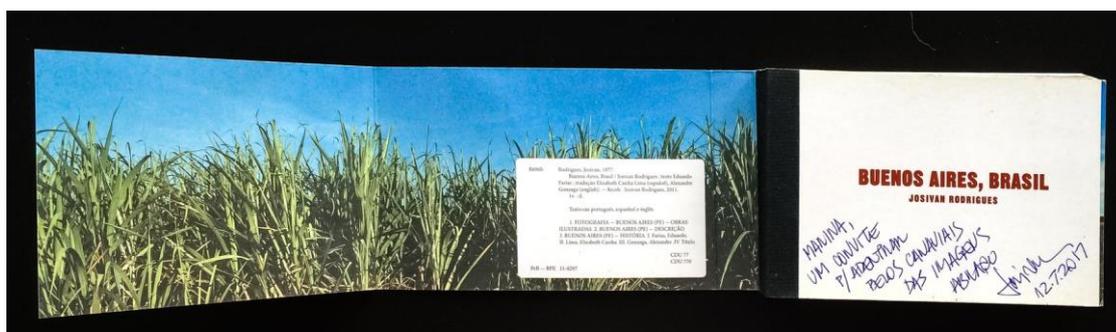
Figura 112 - Capa de *Buenos Aires, Brasil*.



Fonte: RODRIGUES, 2011.

A ideia surgiu quando tomei conhecimento da cidade de Buenos Aires, daqui de Pernambuco. Me chamou atenção o nome homônimo; e daí surtiu o desejo de apresentar a cidade de Buenos Aires Pernambucana à Buenos da Argentina. Então comecei a pesquisa fotográfica. A intenção inicial era fazer uma exposição e um livro. Um livro onde predominasse a questão da narrativa fotográfica, porque eu vinha pensando muito nessa coisa da fotografia como uma imagem autônoma, sem estar tão amparado ou dependente do texto, da narrativa textual. No final das contas são narrativas que podem estar bem próximas. O livro era a minha grande instigação, a exposição terminou acontecendo, proforma. Para mim, a grande história era o impresso.

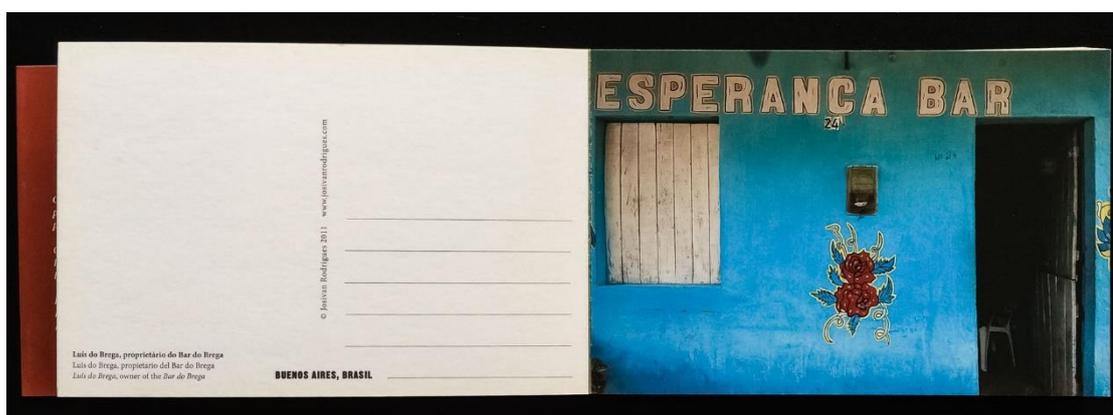
Figura 113 - Capa aberta de *Buenos Aires, Brasil*.



Fonte: RODRIGUES, 2011.

O cartão postal é um objeto que sempre me interessou, sobretudo pela questão do que você elege para ser um cartão postal. Vi que o cartão postal era uma ferramenta muito legal para discutir cidade, para discutir a paisagem, para discutir referências culturais. Uma forma de trabalhar essa mídia do cartão postal era mostrar a cidade de Buenos Aires a partir de pontos nem sempre turísticos. No processo de edição, tinham imagens que certamente ninguém imaginaria estar em um cartão postal, como a que virou o cartão-postal do Esperança Bar, que é um cabaré.

Figura 114 - Página de *Buenos Aires, Brasil*.



Fonte: RODRIGUES, 2011.

Uma coisa que me influenciou muito foi o trabalho de Martin Parr, de quem sou muito fã. Ele tem um livro de cartões postais, na verdade é um livro sobre cartões postais. Se chama *Boring Post Cards*. É um livro que mostra lugares que jamais seriam cartões postais. Lá você vê uma usina nuclear, um hall de um hotel super *boring* mesmo, uma estrada que não leva a lugar nenhum, tudo como cartões postais. *Buenos aires, Brasil* seria um livro de cartões postais, a pessoa teria a possibilidade de manter o livro inteiro ou destacar os cartões postais. Esse modelo de livro postal não é uma invenção minha, eu já conhecia as publicações da Taschen¹⁶², que tem alguns livros em formato de cartão postal. Eu também coleciono cartões postais já faz um bom tempo. Tenho cartões postais de vários formatos.

O livro tem o formato do cartão postal tradicional 10cmx15cm, que, no meu entender, é o mínimo para conseguir visualizar bem as imagens. A escolha por fazer um livro cartão postal, um livro *pocket*, de pequeno formato, foi também em função dos custos. Eu entendia esse livro *pocket*, esse livro cartão postal, como sendo uma minia Exposição.

¹⁶² Disponível em: <<https://goo.gl/Y17vEm>>. Acesso em: 6 set. 2017.

A tiragem de Buenos Aires foi de 500 exemplares, em *offset*, foi uma parceira que eu estabeleci com a gráfica FacForm, através de uma articulação com a editora Paés. Quando decidi que queria fazer o livro, mas não tinha recurso para fazer, resolvi contar para os amigos. Naquele momento, estava iniciando essas plataformas de financiamento colaborativo. Eu terminei optando por fazer sem plataformas, comecei por minha rede de contatos, através do celular, *facebook*. Depois criei uma página do projeto, os amigos me ajudaram...alguns amigos designers e outros que se aproximaram, me ajudaram com a parte de comunicação, texto e projeto. Teve algumas empresas também que ajudaram. No livro, no final, tem todos os agradecimentos.... Enfim, as coisas foram se mobilizando, as pessoas foram se engajando. Tem bastante gente. Foi legal.

Inclusive a idealização eu discuti muito com um amigo meu, Breno Beltrão, foi ele que deu essa instiga também para a gente fazer. Com relação a edição, eu comecei discutindo com Ana Lira. A ideia era fazer algo como um passeio mesmo pela cidade. É uma narrativa muito simples, uma coisa quase que natural: é o chegar na cidade, uma coisa até meio clichê, tem as placas; uma vista mais geral da cidade; aí passa por alguns marcos; coisas mais tradicionais; a gente vai andando pela rua, e vai vendo algumas cenas, vai vendo algumas pessoas.

Quando fui discutir esse formato com o designer... foi um amigo meu que fez também, o Raul Kawamura, gosto muito de trabalhar com ele, porque é um cara que é fotógrafo também, a gente dialoga com muita facilidade. Nesse processo da fotografia, na hora de pensar o resultado, a saída para um livro, para um impresso, você tem que ter um diálogo muito bacana com a pessoa que vai executar o design. Eu disse assim: “Oh, Raul, o que eu quero é isso aqui”. Aí ele entendeu de cara, e a gente foi trabalhando alguns dias na casa dele até a coisa surgir. Eu disse: “olhe, eu quero um livro cartão postal só que eu quero que a capa a gente possa abrir, eu queria mostrar internamente a coisa do canal, que é uma coisa que tem lá...”.

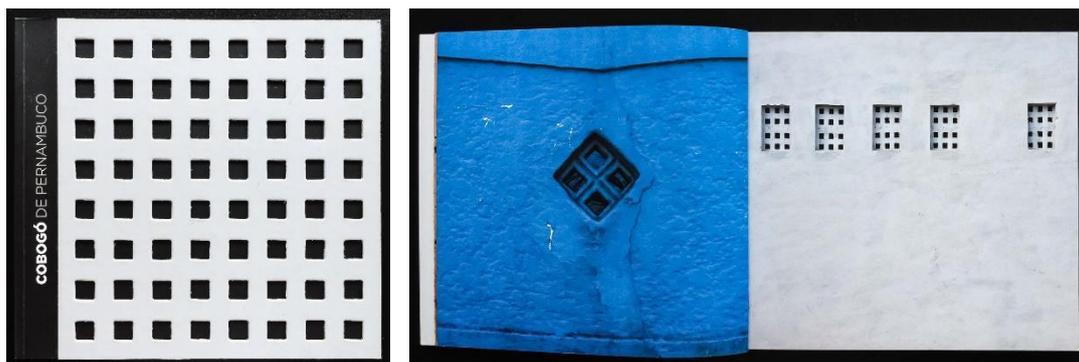
Um amigo, Eduardo Farias, fez o texto, que eu achei ótimo. Eu passei todas as informações que eu tinha coletado até então, e quando ele me mandou o texto, não senti necessidade de alterar nada. O texto é super redondinho, dá conta do recado. Mas eu queria que as imagens abrissem o livro, que as pessoas entrassem na imagem e, no final, se quisessem ler, leriam o texto. O texto era para ser algo acessório. Não quero dizer que o texto não é importante, é importantíssimo; mas eu queria que primeiro fosse a leitura das imagens. Eu queria fortalecer a questão da imagem como narrativa e deixar claro que se tratava de um livro de fotografia.

Comecei a edição com cerca de 2000 imagens e o livro terminou com 30 postais. Hoje já seria uma outra edição. Isso é que é interessante, porque toda vez que você olha para um livro

seu é difícil você ficar totalmente satisfeito, principalmente quando as fotos são suas, e trabalhar nesse processo de edição é uma coisa.... Você nunca tem muita certeza, por isso que é importante ter alguém que te auxilie nesse processo.

Cobogó de Pernambuco (2013)

Figura 115 - Capa e primeira página com imagens de *Cobogó de Pernambuco*.



Fonte: RODRIGUES, 2013.

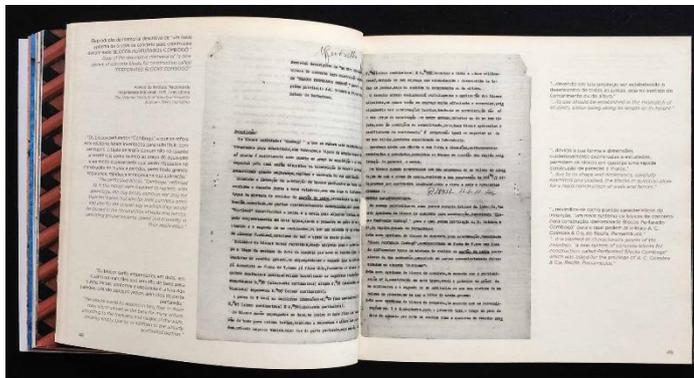
Esse livro é interessante porque o cobogó em si, o artefato, sempre me chamou atenção, foi uma coisa que me perseguiu e durante muito tempo. Fazia muito tempo que eu olhava para cobogós. Eu tinha um interesse muito grande em fotografá-los, esse trabalho foi muito voltado para a coisa do inventário. Inicialmente eu imaginava um livro extremamente fotográfico e gráfico, para mostrar essas soluções gráficas desse artefato construtivo, que é tão presente aqui no Nordeste e é um símbolo da arquitetura moderna. Não pensava em uma pesquisa histórica.

Foi aí que eu tive um encontro com o professor Antenor Viera¹⁶³, falecido, ele também tinha muito interesse em fazer um trabalho sobre os cobogós, só que numa vertente mais teórica, mais da pesquisa histórica. Eu disse: “oh, também tenho uma ideia de fazer um... quero fazer um livro”. Porque eu sempre penso em livro! A gente se reuniu, elaborou um projeto e ficou certo de que seria um livro que teria uma pesquisa histórica, com produção textual, e uma pesquisa imagética, que seria o inventário visual feito por mim. O Cristiano Borba também participou dessa pesquisa e ele chegou a fazer algumas imagens também, acho que tem quatro fotografias dele.... é isso. No final do livro, na parte do índice, tem os autores de cada imagem, local, tudo mais... Toda essa discussão eu levei para o Raul Kawamura, que fez o design gráfico.

¹⁶³ Antenor Vieira foi professor do curso de Arquitetura na Universidade Federal de Pernambuco e é coautor do livro *Cobogó*, junto com o designer e fotógrafo Josivan Rodrigues e o arquiteto Cristiano Borba.

O livro era para ser até maior do que isso¹⁶⁴, para que você pudesse pegar como se fosse um cobogó na sua mão.

