UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

**O fotolivro como espaço
de complexidade e potência
para a fotografia documental**

Bruna Sanjar Mazzilli

SÃO PAULO, 2020

Bruna Sanjar Mazzilli

O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de Mestre
em Ciências da Comunicação.

Área de concentração: Ciências da Comunicação
Orientador: Prof. Dr. Wagner Souza e Silva

São Paulo, 2020

© 2020 by Bruna Sanjar Mazzilli

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq.).

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Mazzilli, Bruna Sanjar

O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental / Bruna Sanjar Mazzilli ; orientador, Wagner Souza e Silva. – São Paulo, 2020.
172 p.: il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. fotografia 2. fotolivros 3. fotografia documental
4. editoração 5. comunicação I. Souza e Silva, Wagner II. Título.

CDD 21.ed. – 770

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado – CRB-8/6194

MAZZILLI, B. S. **O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental**. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Aprovada em:

Banca examinadora

Porf. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Porf. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Porf. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A todos os amigos, colegas, professores e familiares que,
próximos ou distantes, me acompanharam nesta jornada.

Resumo

MAZZILLI, B. S. **O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental**. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Esta pesquisa trata da relação entre fotolivros e fotografia documental. Sua proposta é discutir as especificidades e potencialidades desse suporte para fotógrafos e produtores ligados à prática documental, procurando entender como ele pode atribuir sentidos mais complexos a imagens dessa modalidade fotográfica e promover reflexões a partir delas. Para tanto, toma-se como base um conjunto de autores voltados à história e à teoria da fotografia (como Vilém Flusser, Joan Fontcuberta e Gisèle Freund), à fotografia documental e ao fotojornalismo (como Margarita Ledo, Pepe Baeza e André Rouillé) e aos fotolivros (como Martin Parr, Gerry Badger e Horacio Fernández). Fotógrafos e outros profissionais envolvidos com a edição e publicação de fotolivros são igualmente consultados, bem como pesquisadores locais que têm como objeto de estudo a relação entre livros e fotografia. Como forma de valorizar a produção fotográfica nacional e amparar as reflexões teóricas, também são trazidos para a discussão fotolivros brasileiros relacionados com o estilo ou com a temática documental que receberam algum destaque no meio fotográfico e exemplificam as potências tratadas, a saber: a possibilidade de organizar e construir pensamentos visuais coesos a partir do suporte “livro”; o maior grau de autonomia e liberdade criativa em comparação a outras mídias informativas; o poder de exaltar o caráter ficcional e expressivo da fotografia, transcendendo o rígido estatuto do documento moderno; e a capacidade de atuar como espaço de jogo flusseriano, em que informações novas e mais complexas são criadas a partir de informações preexistentes e diálogos são travados entre produtores e receptores. A pesquisa inclui ainda um breve comentário sobre como a eficácia dessas potências precisa ser pensada dentro das esferas de circulação e recepção dos fotolivros, uma questão de grande importância para o campo da comunicação e que pode servir de base para outros estudos sobre o tema.

Palavras-chave: fotografia; fotolivro; fotografia documental; complexidade e potência; produção de sentidos.

Abstract

MAZZILLI, B. S. **The photobook as a space of complexity and potency for documentary photography.** 2020. Dissertation (Master in Communication Sciences) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2020.

This research is concerned with the relationship between photobooks and documentary photography. Its purpose is to discuss the photobooks' specificities and potentialities for photographers and artists linked to the documentary practice, trying to understand how the book form can convey more complex meanings to images of this photographic genre and stimulate new thoughts on them. In order to do so, we take into account a series of authors dedicated to the history of photography and photographic theories (such as Vilém Flusser, Joan Fontcuberta and Gisèle Freund), documentary photography and photojournalism (as Margarita Ledo, Pepe Baeza and André Rouillé) and photobooks (such as Martin Parr, Gerry Badger and Horacio Fernández). Photographers, editors and other publishing professionals have also been consulted, as well as local researchers who study the relations between books and photography. As a way of valuing the local photographic production and supporting the theoretical reflections, this discussion also refers to a group of distinguished Brazilian photobooks that are somehow related to the documentary style and help demonstrating the medium's potentialities, which can be described as follows: the possibility of organizing and building coherent visibilities using the book form; the higher degree of autonomy and freedom of creation when compared to other media; the power to magnify the fictional and expressive characters of photography, transcending the neutral and objective notions of the modern "document"; and the capacity to act as a "game" in Flusser's conception, in which the available (visual) information is combined to create new and more complex visibilities that promote dialogues between makers and observers. Finally, a brief commentary is made on the efficacy of these potentialities concerning photobooks' circulation and reception, a matter of great importance to the communication field and that may provide a basis for future studies.

Keywords: photography; photobook; documentary photography; complexity and potency; conveyance of meaning.

Lista de figuras

Figura 1: <i>Autorretrato como afogado</i> (1840), de Hippolyte Bayard.	21
Figura 2: <i>The Valley of the Shadow of Death</i> (23 abr. 1855), uma das fotografias mais conhecidas feitas por Roger Fenton durante a Guerra da Crimeia.	22
Figura 3: Um dos estudos de locomoção animal feitos por Eadweard Muybridge em 1887, em que se veem as várias fases do galope de um cavalo.	22
Figura 4: <i>Mósa – Mohave</i> (c. 1903). Uma das pranchas fotográficas feitas por Edward Curtis para <i>The North American Indian</i> (1907-1930).	25
Figura 5: Homens posam em um beco de Nova York à época conhecido como “Bandits’ Roost” (c. 1887-1890). Fotografia de Jacob Riis que integra o seu livro <i>How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York</i> (1890).	26
Figura 6: Garoto de sete anos de idade trabalhando como vendedor de jornais (1917). Fotografia feita por Lewis Hine para o NCLC.	27
Figura 7: <i>Migrant Mother</i> (1936). Fotografia feita por Dorothea Lange para a FSA.	29
Figura 8: Capa e página dupla do livro <i>An American Exodus</i> (1939), de Dorothea Lange e Paul Taylor.	29
Figura 9: Reprodução em meio tom de um calótipo de Henry J. Newton no jornal <i>New York Daily Graphic</i> (4 mar. 1880). Acredita-se que essa tenha sido a primeira reprodução mecânica de uma fotografia na imprensa.	33
Figura 10: Capa e miolo da revista <i>BIZ</i> (21 mai. 1929). Fotografias de H. Armstrong Roberts (capa) e Erich Salomon (miolo).	34
Figura 11: Exemplos de capa e página interna do <i>MIP</i> (1932), à época editado por Stefan Lorant.	37
Figura 12: Capas da primeira (21 mar. 1928) e última edição (5 jul. 1940) e exemplo de dupla (com fotografias de Germaine Krull) da revista francesa <i>Vu</i> , fundada e editada por Lucien Vogel.	38
Figura 13: Capa e fotorreportagem com imagens de Margaert Bourke-White para a primeira edição da revista <i>Life</i> (23 nov. 1936).	41

Figura 14: Country Doctor, um dos fotoensaios mais conhecidos do fotógrafo W. Eugene Smith para a <i>Life</i> (20 set. 1948), tido também como modelo de fotorreportagem do período.	43
Figura 15: Capa e matéria da edição n. 20 da revista <i>O Cruzeiro</i> (11 mar. 1944).	47
Figura 16: Exemplos de capas da revista <i>Realidade</i> , publicada entre 1966 e 1976: primeira edição (abr. 1966) e edição especial sobre a Amazônia (out. 1971).	50
Figura 17: Duas das mais conhecidas imagens de Henri-Cartier Bresson (esq.) e Robert Capa (dir.), grandes expoentes do fotojornalismo moderno: <i>The Var department</i> (Hyères, França, 1932); e <i>US troops' first assault on Omaha Beach during the D-Day landings</i> (Normandia, França, 6 jun. 1944).	51
Figura 18: <i>The End of History</i> e <i>Hostage to Fortune</i> : fotografias da série Capital, de Karen Knorr, realizada entre 1990 e 1991 em Londres.	57
Figura 19: Exemplos da série Banlieue parisienne, les espaces périurbains de la région parisienne [Periferia parisiense, os espaços periurbanos da região parisiense], produzida por Tom Drahos na década de 1980 para a missão fotográfica da Datar.	59
Figura 20: Dípticos extraídos do livro <i>Serge, Denise, François...</i> , de Olivier Pasquiers, resultante de um projeto feito com os sem-teto de La Moquette. Todas as fotografias consistem em retratos executados em planos bastante próximos, bem compostos e bem iluminados, sempre acompanhados de textos escritos pelos próprios modelos.	60
Figura 21: <i>Derribo en los talleres ferroviarios del Passatge de la Cadena</i> (Barcelona, 1989). Fotografia de longa exposição feita por Martí Llorens usando uma câmera estenopeica (buraco de agulha) durante a demolição de edifícios em Poblenou para a construção da Vila Olímpica.	61
Figura 22: <i>Carpenter Center</i> (1993), fotografia de longa exposição feita por Hiroshi Sugimoto em uma sala de cinema em Virgínia (EUA). O obturador da câmera foi aberto quando o filme começou a ser exibido e fechado quando a projeção acabou.	62
Figura 23: Capa (Parte 4) e dupla de <i>The Pencil of Nature</i> (1844-1846), de William Henry Fox Talbot.	69
Figura 24: Folha de rosto e dupla de <i>Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions</i> (1843-1853), de Anna Atkins.	69

Figura 25: Capa e dupla de <i>Street Life in London</i> (1877-78), de John Thomson e Adolphe Smith.	70
Figura 26: Capa e dupla de <i>How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York</i> (1890), de Jacob Riis.	71
Figura 27: Capa e dupla de <i>The Sunbeam: A Book of Photographs from Nature</i> (1859), de Philip Henry Delamotte.	71
Figura 28: Capa e dupla de Alfred Tennyson's "Idylls of the King" and Other Poems Illustrated by Julia Margaret Cameron (1874).	72
Figura 29: Capa e dupla de <i>Pro Eto</i> (1923), que associa poesias de Maiakovsky a fotomontagens e ilustrações de Aleksandr Ródtchenko.	74
Figura 30: Capa e dupla de <i>Paris</i> (1931), de Moï Ver.	74
Figura 31: Capa e dupla de <i>Pintura, fotografia, filme</i> (1925), de László Moholy-Nagy.	74
Figura 32: Capa e dupla de <i>Photo-Eye</i> (1929), organizado por Franz Roh e Jan Tschichold.	75
Figura 33: Os vinte volumes de <i>The North American Indian</i> (1907-1930), de Edward Curtis, e exemplos de duplas.	76
Figura 34: Capa e dupla de <i>Steichen the Photographer</i> (1929), de Edward Steichen em coautoria com Carl Sandburg.	77
Figura 35: Capa e dupla de <i>American Photographs</i> (1938), de Walker Evans.	78
Figura 36: Capa e dupla da segunda edição de <i>The Americans</i> (1959), de Robert Frank.	79
Figura 37: Capa e dupla de <i>Life is Good and Good for You in New York</i> (1956), de William Klein.	80
Figura 38: Capa e dupla de <i>Adeus, fotografia</i> (1972), de Daido Moriyama.	80
Figura 39: Capa e dupla de <i>Twentysix Gasoline Stations</i> (1962-63), de Ed Ruscha.	81
Figura 40: Capa e dupla de <i>The Ballad of Sexual Dependency</i> (1986), de Nan Goldin.	83
Figura 41: Capa e dupla de <i>A New American Picture</i> (2010), de Doug Rickard.	83
Figura 42: Capa e dupla de <i>The Afronauts</i> (2012), de Cristina de Middel.	83

Figura 43: Capa e dupla de <i>para verte mejor, américa latina</i> (1972), de Paolo Gasparini com textos de Edmundo Desnoes.	84
Figura 44: Capa e dupla de <i>Paranoia</i> (1963), de Roberto Piva com fotos de Wesley Duke Lee.	84
Figura 45: Capa e dupla de <i>Bares cariocas</i> (1980), de Luiz Alphonsus.	85
Figura 46: Capa e dupla de <i>Silent Book</i> (1997), de Miguel Rio Branco.	85
Figura 47: Capa e dupla de <i>Amazônia</i> (1978), de Claudia Andujar e George Love.	85
Figura 48: Capa e duplas de <i>A João Guimarães Rosa</i> (1974), de Maureen Bisilliat.	93
Figura 49: Capa e duplas de <i>Retromundo</i> (1986), de Paolo Gasparini.	94
Figura 50: Capa e exemplos de duplas de <i>Faltam mil anos de história</i> (2019), de Gabriel Carpes.	113
Figura 51: Conjunto de volumes que compõem <i>Cabanagem</i> (2015), de André Penteado, e exemplos de duplas de ambos os cadernos (verde e vermelho).	116
Figura 52: Capa, guardas e exemplos de duplas de <i>Missão francesa</i> (2017), de André Penteado.	119
Figura 53: Capa, guardas e exemplos de duplas de <i>Farroupilha</i> (2020), de André Penteado.	121
Figura 54: Exemplos de duplas em sequência em que se vê um contraste cromático (<i>Cabanagem</i> , 2015) e uma continuidade gráfica (<i>Missão francesa</i> , 2017) nos livros de André Penteado.	123
Figura 55: Capa e exemplos de duplas de <i>Amazônia</i> (1978), de Claudia Andujar e George Love.	129
Figura 56: Capa, primeiras páginas e exemplos de duplas de <i>Marrocos</i> (2017), de Gui Christ e Gabi di Bella (Coletivo Gringo).	134
Figura 57: Capa, abertura e exemplos de duplas de <i>Sharkification</i> (2016), de Cristina de Middel.	138
Figura 58: Capa, folha de rosto e exemplos de duplas de <i>Aprox. 50.300.000</i> (2017), de Felipe Abreu.	142

Sumário

Introdução	15
1 Considerações sobre a fotografia documental	19
1.1 Fotografia como documento	19
1.2 Fotografia documental e o “tratamento criativo da atualidade”	23
1.3 Fotografia documental na imprensa: fotojornalismo moderno, revistas ilustradas e fotorreportagens	31
1.4 Crise do documento, documentalismo fotográfico e ficções documentais	54
2 Pensamentos em torno do fotolivro	67
2.1 Relações históricas entre fotografia e livro	67
2.2 Fotolivro: características e definições	86
2.3 “Fotolivro”: o objeto por trás do fenômeno	97
2.4 Pequena discussão crítica acerca do fotolivro	103
3 Potencialidades dos fotolivros para a fotografia documental	109
3.1 Organização e construção de visualidades coesas: fotolivro como espaço de unidade semântica	109
3.2 Autonomia e liberdade criativa: fotolivro como espaço de expressão alternativo	124
3.3 Expressão, consciência, diálogo: fotolivro como espaço de ficção e jogo	135
3.4 Notas sobre as dimensões de circulação e recepção	146
Considerações finais	153
Referências	157

Introdução

“O analfabeto do futuro será a pessoa ignorante do uso da câmera bem como da caneta”, escreveu László Moholy-Nagy em *Vision in Motion* (1947, p. 208 *apud* BONDUKI, 2015, p. 40, tradução da autora). A passagem já foi citada diversas vezes desde que foi enunciada pela primeira vez, mas ainda serve para lembrar-nos do peso que as imagens têm em nossa vida atual. Todos os celulares de hoje vêm com uma câmera fotográfica embutida, assim como tantos outros aparelhos portáteis de uso cotidiano, de forma que somos todos estimulados a produzir e compartilhar fotos a todo momento. A experiência digital potencializa essa tendência, porque conecta tudo e todos em redes mundiais que também supervalorizam a imagem. O futuro de fato parece ser das câmeras, e das câmeras nas redes.

Mas mesmo em meio a essa profusão virtual de imagens, ainda parece haver lugar para suportes físicos mais tradicionais, como livros e revistas. Na verdade, a sensação é a de que nunca se produziram tantos livros de fotografia como se produzem hoje. Dentre eles, uma categoria particular vem ganhando destaque nos últimos anos: a dos chamados “fotolivros”. Diferente de simples catálogos ou portfólios, fotolivros preocupam-se mais com o conjunto das imagens – e as relações entre elas – do que com seus conteúdos individuais. Envolvem um trabalho de sequenciamento cuidadoso, geralmente feito com o apoio de editores e *designers*, que leva em conta a estrutura e os aspectos materiais do suporte “livro” para compor uma unidade semântica coerente. O que está em questão aqui, portanto, é pensar como as imagens se articulam sequencialmente e como as decisões editoriais podem reforçar essas relações e a mensagem que se quer passar.

Apesar de livros desse tipo não serem exatamente uma novidade – basta olhar para os livros de artista da década de 1960 –, a ascensão do fotolivro como termo e categoria é bastante recente e vem causando uma grande movimentação no meio fotográfico, como demonstram os diversos eventos, feiras, debates, exposições e *workshops* a ele dedicados. Diante desse fenômeno, pareceu-me relevante refletir um pouco mais sobre o que significam esses objetos no atual momento de produção e

1. “The illiterate of the future will be the person ignorant of the use of the camera as well as of the pen.”

compartilhamento de imagens, procurando vê-los sob uma perspectiva crítica. É desse desejo que nasce a presente pesquisa, uma espécie de continuação de meu trajeto investigativo no campo da fotografia² e que leva em conta meu olhar como editora.

Assumindo que o fotolivro, por concepção, se coloca como um espaço de complexidade e, portanto, de potência para a fotografia (tanto sintática como semanticamente), meu interesse aqui é investigar como isso se dá para a prática documental, uma modalidade que acompanha a fotografia desde seus primórdios e que ainda responde por muitos dos projetos fotográficos contemporâneos. Sua força e impacto remontam à própria tradição da fotografia como documento moderno, aos valores de objetividade, neutralidade e veracidade que a determinaram e fizeram crescer e que, ao longo da história, vêm sendo questionados e desconstruídos, reinventando não só a prática documental, mas a prática fotográfica de modo geral – algo que os fotolivros testemunham e também protagonizam. Nesse sentido, aproximá-los da prática documental é uma maneira de fazer convergir pensamentos e práticas em torno da fotografia contemporânea e entender como eles vêm sendo trabalhados. É com isso em mente, então, que esta pesquisa se propõe a discutir as especificidades e potencialidades dos fotolivros para a fotografia documental, procurando entender como esse suporte pode atribuir sentidos mais complexos a imagens dessa modalidade fotográfica e propor reflexões a partir delas.

Para trabalhar essas questões, tomo como base um conjunto de autores que abordam a fotografia ora de forma mais ampla (como Vilém Flusser, Joan Fontcuberta e Gisèle Freund), ora de forma mais específica, dedicados às práticas documental e fotojornalística (como Pepe Baeza, Margarita Ledo, Dulcília Buitoni, André Rouillé, Stuart Franklin, Helouise Costa e Jorge Pedro Sousa); na chave dos fotolivros, há três principais autores que me guiam: Martin Parr, Gerry Badger e Horacio Fernández. Recorro ainda a depoimentos de fotógrafos, editores e outros profissionais envolvidos com fotolivros que vêm se posicionando ativamente sobre o assunto, bem como

2. Durante minha graduação em Editoração na ECA-USP, a fotografia foi meu objeto de estudos em dois momentos: durante a pesquisa de iniciação científica que desenvolvi em 2012 (com bolsa Fapesp) e em meu trabalho de conclusão de curso, apresentado em novembro de 2014. A primeira, intitulada *Seis princípios de Roland Barthes em A câmara clara: uma produção reflexiva, fotográfica e editorial*, é um estudo teórico-prático feito com base nos conceitos de *A câmara clara*, último livro escrito pelo semiólogo francês Roland Barthes. Essa produção verbal-visual foi ampliada e materializada no trabalho de conclusão de curso sob a forma de um livro-sanfona intitulado *Entre olhares e gestos: reflexões sobre A câmara clara*.

a pesquisadores brasileiros que investigam as relações entre fotografia e livro (como Paulo Silveira, Beatriz Lefèvre, Inês Bonduki, Fernanda Grigolin, Marina Feldhues e Felipe Abreu) – uma forma de aproximar a discussão do contexto local e valorizar nossa própria produção. É também por essa razão que, ao discorrer especificamente sobre as potencialidades dos fotolivros para a prática documental, uso sempre como exemplo obras nacionais, produzidas por autores ou editoras brasileiros, que tenham recebido algum destaque nos principais veículos, prêmios e instituições dedicados à fotografia e à imagem. Todas elas guardam algum tipo de relação com o estilo ou com a temática documental e ajudam a endossar a discussão teórica³. Assim, funcionam também como um estímulo para que mais estudos sobre livros de fotografia brasileiros sejam feitos.

Estruturalmente, esse conjunto de temas é trabalhado aqui em três capítulos: (1) Considerações sobre fotografia documental; (2) A respeito de fotolivros e (3) Potencialidades do fotolivre para a fotografia documental. O primeiro dedica-se às origens, ao desenvolvimento e às transformações mais recentes do que se convencionou chamar “fotografia documental”. São discutidas desde a concepção da fotografia como documento moderno – e os valores de evidência, objetividade e autenticidade a ele associados – até a ascensão de seu caráter expressivo e ficcional, passando pelas influências do fotojornalismo e das revistas ilustradas, a crise dos valores modernos e a manifestação de formas mais autorais, críticas e engajadas de documentação fotográfica. Já o segundo capítulo se debruça sobre o universo dos fotolivros: o que os define e caracteriza como tais, como surgiram e se transformaram em fenômeno e como podem ser vistos criticamente no contexto contemporâneo. Há ainda um breve histórico das relações entre fotografia e livro que ajuda a fundamentar essas discussões. O terceiro capítulo, por fim, é aquele que cruza os objetos dos dois capítulos anteriores e explora as potencialidades dos fotolivros para a fotografia documental. São consideradas as especificidades do fotolivre como suporte e como mídia para estabelecer essa relação de potência, ressaltando: seu caráter uno e sequencial, que facilita a construção de pensamentos visuais coesos; o fato de oferecer mais autonomia e liberdade criativa que outras mídias informativas, sem

3. Além das imagens que ilustram os livros (capítulo 3), em alguns casos é possível vê-los sendo folheados em vídeo; basta clicar no título do livro quando ele é mencionado pela primeira vez ou consultar o endereço eletrônico disponibilizado na fonte das imagens.

se prender a linhas editoriais fixas, espaços restritos ou curtos tempos de produção; sua forma declaradamente ficcional, capaz de transcender o rígido estatuto do documento e exaltar o caráter expressivo da fotografia; e sua propensão a atuar como espaço de jogo flusseriano, em que produtores criam novas visualidades a partir de visualidades preexistentes e propõem um diálogo com seus receptores. Aqui entra também um breve comentário sobre como essas potencialidades precisam ser pensadas nas esferas de circulação e recepção dos fotolivros – uma questão que, embora não faça parte do escopo central da pesquisa, é de grande importância para o campo da comunicação e pode servir de base para outros estudos.

Não é o intuito deste trabalho oferecer definições categóricas ou dar respostas precisas às questões propostas, mas antes promover novas reflexões sobre o universo dos fotolivros e a sua significância para a produção fotográfica contemporânea. Todo o percurso percorrido até aqui foi marcado por uma postura bastante dinâmica, suscetível tanto às inquietações internas como aos inúmeros estímulos externos – conversas, feiras, seminários, *workshops* –, e é por isso mesmo que o que se vê nas páginas seguintes é menos um resultado conclusivo e mais um processo investigativo – ou melhor, um pensamento em processo, a partir do qual, espero, novos pensamentos e práticas virão.

1 Considerações sobre a fotografia documental

1.1 Fotografia como documento

O “impulso documental”, como sugere o fotógrafo Stuart Franklin (2016), é algo que nos acompanha desde ao menos a época das cavernas, entre 10.000 e 50.000 anos atrás. Pinturas rupestres, inscrições em tumbas egípcias e confecções da era pré-colombiana, todas essas manifestações indicam um desejo de registrar, de gravar experiências, sejam quais fossem seus propósitos. Seria ingênuo, portanto, atribuir à fotografia um intuito inovador de descrever, de documentar a realidade – pensando aqui na raiz latina de “documentar”, *documentum*, que é derivado de *docere*, “ensinar, demonstrar” (NEWHALL, 1938, p. 5). Por outro lado, levando em conta o contexto em que a fotografia surge, podemos, sim, pensar em uma nova forma de encarar a prática documental e a concepção de “documento”.

A fotografia, assim como o valor de prova, de evidência, que geralmente se associa à palavra “documento”, é fruto da mentalidade positivista e cientificista que se instaurou no século XVIII e atingiu seu ápice no século XIX. A sociedade europeia passava então por grandes transformações, enaltecendo os valores e práticas de uma nova classe social – a burguesia – pautada pela economia de mercado e pela racionalidade iluminista. Em nome do capital e da razão, afirma-se o espírito de cálculo, a busca pela eficiência, o desenvolvimento técnico e científico, as leis e os contratos. Nesse cenário, a realidade era encarada como algo a ser observado e verificado conforme os métodos instrumentais da ciência, fornecendo assim os fatos, as informações objetivas, para construir e ampliar o conhecimento humano. É sob essas circunstâncias que emerge o valor comprobatório do documento, que a partir daí será tido como um registro legítimo dos fenômenos observáveis da realidade, portador de uma “verdade demonstrável” (LEDO, 1998, p. 36).

Quando então a fotografia, essa imagem de caráter altamente técnico e indicial, surge no início do século XIX, ela logo incorpora o valor de “verdade demonstrável” dos documentos, passando-se por um *analogon* do real. “Imagem-máquina”, produzida por um aparelho que aparentemente dispensa a mão do artista – Fox Talbot

referia-se a ela como “o lápis da natureza”⁴ –, a fotografia era entendida como a perfeita “imagem de captura”, equivalência legítima daquilo que representa. É claro que, como qualquer imagem ou sistema de representação, a fotografia nunca foi nem nunca será um espelho da realidade, verdade exata e incontestável; se ela fatalmente manifesta uma contiguidade com a realidade (o “isto-foi”⁵ de Roland Barthes), isso não a torna mais real ou mais verdadeira que outras imagens, apenas mais verossímil (ROUILLÉ, 2009, p. 67).

Vale dizer que essa ideia da fotografia como verdade incontestável foi colocada em questão desde o início por personagens como Hippolyte Bayard, Oscar Rejlander e Henry Robinson, cujos experimentos evidenciavam o caráter de representação e o potencial ficcional da imagem fotográfica (CHIODETTO, 2008). O retrato que Bayard fez de si mesmo simulando seu suicídio (*Autorretrato como afogado*, 1840) é um clássico exemplo disso, pois expõe a teatralidade e a simulação que também estão presentes na fotografia – e que contam com a cumplicidade do público para funcionar (FONTCUBERTA, 2010).

De todo modo, o fato é que, no contexto cientificista do século XIX, a sua concepção enquanto documento, evidência do real, respondia muito bem ao regime de verdade e às necessidades de documentação objetiva requisitadas pela sociedade urbana e industrial. E assim será usada, dentre outras coisas, em experimentos da biologia e da física, estudos de locomoção, registros de guerras e conflitos, viagens expansionistas, pesquisas antropológicas e etnográficas, investigações policiais e estudos fenotípicos. O inglês Roger Fenton, por exemplo, é enviado para documentar a Guerra da Crimeia já em 1855, seguido pouco depois por Mathew Brady na guerra civil americana, em 1861; o francês Étienne Jules-Marey e o inglês Eadweard Muybridge

4. William Henry Fox Talbot, inventor da primeira matriz fotográfica em negativo, produziu entre 1844 e 1846 um livro chamado *The Pencil of Nature*, um dos primeiros na história a ser ilustrado por fotografias (ver item 2.1). Na nota introdutória, faz questão de dizer que as chapas ali presentes haviam sido “obtidas pela mera ação da Luz sobre papel sensibilizado [...], sem o auxílio de qualquer um que conheça a arte do desenho.” (TALBOT, 1844-46, tradução nossa).

5. “Isto-foi” (*ça-a-été* no original, em francês) é o nome que Barthes (2009) dá ao noema da fotografia, ou seja, àquilo que a diferencia, em essência, de outras imagens: o fato de ela apontar sempre para um objeto real em seu estado passado, objeto este que foi colocado diante da câmera e sem o qual não existiria fotografia. É por esse princípio que a imagem fotográfica é tida como um certificado de presença, uma autenticação, pois ela é ontologicamente indissociável de seu referente: não é a realidade, mas mantém com ela uma relação de dependência, de contiguidade.

ficaram famosos pelos trabalhos em cronofotografia, investigando a fisiologia da locomoção humana e animal; a primeira grande expedição antropológica com uso de máquinas fotográficas data de 1898 e se destina ao Estreito de Torres, pautada por uma abordagem fortemente classificatória; no mesmo período, cientistas como o italiano Cesare Lombroso e o francês Albert Londe utilizam a fotografia como ferramenta científica para catalogar os traços fisionômicos de criminosos e doentes mentais, determinando quais seriam as faces tipicamente criminais ou patológicas (ROUILLÉ, 2009).