Figura 116 - Páginas com texto e documento de patente do artefato em *Cobogó de Pernambuco*.



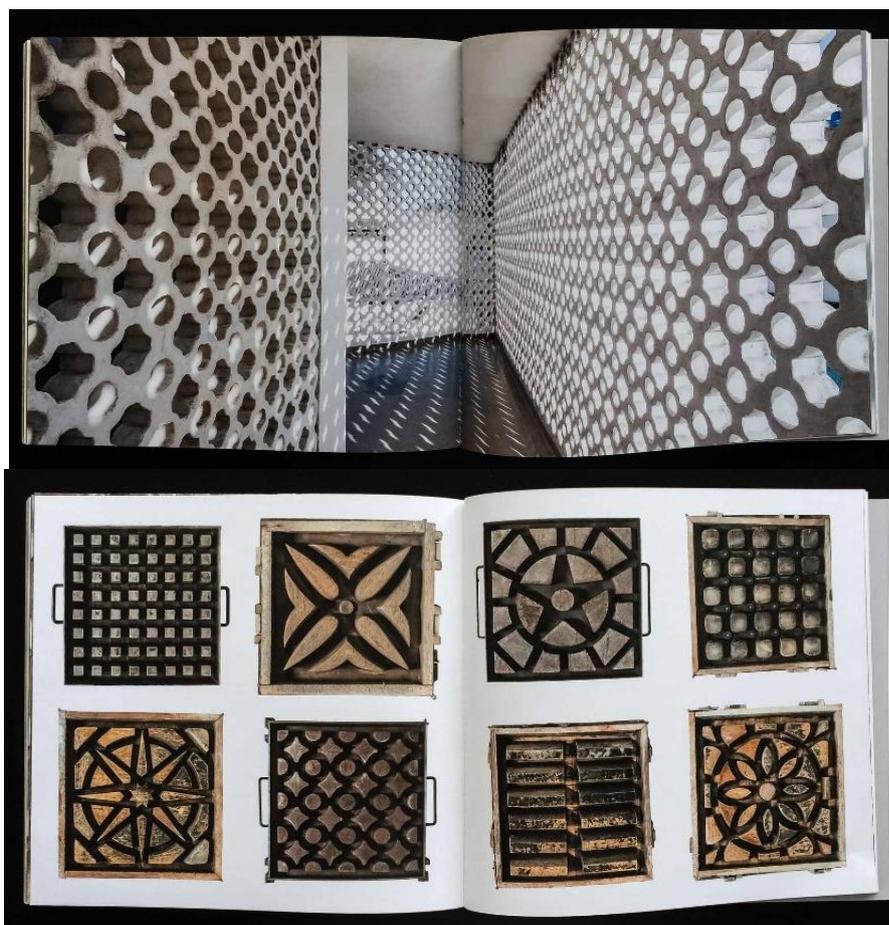
Fonte: RODRIGUES, 2013.

A capa foi um desafio porque eu não queria uma fotografia, eu queria que fosse o cobogó, com aspecto de cimento, porque os primeiros cobogós foram de cimento. A gente inclusive conseguiu a certidão de nascimento do cobogó, a solicitação de patente feita em 1929, e aí a gente decidiu reproduzi-la na íntegra. A capa, eu queria que fosse cinza para remeter ao cimento, eu disse ao Raul: “essa capa tem que ser perfurada, não pode ser foto”. A gente conseguiu convencer o Chico¹⁶⁵ a fazer a capa. Essa capa foi um desafio grande, ela teve que ser acoplada ao livro para depois ser perfurada. O livro tem uma capa normal, sobre ela é colado o papelão, com revestimento couchê, depois o papelão é perfurado. É difícil encontrar uma gráfica que tope fazer isso. Foi um livro caro por conta da capa também, mas a capa tinha que ser dura. Eu não sei nem se o Chico vai topar fazer de novo assim... A gente pensa muita numa reedição. Eu recebo muitos pedidos por esse livro e ele está esgotado. Muita gente de arquitetura usa esse livro nas suas pesquisas e em seus trabalhos, é uma referência importante.

Quanto a narrativa, eu disse: “não vai ter texto de início, a gente vai entrar com as imagens e vai passeando pelo cobogó”. Primeiro, os cobogós mais vernaculares. O cobogó é muito utilizado na arquitetura assinada, digamos assim, hoje já não com tanto destaque como outrora, pois já não é mais elemento externo, explorado esteticamente, como a caixa d’água de Olinda. Hoje, os cobogós estão nas áreas de serviço. O uso vernacular ocorre em “autoconstruções”. Enfim, eu queria fazer o registro do vernacular e da arquitetura assinada. Então comecei a imaginar uma divisória no livro.

¹⁶⁴ O livro *Cobogó* mede 22,8cm x 21,2cm.

¹⁶⁵ Representante da gráfica *FacForm*, onde o livro foi impresso.

Figura 117 - Páginas de *Cobogó de Pernambuco*.

Fonte: RODRIGUES, 2013.

O livro vai mostrando esses marcos arquitetônicos que estão aqui perto da gente, até chegar no final em que mostramos as fôrmas dos cobogós. Para mim, que sou da área de design, tanto os cobogós em si quanto os processos de produção, me encantam muito! Depois das fôrmas, tem o índice, com miniaturas das imagens, as páginas com imagens não estão numeradas. Aí está a informação que eu não queria... eu não gosto muito de as informações sobre as fotos estarem muito próximas das fotos, a porra da legenda!

A tiragem foi 500 exemplares, em *offset*, na gráfica *FacForm*. Nunca fui fã do papel couchê, mas por usar foto e a gente queria fazer um trabalho em que as imagens saíssem bem impressas, então foi a opção no momento. E a gráfica às vezes é assim, você tem que ver qual o papel que o cidadão tem na época. Às vezes você quer um papel tal, mas esse papel só vai chegar sabe lá Deus quando! Então você tem que trabalhar com o que tem.

Eu queria fazer uma diferenciação entre as imagens e o texto sobre a história dos cobogós, queria que fosse uma mudança bem clara. A partir daqui é um outro momento, é um

outro *timing*, aqui você vai parar para ler, se você quiser, ou então você continua e vê as imagens e volta outro dia lá para ler. Então o papel pólen, que eu acho mais amigável ao toque e confortável para a leitura, porque ele é um pouquinho amarelado, não reflete 100% da luz, foi escolhido para a impressão do texto.

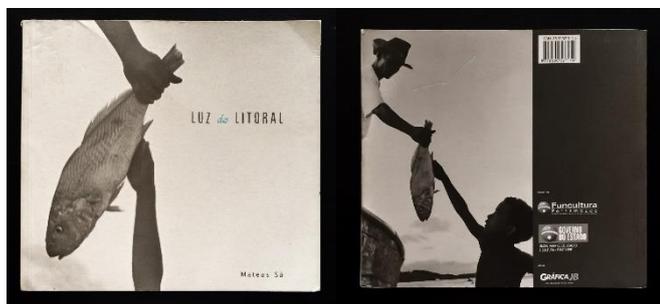
Com relação ao público, o legal de trabalhar com projetos patrocinados por editais, esse livro foi apoiado pelo Funcultura, é que isso não é uma preocupação tão forte. Eu estou muito mais voltado para coisa da expressão do que para o mercado, estou muito mais preocupado em falar das coisas que eu acho que é importante falar. É claro que um tema como esse é do interesse de muita gente, isso eu já sabia. A gente sabia o que estava fazendo, fez pesquisa histórica, correu atrás dessa patente, foi um processo complicado conseguir essa patente. A gente colocou o título como *Cobogó de Pernambuco* para chamar atenção de que era uma coisa que realmente nasceu aqui. Os arquitetos gostam muito desse trabalho, o pessoal que trabalha com design também. Eu tenho um amigo que fez um trabalho a partir dessas imagens, o Guilherme Luigi, ele desenvolveu uma fonte tipográfica, a *Dingbat Cobogó* de acesso gratuito.

5.3 Mateus Sá

Entrevista presencial concedida por Mateus Sá sobre o processo de criação de *Luz no Litoral* (2005) e o projeto em andamento *Lugar de Incertezas*, em 21 de julho de 2017 na cidade de Recife-PE.

Luz no Litoral (2005)

Figura 118 – Capa (frente e verso) de *Luz no Litoral*.



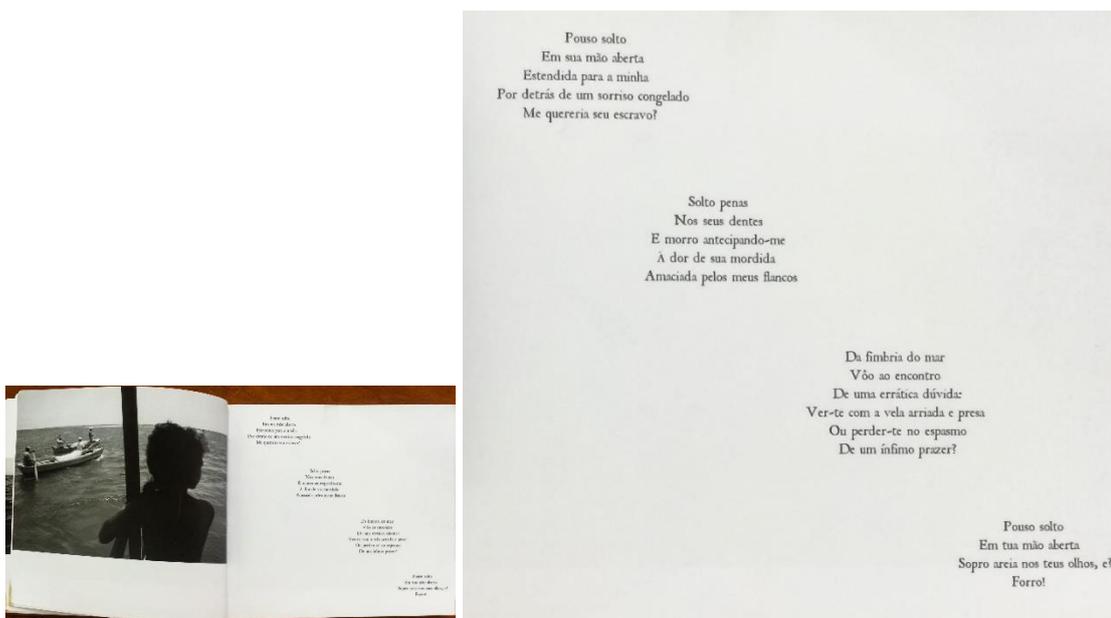
Fonte: SÁ, 2005.

A intenção era registrar algo que tinha a ver com o meio onde vivi a vida toda e que estava desaparecendo. As comunidades litorâneas, a pesca tradicional, todo um modo de vida

estava desaparecendo. Eu e minha namorada na época, que é minha esposa hoje, a gente fez todo o percurso do litoral de Pernambuco caminhando e acampando. Começamos a fotografar em 2000, em 2004, eu decidi concluir essa pesquisa fotográfica em Noronha e transformar o projeto em livro. Aprovamos o projeto no Funcultura, era o início do fundo. No final de 2005, em dezembro, a gente lançou o livro. Conseguimos apoio da Fundarpe e realizamos uma exposição de lançamento. A tiragem foi de 1.000 exemplares, porque o Funcultura desde aquela época já tinha essa exigência. Na época essa era tiragem normal de livro. Mas no momento atual não faz sentido.

Conheci o poeta França vendendo pão integral nas portas das ladeiras. Foi um encontro muito importante na minha vida porque ele me trouxe uma visão mais profunda e mais crítica sobre a negritude e sobre a política de uma forma geral. Propus a ele escrever poesias para acompanhar o trabalho. Ele topou o convite, acho que duas poesias ele já tinha e dialogavam bastante com o projeto. As outras ele produziu especificamente para esse trabalho. A intenção das poesias de França no livro foi trazer uma palavra mais enfática, politicamente falando, que tratava dessa questão das comunidades que estavam desaparecendo. As imagens mostravam mais o cotidiano da vida nas comunidades litorâneas, era como se fosse uma vontade de guardar para posteridade a forma como as comunidades viviam, produziam e se relacionavam com o ambiente.

Figura 119 - Página com imagem e poesia de França e detalhe da poesia de *Luz no Litoral*.



Fonte: SÁ, 2005.