É com base nesses preceitos de evidência, objetividade e autenticidade, enfim, que vai se constituindo a prática da chamada “fotografia documental”, aquela que por princípio nos apresenta um referente real, verdadeiro, inalterado em sua essência (LEDO, 1998, p. 39). Mas essa não é uma concepção tão simples, assim como o estabelecimento desse gênero não é algo tão imediato; trata-se de uma construção do século XX, amparada no uso discursivo da fotografia e fortemente influenciada pelos meios de comunicação (LEDO, 1998, p. 39), como veremos ao longo deste capítulo.

Figura 1: *Autorretrato como afogado* (1840), de Hippolyte Bayard.

Fonte: Wikimedia Commons (2020b).

Figura 2: *The Valley of the Shadow of Death* (23 abr. 1855), uma das fotografias mais conhecidas feitas por Roger Fenton durante a Guerra da Crimeia.

Fonte: Estrin (2018).

Figura 3: Um dos estudos de locomoção animal feitos por Eadweard Muybridge em 1887, em que se veem as várias fases do galope de um cavalo.

Fonte: Getty (2020).

1.2 Fotografia documental e o “tratamento criativo da atualidade”

Num sentido mais próximo daquele que conhecemos hoje, os primeiros usos do termo “documental” remetem aos EUA e à França da década de 1910 e aludem ao universo do cinema, em referência a filmes feitos “factualmente” ou então sobre viagens e explorações, respectivamente (FRANKLIN, 2016). Mas é em 1926 que ele de fato começa a ganhar importância e recebe uma nova carga semântica, quando o crítico escocês John Grierson, comentando o filme *Moana*, de Robert Flaherty, descreve a obra – um retrato da vida na Polinésia – como um “tratamento criativo da atualidade” (“*creative treatment of actuality*”), portadora de um “valor documental” (“*documentary value*”) (FRANKLIN, 2016, p. 6-7). O que mais interessava Grierson era a intimidade com que o filme apresentava o tema, a relação profunda estabelecida com aquela realidade. Para ele, essa seria a marca distintiva do documental, mais importante até que os próprios fatos pura e simplesmente. Alcançá-la deveria ser sempre a prioridade dos produtores, não importando muito os meios para tanto – condição esta que também se aplica muito bem no caso de Flaherty, já que muitas das tomadas de *Moana* e *Nanook of the North* (1922), sua primeira e mais conhecida obra, eram montadas e encenadas conforme as necessidades de filmagem. Em *Moana*, Flaherty havia escalado uma série de nativos para “atuar” em diferentes situações daquela que seria a típica vida dos polinésios, simulando até mesmo relacionamentos familiares. Tudo corria em planos únicos e sem grandes cortes para simular fluxos de tempo e espaço “naturais”, enaltecendo a sensação de realismo da obra (LEDO, 1998).

Guardadas as diferenças entre cinema e fotografia, as palavras de Grierson podem ser logicamente estendidas a projetos fotográficos por lidarem, tal como as obras cinematográficas, com a sistematização de materiais visuais. Nesse sentido, essa é uma declaração de grande importância porque marca, desde o princípio, o caráter construtivo, de organização e produção de sentidos, que está presente na concepção do documental – e que, a bem da verdade, sempre esteve presente nos documentos fotográficos, ainda que de forma mascarada ou não declarada.

As fotografias feitas por Fenton na Crimeia são já um exemplo disso, pois só retratam os soldados bem instalados atrás das linhas de fogo, sem mostrar os horrores da guerra. A intenção é que não assustassem as famílias dos soldados, pois foi sob essa condição que Fenton obteve permissão do governo inglês para realizar sua expedição fotográfica. Havia, sim, uma série de limitações técnicas que impossibilitavam a captação de tomadas mais dinâmicas e instantâneas – as fotografias ainda eram

feitas em placa úmida e precisavam ser expostas e reveladas prontamente, obrigando Fenton a transportar consigo um laboratório ambulante na forma de uma pesada carruagem –, mas a fabricação de cenas e poses era sem dúvida proposital e encomendada (FREUND, 1989, p. 108).

Nessa linha, um dos projetos mais emblemáticos (e monumentais) já feitos foi *The North American Indian*, de Edward Curtis. Em uma série de 20 volumes publicados entre 1907 e 1930, Curtis apresentou um extenso relato etnográfico do “índio norte-americano” usando a fotografia como principal meio de registro. Todo o vigor e imponência da coleção se devem precisamente às imagens, entre retratos, cenas de rituais e objetos culturais típicos, que Curtis escolheu reproduzir como fotogravuras de altíssima qualidade e em tom sépia. No total, foram apresentadas 2.222 imagens – 1.500 dentro dos volumes, ilustrando o texto, e 722 em portfólios independentes que acompanhavam cada volume (RICE, 2001).

Ocorre, porém, que essas belas fotografias não correspondiam à situação de desarrajo e desaparecimento da vida e da cultura dos nativos norte-americanos observada naquele momento – e que, ironicamente, abre o discurso verbal de Curtis. Ao contrário, o que vemos é a construção do ideal do índio e da raça nativa, em toda a sua pureza, dignidade e grandiosidade, como algo a ser preservado eternamente – trata-se, em outras palavras, do “mito do nobre selvagem” (RICE, 2001, p. 5). Curtis recorria a perucas, peles, capas, acessórios primitivos (muitas vezes nem mais utilizados) e encenações para reconstruir o arquétipo do nativo, aproveitando-se então da legitimidade da fotografia – do documento fotográfico – para sustentar essa visão, muito comum em estudos e tratados antropológicos da época.

Afinal, é preciso ter em mente que, apesar de os nativos norte-americanos serem os protagonistas do projeto de Curtis, obviamente não era a eles que o produto final dessa grande empreitada se destinava; era à sociedade urbana e industrial americana – ou melhor, à alta classe dessa sociedade, já que cada volume da série foi vendido a \$5.000, em uma tiragem limitada de 500 exemplares impressos em papel artesanal e encadernados em couro (RICE, 2001). Dadas essas circunstâncias, a fotografia era também uma clara manifestação de poder, servindo como instrumento de controle, dominação e exploração de povos, etnias, espaços culturais e geográficos.

Isso não quer dizer, porém, que ela não pudesse se prestar a projetos de teor mais crítico e provocador. O trabalho do jornalista Jacob Riis em seu livro *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, de 1890, é um dos pioneiros

dessa linha, pois usa a fotografia como ferramenta de denúncia social. Imigrante de origem dinamarquesa, Riis dedicou-se a fotografar o ambiente insalubre e superpovoado de habitações coletivas nas áreas mais pobres de Nova York, onde se concentravam os migrantes. Embora muitos críticos entendessem que Riis acabava representando seus sujeitos como “sofredores passivos da pobreza”, para outros as imagens evidenciavam uma situação de miséria imposta, mostrando os cortiços antes como ambientes que precisavam ser corrigidos do que marginalizados. E, de fato, apesar de seus métodos questionáveis – Riis usava um perigoso *flash* de magnésio, recém-inventado, que chegou a provocar incêndios e aterrorizar seus retratados –, o livro conseguiu agitar a opinião pública e incentivou mudanças no sistema de saneamento e edificação residencial, tanto nas áreas carentes como na região central da cidade (FRANKLIN, 2016, p. 57-58).

Figura 4: *Mósa – Mohave* (c. 1903). Uma das pranchas fotográficas feitas por Edward Curtis para *The North American Indian* (1907-1930).

Fonte: Bellsham (2018).

Figura 5: Homens posam em um beco de Nova York à época conhecido como “Bandits’ Roost” (c. 1887-1890). Fotografia de Jacob Riis que integra o seu livro *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (1890).

Fonte: Kuroski (2018).

O professor e sociólogo Lewis Hine foi outro que se interessou pela força social da fotografia e produziu algumas das imagens mais famosas sobre o trabalho infantil nos EUA do início de século XX. Sem nunca ter pegado em uma câmera até 1904, quatro anos depois já passou a integrar a equipe de fotógrafos do National Child Labor Committee (NCLC), produzindo mais de 5.000 fotos de crianças trabalhando em circunstâncias variadas entre 1908 e 1914, tanto nas cidades e fábricas como no campo. Em sua maioria, as composições não tinham nada de muito original ou inovador – pode-se até dizer que eram entediantes –, já que os retratados apareciam

quase sempre no centro do quadro e de frente para a câmera. Ainda assim, ancoradas pela tenacidade de Hine como ativista social, suas imagens foram de grande valia para mudar a legislação em torno do trabalho infantil, que ganhou proporção federal em 1938 (FRANKLIN, 2016, p. 59).

Figura 6: Garoto de sete anos de idade trabalhando como vendedor de jornais (1917). Fotografia feita por Lewis Hine para o NCLC.

Fonte: Loc (2020).

Mais um projeto que merece destaque é aquele que foi realizado na década de 1930 nas zonas rurais norte-americanas pela Farm Security Administration (FSA), órgão governamental atrelado às políticas do New Deal de Roosevelt. Naquele momento, após a quebra da bolsa em 1929, o país enfrentava uma grave crise econômica e sofria também com secas nos campos. Em resposta a essa situação, uma das estratégias adotada pelo governo envolvia reformas agrárias e reassentamentos urbanos, deslocando uma boa parcela da população rural do Sul e Meio-Oeste em direção ao Norte. O programa fotográfico da FSA veio então como forma de endossar essas medidas e construir a imagem política e social do New Deal perante a sociedade norte-americana. Sob o comando do economista Roy Striker, seu objetivo era “ensinar a América aos americanos” a partir de um arquivo fotográfico que retratasse a era da Depressão no campo – uma verdadeira “enciclopédia ilustrada da América

rural” (LEDO, 1998, p. 56-57). Os vários fotógrafos que integraram o programa – dentre os quais Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shan, Russel Lee, Jack Delano – eram orientados por Striker sobre o tipo de imagem e o tipo de emoção que deveriam passar, priorizando tomadas diretas e expressões ao mesmo tempo pesadas e impassíveis dos retratados, como que conformados com a própria pobreza.

Apesar de simplista, era essa a visão adotada pela mídia e frequentemente replicada por vários fotógrafos da época, que acabavam projetando sua própria desesperança, culpa e pesar nos sujeitos fotografados. É o que acontece, por exemplo, com uma das fotografias mais famosas da FSA, *Migrant Mother*, feita por Dorothea Lange em 1936. Florence Thompson, a mulher de 32 anos e mãe de sete crianças retratada por Lange, aparece na imagem com dois de seus filhos, ambos de costas para a câmera e grudados na mãe; a expressão dela tem um tom de desespero e resignação, o olhar é forte e um tanto vago. Atualizando a figura da Madonna cristã, a fotografia de Lange mostra Thompson como vítima pensativa e conformada – o que provavelmente nem sequer se aplicava à sua personalidade. A imagem é icônica e potente, mas afinal diz muito pouco sobre a condição dos migrantes e agricultores naquele momento (FRANKLIN, 2016).

Ao mesmo tempo, ainda que esse olhar estereotipado e vitimizado estivesse em boa parte das imagens da FSA, o projeto deu vazão a algumas publicações bastante potentes e comprometidas com a complexidade do contexto rural, como é o caso do livro *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), de Walker Evans e James Agee, ou mesmo *An American Exodus* (1939), feito pela própria Lange em parceria com o agrônomo Paul Taylor. Aqui, o conjunto das imagens de Lange, aliadas às legendas e textos explanatórios de Taylor, investiga mais a fundo a situação dos migrantes e os impactos de um sistema industrial e agrário desregulamentado. Acompanhamos o cotidiano e o percurso errante de trabalhadores rurais que transitam de região em região em busca de trabalhos incertos, submetidos à demanda industrial e às condições da terra – também ela arrasada pelas práticas agrárias mecanizadas e intensivas. O livro tem um claro posicionamento moral e político, portanto, o que já não é tão presente em *Let Us Now Praise Famous Men*. Nesse caso, tanto as imagens de Evans como o texto de Agee se concentram em retratar a humanidade dos trabalhadores rurais com quem conviveram e estabeleceram uma conexão emocional (RICE, 2001).

Figura 7: *Migrant Mother* (1936). Fotografia feita por Dorothea Lange para a FSA.

Fonte: Time (2020b).

Figura 8: Capa e página dupla do livro *An American Exodus* (1939), de Dorothea Lange e Paul Taylor.

Fonte: The Manhattan Rare Book Company (2020) e Bullock (2020).

Seja como manifestação de poder, instrumento de controle e exploração ou ainda como ferramenta de denúncia e crítica social, todos esses projetos têm em comum o fato de estabelecerem um discurso sobre a realidade, interpretando-a e transformando-a com base em um conjunto de imagens fotográficas “autênticas”. Ou seja, reconstroem os fatos conforme seus próprios pontos de vista, amparando-se nos estatutos de evidência e objetividade atribuídos à fotografia para legitimar e dar credibilidade à sua visão. Não são, portanto, um simples registro, neutro e objetivo, mas uma construção, uma invenção – um “tratamento criativo da atualidade”, para retomar as palavras de Grierson – que procura se passar por registro objetivo. É a partir dessa condição híbrida, contraditória – que é a da própria imagem fotográfica – que a fotografia documental se desenvolve e se estabelece. Se a sua primeira premissa era partir de um referente real, autêntico, inalterado em sua essência, com o tempo a preocupação do documental será criar imagens que sejam lidas como referenciais e autênticas, recorrendo para tanto a técnicas e estilos associados ao realismo e que assegurem um “efeito-verdade” (LEDO, 1998, p. 60). Aqui entram estratégias como o uso do preto e branco, a preferência pelos instantâneos e cenas diretas, o improvisado e a imersão nos acontecimentos, a associação com informações verbais, o estabelecimento de sequências visuais ordenadas, a criação de arquétipos identificáveis etc. No conjunto, essas várias técnicas e estilos vão se configurando como códigos daquilo que se convencionou chamar de “estilo documental” – o que implica não só uma concordância entre produtores, mas também, e principalmente, entre leitores, que devem ser capazes de perceber e decodificar o “efeito documental” dessas imagens (LEDO, 1998, p. 61).

Uma das grandes responsáveis por formar esse repertório de códigos documentais foi a imprensa, que não só acolheu a fotografia como documento como deu as condições para que a prática documental se constituísse de fato, muito amparada nas técnicas e estilos desenvolvidos pelo fotojornalismo moderno. Ao mesmo tempo, foi também inserida nesse meio que a prática documental pôde se reconhecer e se estabelecer como modalidade particular, dissidente da imprensa e até mesmo, em certos casos, contra ela, como veremos adiante.