Depois que o projeto foi aprovado no edital, fizemos cópias das seleções iniciais, em branco e preto, 10cm x 15cm. Peguei um quarto que tinha em casa, e fiz um varal colado na parede e pendurei todas as fotografias. As paredes todinhas cheias de fotos e eu ia olhando aquilo, vendo o que me atraía mais. Eu também pedia aos amigos e familiares para indicarem as imagens que mais lhes atraíam. De alguma maneira aquelas fotos estavam falando, se várias pessoas eram atraídas pelas mesmas imagens. Na reta final o pessoal do Canal 03¹⁶⁶ também ajudou na edição. Aline Feitosa, Beto Figueiroa, Luca Barreto, Elenilson Soares, Chico Porto, a Vladia de Lima, todos estavam nesse coletivo na época. Então na reta final esse grupo de pessoas contribuiu para que a gente fizesse uma última enxugada selecionando aquilo que ia para o livro, que ia ser sequenciado no livro.

Se eu fosse reeditar esse livro, ele teria metade dessas fotos¹⁶⁷. Foi falta de experiência também querer abraçar o mundo com as pernas, eu queria mostrar o máximo o possível por causa do compromisso de dar um retorno a essas pessoas que se deixaram fotografar, não queria deixa-las de fora só por causa de uma edição. Provavelmente hoje em dia a edição seria outra, eu estaria muito mais focado na força de cada imagem, no sentido do discurso, no posicionamento de cada uma, e provavelmente eu teria metade, talvez até menos, dessas imagens.

A dinâmica de sequenciar as imagens foi muito a de criar com um roteiro. Decidi mostrar a partir do extremo Norte de Pernambuco, de Carne de Vaca, que é divisa com a Paraíba, até o extremo Sul. As imagens não estão numa sequência cronológica, mas geográfica. Tem um texto meu, um da minha companheira e o texto no começo é de um poeta¹⁶⁸ também, amigo...e ele além de ser poeta trabalhava com a questão da pesca em instituições.

Nessa época eu não tinha muito acesso a produção de livros. Não tinha grana ainda. Conhecia mais os livrões de fotografia.... Sebastião Salgado, Cartier Bresson, coisas que você achava mais fácil, inclusive em livrarias. Então meu sonho, na época, era aquele livrão também, com capa dura, aquela coisa do livro clássico de fotografia. Só que a grana não dava, quando a gente foi para a realidade, quando a gente foi orçar nas gráficas, só a capa dura era praticamente o preço do livro todo. Tem uma coisa interessante... muitos dos livros de Sebastião Salgado não têm capa dura. Então, a ideia da orelha completa, com papel mais grosso, veio inspirada disso. Já que não vai dar para ser capa dura, vamos fazer com um papel mais grosso, com orelha completa, que deixa mais grosso ainda e traz um quê de estabilidade. O tamanho também era

¹⁶⁶ Coletivo fotográfico do qual Mateus Sá fazia parte.

¹⁶⁷ O livro tem cerca de 197 imagens.

¹⁶⁸ O livro apresenta um prefácio escrito pelo poeta e economista Mário Gomes.

para ser maior e a gente acabou limitando o tamanho também porque a verba não dava. A gente começou a pensar nos formatos, o que ficaria... para foto horizontal, vertical, como as coisas se organizariam melhor e a gente acabou lançando mão de um formato que é quase um quadrado¹⁶⁹, mas que valoriza um pouco mais a horizontal, porque a quantidade maior de fotos era horizontal...

O posicionamento das imagens no livro foi feito mais de forma empírica, por falta de experiência mesmo, a gente não tinha nenhuma experiência, ninguém da equipe nunca tinha feito um livro. A designer na verdade nem era designer, era fotógrafa e jornalista, a Aline Feitosa. Foi uma coisa meio intuitiva e empírica mesmo. Não tinha, por exemplo, um editor profissional que me acompanhasse ou um curador, até porque essa palavra nem existia direito, mas já existiam pessoas que faziam esse papel de curador. Só que aqui em Recife, ainda mais no universo da fotografia..., os curadores que existiam não perdiam seu tempo com fotografia, estavam em outros segmentos da arte, você ficava meio solitário. Era como eu fiz, com os amigos.

Figura 120 - Página de *Luz no Litoral*.



Fonte: SÁ, 2005.

Fotolivros

Hoje em dia eu já encaro o livro sem essa pompa dos livrões fotográficos, está mais relacionado ao objeto em si, a uma... como posso dizer... a uma expressão física, material, de um sentimento. O livro deve se adequar a esse sentimento. Isso vai guiar a textura de papel, a tonalidade, a gramatura, isso vai dizer se vai ter ou não uma capa dura. Não é mais aquela visão de capa dura de antes, que um livro de arte tinha que ter, porque senão não teria aquele status... A capa dura ou não tem que fazer sentido no universo sensorial do livro. Então, para mim, o

¹⁶⁹ O livro mede 23cm x 21cm.

livro é um objeto sensorial..., a gente pega, passa as páginas, tem uma textura que a gente sente na mão.

Você pode ter um papel mais branco, menos branco, ter cor ou não, tudo isso tem que estar coerente com o trabalho. Eu passei a ter a visão do livro como um objeto que trabalha o sensorial. O tamanho, por exemplo, antes era para mim de certa forma um status..., a foto tinha que ser vista grande, hoje vejo que não é bem assim, às vezes é o contrário, você pode querer a imagem pequena para obrigar a pessoa a aproximar o livro do rosto. Isso começa a trabalhar o olfato, porque se o livro está mais perto do rosto, você começa a sentir o cheiro da tinta, do papel, do mofo... Noutro livro, você já quer que a pessoa se distancie ou apoie o livro numa mesa para ver mais de cima, para ter uma visão mais ampla das imagens, a dinâmica corporal é diferente.

Eu agora tenho uma visão mais sintética, com a caminhada você percebe que não é a quantidade de imagens que vai trazer um corpo, uma densidade, uma profundidade ao trabalho. Tem trabalhos que acabam pedindo uma quantidade maior e outros que pedem uma quantidade menor de imagens. Então, é aquela história de que, em um dado momento, em que você adquire uma certa experiência, o próprio trabalho começa a falar para você qual é o ritmo dele, como é que ele vive, que vida ele tem.... O próprio trabalho vai dizendo para você.

5.4 Gilvan Barreto

Entrevista presencial concedida por Gilvan Barreto sobre o processo de criação de *Moscouzinho* (2012), *Sobremarinhas* (2015) e *Suturas* (2016) em 21 de julho de 2017 na cidade de Recife-PE.

Eu pensei os três livros (*Moscouzinho*, *O Livro do Sol* e *Sobremarinhas*) desde o início, eram três paisagens muito nítidas na minha cabeça. *Moscouzinho* era uma paisagem importante para mim, tinha uma relação com a literatura. É a terra do fogo, uma ilha, mais ou menos Jaboatão..., transformada numa ilha. É a *Moscouzinho* do fogo e da poesia russa, soviética no caso. *O Livro do Sol* é o sertão e a poesia de João Cabral de Melo Neto. Em *Sobremarinhas* é o mar, o mar que eu tinha como referência. Outra coisa que liga os três livros são os ciclos da vida, os três livros falam de vida e morte.

Tem uma coisa que eu desejo na produção de livros: que eles se misturem na prateleira. Isso aconteceu desde o primeiro, desde o *Moscouzinho*. Eu ouvi vendedor, dizendo: “colocar

onde, em que prateleira?” Pensavam em literatura, mas não falavam em fotografia. *Sobremarinhos* tem uma imagem na capa, mas não é uma fotografia, nenhum dos livros tem fotografia na capa e isso quebra essa coisa tradicional.

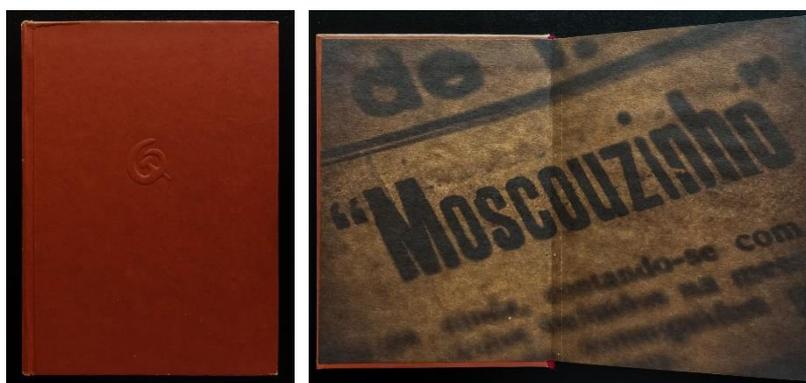
Minha fotografia se desenvolveu mais quando eu achei minhas verdadeiras influências, que não são fotográficas: literatura, imagem de cinema.... Eu procuro arrumar uma forma, um jeito, criar uma maneira de colocar isso lá dentro dos livros, como na criação das imagens do *Moscouzinho*. Eu brincava dizendo que *Moscouzinho* nascia da palavra, era fotografia, mas pensava ser cinema. Fica numa crise de identidade tremenda.

Essa produção consecutiva de livros só foi possível porque tinha muita coisa represada, guardada, de material, de ideias, de esboços. Eu comparava muito com a produção de um filme. Escrevia “o lugar vai ser assim”, “a história vai andar por aqui” ...Claro que depois chegava em campo e, quando alguma coisa dava errado, pensava: “olha, vou ter que voltar aqui...”.

Eu perdi minha mãe e meu pai durante a produção desse livro (*Moscouzinho*), meu pai eu já esperava. Ia fazer esse livro para ele ver, porque é uma história muito minha e dele. Foi um momento muito complicado na minha vida. Pesadelos, sonhos, tudo eu anotava, porque como eu estava fissurado na questão do livro, na questão o meu pai, tudo de alguma maneira tinha a ver, tudo que me passava pela cabeça tinha a ver com aquele momento, então eu anotava aquilo para depois fazer. A cama no banco de areia foi um sonho, anotei. Não eram anotações detalhadas, mas tinha um esqueminha.

Moscouzinho (2012)

Figura 121 - Capa e contracapa de *Moscouzinho*.



Fonte: BARRETO, 2012.

Moscouzinho vem numa caixinha, bem elaborada, mas que tinha haver com o conceito do livro. Eu queria que o livro fosse pequeno e até brinquei com o designer: “são tantas coisas

íntimas, sonhos, pesadelos, lembranças... tem que ser um livro pequenininho”. Ninguém coloca sua dor no *outdoor*, o livro é como se fosse um caderninho no fundo de uma gaveta. Então o designer criou essa caixa, para torná-lo mais precioso. Foi um livro caro, mas fiz questão de imprimir em Recife. O dinheiro veio daqui, do Funcultura, queria fazer o livro aqui. Levei para uma gráfica¹⁷⁰ muito boa, mas que ainda não fazia muitos livros de fotografia. Aprendemos juntos.

Eu tenho uma preocupação, alguns critérios políticos e mercadológicos, de com quem fazer os livros, onde gastar o dinheiro, onde emitir nota, qual nossa realidade? Fui sondado por gráficas cujo valor orçamentário era exatamente o valor do prêmio que eu tinha acabado de ganhar. Então, eu chego e digo: “galera, muito obrigado! Mas é com esse dinheiro que eu vou pagar o *designer*, o revisor de texto, quem escreveu o texto...”. Eu não vou botar o dinheiro todo para uma única empresa. Eu vou pagar pouco, mas vou pagar meus colegas que acreditaram nesse projeto... Todo mundo vai ganhar um pouco e eu vou achar uma gráfica que caiba no orçamento.

Em *Moscouzinho* eu errei muito, busquei demais para chegar onde queria.... Surgiram as colagens na primeira parte do livro, o que foi simplesmente intuição. Eu gosto de mexer com papel, nunca tinha feito colagens, comecei a fazer aí. E foi somente porque eu não tinha dinheiro para viajar e já estava produzindo o livro. Não sabia o que fazer com as cópias dos documentos que tinha feito e com os livros e as fotos em família. Então comecei a trabalhar com papel vegetal, a envelhecer o papel, a brincar com sobreposições, e surgiram as colagens¹⁷¹, que adorei. Depois das colagens, o livro é como a produção de um filme. Os cenários que imaginei, fui atrás e construí essas imagens dos cenários aproximados ao que tinha pensado.

Em *Moscouzinho*, algumas imagens foram criadas enquanto eu editava o livro. Essa parte inicial do livro foi pensada quase como um prefácio, é a parte mais antiga, se tratam das memórias, as colagens, os documentos. Eu sempre comparo a construção do livro com o cinema. Depois desse início vai ter uma página dupla preta, vou trocar de assunto, vou começar a apresentar o lugar, o isolamento, uma ponte que não leva a nada, uma porta, aí olha... é uma ilha. Esse descascado na parede, na minha cabeça, era como uma foto aérea dessa ilha, novamente o isolamento, um peixinho¹⁷² ali. O peixe é a representação do meu pai aqui, é um achado arqueológico. Enfim os pedaços, os restos, pensar tudo isso como cinema me ajudou muito na construção do livro. Vou falar em cenas, como se fosse catalogar, agora são os

¹⁷⁰ O livro foi impresso na gráfica FacForm em Recife.

¹⁷¹ *Figura 56.*

¹⁷² *Figura 61.*

personagens, agora estou preparando para o fim, está tudo acabado. Enfim, o livro é também muita intuição e achei massa porque muita gente dizia que ninguém ia entender esse livro.

A edição fotográfica clássica de livros é muito formal, geralmente ela brinca com o formato mesmo. É de uma ligação visual mesmo, de formatos que se ligam ou se complementam ou no máximo se contrapõem. A minha edição é normalmente pensada em palavra-chave que ligam as imagens. Em *Moscouzinho*, eu tinha a estrutura em palavras, como se estivesse escrevendo um livro, capítulo tal, capítulo tal, agora eu mudei de assunto, agora vem a saudade, agora vem o isolamento, agora vem como eu estava escrevendo esse livro... destrinchando pela palavra... e isso para mim é muito mais interessante.

Como te falei, o livro seria pequeno e sem foto na capa. Contra a tradição dos livrões de fotografia, pesados. Comigo não! Inclusive, qual a minha realidade? Por que vou perseguir um livro desse tamanho? Tem a ver com meu conceito? Está dentro do meu orçamento? Enfim, não ter foto na capa, ser pequeno, ser um objeto interessante e que não só fotógrafos se identifiquem, mas pessoas que gostem de um livro, de uma história, que possam se encantar por um bom texto. Esse texto inicial de Diógenes Moura eu acho muito bacana. Diógenes escreve bem, gosta de escrever, e ele escreveu uma coisa que ele não explica tanto o livro, ele dá uma situada e mostra a habilidade dele como escritor. Fred Zeroquatro fez o texto que quis, Xico Sá fez o texto que quis. Fred e Xico foram escolhidos por critérios afetivos mesmo.

Em *Moscouzinho* eu decidi que não ia ter texto meu de jeito nenhum..., eu tinha minhas apostas. Todo tempo as pessoas perguntavam: “vai ter legenda essas fotos?” Eu respondia que não ia explicar nada. “Pô, mas ninguém vai entender!” E aí vinham as gratas surpresas de gente que dizia assim: “foi muito interessante cara...” Eu acho que o nome dela era Gabriela, numa entrevista por telefone ela disse: “olha gostei muito do livro, mas causou um grande problema aqui na redação”. Eu disse: “por quê?” Ela respondeu: “algumas pessoas reclamaram porque não sabiam o que era ficção e o que não era”. E eu disse: “Massa! Para mim não interessa definir...” Depois começaram a vir os textos de gente falando do quanto a ficção pode ser mais verdadeira do que um documental... Toda aquela discussão bacana...

Acho que tem um personagem da Adriana Falcão na *Máquina do Tempo*, é Antônio. O personagem principal se chamava Antônio, um cara que mexia com o tempo, ia e voltava e tal... e ele dizia que os pensamentos dele eram mais para levar, as conversas dele eram mais para levar as dúvidas a passeio do que para chegar a um ponto exato. Então vamos jogar nossas dúvidas, deixar elas circularem mais do que chegar a um ponto. Devagarzinho as pessoas vão

ligando esses pontos sabe? Alguns pontos que eu nem percebo, mas enfim é um monte de teoria que a gente vai jogando e às vezes bate ou descobre outras coisas.

Sobremarinhos (2015)

Figura 122 - Capa e primeira página de *Sobremarinhos*.



Fonte: BARRETO, 2015.

Sobremarinhos tem o vermelho de *Moscouzinho*, e foi uma grande dificuldade.... Vamos falar do mar vermelho, das invenções e aí me veio a história.... Vou lembrar a morte. Em *Sobremarinhos* me veio de novo as primeiras imagens que tenho do mar.... são de pescaria com meu pai, relações com meu pai... ah! Camus, *O Estrangeiro*¹⁷³. Fiz algumas leituras de Camus sobre suicídio. A técnica das colagens se repetiu, achei que poderia ter feito mais colagens e voltei a fazer.

Sobremarinhos eu imprimi em São Paulo, foi um edital nacional, do prêmio Marc Ferrez. As críticas mais pesadas que eu recebi com relação a *Sobremarinhos* são justamente as que levam menos em consideração a proposta, a ação. Por exemplo, essa capa foi feita com parafusos para você poder soltar as páginas e ser coautor na edição. A história é sobre vida e morte. Então conte a sua. Uma história pode começar pela morte, não precisa seguir nascimento, crescimento e morte. Enfim, era ato simbólico de refazer a narrativa proposta.

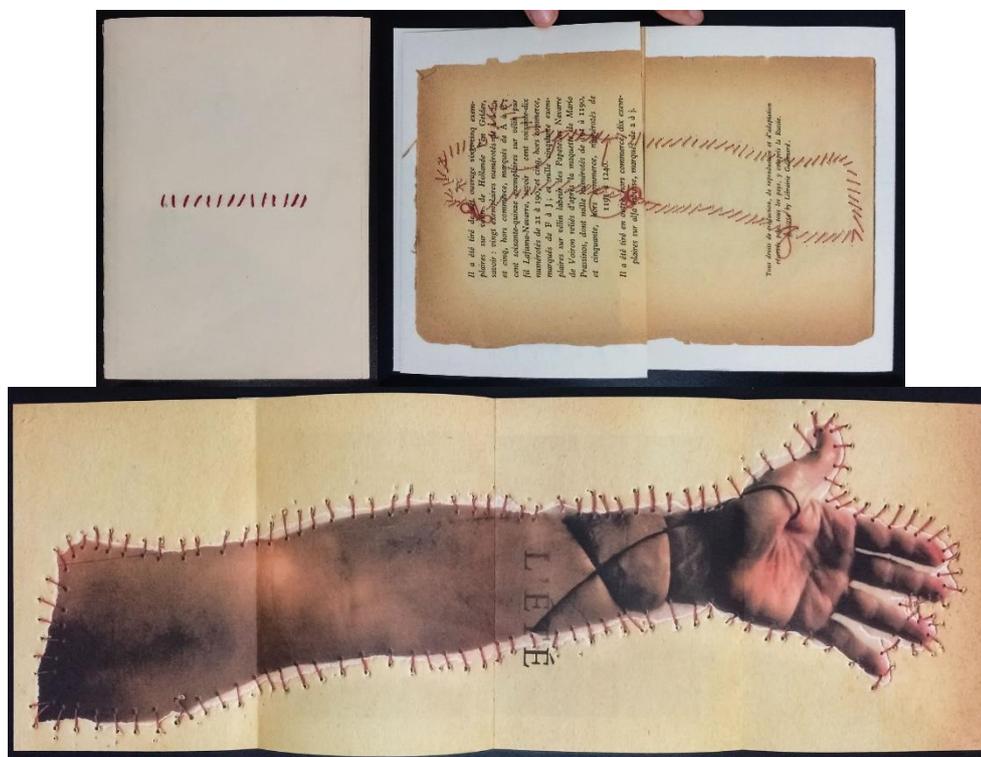
¹⁷³ Livro de Albert Camus publicado em 1942.

O livro ia ser doado.... O que eu posso oferecer de melhor, como fruto de um projeto de arte e cultura fomentado pelo governo, é um material legal ou é uma boa ideia, uma discussão, um investimento em conteúdo? Olha, um cara lançou um livro sobre vida e morte no mar, o mar como se fosse um portal entre a vida e a morte... O leitor pode ser coautor, mesmo que simbolicamente, pode remontar, reeditar, recontar essa história. O livro vem com essa cartelinha para incentivar o compartilhamento. Eu não te dei o livro de graça, quem deu foi o edital. O que estou oferecendo são ideias. Algumas funcionam, outras não. Enfim eu tenho esse viés político.

Cristiana Tejo fez o texto de *Sobremarinhos*, ela queria que eu a pautasse mais e eu disse: “não menina faz o que achar melhor”. Aí chegou uma hora, para resumir, que eu disse: “sabe de uma coisa, você está falando do mar, está do outro lado do Atlântico, manda uma carta para mim!” Então ela mandou uma carta. Ela até perguntou se precisava situar nas artes, respondi: “não precisa situar, não precisa procurar adjetivo, não precisa falar do autor, de jeito nenhum”. Nesse livro eu evitei de todo jeito botar texto meu, porque achei que poderia explicar.

Suturas (2016)

Figura 123 - Capa e página dupla que se abre de *Suturas*.



Fonte: BARRETO, 2016.

Suturas foi um projeto aprovado no Funcultura. Era para realizar outra exposição, mas o Funcultura atrasou tanto o pagamento que eu disse que estava com um livro novo e pedi permissão para atualizar a exposição. Cheguei para o curador Eder Chiodetto e disse que entre o primeiro e o terceiro livro tinha uma unidade entre as colagens, as cores, de novo vida e morte.... Dava para a gente fazer uma ponte aí entre os dois livros. A partir dessa ideia, Eder já foi botando algumas imagens na mesa...propondo desenvolver a exposição a partir de algumas imagens. Criamos um novo ensaio, como uma tentativa simbólica de costurar, de restituir uma normalidade à vida, de costurar lembranças meio despedaçadas.... Enfim o livro tem essa ligação entre vida e morte, e entre cores.

Fizemos a exposição. *Suturas* ia ser um catálogo, mas eu disse: “vamos fazer um livro novo”. Então botamos um pouquinho mais de dinheiro, mas com a intenção de ser um livro delicado. É um livro super frágil¹⁷⁴, por isso que a gente embalou ele em um saquinho. Tudo tem haver, essa costura aparente.... A costura na capa¹⁷⁵ foi uma ideia da *designer*. Esse livro foi um dos que eu acompanhei menos, por uma questão de trabalho, estava ocupado, e também porque eu imprimi este na mesma gráfica em que havia impresso *Sobremarinhas*. Eles já tinham o padrão de cores que eu tinha aprovado antes, já tinham uma relação com meus trabalhos, ficou mais barato fazer lá do que aqui em Recife.

A gente estudou materiais que seriam baratos, simples, mas delicados para fazer o *Suturas*. A Designer se propôs a costurar os exemplares à mão. Eu disse: “eu vou ficar devendo esse favor a você pelo resto da vida”. Ela disse: “eu adoro isso, eu fico lá...”. Eu disse: “você tem certeza disso?” Ela disse: “eu tenho sim”. Sobre esse livro, Eder opinou menos, praticamente só mostrei depois do PDF pronto. Eu acho que esse livro às vezes se parece um trabalho só, pelas cores, pelas linhas vermelhas que se repetem. E foi muito, muito barato.

A diagramação do texto foi proposta pela designer. A princípio eu achei a diagramação do texto meio esquisita, quase sangrando, depois eu olhei e disse: “deixa ela propor. Eu venho de ideias muito formadas”. Relaxei mais, justamente para ter um pouco mais de surpresas. Não houve tantas, tudo foi meio que discutido em algum momento. Foi bom trabalhar com a Ekaterina¹⁷⁶, que é russa, outra cultura, vive em São Paulo, é super a fim de fazer as coisas.

¹⁷⁴ *Suturas* é todo em papel pólen 90g, até a capa.

¹⁷⁵ O livro é encadernado com costura aparente em linha vermelha. No centro da capa, no lugar do título, encontramos uma costura em linhas vermelhas.

¹⁷⁶ Ekaterina Kholmogorova, designer gráfica.

Em *Suturas* tem também uma coisa que não acontece nos outros, ele se dá ao direito de apresentar algumas obras que não necessariamente estão amarradas à narrativa, que são da exposição.

Figura 124 - Páginas de *Suturas*.



Fonte: BARRETO, 2016.

Fotolivros

A gente está vivendo um momento supercrítico. Todos os direitos que estão sendo perdidos, todo esse retrocesso, essa porcaria que a gente está vivendo, não dá para não levar isso para dentro da fotografia. Então, o fotolivro muitas vezes beira uma coisa meio elitista. Isso me incomoda demais. Elitista e de mercado. Criam-se *labels*, se você não fizer o livro com a gráfica tal, com a editora tal, você não vai ter sucesso. E essas coisas que as pessoas elegendem, não à toa, são coisas caras. Isso para mim já é uma grande mancada. A gente está falando de um país de Terceiro Mundo, que tem uma dificuldade tremenda na área cultural e de educação. Você botar padrões internacionais, de primeiro mundo, com o único caminho para se ter um bom resultado.... É algo que já separa, que segrega quem tem e quem não tem dinheiro.