1.3 Fotografia documental na imprensa: fotojornalismo moderno, revistas ilustradas e fotorreportagens

De todos os seus usos, a função informativa da fotografia é provavelmente a mais conhecida e difundida entre nós até hoje. Em boa medida, isso se deve à profícua aliança que se estabeleceu entre a imagem fotográfica e a imprensa ilustrada ao longo do século XX, transformando não só a prática da fotografia como a própria imprensa e o fazer jornalístico, que passou a ser orientado pelo realismo fotográfico (TRAQUINA, 2012). É justamente nesse intercâmbio que se desenvolve e se estabelece o fotojornalismo.

Apesar da resistência inicial de muitos editores e das dificuldades técnicas envolvidas nesse processo, a fotografia não demorou muito para aparecer nos jornais e semanários ilustrados do século XIX. Já em 1839, pouco depois de o processo fotográfico ser oficialmente anunciado pelo governo francês, a revista francesa *Le Litographe* publicou uma litografia⁶ da catedral de Notre Dame feita a partir de um daguerreótipo⁷. Em 1842, o jornal *The Illustrated London News* também reproduziu manualmente a fotografia de um incêndio em Hamburgo e, em 1848, de uma manifestação em prol de reformas trabalhistas (BUITONI, 2011; LEDO, 1998). Naquele momento, ainda não era possível usar a fotografia diretamente nas publicações periódicas por uma incompatibilidade dos sistemas de impressão: enquanto os jornais e revistas eram impressos a partir de matrizes em relevo (tipográficas), a fotografia era reproduzida a partir de chapas em entalhe. Foi apenas com a invenção do processo de meio-tom⁸, na década

6. A litografia é um processo de impressão que tem como princípio básico a repulsão recíproca entre óleo e água. A imagem é gravada em uma superfície plana de pedra com algum material (como *crayon*, lápis ou caneta) de base oleosa; a pedra então recebe um banho de água, que adere em toda a superfície, exceto nas regiões gravadas em óleo; em seguida, passa-se uma camada de tinta oleosa, que por sua vez adere à imagem, mas não às áreas molhadas; por fim, um papel é prensado sobre a pedra, recebendo a imagem entintada (MEGGS; PURVIS, 2009).

7. “Daguerreótipo” foi o nome dado por Louis Jaques Daguerre (1787-1851) à imagem resultante do processo fotográfico que ele desenvolveu a partir dos experimentos de Nicéphore Niépce (1765-1833). Nesse processo, uma placa de cobre é banhada em sais de prata (fotossensíveis) e exposta à luz, produzindo uma imagem latente, que é em seguida fixada com mercúrio. Como a sensibilização e fixação ocorrem diretamente sobre a placa metálica, a daguerreotipia gera sempre imagens únicas (MEGGS; PURVIS, 2009; FELDHUES, 2017).

8. Meio-tom ou autotipia é um processo de impressão que decompõe a imagem em pequenas áreas pretas e brancas, impressas em relevo. No caso da fotografia, a imagem é refotografada usando lentes especiais e retículas que transformam os tons contínuos em pontos de tamanhos variados conforme as áreas da imagem (quanto mais escuras, maiores os pontos; quanto mais claras,

de 1880, que ela pôde ser impressa junto dos textos e o cenário visual da imprensa começou a mudar de fato. O primeiro periódico a utilizar a técnica, segundo a maioria dos historiadores, foi o nova-iorquino *New York Daily Graphic* no dia 4 de março de 1880, quando reproduziu mecanicamente um calótipo de Henry J. Newton com a legenda “A scene in Shantytown, New York – reproduction direct from nature” [“Uma cena em Shantytown, Nova York – reprodução direta da natureza”] (BUITONI, 2011).

Aqui, porém, o uso da fotografia ainda era muito atrelado às suas qualidades descritivas, servindo como um meio mais ágil de confeccionar as ilustrações para os textos (COSTA, 2012). Para que ela fosse reconhecida e usada como imagem informativa, tornando-se verdadeiramente parte da imprensa, foram necessárias outras inovações técnicas, além de uns bons anos de adaptação. A possibilidade de reproduzi-la mecanicamente e, portanto, de difundi-la em larga escala, era sem dúvida uma das premissas desse processo, aperfeiçoada com formas mais eficientes de impressão (como a rotogravura e, posteriormente, o *offset*), que também facilitaram e flexibilizaram a integração entre imagens e textos. Por outro lado, também era fundamental que a fotografia fosse capaz de responder aos parâmetros de novidade, proximidade e atualidade que cada vez mais conformavam o discurso jornalístico, tal como ditava a mentalidade moderna. Ou seja, a fotografia deveria ser capaz de registrar acontecimentos, os fenômenos em movimento. É assim que, na virada do século XIX para o XX, vem à tona uma série de aprimoramentos técnicos que tornam a fotografia apta a captar o instante: a passagem do colódio úmido à placa seca e, posteriormente, ao filme em rolo; negativos cada vez mais sensíveis; lentes (objetivas) mais luminosas; câmeras de pequeno formato, portáteis e cada vez mais rápidas e silenciosas (FREUND, 1989; LEDO, 1998; ROUILLÉ, 2009).

Dois dos primeiros instantâneos fotográficos foram publicados já em março de 1884 pelo *Illustrierte Zeitung* (Diário Ilustrado) de Leipzig, mas é só em 1904 que um jornal como o inglês *Daily Mirror* passa a usar unicamente fotografias para ilustrar suas páginas, seguido quinze anos depois pelo *Illustrated Daily News*, de Nova York (FREUND, 1989, p. 107). O texto, até então dominante, dá cada vez mais espaço às fotografias, que ganham importância tanto na aparência como no conteúdo dos jornais e revistas. A concorrência entre as publicações, por sua vez, estimula uma

menores os pontos). No conjunto, quando impressos, a soma de todos esses pontos dá a sensação de uma continuidade de tons (LEFÈVRE, 2003; MEGGS; PURVIS, 2009).

concorrência entre os fotógrafos de imprensa, que passam a buscar imagens únicas, exclusivas e em primeira mão, capazes de condensar em uma só tomada todos os elementos mais importantes de um acontecimento – é o início da “doutrina do *scoop*”, como pontua Jorge Pedro Sousa (2002, p. 13-14), e da própria atividade fotojornalística. Em boa medida, os aprimoramentos da técnica fotográfica nesse período também são uma resposta a essa concorrência, exigindo imagens mais rápidas, eficientes e nítidas (capazes de ser facilmente identificadas e decodificadas).

Figura 9: Reprodução em meio tom de um calótipo de Henry J. Newton no jornal *New York Daily Graphic* (4 mar. 1880). Acredita-se que essa tenha sido a primeira reprodução mecânica de uma fotografia na imprensa.

Fonte: Heritage Auctions (2020b).

O grande salto da prática fotojornalística moderna, porém, se dá nas revistas e jornais ilustrados alemães dos anos 1920-30, quando a Alemanha vivia um período de intensa valorização das artes e letras instaurado com a República de Weimar. Nesse cenário, podem ser mencionados dois periódicos que se destacaram tanto em termos de difusão como de abordagem imagética: *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ) e *Münchener Illustrierte Presse* (MIP), que em seu auge fazem rodar cerca de 2 mil exemplares cada um (FREUND, 1989, p. 114).

À época, quem dirigia a redação do BIZ era Kurt Korff, que, junto do pintor e ilustrador Kurt Szafranski, estabeleceu um novo projeto gráfico para o jornal, dando

mais espaço às imagens fotográficas. Já na capa isso se fazia visível, com uma única grande imagem a estampá-la, bastante chamativa. No interior, era frequente encontrar em várias matérias conjuntos de fotografias que se relacionavam entre si e também com o texto, tornando a leitura mais dinâmica – e mais apta ao olhar moderno, como se depreende das próprias palavras de Korff ao dizer que o público estava “cada vez mais acostumado a assistir a eventos mundiais por meio de imagens, em vez de palavras”. (DEPARTMENT OF PHOTOGRAPHS, 2004 *apud* SALLES, 2018, p. 34).

Figura 10: Capa e miolo da revista *BIZ* (21 mai. 1929).

Fotografias de H. Armstrong Roberts (capa) e Erich Salomon (miolo).

Fonte: Salles (2018, p. 33-35).

Em sua maioria, as matérias publicadas no *BIZ* abordavam assuntos relacionados à elite, grupos políticos e pessoas famosas, sempre que possível ilustradas com fotografias sensacionais e atraentes. Um dos especialistas nesse tipo de imagens foi Erich Salomon, que começou a fotografar para o jornal em 1928 com sua discreta Ermanox – uma câmera de pequeno formato inventada em 1925, equipada com uma objetiva de boa luminosidade que dispensava o uso de *flash* em interiores (uma grande novidade para a época). Portando-a às escondidas (em caixas, casacos e cachecóis), Salomon frequentemente conseguia obter tomadas espontâneas, pegando seus retratados em situações por vezes cômicas ou surpreendentes – prática que ficou posteriormente conhecida como fotografia *cândida* (*candid photography*). Embora nem todas as imagens saíssem nítidas – a técnica ainda carecia de aperfeiçoamentos –, isso não as deixava de lado na redação; o que mais importava era o assunto que traziam e a espontaneidade com que o representavam, suscitando o interesse dos leitores. Nesse sentido, Salomon se coloca como um dos primeiros repórteres fotográficos modernos, atento aos eventos e personagens de interesse público, sempre com a câmera a postos, lutando continuamente por sua imagem, pela fotografia única que deseja obter e publicar a tempo do *deadline* (FREUND, 1989, p. 117). Outros fotógrafos

que fizeram parte da equipe do *BIZ* e ajudaram a moldar a fotografia jornalística foram André Kertész, Martin Munkacsy, Felix Man e Germaine Krull.

Já o *MIP*, fundado em 1923 sob a influência do *BIZ*, procurava se aproximar mais do “cidadão comum”. Stefan Lorant, editor-chefe do periódico em seu auge (entre 1930 e 1933), foi um dos primeiros a compreender que as pessoas se interessavam pelos assuntos do dia a dia, que elas mesmas viviam e com os quais podiam facilmente se identificar. Essa percepção se refletia nas imagens fotográficas publicadas pelo jornal, que, para Lorant, não deveriam seguir o modelo das fotos “únicas” e eventualmente encenadas que apareciam com frequência no *BIZ*. Em vez disso, Lorant encorajava os fotógrafos a produzir ensaios, sequências de imagens, pensando na melhor forma de agrupá-las e relacioná-las nas páginas para configurar um todo coeso, capaz de contar visualmente uma história – ou seja, estamos diante das primeiras manifestações de reportagens fotográficas do período (FREUND, 1989, p. 119).

A “fotorreportagem” devia ter um começo e um fim, definidos pelo lugar, o tempo e a ação, como no teatro. Resta que, no teatro, o palco não deixa de proporcionar ao espectador a consciência de estar frente a uma realidade fictícia, enquanto nada fica a separar o leitor que se debruça sobre uma revista fotográfica, das imagens que nela vê. Ele pode facilmente identificar-se com as personagens que se encontram frente a si. Sob a influência de Lorant, os fotógrafos começam a fazer séries de fotografias sobre um único assunto, que preenchem várias páginas da revista ilustrada. (FREUND, 1989, p. 119).

Vale dizer que a concepção e produção de sequências imagéticas devem muito à invenção de um novo modelo de câmera portátil, a Leica. Apresentada ao público em 1925, pouco depois da Ermanox, o grande diferencial da Leica era o fato de operar com um rolo de filme capaz de registrar até 36 imagens em sequência, no formato 24 x 36 mm, usando a mesma película adotada no cinema (35 mm). Sendo ainda pequena, leve e silenciosa, tornava o trabalho dos repórteres muito mais ágil, fluido e discreto, permitindo que fotografassem continuamente sem necessidade de recarregar seus negativos a cada tomada. Em 1930, a câmera ganha ainda uma série de objetivas permutáveis, ampliando suas possibilidades de uso. Embora tenha demorado um pouco a ser aceita entre os editores dos grandes jornais e revistas, desconfiados da qualidade da imagem captada pela Leica, seu sucesso é imediato entre os fotógrafos, que logo demonstram o potencial imagético da nova câmera. O repórter

fotográfico francês Henri Cartier-Bresson, talvez o mais famoso e assíduo usuário da Leica, referia-se a ela como um “prolongamento de seu olho”, e não a largava jamais (ROUILLÉ, 2009, p. 129).

A câmera de fato foi revolucionária e ajudou a consolidar a prática dos ensaios e reportagens fotográficas que cada vez mais ocupavam os periódicos ilustrados e davam forma ao fotojornalismo moderno. A essa altura, as imagens não se resumiam mais a ilustrações ou elementos decorativos dos textos, mas passaram a ser, elas mesmas, o centro das notícias e matérias, muitas vezes resumindo os próprios textos a pequenas legendas. Também os fotógrafos, enquanto autores desses relatos visuais, passaram a ser reconhecidos por suas imagens e ensaios, abrindo caminho para o que se convencionou chamar “fotojornalismo de autor”. Muitos deles iniciam suas carreiras e se desenvolvem dentro das agências fotográficas que começam a surgir nesse período, das quais a Dephot (Deutscher Photodienst) foi talvez a mais influente. Fundada em 1928, acolheu nomes como Felix Man e Robert Capa, além de trabalhar em estreita relação com as revistas e seus editores, especialmente Stefan Lorant (GERNSHEIM, 1986; FREUND, 1989; LEDO, 1998; SOUSA, 2002).

Figura 11: Exemplos de capa e página interna do MIP (1932), à época editado por Stefan Lorant.

Fonte: ICP (2020).

Fora da Alemanha, um dos primeiros periódicos a adotar a prática dos ensaios e fotorreportagens foi a revista francesa *Vu*, fundada em 1928 por Lucien Vogel. De espírito liberal, Vogel almejava oferecer aos leitores uma nova forma de ver os acontecimentos do mundo a partir de grandes reportagens fotográficas, como deixa claro no primeiro número da revista (28 mar. 1928):

Concebido por um espírito novo e realizado por meios novos, *Vu* vem trazer à França uma nova fórmula: a reportagem ilustrada de informações mundiais [...]. De todos os pontos em que um acontecimento marcante se produza, fotografias, telegramas e artigos chegarão à *Vu* que assim ligará o público ao Mundo inteiro [...] e porá ao alcance do olho a vida universal [...] páginas repletas de fotografias, traduzindo pela imagem os acontecimentos políticos franceses e estrangeiros [...] sensacionais reportagens ilustradas [...] narrativas de viagens, estudos sobre causas célebres [...] as mais recentes descobertas, fotografias severamente selecionadas. (VOGEL, 1928 *apud* FREUND, 1989, p. 126-127).

Figura 12: Capas da primeira (21 mar. 1928) e última edição (5 jul. 1940) e exemplo de dupla (com fotografias de Germaine Krull) da revista francesa *Vu*, fundada e editada por Lucien Vogel.

Fonte: Moma (2020b).

O uso de imagens na revista era tão intenso que chegava a ultrapassar a média das próprias revistas alemãs – só no primeiro número havia mais de 60 imagens (SALLES, 2018). Vogel também procurava trabalhar sempre com um bom grupo de escritores, jornalistas e fotógrafos-colaboradores, entre os quais Germaine Krull, André Kertész, Munkácsi, Robert Capa e Henri Cartier-Bresson. A partir de 1931, passou a investir em grandes números especiais sobre diversos assuntos e acontecimentos mundiais; foi um dos primeiros a alertar o público francês sobre o nazismo, em 1932. Seu posicionamento político, porém, era frequentemente mal visto pela grande indústria que patrocinava a revista, desentendimento este que chega ao seu ápice em 1936, depois que Vogel publica uma edição especial sobre a guerra civil espanhola do ponto de vista republicano. Enfurecendo os patrocinadores, Vogel vê-se obrigado a pedir demissão. A revista ainda continua por mais alguns anos, mas sem a mesma força, logo perdendo sua clientela (FREUND, 1989, p. 126).

A propósito do nazismo, a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, marca o fim do fotojornalismo moderno na Alemanha. Kurt Korff, Stefan Lorant, Erich Solomon, Martin Munkácsi, Germaine Krull, entre tantos outros editores, fotógrafos, artistas e escritores veem-se obrigados – tanto quanto possível – a abandonar o país,

procurando refúgio nos vizinhos europeus ou nos Estados Unidos. Lorant, por exemplo, consegue com muito custo fugir para a Inglaterra e depois aos EUA, onde permanecerá até o fim de sua vida. Durante sua estadia em Londres, porém, funda e edita dois importantes periódicos ilustrados: *Weekly Illustrated* e *Picture Post* (1938), este último um grande porta-voz contra o nazismo. Muitos fotógrafos também passam a trabalhar ou colaborar com revistas e jornais estrangeiros, levando a prática fotojornalística alemã para outros contextos. A partir de então, o fotojornalismo moderno começa a se instalar um pouco por todo o mundo, abrindo espaço para as revistas ilustradas de maior sucesso do século XX. Entre elas, a mais representativa e revolucionária foi sem dúvida a norte-americana *Life*, criada em 1936 pelo empresário Henry Luce, que à época já editava as gigantes *Time* e *Fortune*.

Influenciada tanto pela *Vu* como pelas revistas ilustradas alemãs, a *Life* também fez das reportagens fotográficas sua fórmula editorial, apropriando-se plenamente da cultura visual que se estabelecia na modernidade:

Para ver a vida; para ver o mundo, ser testemunha ocular dos grandes acontecimentos, observar os rostos dos pobres e os gestos dos orgulhosos; ver estranhas coisas – máquinas, exércitos, multidões, sombras na selva e na lua; para ver o trabalho do homem – as suas pinturas torres e descobertas; para ver coisas a milhares de quilômetros, coisas escondidas atrás de muros e no interior de quartos, coisas de que é perigoso aproximar-se; as mulheres que os homens amam e muitas crianças; para ver e ter prazer em ver; para ver e espantar-se; para ver e ser instruído. (LUCE, 1936 *apud* FREUND, 1989, p. 139-140).

Essas foram as palavras de Henry Luce na apresentação do primeiro número da revista, publicada no dia 23 de novembro de 1936. O discurso se assemelha muito ao de Vogel para *Vu*, mas Luce consegue efetivamente elevar a abordagem imagética a outro nível. Primeiro, pela própria familiaridade do público leitor com a cultura visual disseminada pelo cinema, a essa altura já consolidado no imaginário social. É até possível estabelecer um paralelo formal entre a cinematografia e as fotorreportagens publicadas pela revista, cujas sequências e composições gráficas nas páginas remetem à visualidade fílmica (planos fixos, deslocamentos verticais ou horizontais, “telas divididas”, a “quarta parede” etc.) para construir suas narrativas (SALLES, 2018). Depois, há a significativa melhoria nos sistemas de transmissão e impressão de imagens (em especial a introdução da cor), além da própria técnica fotográfica,

que ampliaram as possibilidades compositivas e o poder de atração das imagens impressas. Isso é já visível no primeiro número da *Life*, com seu formato de grandes dimensões (27 x 36 cm), impressão em *offset* sobre papel *couché* de boa qualidade, capa totalmente preenchida por uma única imagem em preto e branco (com o moderno logotipo da revista, em branco e vermelho, no canto superior esquerdo), reportagens dinâmicas e bem diagramadas, frequentemente usando páginas duplas em suas composições. A revista era um espetáculo visual.

Figura 13: Capa e fotorreportagem com imagens de Margaert Bourke-White para a primeira edição da revista *Life* (23 nov. 1936).

Fonte: Salles (2018, p. 54).

Sem falar que as fotorreportagens da *Life* eram muito bem produzidas, do começo ao fim. Luce não só contratou fotógrafos e colaboradores da antiga imprensa alemã como montou uma grande estrutura de departamentos editoriais, cada qual especializado em um dado assunto (esportes, moda, cinema, atualidades, ciências etc.), com suas respectivas equipes de pesquisa e redação. As reportagens eram planejadas continuamente e arquivadas em um grande “banco”, prontas para serem publicadas conforme a demanda de cada edição (FREUND, 1989). Sua concepção seguia uma série de padrões e recomendações editoriais, que indicavam o tipo e o modo como as imagens deveriam ser produzidas e posteriormente editadas nas páginas para garantir uma sequência lógica dos fatos, uma narrativa com começo, meio e fim. Um texto da empresa Time-Life direcionado aos leitores interessados em produzir suas próprias fotorreportagens ajuda a esclarecer a fórmula adotada pela revista:

A essência dessas técnicas reside na palavra “história” [...] faça o que os profissionais fazem: planeje a reportagem [...]. Os fotógrafos profissionais chegam armados para uma atribuição de tarefa com uma pauta de tomadas preparada pelos editores depois de uma pesquisa considerável dentro da ideia da matéria e de uma consulta ao fotógrafo. Essas pautas podem ser detalhadas e elaboradas. Considere uma fotorreportagem hipotética: sobre o corpo de bombeiros. A pauta poderia pedir diferentes tipos de imagens: instantâneos principais que estabelecerão o quadro da narrativa (vistas do quartel do corpo de bombeiros e *closes* dos bombeiros trabalhando individualmente com os equipamentos), fotos de transição, que podem ser usadas para guiar o leitor de uma ideia a outra (o carro de bombeiros saindo do quartel a toda para atender a um chamado), fotos de ação que transmitam o drama da luta contra o fogo (o prédio em chamas, um bombeiro vencido pela fumaça) e fotos que levem a matéria a uma conclusão (os bombeiros exaustos de volta ao quartel, tomando café). A pauta de tomadas do amador não precisa ser tão detalhada [mas], como o profissional, ele deve permanecer flexível à medida que a ação se desenrola, tirando fotos adicionais que a pauta porventura não tenha pedido. Embora ele não esteja em busca de uma única grande foto, pode topar com uma, e se estiver atento não deixará escapar a foto do menino choroso que deixa cair o sorvete. Mas a pauta é necessária porque mantém o fotógrafo na trilha, garantindo uma matéria com começo, meio e fim. (TIME-LIFE, 1972, p. 138-139 *apud* COSTA, 2012a, p. 320).

Figura 14: Country Doctor, um dos fotoensaios mais conhecidos do fotógrafo W. Eugene Smith para a *Life* (20 set. 1948), tido também como modelo de fotorreportagem do período.

Para esta matéria, Smith passou 23 dias acompanhando de perto a rotina de Ernest Ceriani, clínico geral que atendia uma pequena cidade do interior do Colorado (EUA). As imagens são marcadas por uma atmosfera intimista e profunda – típica dos trabalhos de Smith – que dão complexidade ao ensaio, ainda que o *layout* final não tivesse agradado o fotógrafo (ABEL-HIRSCH, 2017). A estrutura narrativa adotada pela *Life*, porém, se faz clara: uma primeira imagem de impacto, que abre e dá o tom da reportagem com a expressão tensa de Ceriani; sequências dinâmicas de fotografias que aproveitam o espaço das páginas duplas e sugerem ações consecutivas, temperando momentos mais duros com outros mais tranquilos; uma última imagem que exprime, enfim, uma pausa densa, contemplativa, usada para encerrar o ensaio.

COUNTRY DOCTOR

AN ACCIDENT INTERRUPTS HIS LEISURE

Dr. Gertman's moments of relaxation are rare and brief. Last month, celebrating a dinner that he would not be missed for three hours, he asked his employees of the Dairy and Beef Company to take him out on a railroad excursion to see the Canyon. There he found them in the middle of the Canyon, working rapidly over the white water for about 30 minutes. Naturally he was not coming back up the canyon for about 20 minutes. He was not coming back up the canyon for about 20 minutes. He was not coming back up the canyon for about 20 minutes.

AT 4:05, the excursion to see the Canyon was on its way to take them to the Canyon.

AT 4:05, the excursion to see the Canyon was on its way to take them to the Canyon.

AT 4:05, the excursion to see the Canyon was on its way to take them to the Canyon.

THE CHILD'S FATHER, who is much sicker than the mother, is in the hospital. The hospital's new nurse, one of whom is on duty in the hospital.

118

TRYING TO DO HIS BEST for the child, Gertman is sure not to let him be in any emergency situation. He has already been in the hospital in the past.

CONTINUED ON NEXT PAGE 119

COUNTRY DOCTOR

HE SETS A BADLY DISLOCATED ELBOW

Young Robert Wynn had a dislocated left elbow. He had been in a truck in the Canyon, but a few hours and a mile to the west. When he was brought to the hospital, he was in great pain and was screaming. "They'll kill me," he said.

THEY'RE HERE TO SEE THE DOCTOR. THE DOCTOR IS HERE TO SEE THE DOCTOR.

HE PUTS AT THE DOCTOR'S ELBOW, ABOUT WHICH HE'S PLACED.

THEY'RE HERE TO SEE THE DOCTOR. THE DOCTOR IS HERE TO SEE THE DOCTOR.

...AND AMPUTATES A GANGRENOUS LEG

Old Thomas Mitchell had a gangrenous leg. He was 65, and when he was brought to the hospital, he was in great pain and was screaming. "They'll kill me," he said.

BEFORE THE AMPUTATION GERTMAN CHECKS MITCHELL'S BLOOD PRESSURE.

IN THE OPERATING ROOM THE OLD MAN RECEIVES A SPINAL ANESTHESIA.

BEFORE THE AMPUTATION GERTMAN CHECKS MITCHELL'S BLOOD PRESSURE.

CONTINUED ON NEXT PAGE 120

120

Fonte: Time (2020a).

O estabelecimento desse método-base não vem à toa; Luce era, antes de mais nada, um grande empreendedor, e é enquanto tal que pensa na apresentação dos conteúdos e no alcance da revista. Como os demais periódicos da época, sustenta sua publicação por meio de anúncios publicitários, tanto mais lucrativos quanto maiores fossem as tiragens. Assim, para garantir os grandes números da revista e atingir os diversos tipos de leitores no vasto território norte-americano, as matérias precisavam ser acessíveis e interessantes a todos; como Stefan Lorant no *MIP*, Luce aposta numa abordagem mais corriqueira dos fatos, com a qual o cidadão comum pode facilmente se identificar. Traz igualmente o *glamour* da vida das celebridades e dos aristocratas, mas como se estivessem ao alcance de todos – uma forma, também, de temperar as notícias duras com cenários otimistas e dar (falsas) esperanças ao público. Apesar de tudo, não se pode negar que a revista popularizou as artes e a ciência e deu a ver lugares e assuntos até então desconhecidos pela maioria das pessoas, contribuindo, à sua maneira, a “educar as massas”. (FREUND, 1989, p. 141).

O sucesso da *Life* foi tão grande que sua fórmula passou a ser copiada em todo o mundo, embora sem o mesmo impacto do empreendimento de Luce. Dois dos exemplos mais significativos foram a já mencionada *Picture Post*, criada em 1938 por Stefan Lorant na Inglaterra, e a francesa *Paris Match*, reformulada em 1949 a partir da antecessora *Match* (1938), de cunho mais sensacionalista. No Brasil, vale mencionar três casos principais: *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade*. O primeiro se destaca por ter efetivamente introduzido e popularizado a prática moderna da fotorreportagem no cenário brasileiro a partir de 1943, quando passa por uma reformulação editorial encabeçada pelo fotógrafo francês Jean Manzon; como a francesa *Match*, vale-se do sensacionalismo e das fotos posadas para construir suas reportagens (COSTA, 2012b). *Manchete*, criada em 1952, foi a concorrente direta d’*O Cruzeiro*, enquanto *Realidade*, fundada em 1966, deu um grande salto na estrutura das fotorreportagens, investindo em abordagens mais profundas de temas sociais e políticos que despontavam nos anos 1960, como drogas, sexo, desmatamento e conflitos internacionais. A qualidade estética e informativa das fotografias e textos – uma marca da revista – era resultado da boa associação entre fotógrafos e redatores, que trabalhavam em conjunto para produzir as reportagens. Circulando em plena ditadura, porém, o teor crítico da revista vai perdendo o espaço, especialmente depois da implantação do AI-5 em 1968 (BUITONI, 2011).

Figura 15: Capa e matéria da edição n. 20 da revista O Cruzeiro (11 mar. 1944).

A fotorreportagem de Jean Manzon e David Nasser exemplifica bem o estilo moderno introduzido pelo fotógrafo e adotado pela revista na década de 1940, muito baseado no modelo da *Paris-Match*: grande foto de abertura que serve como manchete visual; imagens principais que emolduram a narrativa; imagens menores, de transição, que por vezes estabelecem relações formais entre si e guiam o leitor; imagens de tom dramático (como a do preso atrás das grades da cama); e imagens que encerram a narrativa (COSTA, 2012).

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional (2020).

Figura 16: Exemplos de capas da revista *Realidade*, publicada entre 1966 e 1976: primeira edição (abr. 1966) e edição especial sobre a Amazônia (out. 1971).