Para mim esse exagero do fotolivro como uma excelência técnica e gráfica me incomoda muito. É lógico que a fotografia exige um suporte melhor do que o texto, em termos de papel, em termos de impressão. Claro! Mas isso não pode ser nunca, na minha opinião, a primeira

camada do trabalho, a principal. Para mim, todos esses aspectos técnicos vêm para dar apoio ao conceito. Eles vão dar cor, cara, forma ao conceito. É o conceito que mais me interessa, não a prática, ou o material. As pessoas discutem papel e não discutem ideia. E isso é um absurdo! É lógico que a gente aprecia uma boa impressão, o papel, a escolha dos elementos, lógico! Estou exagerando um pouco nessa fala, mas para ilustrar. E de fato se discute às vezes isso, se discute o papel, a sua textura, se foi impresso aqui ou acolá... Só que às vezes você sai da conversa sem nenhuma ideia sobre qual a profundidade do trabalho, em que inova.... Vamos discutir papel? A gente não é dono de gráfica, para esse tipo de discursão puramente técnica. Qual a diferença que isso vai fazer nesse momento?

De repente tem muita gente falando do fotolivro, como deve ser, e eu desconfio das verdadeiras intenções disso aí. É normal que haja esses exageros, as pessoas não tinham gráficas especializadas em fotografia, não tinham variedade de papel, então é normal que as pessoas se lambuzem como menino solto na doceria, mas com o tempo eu acho que vai se voltar a falar mais de conteúdo.

Você vê lá em feira de livros artesanais, independentes, trabalhos incríveis, sem precisar de curador tal, editora tal, gráfica tal. Então quando colocam essas necessidades na cabeça das pessoas, dá tristeza. Você vai ter que arrumar R\$ 100 mil, R\$ 80 mil, senão não tem livro bom? E ainda mais o seguinte, se a gente não tem distribuição, para quê imprimir 1000 exemplares? Faz um PDF. Tenho uma amiga que tem um livro, ela é designer. Ela tem um livro em PDF e quando precisa manda fazer dois, três, naquelas máquinas que têm impressão boa. Dessa maneira você não precisa ter um livro não, você pode ter 10. Três exemplares, quatro de cada um. Isso é coisa de autor. Agora quando você faz por um edital, o edital exige tiragem mínima, de 700, de 1000..., você tem que cumprir, não tem jeito. Mas o autor que não está preso a edital não tem por que seguir isso. E não há como não dizer que isso é questão de mercado, para fazer dinheiro, isso não tem nada a ver com cultura, com arte, com produção. É para fortalecer as gráficas e as próprias empresas. Porque os editores dizem que seu livro vai ser bom se você fizer com eles, se fizer uma tiragem de mil.

Eu só não faço mais livros porque realmente não sou bom de corte e cola, e diagramar também, eu diagramo mentalmente.... Estou precisando até fazer um cursinho de *Indesign* porque fico enchendo o saco dos designers já com as ideias muito fechadas.

Aí, quando vêm algumas empresas e dizem que os fotolivros agora são isso ou aquilo. Penso, eu estou fazendo umas coisas aqui que não são fotos ou são nem sei bem o quê... e como é que fica isso? Eu desconfio um pouco dessa nomenclatura por esses possíveis interesses de

mercado que tem por trás. Mas de qualquer maneira volto a falar que faz parte da adequação.... Outra coisa, a fotografia, e isso é outro pensamento meu sobre a fotografia, particular, é só uma ideia, a fotografia de maneira geral é muito isolada das outras artes visuais. Existia, há uns 10 anos, uma distinção entre fotógrafo amador e o profissional pela técnica, as câmeras eram difíceis de se operar, os filmes eram muito delicados, o que separava amadores de profissionais. Agora não. Agora é a habilidade de como criar imagens. E a turma que ficou para trás fica puta ainda com isso.

Então essa história de criar um fotolivro pode estar também ligada a dizer: “ah! O mundo das artes visuais é muito grande. Isso aí eu não vou conseguir morder. Então eu vou criar aqui os fotolivros, que é uma coisinha menor, mas eu posso ser o manda chuva, o xerife desse negócio aqui. Ao invés de me meter lá, já tem muito cacique lá, então eu vou ser cacique dessa tribo menor...” Um dos workshops que eu faço é “A Fotografia Além de Suas Fronteiras”, existe fronteira? Por que não? Por que não trazem suas referências da música para dentro da fotografia? Do cinema, da literatura, sei lá, seja lá do que for.... Enfim, é melhor que se produza muito, que se elabore do que não fazer.

Em alguns casos a fotografia vira só um suporte de um objeto caro, bonito, de luxo. Tem alguns lançamentos de livros que eu fui...sabe... vou conhecer o trabalho desse cara... ouvi falar do trabalho desse cara...de repente vira estrela... eu vou lá olhar...e não vou comprar...um livro caríssimo, estava duro na época, não ia comprar de jeito nenhum. Aí chego lá e vejo o livro enorme, com capa não sei do quê, o livro acaba e nem começa, aí você olha o papel, a fotografia, para que serve a fotografia? E outra coisa, bons designers e editores salvam materiais fotográficos medíocres. Acontece muito! Você olha livros muito bem resolvidos, mas quando olha o trabalho fotográfico, diz: “meu Deus!”. Enfim, mas faz parte do jogo, estamos crescendo.

5.5 Gui Mohallem

Entrevista presencial concedida por Gui Mohallem sobre o processo de produção de *Tcharafna* (2014) e *Welcome Home* (2012) em 29 de julho de 2017 na cidade de Recife-PE.

Welcome Home (2012)¹⁷⁷

Welcome Home é o resultado de experiências vividas em um santuário *queer* no interior dos EUA. Entre 2009 e 2012, fiz 5 viagens ao Santuário, passando períodos imerso nessa comunidade rural. O livro da série, publicado de modo independente, foi lançado internacionalmente no Santuário e é dedicado a Surprise e Sunbeam, que me levaram pra lá. (MOHALLEM, 2012)¹⁷⁸

¹⁷⁷ Tiragem independente de mil exemplares.

¹⁷⁸ Disponível em: <<https://goo.gl/rZfLVq>>. Acesso em: 7 set. 2017.

Figura 125 - Capa e página de *Welcome Home* com imagem da qual Gui Mohallem fez pôsteres para financiar o livro.



Fonte: MOHALLEM, 2012.

Esse livro foi feito por financiamento coletivo, num esquema bem diferente do que se faz.... Eu peguei a imagem que era a mais importante da série para mim, aquela do cara azul e fiz *prints* a 120 reais. Fiz uma tiragem gigante de 300 *prints*. E aí quem comprasse o pôster ganhava o livro depois que estivesse pronto. Consegui vender 200 *prints*, levantei cerca de 20 mil reais e com esse dinheiro paguei a impressão na China. O livro veio de navio para cá. Ficou faltando uns 10 mil para outros pagamentos, que conseguimos com a venda do próprio livro.

Foi um livro totalmente independente. A experiência de fazer assim foi ótima. Adorei, amei, farei de novo. O que eu não farei de novo é financiamento coletivo. Dá toda uma visibilidade para o projeto, mas é muito desgastante, não acabava nunca e eu não tinha assistente. Era eu quem enviava todos os pôsteres. Eu mandei fazer os canudos, do tamanho do pôster, e como era um papel mais duro tive que ir na fábrica...Eu tenho canudos até hoje! Eu embalava, aí amassava, tinha que fazer de novo... Enfim, foram 4 meses...

Esse livro é fruto de uma provocação do Gabriel Bogossian, que fez a curadoria da exposição tanto em São Paulo¹⁷⁹ quanto em Brasília. Gabriel é um grande amigo, foi a primeira curadoria dele e a primeira exposição minha. Quando ele me apresentou o design...eu odiei. Odiei, e falei não, não é isso que eu quero. E aí ele saiu do projeto: “está bom, então faz você sozinho”. Eu fiquei desamparado, fiquei até chateado com ele na época, mas foi a melhor coisa que ele fez, porque era um projeto meu e eu tinha que resolver isso.

¹⁷⁹ A exposição *Welcome Home* ficou na Galeria Emma Thomas de 8 de fevereiro a 19 de março de 2011 e está disponível em: <<https://goo.gl/Vrm6Ep>>. Acesso em: 7 set. 2017.

Na quarta viagem que fiz para o santuário, fiquei pensando como é que seria esse livro.... Fiz uma primeira edição, levei para pedir autorização¹⁸⁰; eu não preparei nenhum tipo de consentimento formal, mas acessei as pessoas por facebook, por e-mail, por telefone. Não pus imagens de quem não respondeu no livro. Mostrei às pessoas que moravam no santuário para saber o que eles achavam da edição, o que achavam do texto, quais eram as condições para fazer o livro... Uma das condições foi a de não falar onde ficava o santuário, não falar o nome, eles não queriam publicidade.

Figura 126 - Páginas de *Welcome Home*.



Fonte: MOHALLEM, 2012.

Então, comecei a fazer o livro sozinho, comecei a entender que tinha que ser um livro pequeno, um livro íntimo, um livro que o design não aparecesse. A designer me propôs fazer o livro deitado, para que a pessoa tivesse que usar as duas mãos para levantar as páginas e ver as imagens. O livro começa vertical e você o vira para ver as imagens. Tem a questão das pausas entre as imagens, que foi pensada junto com Breno Rotatori, pensamos em capítulos, em respiros... Fiz uma coisa que foi diminuir a potência de cada imagem para que elas fizessem mais sentido como conjunto. Eu tirei parte da exuberância das imagens para que elas pudessem acontecer melhor como um todo. No livro, tem seis fotos ampliadas num tamanho maior. São as fotos que vão falar das questões que acho importante no trabalho, vão pontuar. São marcações, assim, como negrito.

Na época em que estava editando esse livro, uma pessoa que morava no santuário ficou hospedada na minha casa. Hoje ele é fotógrafo, artista, ele expõe e tal. Na época ele estava começando a entender a fotografia e me ajudou muito a me segurar aqui, “não você não está sendo pitoresco”. Eu tinha sempre esse medo e essa vontade de ser respeitoso.

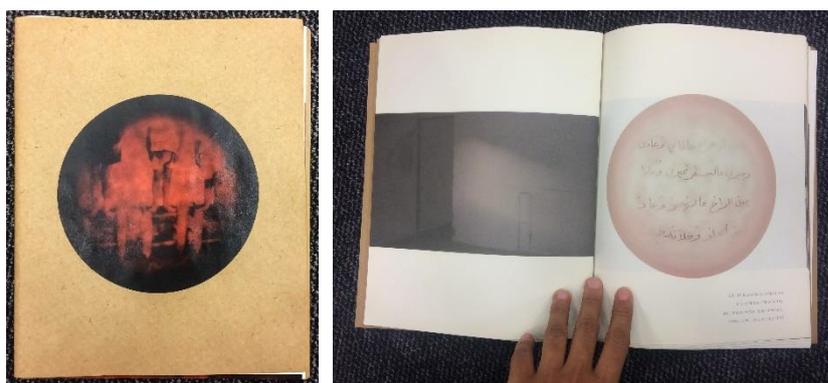
¹⁸⁰ Gui Mohallem se refere aqui à autorização de uso de imagem.

Os textos estão em português e inglês porque o livro foi lançado também no santuário. Eu tinha um texto do Q, que é um cara.... No santuário as pessoas têm um *fiar name*, um nome de fada. Q é como ele é chamado no santuário, é um jornalista que escreve muito bem, é um texto que fala do cotidiano no Santuário. O segundo texto é de Ismar Tirelli Neto e Marcos Visnadi, que são dois poetas e que já tinham uma relação com o trabalho, é um ensaio literário que critica o livro de dentro do livro. O texto questiona quem são essas pessoas, quem pagam as contas delas, quem olha por elas? O texto fala um pouco de uma certa idealização que permeia o trabalho em relação a essas pessoas e à experiência. O último texto é do Gabriel Bogossian.... Olha isso, o parágrafo final do texto dele.... “É preciso preservar os coautores das imagens e silenciar sobre eles para completar essas fotografias. A partir delas não é só o Gui Mohallem que transita entre mundos, o benefício foi estendido a todos nós. É assim que o *Welcome Home* se torna o retorno à casa. O próximo passo são os álbuns de família." Ele previu o *Tcharafna*, ele me arrepiou! Ele fez isso antes de eu decidir ir para o Líbano. Já estava lá...

Tcharafna (2014)¹⁸¹

Minha primeira viagem ao Líbano, entre maio e junho de 2012, foi uma forma de tentar investigar a família do meu pai. Ele imigrou para o Brasil há 60 anos. O ponto de partida foi um poema que meu pai ouviu antes de sair do Líbano, em 1952. Repetiu três vezes para mim. Nos versos, a emigração se confunde com morte. O retorno à pátria se mistura com luto. *Tcharafna* é o que se diz quando se conhece uma pessoa, como um ‘prazer em conhecê-lo’. A tradução literal seria ‘estamos honrados’. Honra é um conceito ambivalente. Em seu nome, um homem pode matar. (MOHALLEM, 2014)¹⁸²

Figura 127 - Capa e página de *Tcharafna*.