Fonte: Pimenta (2016).

Ao longo dos anos 1930 e 1940, as revistas ilustradas se proliferaram e têm seu apogeu como meio de comunicação de massas, sendo um suporte dinâmico e de ampla circulação capaz de cumprir com as necessidades informativas e de consumo da sociedade moderna daquele período (COSTA, 2012a). No pós-guerra, seu sucesso está já consolidado mundialmente, assim como a prática e o modelo de fotojornalismo por elas instaurados. É um momento de grande valorização da figura do fotojornalista, responsável por cobrir e dar a ver (literalmente) os diversos tipos de fatos que figuram na mídia, entre guerras e conflitos políticos, eventos da alta sociedade, viagens, problemas e situações cotidianas da vida urbana, ambientes “exóticos” e formas de entretenimento. Muitos desses fotógrafos acrescentam ainda uma dimensão artística e expressiva a essas imagens objetivamente informativas, influenciados também pelos movimentos de vanguarda e a fotografia moderna, explorando ângulos inusitados, padrões formais, *closes* e detalhes de cenas etc. Henri Cartier-Bresson, por exemplo, fica conhecido por seus instantâneos precisos e bem compostos, capazes de sintetizar a ação e as linhas de força de um dado acontecimento – prática que ficou mundialmente conhecida como “momento decisivo”. Já o húngaro Robert Capa torna-se célebre pelas fotografias de guerra, acompanhando de perto os soldados

em ação para produzir imagens vivas, intensas e surpreendentes, representativas do “calor do momento”.

Figura 17: Duas das mais conhecidas imagens de Henri-Cartier Bresson (esq.) e Robert Capa (dir.), grandes expoentes do fotojornalismo moderno: *The Var department* (Hyères, França, 1932); e *US troops' first assault on Omaha Beach during the D-Day landings* (Normandia, França, 6 jun. 1944).

Fonte: Magnum (2020a, 2020b).

Os primeiros sinais de declínio das revistas ilustradas aparecem no final dos anos 1950, quando outras formas de difusão da notícia começam a ganhar espaço, em especial a televisão. Mais rápida, eficiente e de amplo alcance, ela atrai boa parte dos anunciantes que até então ocupavam as páginas das revistas e as bancavam financeiramente. Somado à alta dos custos de produção dos periódicos (tarifas postais, papel, impressão, entre outros), esse deslocamento de verba torna difícil manter os baixos preços das revistas sem abrir mão de sua qualidade, minando seu sistema operativo (FREUND, 1989). Ao mesmo tempo, com a crescente complexidade do cenário político internacional e o desgaste das antigas estruturas, instaura-se a partir dos anos 1960 uma “crise de fé” generalizada, que põe às claras o caráter dualista, estereotipado e ideológico das fotorreportagens feitas por essas revistas, já incapazes de mobilizar e persuadir seus leitores (COSTA, 2012a). Seu último grande fôlego se dá na guerra do Vietnã (1955-1975), em que milhares de repórteres, apoiados e acompanhados pelos soldados como se fossem, eles mesmos, combatentes, denunciam os horrores da guerra com suas imagens chocantes: “As máquinas fotográficas e as objetivas parecem ir ao ritmo dos bombardeios, dos lança-chamas e das metralhadoras.” (ROUILLÉ, 2009, p. 140). O impacto das imagens é tão forte que sensibiliza um grande contingente de cidadãos norte-americanos e promove no Ocidente correntes contrárias à guerra, contribuindo para que ações antimilitares fossem tomadas – razão pela qual, aliás, essa foi a primeira e última guerra fotografada e televisionada

“livremente”, sem contenções. É, também por isso, uma das últimas situações de glória dos repórteres e do fotojornalismo (SOUSA, 2002).

É, enfim, a conjunção de todos esses fatores – econômicos, políticos, sociais e midiáticos – que põe fim à era das revistas ilustradas e do fotojornalismo moderno. A *Picture Post* encerra suas atividades em 1957; a *Life*, resistindo um pouco mais, deixa de circular como revista ilustrada semanal em 1972 (edições esporádicas são publicadas até 1979, quando passa a ser mensal, e, depois de alguns altos e baixos no início dos anos 2000, a revista é oficialmente extinta em 2007) (SALLES, 2018); a *Paris-Match*, que em 1957 tinha uma tiragem de 1.800.000 exemplares, passa a 550.000 em 1975, mas continua circulando até hoje com tiragens de aproximadamente 630.000 exemplares (ACPM, 2020). Sobrevivem as publicações eróticas e aquelas voltadas ao público feminino, além de novas revistas especializadas (moda, decoração, eletrônica, saúde, alimentação, dinheiro etc.), que não fazem concorrência direta com o noticiário televisivo (FREUND, 1989).

Apesar dos novos rumos tomados pelo fotojornalismo após a ascensão da televisão, sua passagem pela imprensa ilustrada foi fundamental para constituir e levar adiante as premissas básicas que até hoje caracterizam essa modalidade de fotografia e o próprio discurso jornalístico: atualidade, notoriedade, veracidade, objetividade. Na prática, como vimos, esses valores, típicos da sociedade moderna, não fazem mais do que reafirmar a concepção de “documento” atribuída à imagem fotográfica, mas que a imprensa faz circular em uma escala global, massificada. Nesse sentido, ela potencializa o uso documental da fotografia não só em termos de abrangência, mas também de linguagem, já que acrescenta ao documental alguns dos estilos e técnicas desenvolvidos nesse meio para cumprir com as premissas jornalísticas. Aqui entram estratégias como a captação de instantâneos, a composição de imagens únicas e condensadas, o apreço pela espontaneidade (fotografia cômica) ou, ao contrário, pela pose, a busca por imagens de ação surpreendentes (foto-choque), a construção de histórias visuais (*picture stories*) – dentre as quais os ensaios e fotorreportagens –, a associação com textos verbais (legendas ou textos explicativos) etc. De todas elas, talvez a mais impactante e influente tenha sido a fotorreportagem, como deixam claro as experiências bem-sucedidas das revistas ilustradas entre as décadas de 1930 e 1950. Ao agrupar e organizar uma série de imagens para “contar uma história” sobre determinado tema, a fotorreportagem estimula a pensar na fotografia em sequência, nos sentidos e discursos que esse agrupamento lógico pode

suscitar; é, portanto, um valioso exercício para todos os fotógrafos que, naquele período, almejaram conceber seus próprios ensaios e projetos manifestando um ponto de vista, como sugere Margarita Ledo:

A fotografia [...] encontra na reportagem esse gênero aberto, que a partir da informação e inclusive se submetendo a seus critérios padrão de decifrábilidde e leitura dominante, de ausência de ambiguidade, vai exigir-lhe um ponto de vista e vai permitir-lhe evoluir até o ensaio fotográfico e até a ideia de projeto documental.⁹ (LEDO, 1998, p. 76, tradução nossa).

A fotorreportagem moderna também consolida um aspecto chave para os projetos documentais: o tempo dedicado à produção dos trabalhos. Embora voltadas às notícias cotidianas, muitas das revistas ilustradas de atualidades investiam uma boa dose de tempo (e dinheiro) em suas reportagens, acionando toda uma equipe de pesquisadores, redatores, fotógrafos e editores para realizá-las, particularmente em edições especiais – como foi o caso de *Vu*, *Life* e *Realidade*, por exemplo. Se essa prática foi se desfazendo com a ascensão da televisão, muito mais pautada pela imediatez e efemeridade dos fatos, foi preservada e aprofundada por fotógrafos em seus projetos pessoais. A partir daqui, delinea-se mais claramente uma distinção entre a prática jornalística e a prática documental em seu sentido mais estrito: enquanto a primeira, respondendo às diretrizes ditadas pela mídia, prioriza e trabalha na velocidade da notícia, da “atualidade quente” e não planejada, a segunda, mais livre, dispõe de margens mais amplas de tempo e reflexão, o que geralmente lhe permite abordar questões mais profundas, de teor estrutural – em contraponto às temáticas mais conjunturais, descritivas, do fotojornalismo (SOUSA, 2002; BAEZA, 2007).

Portanto, se por um lado a imprensa foi fundamental para configurar os códigos do documental, validando o “efeito-realidade” da imagem fotográfica a partir de estilos e técnicas desenvolvidos nesse meio, por outro cindiu a prática da documentação fotográfica em duas grandes modalidades – fotojornalismo e fotografia documental (ou documentalismo, como veremos adiante) – em função dos próprios rumos que foi tomando depois da Segunda Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, a crise do

9. “La foto [...] encuentra en el reportaje ese género abierto que desde la información e incluso sometiendo a sus criterios estándar de descifrábilidde y lectura dominante, de ausencia de ambigüedad, va exigirle el punto de vista y le va a permitir evolucionar hacia el ensayo fotográfico y hacia la idea de proyecto documental.”

fotojornalismo moderno, das revistas ilustradas e das fotorreportagens é também a crise de um modelo particular de documentação, ligada à crise das próprias estruturas e pensamentos modernos que começam a se instaurar nesse período e que apontam para mudanças mais amplas na prática documental da fotografia.

1.4 Crise do documento, documentalismo fotográfico e ficções documentais

À época em que ascende a televisão, as utopias modernas já se mostram bastante abaladas. As guerras e crises econômicas devastam países, o cenário político é complexo, o capital conforma a ordem mundial, antigos ideais e verdades revelam-se inalcançáveis. O elo com o mundo físico, tangível – aquele que pretendia ser dominado pelo olhar moderno – também se vê abalado diante da profusão de imagens “virtuais”, produzidas por tecnologias cada vez mais sofisticadas (televisão, satélite, computador etc.), que invadem todas as instâncias das relações humanas. Esse “mundo das imagens” é um mundo de espetáculos, em que tudo se torna uma visualidade simulada e rentável, seguindo a própria lógica do capital. Estamos entrando na era da informação, das imaterialidades e incorporeidades (ROUILLÉ, 2009).

Na imprensa, a experiência com a Guerra do Vietnã deixou claro o perigo da liberdade imagética, alertando as instâncias de poder sobre a potência das imagens e sua necessidade de controle. A partir de então, a atividade dos fotojornalistas passa a ser limitada e monitorada em conflitos, guerras e eventos públicos, restringindo significativamente sua liberdade de atuação; suas imagens deveriam seguir os protocolos estabelecido pelos órgãos de poder e endossados pela mídia, conforme seus interesses políticos e econômicos. Assim foi, por exemplo, com a Guerra das Malvinas (1982) e, sobretudo, com a Guerra do Golfo (1991), na qual a produção e difusão de imagens eram dominadas pelos militares e cumpriam uma função estratégica (ROUILLÉ, 2009).

Ao mesmo tempo, como dissemos, o fotojornalismo se vê obrigado a concorrer com o fluxo cada vez mais intenso e o ritmo cada vez mais acelerado das imagens televisivas, que expunham aberta e cotidianamente a violência e o desespero. Nesse contexto, começam a ser mais frequentes entre fotógrafos e editores práticas assumidas de “roteirização” e modificação dos fatos para torná-los mais atraentes e rentáveis, invertendo por completo o regime de verdade que até então guiava a reportagem moderna, baseado no confronto direto e abrupto com o real, no “momento decisivo”, nos instantâneos, no compromisso com a atualidade. A encenação

e espetacularização dos fatos afetam todas as instâncias midiáticas, mas são particularmente notáveis no jornalismo de celebridade, que ganha cada vez mais espaço na mídia apelando à emoção, ao romance e ao sensacionalismo, num eterno jogo entre verdadeiro e falso, realidade e ficção. A fotografia publicitária é outra que, seguindo a tendência instaurada nas revistas ilustradas, abarrota a imprensa de imagens sensacionais e modeladoras, insistentes convites ao consumo. Ou seja, no conjunto, o que temos é a predominância de um uso persuasivo, espetacular, modelador e de vigilância das imagens que circulam na imprensa, como coloca Pepe Baeza (2007). Em boa medida, o próprio jornalismo passa a se valer cada vez mais de “fotoilustrações” – imagens compostas de e/ou com fotografias, cuja função é apenas ilustrativa – do que de imagens realmente informativas, dissipando sua expressão crítica (BAEZA, 2007). Nessas circunstâncias, a tendência é que fotógrafos mais engajados passem a procurar outros meios (como livros e exposições) para desenvolver seus trabalhos, colocando-se como sujeitos-autores à margem da mídia – e, não raro, contra ela (LEDO, 1998).

Essa postura autoral e de veia mais crítica já podia ser vista desde pelo menos a década de 1950 em fotógrafos como Robert Frank, William Klein e Winogrand, que, nas palavras de Pepe Baeza (2007, p. 48), “sacodem alguns códigos de representação demasiado rígidos”, assumindo o ruído dos grãos de prata e aproximando-se mais dos sujeitos (LEDO, 1998). Cada um à sua maneira imprime um caráter bastante particular, intimista, às imagens que produz, o que nem sempre era bem visto – ou compreendido – pela crítica da época. Os livros *The Americans* (1958), de Frank, e *Life is Good and Good for You in New York* (1956), de Klein, por exemplo, foram bastante polêmicos quando publicados, mas certamente influenciaram inúmeros fotógrafos nas décadas seguintes, contribuindo para a onda subjetivista que passou a ser observada em muitos projetos documentais das décadas de 1960 e 1970. São comuns nesse período trabalhos *underground*, autofinanciados, voltados aos microcosmos da paisagem urbana, em que os fotógrafos se integram ao meio, interagem e criam intimidade com os sujeitos para então imprimir às imagens suas próprias experiências, isto é, seus modos singulares de ver e sentir aquela realidade (FONTCUBERTA, 1997; LEDO, 1998). Sob muitos aspectos, essa é também uma reação à onda de objetividade e autenticidade retomada por outros fotógrafos do mesmo período, especialmente no âmbito da exposição *New Topographics*, organizada em 1975 pela George Eastman House, em Rochester (EUA) (FONTCUBERTA, 1997).