Fonte: MOHALLEM, 2014.

¹⁸¹ Tiragem de 400 exemplares, já esgotados.

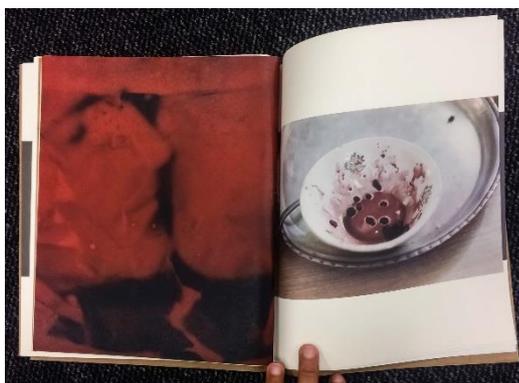
¹⁸² Disponível em: <<https://goo.gl/vn5j9Z>>. Acesso em 7 set 2017.

Esse livro foi feito a partir do convite da editora¹⁸³. Na verdade, a editora me procurou querendo fazer uma reedição de *Welcome Home*, aí eu disse: “não gente, vou fazer coisa nova... quero uma coisa que me provoca”. A gente começou a pensar esse livro... O que é que esse trabalho tem de especial? Ele é muito delicado... É um trabalho frágil. E eu queria que o livro conseguisse dar conta das questões que estão no projeto *Tcharafna*, que é um trabalho multimídia, tem vídeo e alguns vídeos são exibidos em trípticos, flertando com a sequência fotográfica também. Ele tem impressões que são tanto os *streamings* do vídeo quanto fotografias. Tem também os objetos de parafina, que é o que remete sangue. O sangue tem haver tanto com a violência quanto com a herança familiar.

Para fazer esse livro comecei a olhar os negativos que eu tinha de segunda viagem feita ao Líbano, os quais eu não tinha nem revelado ainda. Eu comecei a olhar as imagens e a pensar: “O que é que tem que está nesse livro e como é que isso vai estar?” Daí foram surgindo as ideias de fazer o livro em um papel fino, leve, frágil, que amassasse. O trabalho *Tcharafna* estava em processo, eu ainda não tinha fechado o trabalho. Então esse não é um livro de fim, é um livro que ajudou o trabalho acontecer também.

A ideia não era fechar o livro numa edição estanque. A pessoa que fosse lê também poderia mudar a ordem das páginas¹⁸⁴. Uma das coisas que eu gostei muito foi da ideia de imprimir em vermelho no papel Kraft. A gente começou a fazer os testes e o primeiro teste ficou ótimo. Então, os objetos de parafina a gente pôs no Kraft. Esse vermelho ele toca o trabalho em vários lugares. Tem os potes de amora, tem essa mão ensanguentada, tem o pote vazio com bastante creme vermelho.

Figura 128 - Páginas de *Tcharafna*.



Fonte: MOHALLEM, 2014.

¹⁸³ Livro editado pela Pingado Press, editora lançada em 2014 por Bianca Muto e Ivy Folha.

¹⁸⁴ As páginas do livro são soltas, o livro não tem encadernação.

Antes do livro ocorreram duas exposições. Depois fui ao Líbano pela segunda vez, fiz o livro seis meses depois. Esses objetos redondos eu comecei a fazer para o livro. Eu fiz mil testes, mil jeitos de escrever, eu mesmo escrevendo e isso de encapsular o poema que está no vídeo também foi feito para o livro. A segunda viagem no Líbano me trouxe duas coisas. Mais do que esse rolinho de filme, ela me trouxe a tradução do poema, porque eu vivi o poema. O poema diz: "Não me deu saída o tempo duro e fui embora como tantos. Mas poderá voltar, quem tiver ido, e rever, vivos, seus queridos?" Esse foi o dilema do meu pai quando foi embora, mas também foi meu dilema quando eu fui embora do Líbano, não consegui ver minha família e fui embora meio fugido. A tensão no país estava insustentável... Só me dei conta disso quando fui exhibir esse trabalho em Paraty¹⁸⁵, quando cheguei. A segunda viagem, mais do que imagens, trouxe um arremate do que era o trabalho.

O sequenciamento do livro foi meu. Eu imprimo bonecos de tudo, do tamanho certo, faço sanfona, ponho na parede, mudo a sanfona, mudo a parede, aí eu mudo a parede e mudo a sanfona.... É um inferno! Eu imprimo na minha impressora, sei que o vermelho não está certo, mas vai esse mesmo para poder entender como funciona.... Tenho mil bonecos... Tenho bonecos de construção do livro, está tudo guardado, nem joguei fora porque eu acho tão rico...

O Breno Rotatori, que hoje está em retiro, virou monge, me ajudou muito nos dois livros. A gente trabalhava muito nas edições dos nossos livros. Eu me sinto meio órfão, sabe? Ele questionava, ele falava, ele propunha, ele provocava, assim como eu fazia com ele entendeu? A gente tinha um jeito de pensar muito parecido...A gente sempre pensava em deixar um espaço para que o outro¹⁸⁶ pudesse ir construindo a narrativa, porque senão vira discurso. Se você não fizer um negócio aberto, a pessoa vai só olhar e ouvir esse discurso fechado. A gente precisa de mais um homem branco, cis, de classe média fazendo discurso? Eu acho que não. Então vamos dar espaço para as pessoas construírem, se relacionarem...

É legal quando vejo outros filhos de imigrantes, não só libaneses, que se emocionam com o trabalho. Uma mulher filha de chineses, ficou numa feira louca com o vídeo, chorou e ficou emocionada.... Uma filha de japonês ficou emocionada num festival do sertão, em que apresentei esse trabalho, faz uns dois anos. Então, quando se abre espaços para as construções individuais, se dá espaço para o outro poder se apropriar do trabalho. Para mim isso é fundamental, é uma questão ética, é uma questão política, antes mesmo de artística.

¹⁸⁵ *Festival de Fotografia Paraty em Foco*, em 2013, na cidade de Paraty -RJ.

¹⁸⁶ "Outro", aqui, se refere ao leitor ou espectador do trabalho.

Fotolivros

Eu acho que publicar é um jeito de fazer o trabalho chegar em pessoas que ainda não chegaram. O livro circula por lugares em que a exposição não circula. Ele tem outro jeito de se relacionar, mais individual de que a exposição. A pessoa vai ver o livro na hora que quiser, quando está com o espírito para isso. E, por isso, o livro tem que ser barato. Isso é uma coisa importante. *Welcome Home* poderia ter sido vendido a 120 reais, por exemplo, pela estrutura que ele tem, pelo tamanho, capa dura, mas a gente fez a 60 reais, porque a ideia não era ganhar dinheiro com o livro, era cobrir os custos, mas possibilitar que um professor ou um estudante conseguisse comprar. O livro tem que circular, tem que poder circular e quando você sobe o valor do livro você impede ele de circular, aí ele acaba atingindo as mesmas pessoas que já compram o seu trabalho.

6 CONCLUSÕES

Os fotolivros se tornam uma realidade para nós por muitos fatores. Eles acontecem porque passamos a enxergar sua existência ao longo do tempo. Acontecem porque nomeamos, definimos e comparamos a outros livros e outras definições. Acontecem porque produzimos. Estas foram as três formas de os fotolivros tornarem-se realidade que pesquisei e apresentei nesta dissertação.

Existem outras formas de os fotolivros acontecerem, evidentemente; não estive no escopo dessa pesquisa, por exemplo, a circulação econômico-social do livro ou a experiência do leitor. Porém, posso resumir e dizer que os fotolivros acontecem em relação a nós e ao mundo em que habita. Em cada relação pode ser que aquilo que nomeio aqui de *fotolivro* assuma outros nomes, histórias e formas de produção. Como afirma Tim Ingold (2015, p. 199), “conforme o tempo muda, as capacidades variam, levando-nos não a perceber coisas diferentes, mas a perceber as mesmas coisas de maneira diferente”. Nossa relação com os fotolivros não é estática, está em constante devir. Mostrei que o primeiro livro de fotografia surgiu em 1843 com Anna Atkins. Enquanto que o primeiro nome para tal livro foi em 1927, *photo-book*, proposto por Moholy-Nagy. É preciso tempo até para conseguirmos nomear as coisas.

Do primeiro nome até hoje, muitas definições foram dadas para os fotolivros. No capítulo *Conhecer pelas (in) definições*, discuti a precariedade dessas definições ante os encontros dos livros, principalmente no que concerne aos encontros entre fotolivros e livros de artista fotográficos. As definições para ambos os livros são tão próximas que as separações são mais da ordem dos mercados simbólicos, em que esses livros são comercializados, do que de diferenças intrínsecas, inerentes aos livros.

Em resumo, o conhecimento apenas pelas definições revelou-se limitador, no sentido de que aprisiona os livros, e os fotolivros em particular, em categorias fixas. É um conhecimento que tende a não compreender os livros em seus devires, optando por compreendê-los como identidades enrijecidas no tempo. Entretanto, quando confrontados os tipos de livros, com exemplos concretos, começamos a ver como esses livros se movimentam, como se misturam. As categorias, ante rígidas, começam a se diluir e se revelam apenas como possibilidades de categorização e de definição, relacionadas ao momento histórico, social, cultural de sua elaboração e não como verdades absolutas.

Rancière (2009a, p.36) diz que “o regime estético das artes começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte. (...) É antes de tudo um

novo regime de relação com antigo”. Tal evidencia não só as mutações das definições para fotolivros, mas também todas as reinterpretações da história da fotografia por meio dos livros que estão sendo feitas nos últimos anos.

O capítulo *Conhecer pelas histórias* foi construído principalmente com base nas pesquisas históricas feitas por Martin Parr, Gerry Badger e Horácio Fernández, três autores dedicados a rever a história da fotografia e que acabam evidenciando a fotografia mais como uma arte narrativa do que pictórica. Neste capítulo, apontei que muitas das divisões tradicionais da fotografia, como fotojornalismo, fotografia documental e artística, vem sendo revistas. Em muitos fotolivros tais divisões caem por terra. O que antes era considerado não artístico, hoje é visto como artístico, a exemplo do trabalho de Walker Evans, Robert Frank, Eugène Atget, Julia Margaret Cameron, John Thomson, para citar apenas alguns dos autores, cujos livros apresentamos nesta dissertação.

Apresentei também o crescimento exponencial da produção de fotolivros, procurando enfatizar a produção brasileira, sempre que possível. Abordei também a questão dos avanços tecnológicos e do barateamento da produção de livros, comparando o formato de produção tradicional, por meio de grandes editoras e os formatos alternativos das publicações independentes. Quanto a esta última, evidenciei o papel do fotógrafo ou do artista visual como um autor-produtor, no sentido Benjaminiano do termo, e as reconfigurações em curso dos processos de produção, cada vez mais colaborativos, e de circulação dos fotolivros, enfatizando as feiras de publicações impressas.

Assim, do primeiro livro no século XIX até a produção contemporânea, apresentamos um percurso histórico possível para conhecer os fotolivros. É possível chegar aos fotolivros contemporâneos por outros caminhos, evidentemente. Optamos neste capítulo por não trabalhar com uma história específica de livros de artista fotográficos, como comumente se faz no campo das artes, que desconsidera, às vezes, décadas de produções de livros fotográficos, tidas como “não-artísticas”, à despeito da contribuição que podem trazer para compreensão da fotografia. Incluímos os livros de artista apenas na medida em que se relacionavam à fotografia. No mais, este capítulo permitiu situarmos os processos de produção de fotolivros e as entrevistas que realizamos num contexto histórico, tecnológico, sociocultural; o qual, evidentemente, tal como as definições para os fotolivros, pode ser aprofundado ou revisto a qualquer época.

No capítulo *Conhecer pelos processos de produção*, inicialmente procurei mostrar que as imagens fotográficas, ainda que atuando em conjunto, em um formato narrativo, podem estar condenadas à efemeridade das exposições, ou perdidas no fluxo incessante, que transforma tudo

no mesmo, no *dejá-vu*, das telas de computador. Nesse contexto, os fotolivros são uma morada concreta para as imagens; para elas serem vistas em uma determinada configuração narrativa, ao lado de outras imagens, textos, grafismos, ilustrações, entre outros elementos que constituam o fotolivro.

Destaquei que da edição de imagens à encadernação, produzir fotolivros é se dispor aos encontros e tomar decisões, se posicionar ética, estética e politicamente, como nos lembra Didi-Huberman (2015). Sejam decisões com relação ao que se quer comunicar e a quem, seja com relação às questões processuais em si: da escolha das imagens, das combinações entre imagens, ao texto, passando pelas decisões de projeto gráfico, ao preço final do fotolivro, tal como mencionado por vários entrevistados.

Apresentei a montagem como um princípio organizador não só da edição de imagens, ou da construção narrativa, senão de todo o livro. Procurei discutir a montagem das imagens e a construção da narrativa visual com base nos entendimentos de Rancière quanto aos regimes das artes e montagem; Didi-Huberman, quanto à montagem; Scott McCloud e André Parente quanto à narrativa visual. A partir dessa base de entendimento, busquei evidenciar o papel dos principais elementos constituintes dos fotolivros na construção da narrativa e do livro como um todo.

A questão da narrativa visual, ou verbo visual, dos fotolivros, foi algo que esteve presente em todas as leituras feitas, fotolivros vistos e entrevistas realizadas. Tanto que nesta dissertação atravessa todos os capítulos. Embora não fizesse parte do escopo inicial, foi inevitável não abordar o assunto, ainda que dentro dos limites da pesquisa, focando principalmente na questão da produção dos livros. O que esta pesquisa mostrou é que falar de fotolivros é também falar de narrativa visual com fotografias; o que em si é um vasto campo para aprofundamentos e o desenvolvimento de novas pesquisas. Dito isso, continuemos.

Com base neste capítulo e em tudo o que foi dito pelos entrevistados no capítulo *Com a palavra os autores*, posso afirmar que produzir fotolivros é encontrar as pessoas que vão ajudar a produzir o livro, é encontrar os materiais e as ferramentas de trabalho que melhor vão contribuir para aquilo a que o livro se propõem. É interagir nesse campo de forças em que as coisas têm sua potência, como o maestro em uma orquestra, o chefe de cozinha ou o diretor de cinema. É entender que papel vira imagem, que vira texto, que vira imagem, que vira toque, vira linha, vira cor, vira papel e por aí vai. É menos compreender a materialidade de cada coisa em si, do que experimentar como os materiais se entrelaçam e se tornam outras coisas. Os fotolivros são essa mistura de materiais diversos, com um propósito comunicacional em

comum. Cada parte constituinte do livro tem sua importância, mas o livro é o todo e esse todo é maior do que a soma de suas partes.

Como lembra Rancière (2009a, p. 67) produzir é fabricar e tornar visível. “A arte (...) é a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade”. Os fotolivros são uma das formas de partilha do sensível, eles podem ou não promover reconfigurações na comunidade, nas formas de fazer e de ver. Ao que tudo indica, a partir da fala dos entrevistados, estamos em pleno momento de reconfigurações.

Não posso defender uma conclusão de como os fotolivros acontecem. Por tudo o que foi dito, fica evidente que eles estão sempre acontecendo. Os fotolivros são suas narrativas, estão vivos, são um emaranhado de relações em processamento. O processo de produção é uma parte de sua história que segue adiante na mão dos leitores. O que fiz foi apontar algumas linhas de força que podem ajudar a conhecer mais o nó de relações que é a textura da vida desses livros.

Sendo assim, o que defendo é que o percurso que trilhei e que contei nas páginas precedentes possibilitou conhecer mais os fotolivros, seus devires e a própria fotografia. Acredito que esta dissertação traz contribuições para ampliar a discussão em torno desse fenômeno comunicacional e estético que são os fotolivros. Contudo, estou ciente de que esta dissertação é apenas alguns passos iniciais e que ainda tem muito a ser explorado no universo das publicações fotográficas.

Os fotolivros, como já dito, são um lugar para as fotografias e “todos os lugares, como um conjunto de coisas, é um nó de histórias” (INGOLD, 2015, p. 227). Espero que os passos dados sirvam de apoio para outros, que novas trilhas sejam abertas, que outras pesquisas e reflexões surjam para contar novas histórias ou revisar e recontar as antigas. Quanto mais contamos, mais os fotolivros vivem.

REFERÊNCIAS

Eventos

7º Festival de Fotografia de Tiradentes – Foto em Pauta. Tiradentes, de 22 a 26 de março de 2017.

1º Valongo – Festival Internacional da Imagem. Santos, de 12 a 16 de outubro de 2016.

11ª Feira de Arte Impressa Tijuana. Casa do Povo: São Paulo, 2016.

10º Feira de Arte Impressa Tijuana. Parque Laje: Rio de Janeiro, 2016.

2ª Feira Urca de Fotolivros. Ateliê da Imagem: Rio de Janeiro, 2 de julho de 2016.

IV Fórum Latino-Americano de Fotografia. São Paulo, 16 a 19 de junho de 2016.

6º Festival de Fotografia de Tiradentes – Foto em Pauta. Tiradentes, de 9 a 13 de março de 2016.

11º Paraty em Foco – Festival Internacional de Fotografia. Paraty, de 23 a 27 de setembro de 2015.

IV Encontro de Pensamento e Reflexão na Fotografia. Museu da Imagem e do Som: São Paulo, de 28 a 30 maio de 2015.

5º Festival de Fotografia de Tiradentes – Foto em Pauta. Tiradentes, de 18 a 22 de março de 2015.

3ª Feira Plana. Museu da Imagem e Som (MIS): São Paulo, de 7 a 8 de março de 2015.

10º Paraty em Foco – Festival Internacional de Fotografia. Paraty, de 24 a 28 de setembro de 2014.

Oficinas

Desconstruindo os fotolivros – com Rony Maltz e Walter Costa. Livraria Madalena: Rio de Janeiro, 1, 3 e 4 de julho de 2016.

Edição, curadoria e publicação – com Editora Vibrant. Valongo Festival Internacional da Imagem: Santos, de 13 a 16 de outubro de 2016.

Curso Fotolivre – com Ana Lira. Armazém da Criatividade: Caruaru, de 11 a 13 de novembro de 2016.

Papel de foto – com Ana Lira. Armazém da Criatividade: Caruaru, de 3 a 10 de julho de 2017.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. A estrutura original da obra de arte. In: _____. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDRADE, Jonathas. **Ressaca Tropical**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

_____. Jonathas de Andrade: entrevista. [13 de julho de 2017]. São Paulo: **Revista OLD**, nº 67. Entrevista concedida a Laura Del Rey. Pág. 65 – 69. Disponível em: <<https://goo.gl/Cs5RfJ>>. Acesso em: 9 set. 2017.

ARAUJO, Gabriela. **O design na construção do livro**: A Coleção Particular da editora Cosac Naify. 2016. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2016.

BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes. **Revista ZUM**, n. 8, abril de 2015, pág. 132 – 155.

BANN, David. **Novo manual de produção gráfica**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

BARRETO, Gilvan. **Entrevista**. 21 de julho de 2017. Entrevistadora: Marina Feldhues Ramos. Recife, 2017. 1 arquivo .mp3 (1:11:23 min.). A entrevista encontra-se transcrita no Capítulo 5 desta dissertação.

_____. **Suturas**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2016.

_____. **Sobremarinhos**. São Paulo: Edição do Autor, 2015.

_____. **Moscouzinho**. Recife: Edição do Autor, 2012.

BARRIUS, Tito. **O mercado fotográfico alternativo**: entre fotolivros e fotozines. 6 de outubro 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/6m8CBP>> Acesso em: 22 fev. 2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENDIKSEN, Jonas. **Ici, chez nous**. Paris : Éditions Textuel, 2008.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras escolhidas v. 1 e v. 2). Pág. 129 – 146.

_____. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras escolhidas v. 1 e v. 2). Pág. 213 – 240.

_____. Escavar e Recordar. In: _____. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012a – (Obras escolhidas v. 1 e v. 2). Pág. 245 – 246.

BERGER, John; MOHR, Jean. **Otra manera de contar**. Tradução de Coro Acarreta. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL. **Revista O Cruzeiro**. Disponível em: <<https://goo.gl/gJVaGb>> Acesso em: 22 set. 2017.

BROWN, Andrew. **Ghostly Communism – Provocative Documents for Thought**. 27 jan 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/aQcdFi>>. Acesso em: 2 set. 2017.

BURIL, Bárbara. Livro de Artista em busca de mais olhares. **Revista Continente**, ano XVI, abril 2016, n. 184. Recife: Companhia Editora de Pernambuco – Cepe, p. 76 – 81.

CADÔR, Amir. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CAMPANY, David. The ‘photobook’: What’s in a name? **The Photobook Review**, nº 007, winter 2007. Aperture Foundation. Disponível em: <<https://goo.gl/GtRNhT>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870 – 1960**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2005.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CESCHEL, Bruno. **Self-publish, be happy: a diy photobook manual and manifesto**. New York: Aperture, 2015.

CHAPPELL, Duncan. Typologising the artist’s book. **Art Libraries Journal**, v. 28, n. 4, jan 2003, p. 12 – 20. 28 de abril de 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/TtN3bF>>. Acesso em: 2 mar. 2017.

CHATIER, Roger. **A aventura do livro**. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo, SP: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999.

CHIODETTO, Eder. **Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição**. São Paulo: Prata Design, 2013.

CLARK, Larry. **Tulsa**. New York: Lustrum Press, 1971.

COLBERG, Jörg. **Understanding photobooks: the form and content of the photographic book**. New York: Routledge, 2017.

_____. The Afronauts by Cristina de Middel. **Conscientious**. 19 de julho de 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/DQSRrR>>. Acesso em: 22 set. 2017.

COSTA, Joan. Fotografismo, fotografía y diseño. Convergências – **Revista de Investigacion e Encino das Artes**. Barcelona, 2007.

COSTA, Walter. Ambiciosa exposição em Barcelona apresenta o universo em torno do fenômeno dos fotolivros. **Revista Zum**. 5 de junho de 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/PmGowX>>. Acesso em: 22 set. 2017.

DAVERA, Marcelo. Afinal, o que é um fotolivro? **Medium**, 10 de abril de 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/TH3dV7>> Acesso em 20 abr. 2017.

DEGOT, Ekaterina. Photography versus Contemporary' Art: What's Next? **Foto_museum**. 16 de dezembro de 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/Bjejxx>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

DELEUZE, Gilles. O que é um conceito? In: _____. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 25 – 48.

_____. As potências do falso. In: _____. **Imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 155 – 188.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Introdução: Rizoma. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 17 – 49.

DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo, 2013.

_____. **A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro**. Revista Pós: Belo Horizonte, v.2, n.3. maio, 2012, p. 164 – 173.

DI BELLO, Patrizia (org.). **The Photobook: from Talbot to Ruscha and beyond**. London : I.B Tauris & Co Ltd., 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quand les images prennent position**. L'oeil de l'histoire 1. Paris : Gallimard, 2007. Coleção Le Temps des Images.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. Coleção O Olho da História, v.3. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM II, 2013a.

_____. **Pensar debruçado**. Tradução de V. Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

_____. Sob o olhar das palavras. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas: ensaios sobre a aparição**, 2. Tradução de António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral e Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015a, pág. 157 – 168.

_____. A dialética “concreta”, ou como tornar as formas intensas. In: _____. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução de Caio

Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015b, pág. 305 – 322.

_____. Remontar remontagem (do tempo) [2007]. Tradução de Milene Migliano. **Caderno de Leituras**, nº 47. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/xVgAHK>>. Acesso em: 22 set. 2017.

DINIZ, Clarissa. **Crachá**: aspectos da legitimação artística (Recife – Olinda, 1970 a 2000). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

DOMICIANO, Cassia Leticia Carrara. **Livros Infantis Sem Texto**: dos pré-livros aos livros ilustrados. 2008. Tese (Doutorado em Estudos da Criança - Área de Conhecimento em Comunicação Visual e Expressão Plástica) – Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, Braga, Portugal. 2008.

DUARTE, Jorge e BARROS, Antônio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2º ed. São Paulo: Atlas, 2015.

DUTRA, Elza. **A narrativa como uma técnica de pesquisa fenomenológica**. Revista Estudos de Psicologia, n. 7, 2002, p. 371 – 378.

DUGAN, Thomas. **Photography between covers**: interviews with photo-bookmakers. Roches- ter: Light Impressions, 1979.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução de Luís Carlos Borges. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ENTLER, Ronaldo. Sobre fantasmas e nomenclaturas (parte3): fotolivros. **Revista Icônica**. 9 de junho de 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/Z2C1FC>> Acesso em: 10 abr. 2017.

ESCALONA, Alejandro Vásquez. El ensayo fotográfico, otra manera de narrar. **Revista Quorum Académico**, v. 8, nº 126, Universidad del Zulia, Venezuela, 2011, p. 301 – 314.

EVANS, Walker. **American Photographs**. New York: The Museum of Modern Art, 1938. Edição do 75º aniversário, 2ª impressão – 2012.

FATORELLI, Antônio. **Fotografia e Viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAERJ, 2003.

FAWCETT-TANG, Roger; ROBERTS, Caroline. **O livro e o designer I**: embalagem, navegação, estrutura e especificação. Tradução de Andréa Mariz. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

FERNÁNDEZ, Horácio. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FERNANDES JR., Rubens. Livros de fotografia – maturidade ou oportunismo do mercado? **Revista Icônica**, 18 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/ZQWDNx>> acesso em: 15 mar. 2017.