Os anos 1980 e 1990 introduzem novas posturas e quebras na ordem do documento que respondem à atmosfera generalizada de medo e radicalização diante das grandes ameaças mundiais (é tempo do governo Reagen, da AIDS, de Chernobyl etc.) (FONTCUBERTA, 1997). Muitos fotógrafos se voltam à experiência e ao uso metafórico das imagens, trazendo à tona seu entorno físico, suas referências culturais e a noção de contexto social dominante. Sem se esquivar completamente dos meios de comunicação, pensam no jogo entre público e privado, expressão pessoal e circuitos comerciais, arte e política, assumindo sua percepção como atividade criativa. São fotógrafos como Martin Parr e Paul Reas – cujos trabalhos logo se tornaram referências – ou ainda Paul Graham, Anna Fox e Karen Knorr, que sabem atuar na mídia ao mesmo tempo que desenvolvem seus projetos pessoais (a maioria, em livros), conscientes de sua liberdade expressiva e da própria dinâmica do documental. Fotógrafos que Margarita Ledo (1998) descreve como “documentalistas”, sugerindo uma atualização do tradicional termo “fotógrafo documental”, mais compatível com as mudanças no cenário mundial do período. O “documentalismo” reuniria, assim, características do fotojornalismo moderno, da documentação social e da “fotocriação”¹⁰, procurando estabelecer estratégias de sentido a partir da conjunção entre arte e técnica, atitude e opinião, experiência e consciência, fotografar e significar (LEDO, 1998, p. 142).

Mas a autora dá ainda um passo além ao pensar no documentalismo como uma série de processos interculturais, de intercâmbio e reciprocidade, que se estabelecem entre fotógrafos (autores), retratados (sujeitos) e leitores (receptores) e que conformam todo um sistema de significação, sempre vinculado a um determinado contexto – uma perspectiva bastante alinhada com os estudos culturais, especialmente com as teorias sobre mediação e recepção nas práticas comunicacionais (cf. BARBERO, 2015; HALL, 2016). Ou seja, para além da consciência autoral, subjetiva, que pensa criticamente no conteúdo e nos diversos modos de produzir e organizar as imagens, dá-se importância também para o papel e a responsabilidade dos produtores dentro de um circuito comunicacional maior, em que o contexto e os receptores são parte essencial do processo de construção e atribuição de sentidos. O documentalista, tal como um artista político, seria então aquele que tem condições de atuar crítica e conscientemente em seu contexto, comprometido tanto com o conteúdo de sua obra como com seus receptores (ativos ou hipotéticos) (LEDO, 1998).

10. No original, “foto-creación”. (LEDO, 1998, p. 22).

Figura 18: *The End of History* e *Hostage to Fortune*: fotografias da série Capital, de Karen Knorr, realizada entre 1990 e 1991 em Londres.

Interessada em deflagrar as contradições presentes na capital inglesa – marca do capitalismo moderno e, ao mesmo tempo, retentora de antigas tradições –, Knorr joga com a carga simbólica de objetos, cenários e espaços tradicionais da cidade para dar o tom crítico (e irônico) de suas fotografias. Prédios e instituições históricas (como o Lloyd's Register, mostrado em *The End of History*) são contrastados com a força avassaladora do capital, que ao extremo revela-se substancialmente irracional. Outras imagens, como *Hostage to Fortune*, são mais alegóricas e tratam de *commodities*: a tulipa e o tecido vermelho remetem a objetos de grande valor no século XVII, além de retomarem motivos clássicos da natureza morta na pintura (daí também a presença da borboleta despedaçada, em alusão às *vanitas* flamengas e holandesas (KNORR, 1999).

Fonte: KNORR (2020).

Em termos mais contemporâneos, podemos aproximar essa postura ao que André Rouillé (2009) chama de “fotografia-expressão”: transcendendo as formas puramente objetivas e descritivas do documento, o regime da expressão evidencia o olhar de seu autor, as relações travadas com os modelos/objetos e o próprio estilo usado para retratar as formas visíveis. O trabalho de Tom Drahos para a Datar¹¹ pode ser citado como um dos exemplos mais representativos dessa tendência ainda na década de 1980, já que o fotógrafo inscreve na própria estrutura de suas imagens o caos e a fragmentação da paisagem francesa que ele procurava exprimir. Suas fotos não se apresentam como registros precisos, objetivos, primorosamente compostos, mas como fragmentos de espaço por vezes ininteligíveis, de coloração monocromática, que Drahos agrupa em grades modulares ou composições mais orgânicas; no conjunto, essas imagens rompem com a unicidade e a ordem visual do documento e do mundo, propondo novas visibilidades (ROUILLÉ, 2009, p. 164).

Rouillé também menciona os franceses Olivier Pasquiers e Marc Pataut como bons representantes da fotografia-expressão, aqui já mais voltados a procedimentos dialógicos em seus trabalhos, fazendo aparecer e dando voz aos “sem direito”, aos excluídos, àqueles que estão à margem da sociedade – Pasquiers o faz com um grupo de sem-teto de La Moquette (um local parisiense), Pataut com desempregados e estudantes de variadas origens e etnias. Em propostas desse tipo, o estabelecimento de uma relação de proximidade e confiança com o Outro é fundamental, pois é a partir daí que fotógrafo e retratados conseguem construir, juntos, a identidade e a visibilidade dos que se colocam diante da câmera, transformando-os em sujeitos. É um processo que costuma exigir tempo, dedicação e paciência, em que as imagens não são “simples fotos”, mas uma síntese dessa longa trajetória – procedimento este que, afinal, altera significativamente o tempo fotográfico (ROUILLÉ, 2009, p. 178-181).

11. A Datar (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action regionale) era uma entidade francesa que tinha como objetivo manter a coesão do território nacional francês garantindo também o desenvolvimento de suas várias regiões. Entre 1984 e 1989, convidou uma série de fotógrafos (franceses e estrangeiros) para “representar a paisagem francesa” tendo em vista as transformações do território, que se mostrava cada vez mais fragmentado e desarticulado. As imagens produzidas durante a missão fotográfica sugeriam, assim, novos pontos de referência, novas visibilidades do espaço (ROUILLÉ, 2009, p. 162).

Figura 19: Exemplos da série Banlieue parisienne, les espaces périurbains de la région parisienne [Periferia parisiense, os espaços periurbanos da região parisiense], produzida por Tom Drahos na década de 1980 para a missão fotográfica da DATAR.

Fonte: CGET (2020).

Figura 20: Dípticos extraídos do livro *Serge, Denise, François...*, de Olivier Pasquiers, resultante de um projeto feito com os sem-teto de La Moquette. Todas as fotografias consistem em retratos executados em planos bastante próximos, bem compostos e bem iluminados, sempre acompanhados de textos escritos pelos próprios modelos.

Fonte: Pasquiers (2020).

Seguindo uma linha próxima à de Drahos, há ainda outros casos em que os códigos documentais são questionados a nível mais estrutural, enquanto “programa” da fotografia – para usar o vocabulário de Vilém Flusser (2002; 2008) –, ou seja, enquanto conjunto de convenções previamente acordadas que resultam em imagens “previstas” (pelo aparelho fotográfico e pela sociedade). Bons exemplos são o espanhol Martí Llorens e o japonês Hiroshi Sugimoto, que dilatam os tempos de exposição à luz em seus projetos para gerar imagens intrigantes e reflexivas, ontologicamente opostas ao momento decisivo bressoniano. Apesar de suas propostas serem bastante distintas – o primeiro documenta a transformação urbana de um bairro barcelonês e o segundo registra projeções fílmicas em tomadas únicas e prolongadas – ambos rompem conscientemente com o tradicional registro documental. Llorens retoma ainda, como outros fotógrafos, técnicas antigas (algumas até bastante simples e toscas) e assume seus acidentes e defeitos como signos intencionais, desafiando a própria evolução e supervalorização técnica da fotografia perseguidas desde seu surgimento pelo ideal moderno. Aqui, estamos já diante de “metadocumentos” (FONTCUBERTA, 1997, p. 99).

Figura 21: *Derribo en los talleres ferroviarios del Passatge de la Cadena* (Barcelona, 1989). Fotografia de longa exposição feita por Martí Llorens usando uma câmera estenopeica (buraco de agulha) durante a demolição de edifícios em Poblenou para a construção da Vila Olímpica.

Fonte: Llorens (2020).

Figura 22: *Carpenter Center* (1993), fotografia de longa exposição feita por Hiroshi Sugimoto em uma sala de cinema em Virgínia (EUA). O obturador da câmera foi aberto quando o filme começou a ser exibido e fechado quando a projeção acabou.

Fonte: Sugimoto (2020).

Tanto no caso do documentalismo como no de projetos mais experimentais, é o uso crítico e criativo da imagem fotográfica que efetivamente a liberta das limitações do documento e traz à tona toda sua potência expressiva. Afinal, como procuramos demonstrar ao longo deste capítulo, fato é que a fotografia nunca foi uma impressão neutra, direta, objetiva, da realidade. Mais correto até seria dizer o inverso, como faz Fontcuberta (1997, p. 15): a fotografia é, na verdade – com o perdão do trocadilho –, uma “mentira inevitável”, uma invenção, “uma ficção que se apresenta como verdadeira”. A grande questão é como essa mentira é usada pelos produtores de imagens, quais as intenções por trás dela: “o bom fotógrafo é o que *mente bem a verdade*”, diz Fontcuberta (1997, p. 15, grifo do autor). Se o seu uso compreende uma intenção e uma postura éticas, então a imagem pode ser tida como verdadeira e, portanto, crível. É ao produtor que devemos a credibilidade das imagens, não às imagens *per se*. É ele quem transforma “uma mentira instrumental numa verdade dialética” (CHIODETTO, 2008, p. 57), e é também ele quem, criativamente, pode nos fazer ver além das supostas “impressões diretas”, do “programa” da fotografia.

No contexto contemporâneo, em que as fronteiras entre realidade e ficção já estão bastante diluídas pelos meios e redes digitais, essa condição ficcional, criativa, fica ainda mais evidente, tanto quanto se torna mais necessária uma postura ética e crítica por parte dos produtores. Depois da televisão, a tecnologia digital é aquela que efetivamente transforma a fotografia em “informação em estado puro” (FONTCUBERTA, 2007, p. 8 *apud* BUITONI, 2012, p. 155): um conjunto de *pixels*, elementos virtuais definidos e ordenados segundo códigos e algoritmos, intangíveis, invisíveis, imateriais. Em termos ontológicos, a própria concepção de “rastro” ou “índice” que dá peso ao documento moderno já não parece fazer mais tanto sentido aqui, uma vez que *pixels* não existem fisicamente como grãos de prata; a contiguidade, o lastro físico com o mundo, se perde. Ganha-se, porém, em flexibilidade, dinamismo e possibilidades expressivas: como informação pura, a fotografia digital é facilmente produzida, transformada e combinada com outras formas de informação que também circulam nos meios digitais, entre textos verbais, sons, vídeos e demais tipos de imagens. Essa convergência entre mídias amplia o espectro semântico das imagens, sugerindo estruturas estéticas e informativas híbridas, mais complexas. No âmbito do fotojornalismo, Dulcília Buitoni (2011, 2012) menciona como caso exemplar dessa abordagem multimídia o periódico argentino *Clarín*, que já há alguns anos vem explorando formas expandidas da imagem fotográfica em videoentrevistas (a partir de imagens estáticas que ganham algum tipo de movimento), webdocumentários, reportagens interativas, midiatecas, entre outros recursos. Hoje, com os avanços tecnológicos e a presença consolidada dos veículos informativos nas redes sociais, essas práticas se tornaram mais comuns em jornais do mundo todo, inclusive nacionais (como *O Globo*, *Estadão* e *Folha*, para citar os de maior circulação).

Além disso, por existir virtualmente em todo e qualquer lugar, a tecnologia digital aumenta o grau de transmissão da fotografia, que agora passa a ser acessada com rapidez por um número cada vez maior de usuários em todo o mundo – usuários estes que também não são mais os consumidores passivos das revistas ilustradas ou da televisão, mas participantes ativos, capazes de interagir tanto com os produtores de imagens como com seus conteúdos, ressignificando-os à sua maneira e os devolvendo à rede, além de produzirem, eles mesmos, novas imagens. Nesse sentido, o vínculo entre fotógrafos/veículos informativos e seus respectivos públicos é fortalecido, favorecendo os processos interculturais idealizados por Margarita Ledo (1998) para a prática documentalista.

Por outro lado, na mesma medida em que a tecnologia e as redes digitais ampliam o potencial expressivo da fotografia, intensificam também seu uso espetacular, banalizado, ancorado no excesso de imagens que por aí circulam. Imersos nesse oceano imagético virtual, a tendência é que apenas sigamos seu fluxo cegamente, sem pensar no que significa esse movimento, no que significam todas essas “imagens técnicas”, ou seja, essas imagens, como a fotografia, produzidas por aparelhos (FLUSSER, 2002; 2008). E se, além disso, a tecnologia digital nos permite manipular essas imagens em um nível e uma escala jamais vistos, fica ainda mais difícil para o olhar ingênuo, convicto da veracidade incontestável da imagem fotográfica, orientar-se nesse jogo de verdades e mentiras; já não há mais como, de maneira alguma, depositarmos nossa crença no estatuto de documento ou tomá-lo como sentido final das imagens fotográficas – ambos, sentido e credibilidade, devem ser buscados nas intenções de quem produz, como já nos alertara Fontcuberta. Nessas circunstâncias, tão importante quanto o olhar crítico e criativo do produtor é o olhar crítico e criativo do receptor, que também precisa ser capaz de decodificar o programa das imagens e acessar seu sentido mais profundo.

No caso das vertentes “documentais” da fotografia, por assim dizer – incluídos o fotojornalismo e o documentalismo –, já é passado o tempo, portanto, de encararmos essas imagens não como verdades absolutas, mas como projeções de ideias, como signos imbuídos de códigos, valores e repertórios culturais. A função de seus produtores é fazer um uso consciente e ético desses signos, atribuindo às imagens sentidos mais complexos, aprofundados, capazes de provocar reflexões e discussões entre os receptores. Simonetta Persichetti (2012, p. 174) resume bem essa questão ao comentar que o papel dos fotojornalistas é “trazer para as páginas de jornais e revistas as histórias que merecem e que, acima de tudo, devem ser contadas”. Embora suas palavras se dirijam ao contexto jornalístico, seu sentido pode ser estendido às práticas documentais no geral, já que todas elas envolvem, em alguma medida, a construção de relatos, de narrativas. “O documental diz respeito à narrativa; ao ato de contar histórias visualmente; a ser, citando W. Eugene Smith, ‘um catalisador do pensamento’”, reforça Stuart Franklin. O autor ainda afirma: “quebrar o silêncio é um elemento necessário da prática documental.”¹² (FRANKLIN, 2016, p. 200-201, tradução nossa).