FERRER, Mónica Villares. Contexto para um nascimento/invenção: a “Fotografia Latino-Americana” como conceito. **Revista Studium**, n. 38, novembro de 2016, p. 70 – 97. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/38/studium_38.pdf> Acesso em: 22 mar. 2017.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FIUZA, Beatriz C.; PARENTE, Cristiana. O conceito de ensaio fotográfico. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 4, n. 4, p. 161 – 176, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. Tradução de Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Editora G. Gille, 2012.

_____. **O beijo de Judas**. Tradução de Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Editora G. Gille, 2010.

_____. **El hechizo del fotolibro**. El País. 17 de dezembro de 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/dg9iH2>>. Acesso em: 22 set. 2017.

_____. Joan Fontcuberta: entrevista. **Fanzinant**. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/D3Ej9T>> Acesso em: 30 ago. 2017.

FOULCAULT, MICHEL. **Isso não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

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

FRÉINE, Éanna. **Indie Photobook Publishing**. Indie Photobooks. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/dqbbmz>>. Acesso em: 22 set. 2017.

FUENTES, Rodolfo. **A prática do design gráfico**: uma metodologia criativa. Tradução de Osvaldo Antônio Rosiano. São Paulo: Edições Rosari, 2006. (Coleção fundamentos do Design)
GATTER, Mark. **Produção gráfica para designers**. Tradução de Alexandre Cleaver. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

FULFORD, Jason. **Contain 3 Books**. The Soon Institute, 2016.

GETTY RESEARCH INSTITUTE. **Art and Architecture Thesaurus Online**. Disponível em: <<https://goo.gl/DdTEBx>> Acesso em: 22 set. 2017.

GETTY MUSEUM. **Excursions Daguerriennes**. Vues et Monuments Les Plus Remarquables du Globe. Disponível em: <<https://goo.gl/gFi4pA>>. Acesso em: 22 set. 2017.

GOLDSCHMIDT, Lucien. Tangible fact, poetic interpretation. In GOLDSCHMIDT, Lucien; WESTON, J. Naef. **The truthful lens**: A survey of the photographically illustrated book, 1844 – 1914. New York: Grolier Club, 1980, p. 3 – 7.

GRIGOLIN, Fernanda. **Livro de fotografia como livro de artista - experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro**. São José dos Campos: Iara, 2013. (Projeto contemplado com o XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia 2012)

_____. **A fotografia no livro de artista em três ações: produzir, editar e circular**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2015.

_____(org.). **Publicações fotográficas**. São Paulo: Tenda de Livros, 2016. (Série Pretexto).

HARTMAN, Markus. What Works in the Photo Book World Today and What no Longer Works? **Foto_museum**. 23 de setembro de 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/xUB8F3>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

_____. On Digital and Analogue Books and a Possible Scenario for the Future. **Foto_museum**. 28 de outubro de 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/kWB7aB>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

_____. The Current Scene of Photo Book and Art Book Publishing, As I See It. **Foto_museum**. 14 de setembro de 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/6wRnV7>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. São Paulo: Edições Rosari, 2010.

HIMES, Darius D. e SWANSON, Mary Virginia. **Publish your photography book**. New York: Princeton Architectural Press, 2011.

HUAPAYA, Cesar. Montagem e imagem como paradigma. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.6, nº1, 2016, p. 110 – 123.

INGOLD, TIM. **Estar vivo**. Tradução de Fábio Creder. Petropolis, RJ: Editora Vozes, 2015.

_____. **Imagining Landscapes: past, present and future**. University of London, UK: Ashgate Publishing, 2012.

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Hercule Florence**. Disponível em: <<https://goo.gl/a5CxDd>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

JAGUARIBE, Claudia. **Entrevistas**. São Paulo: Editora Madalena; Editora Terceiro Monte, 2014.

KAWAUCHI, Rinko. **Illuminance**. New York: Aperture Foundation, 2011.

KIM, Eric. Book review: The Photobook: a History v.III by Martin Parr and Gerry Badger. **Eric Kim Blog**. Disponível em: < <https://goo.gl/emDaok> >. Acesso em: 22 set. 2017.

KOSSOY, Boris. **Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

LAMPERT, Letícia. Fotolivro ou livro de artista? Eis a questão. **Dobras Visuais**, 9 jun 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/uTXZzh>>. Acesso em: 22 set. 2017.

LEFÈVRE, Beatriz Vampré. **Livros de fotografia: história, conceito e leitura**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2003.

LIRA, Ana. **Entrevista**. 4 de julho de 2017. Entrevistadora: Marina Feldhues Ramos. Recife, 2017. 1 arquivo .mp3 (25:14 min.). A entrevista encontra-se transcrita no Capítulo 5 desta dissertação.

_____. **Voto**. São Paulo: Pingado – Prés, 2014.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MALTAZ, Rony. Discurso com imagens. **O globo**. 2 de março de 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/Qo3bAu>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

_____. A cidade nunca está pronta: Jonathas de Andrade constrói seu livro a partir de ruínas. **Revista Zum**. 13 de janeiro de 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/SVFbwy>>. Acesso em: 22 set. 2017.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUES, Gabriel Garcia. **Viver para contar**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca**. 2º ed. São Paulo: Ática, 1996.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução de Hércio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

MELOT, Michel. **Livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, São Paulo, 2012.

MOHALLEM, Gui. **Entrevista**. 29 de julho de 2017. Entrevistador: Marina Feldhues Ramos. Recife, 2017. 1 arquivo .mp3 (26:19 min.). A entrevista encontra-se transcrita no Capítulo 5 desta dissertação.

_____. **Tcharafna**. São Paulo: Pingado – Prés, 2014.

_____. **Welcome Home**. São Paulo: Edição do Autor, 2012.

MOHOLY-NAGY, László. **Malerei, Fotografie, Film**. 1927. Disponível em: <<https://goo.gl/vrCoJd>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

_____. Del pigmento a la luz [1936]. In FONTCUBERTA, Joan. **Estética Fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 185 – 197.

NICHOLLS, Jon. A level lesson plan: exploring provocative documents for thought with Japanese Provoke photographers Yutaka Takanashi, Takuma Nakahira and Daido Moriyama. **PhotoPedagogy**. Disponível em: < <https://goo.gl/rM2hGd> >. Acesso em: 22 set. 2017.

NINO, Maria do Carmo. As narrativas sequenciais na fotografia. **Revista Graphos**, João Pessoa, v.9, nº 1, p. 137 – 144, 2007.

PANEK, Bernadette. O livro de artista e o museu. In: IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte, outubro de 2005. Curitiba. **Anais...**Curitiba: EMBAP, 2006. p. 40 – 45.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2000.

PARR, Martin; BADGER, Gerry; FERNÁNDEZ, Horacio (et al.). **Fenómeno Fotolibro**. Barcelona: CCBB, Fundació Foto Colectania, RM Editores, 2017.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The photobook**: a History. v.III. London: Phaidon, 2014.

_____. **The photobook**: a History. v.II. London: Phaidon, 2006.

_____. **The photobook**: a History. v.I. London: Phaidon, 2004.

PARR, Martin. **Life's a Beach**. New York: Aperture Foundation, 2013.

_____. **1º Fórum Latino-americano de Fotografia de São Paulo Entrevista Martin Parr**. 1º Fórum Latino-americano de Fotografia de São Paulo São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/GPZeyA>> Acesso em: 22 set. 2017.

PHILLPOT, Clive. **Booktrek**: selected essays on artists' books (1972 – 2010). Ringier e Les Press du Réel, 2010.

PINA, João. **Condor**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china, 2014.

PRINTI. **Guias de impressão**: formatos de papel. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/HyUfCS>> Acesso em: 28 de ago. 2017.

PROVOKE. Manifest of Provoke Groupe (1968). *Apud* BROWN, Andrew. Ghostly Communism – provocative documents for thought. **Culture Hub**. 27 de janeiro de 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/GxPmoN>> Acesso em: 2 abr. 2017.

PUKLUS, Peter. **The Epic Love Story of a Warrior**. London: SBPH Editions, 2016.

QUEIROGA, Eduardo. **Da assinatura à postura**: a construção da autoria na fotografia documental. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2016.

_____. **Coletivo fotográfico contemporâneo e prática colaborativa na pós-fotografia.** 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009 (1ª edição).

_____. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009a (2ª edição).

_____. **O destino das imagens.** Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RENNÓ, Rosângela. **O arquivo universal e outros arquivos.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Revista ZUM. Melhores livros de fotografia brasileiros de 2016. **Revista Zum.** 20 de dezembro de 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/ipNQB9>>. Acesso em: 22 set. 2017.

RIO BRANCO, Miguel. **Silent Book.** São Paulo: Cosac Naify 1998.

RITCHIN, Fred. **After Photography.** New York: W.W. Norton & Company, 2008.

RIVERS, Charlotte. **Como fazer seus próprios livros: novas ideias e técnicas tradicionais para a criação artesanal de livros.** Tradução de Maria Luisa de Abreu Lima Paz. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

RODRIGUES, Josivan. **Entrevista.** 12 de julho de 2017. Entrevistadora: Marina Feldhues Ramos. Recife, 2017. 1 arquivo .mp3 (56:42 min.). A entrevista encontra-se transcrita no Capítulo 5 desta dissertação.

_____. **Buenos Aires, Brasil.** Recife: Edição do Autor, 2011.

RODRIGUES, Josivan (org.). **Cobogó de Pernambuco.** Recife: Edição do Autor, 2013.

ROTH, Andrew (Org.). **The book of 101 books: seminal photographic books of the twentieth century.** New York: PPP Editions; Roth Horowitz LLC, 2001.

_____. **The open book: a history of the photographic book from 1878 to the present.** Göteborg: Hasselblad Center, 2004.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre o documento e arte contemporânea.** São Paulo: Ed. Senac, 2009.

RUSCHA, Ed. Concerning small Fires: Ed Ruscha Discusses his Perplexing Publications. Entrevista. **Artforum**, New York, n.3, fev, 1965, p.25.

SÁ, Mateus. **Entrevista.** 21 de julho de 2017. Entrevistadora: Marina Feldhues Ramos. Recife, 2017. 1 arquivo .mp3 (56:13 min.). A entrevista encontra-se transcrita no Capítulo 5 desta dissertação.

_____. **Luz do litoral**. Recife: Edição do Autor, 2005.

SMITH, Keith A. **Structure of the visual Book**, 4ª Ed. New York: Keith Smith Books, 2003.

SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

SCHADEN, Markus. **A paradigm shift in photography**. The Photobook Museum. Disponível em: <<https://goo.gl/GQ5wNN>>. Acesso em: 9 set. 2017.

SHANNON, Elizabeth. The rise of the photobook in the twenty-first century. **North Street Review: Arts and Visual Culture**. v. 14. 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/XmZFDB>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2001.

_____. A fotografia e o livro de artista. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura; Editora da UFRGS, 2004. p. 144-155.

_____. A faceta travestida do livro fotográfico. 24º ENCONTRO ANPAP – Compartilhamento na Arte: Redes e Conexões. **Anais...** Santa Maria, RS. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/psykvh>>. Acesso em: 31 jul. 2016.

SINDICATO NACIONAL DAS EDITORAS DE LIVROS. **Pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro (Fipe/USP)**. Disponível em: <<https://goo.gl/RkzWqt>>. Acesso em: 22 set. 2017.

SOUZA, Jorge Pedro. Para gerar sentido: a linguagem fotojornalística. In: _____. **Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas Oficina Editorial, 2004, p. 65 – 88.

SWEETMAN, Alex. Photobookworks: the critical realist tradition. In: LYONS, Joan (org.). **Artists' books: a critical anthology and sourcebook**. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1985. p. 187 – 205.

TALBOT, Henry Fox. **The Pencil of Nature**. 1844 – 1847. Disponível em: <https://monoskop.org/images/4/4b/Talbot_H_Fox_The_Pencil_of_Nature.pdf>. Acesso em: 22 set. 2017.

TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro**: ensaios sobre tipografia e estética do livro. Tradução de José Laurentino de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VILLAS-BOAS, André. **Produção gráfica para designers**. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2010.

W. BAUER, Martin; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 11ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

WRIGHT, Fred. Histórias e características dos zines (parte 1 e parte 2). Tradução Douglas Utescher. **Ugra Press**. 1º de abril de 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/W8Qg16>>. Acesso em 22 set 2017.

YUKICHI, Watabe. **A Criminal Investigation**. From the Wilson Centre for Photography. Paris: Éditions Xavier Barral, 2011.

ZAPPATERRA, Yolanda. **Design Editorial**. Tradução de Edson Furmankiewicz. 1ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.