12. “Breaking the silence is a necessary element of documentary practice. [...] Documentary is concerned with narrative; with visual story-telling; with being, to quote W. Eugene Smith, ‘a catalyst to thinking’”

É isso, no fim das contas, o que ainda faz dessa prática uma atividade importante e o que ainda nos permite falar em “fotografia documental”, “documentalismo” ou simplesmente “projetos documentais” nos dias de hoje, apesar da crise do documento e do consequente repúdio que muitos críticos e fotógrafos manifestam em relação ao termo “documental”. Afinal, o desejo de preservar a memória e refletir sobre a realidade continua presente entre nós, e é isso o que estamos entendendo aqui como “impulso documental”, retomando o pensamento de Franklin no início deste capítulo. A fotografia é um dos meios de responder a esse desejo, tão válida e tão verdadeira quanto uma pintura ou uma obra de ficção. Sua potência reside justamente em suas particularidades técnicas e estéticas, que, nas mãos de produtores (e receptores) éticos, conscientes e criativos, podem ampliar o horizonte semântico e crítico dessas imagens. É aí, de fato, que a fotografia rompe com as limitações do documento moderno e adentra a esfera expressiva do documental.

Quase um século depois, a definição de Grierson talvez faça mais sentido hoje do que em seu contexto original: ainda estamos falando, enfim, de um “tratamento criativo da atualidade”, agora (espera-se) de forma assumida. Ou, se quisermos ser um pouco mais contemporâneos, podemos recorrer ao termo usado por Fontcuberta (2010, p. 109): estamos diante de “ficções documentais”.

2 Pensamentos em torno do fotolivro

2.1 Relações históricas entre fotografia e livro

Falar em fotolivros é, fundamentalmente, falar da associação entre duas instâncias: fotografia e livros¹³. Essa associação é tão antiga quanto aquela entre fotografia e documento, abordada no capítulo anterior – ambas remetem aos primórdios da técnica fotográfica, em meados do século XIX. Ou seja, mal a fotografia surge, ela já começa a aparecer em álbuns e livros variados. Muito já foi escrito sobre a história dessa relação, tanto entre autores consagrados internacionalmente (NEWHALL, 1983; ARMSTRONG, 1998; ROTH, 2001, 2004; PARR, BADGER, 2004, 2006, 2014) como entre pesquisadores locais (a exemplo de LEFÈVRE, 2003; SILVEIRA, 2015; BONDUKI, 2015; FELDHUES, 2017), que em alguma medida trazem também o contexto nacional. Aqui, a intenção é abordar alguns pontos e exemplos dessa histórica associação que ajudem a contextualizar e esclarecer o que hoje se entende por “fotolivro”.

Em primeiro lugar, cabe dizer que abordar a história dos livros de fotografia pode ser tão complexo quanto abordar a própria história da fotografia, já que esses objetos foram – e são – parte fundamental do estabelecimento e disseminação do meio fotográfico. Assim como a fotografia historicamente oscila entre documento e expressão, jogando com o campo da arte (ROUILLÉ, 2009), os livros de fotografia também participam desse trânsito – o que por vezes explica sua classificação como “livros de artista”, por exemplo. Há também os aspectos conjunturais que acabam limitando essa abordagem: o contexto sociocultural de onde se fala, bem como as referências teóricas e práticas utilizadas, marcam pontos de vista específicos, em certa medida tendenciosos e excludentes. Assim, ao escolher os autores mencionados há

13. Neste trabalho, refiro-me por padrão aos livros do tipo “códex” (códices), isto é, livros compostos de cadernos reunidos. O códex é um formato que começou a ser largamente utilizado nos primeiros séculos da era cristã pelas grandes vantagens que oferecia em relação ao antigo *volumen* (livro em forma de rolo): manuseio mais prático e agradável, bom aproveitamento de papel, possibilidade de paginação e, portanto, de organização e localização facilitadas do conteúdo, visualização do livro em sua integridade (CHARTIER, 1998). Mesmo depois da invenção do formato eletrônico (*e-books*/livros digitais), o códex continua sendo o formato mais conhecido e utilizado para produzir livros.

pouco, é preciso admitir que estes apontamentos consideram essencialmente o eixo europeu/norte-americano, com eventuais menções ao contexto latino-americano – cuja base está em Horacio Fernández (2011) e Marina Feldhues (2017).

Dito isso, voltemos à associação entre fotografia e livro. Historicamente, a natureza dessa relação sempre acompanhou as transformações no cenário fotográfico, artístico, cultural, social e mesmo industrial, já que as técnicas gráficas também são determinantes para a forma como são produzidos os livros e as fotografias. Vale lembrar que a própria invenção da fotografia veio em um momento de constantes pesquisas em torno da reprodução de imagens: buscava-se uma maneira mais eficiente e precisa de reproduzi-las, compatível com o crescimento da imprensa nas primeiras décadas do século XIX. Ironicamente, como vimos no capítulo anterior, ela não pôde ser efetivamente incorporada aos impressos até a invenção do processo de meio-tom, na década de 1880, que abriu caminho para a impressão conjunta de textos e imagens. Isso não quer dizer, porém, que álbuns e livros de fotografia não fossem feitos até então; ao contrário, sua produção era bastante significativa e diversificada, incluindo temas como viagens, guerras, propagandas institucionais, documentação e retratos (LEFÈVRE, 2003). O que se fazia era colar os originais fotográficos nas páginas dos livros ou reproduzi-los por meio de litografias, fotogravuras ou chapas em *woodburytype*¹⁴.

Nesse cenário, dois dos livros mais citados por historiadores e pesquisadores são *The Pencil of Nature* (1844-1846), de William Henry Fox Talbot, e *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-1853), de Anna Atkins, considerados os primeiros livros de fotografia já feitos. O primeiro, publicado em fascículos, narra a descoberta da fotografia a partir de imagens fotográficas de Talbot, ele mesmo um personagem importante no desenvolvimento do processo fotográfico. As fotografias exemplificavam a variedade de elementos que poderiam ser captados (entre objetos, plantas, arquiteturas, paisagens) e eram coladas uma a uma nas páginas, acompanhadas de

14. O *woodburytype* foi um dos processos mais precisos de reprodução de fotografias no final do século XIX. Opera pelos princípios de gravação e impressão em relevo: primeiro, o negativo fotográfico (em vidro) é colocado sobre uma placa gelatinosa sensível à ação da luz solar; o conjunto é então exposto ao sol, fazendo que a gelatina endureça nas áreas mais claras do negativo. Em seguida, a placa de gelatina é lavada em água quente, removendo as áreas que não foram completamente endurecidas e deixando a imagem (positiva) em relevo. Depois de seca, a placa de gelatina é prensada sobre uma chapa macia de cobre, que acaba entalhada com as áreas em alto-relevo da gelatina. Com isso, forma-se um novo molde negativo, sobre o qual se espalha uma mistura de água, tinta e gelatina e se prensa, por fim, o papel (LEFÈVRE, 2003; STULIK; KAPLAN, 2013).

comentários explicativos escritos por Talbot. Já o livro de Atkins reúne em três volumes um conjunto de cianótipos de algas (389, mais precisamente), que a autora produzia colocando os espécimes em contato direto com papéis sensíveis à luz e expondo-os ao sol. Atkins escrevia o nome de cada alga à mão, junto de sua imagem. Apenas 13 cópias do livro foram identificadas, algo compreensível considerando que todo o processo era manual e bastante trabalhoso.

Figura 23: Capa (Parte 4) e dupla de *The Pencil of Nature* (1844-1846), de William Henry Fox Talbot.

Fonte: McDonald (2015) e Wikimedia Commons (2020a).

Figura 24: Folha de rosto e dupla de *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-1853), de Anna Atkins.

Fonte: The New York Public Library (2020).

Em ambos os casos fica clara a iniciativa de documentar e catalogar aspectos da realidade, algo esperado de uma sociedade estruturada em valores cientificistas e positivistas. Se a fotografia respondia bem à demanda utilitária do período, aqui os álbuns e livros não faziam mais do que reforçar essa tendência, já que ajudavam

a organizar e ordenar essas novas imagens, esses novos fragmentos da realidade (ROUILLÉ, 2009). Ainda que não se pensasse propriamente em um discurso imagético autônomo – a fotografia servia mais para ilustrar do que para ser uma forma de expressão independente –, é interessante notar como essa associação entre livro e fotografia já pressupunha algum tipo de articulação entre imagem e texto que é tão comum nesse suporte e que contribui para produzir sentidos. No fim, esse potencial discursivo será explorado e aperfeiçoado com o próprio desenvolvimento da fotografia e das artes, como mostram obras posteriores – uma concepção que também será importante para moldar o atual conceito de “fotolivro”, como veremos mais adiante.

Outros livros desse período destacados por Roth (2001), Parr e Badger (2004), também bastante ligados à proposta documental, são *Street Life in London* (1877-78, Londres), de John Thomson e Adolphe Smith, e o já citado *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (1890, Nova York), de Jacob Riis (ver item 1.2). O primeiro, feito em *woodburytype*, é uma coautoria entre um fotógrafo (Thomson) e um jornalista (Smith) e se dedica à vida nas ruas londrinas da segunda metade do século XIX. As 36 imagens de Thomson são acompanhadas de 36 textos escritos por ele em parceria com Smith, que exaltam a fidelidade do testemunho fotográfico (LEFÈVRE, 2003). O segundo usa tanto desenhos como reproduções de imagens fotográficas feitas em meio-tom (manual) para denunciar as condições de vida da população pobre de Nova York. Como em *Street Life in London*, as fotografias são acompanhadas por textos, nesse caso assinados pelo próprio fotógrafo.

Figura 25: Capa e dupla de *Street Life in London* (1877-78), de John Thomson e Adolphe Smith.

Fonte: LSE (2020) e Chladek (2020e).

Figura 26: Capa e dupla de *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (1890), de Jacob Riis.

Fonte: Parr e Badger (2004, p. 53).

Apesar da forte tendência documental, já existiam nesse período livros mais voltados ao campo da arte, de teor pictorialista, que priorizavam a temática bucólica e idílica e frequentemente recorriam a imagens posadas. Bons exemplos são *The Sunbeam: A Book of Photographs from Nature* (1859), de Philip Henry Delamotte, que une textos literários a imagens, ou *Alfred Tennyson's "Idylls of the King" and Other Poems Illustrated by Julia Margaret Cameron* (1874), do poeta Alfred Tennyson em coautoria com a fotógrafa Julia Margaret Cameron, que funciona como um dos primeiros “foto-romances” (PARR; BADGER, 2004, p. 69).

Figura 27: Capa e dupla de *The Sunbeam: A Book of Photographs from Nature* (1859), de Philip Henry Delamotte.

Fonte: Parr e Badger (2004, p. 66).

Figura 28: Capa e dupla de Alfred Tennyson's "Idylls of the King" and Other Poems Illustrated by Julia Margaret Cameron (1874).

Fonte: Alfred (2020).

No Brasil, como destaca Feldhues (2017), alguns dos livros de fotografia produzidos nesse momento são: *São Paulo* (1894), de Gustavo Koeningswald (publicado em alemão); *Arboretum amazonicum: Iconographia dos mais importantes vegetaes espontaneos e cultivados da região amazonica* (1900), de Jacques Hubner; e o *Álbum de Belém* (1902) de F. A. Fidanza. Todos eles foram impressos na Europa, prática comum até o início do século XX por não existir ainda um bom parque gráfico nacional (ANDRADE, 2005).

Com a invenção da retícula de meio-tom e os aperfeiçoamentos nos processos de impressão a partir da virada do século, enfim, a fotografia foi se tornando cada vez mais presente não só em livros como também, e principalmente, na imprensa periódica, onde encontrou um espaço bastante propício para se difundir e se desenvolver como linguagem (ver item 1.3). Aqui, vale lembrar do importante papel exercido pelas revistas ilustradas, em especial pela norte-americana *Life*, na disseminação do pensamento sequencial e narrativo da fotografia, levando em conta sua força como elemento gráfico (as dimensões e o posicionamento nas páginas, a interação com textos e outras imagens etc.). É nessas circunstâncias que começa a se falar em “edição fotográfica” propriamente dita, tal qual praticada pelo corpo editorial das revistas e por vezes compartilhada com os fotógrafos, que também passam a considerar com mais atenção o potencial narrativo de suas imagens – uma prática que afetará significativamente a concepção de livros fotográficos (LEFÈVRE, 2003, p. 43).

Nesse contexto, outra grande influência tanto para as revistas ilustradas como para os livros de fotografia é o movimento das vanguardas europeias e russas entre 1910 e 1930. Dadaístas, futuristas e construtivistas russos, por exemplo, experimentavam bastante com elementos gráficos dentro da página, associando fotografias,

desenhos, poemas, caracteres de texto, entre outros, numa estrutura criativa e dinâmica. A fotomontagem também é uma prática iniciada nesse período que estimula novas maneiras de pensar e articular a imagem fotográfica. Um bom exemplo disso pode ser encontrado no livro *Pro Eto* (1923), em que o fotógrafo e *designer* gráfico russo Aleksandr Ródtchenko associa poesias de Maiakovsky a fotomontagens e ilustrações que enaltecem a complexidade e os paradoxos do texto poético (PARR; BADGER, 2004). Para dar um exemplo essencialmente fotográfico, *Paris* (1931), de Moï Ver, usa fotografias de Paris sobrepostas e justapostas para criar uma sequência visual dinâmica, fragmentária, que funciona como uma metáfora da própria cidade. As duplas são aproveitadas para ampliar o campo visual e as imagens sugerem um percurso que vai dos telhados às ruas, mostrando transeuntes e veículos (RICE, 2001; LEFÈVRE, 2003).

Há ainda dois livros desse cenário que merecem ser mencionados pela sua importância histórica: *Malerei, Fotografie, Film* [Pintura, fotografia, filme] (1925), do húngaro László Moholy-Nagy, e *Photo-Eye* (1929), organizado pelo crítico Franz Roh e pelo *designer* gráfico Jan Tschichold. O primeiro faz parte de uma série de oito livros sobre a Bauhaus e se dedica à Nova Visão, conceito desenvolvido durante os anos 1920 para se referir às novas visualidades trazidas pela técnica fotográfica capazes de influenciar a própria percepção da realidade (NOVA, 2019). Moholy-Nagy era um grande defensor do potencial visual da fotografia, tendo inclusive cunhado o termo *Typophoto* para se referir à combinação entre texto e fotografia (ESKIDSEN, 2004). Esses princípios são demonstrados pela própria estrutura do livro, que conjuga em um *grid* modular textos, fotografias, ilustrações e caracteres tipográficos que formam uma só visualidade. *Photo-Eye*, por sua vez, foi concebido como catálogo da exposição Film und Foto [Filme e Fotografia] (1929), realizada pelo Deutsche Werkbund. Sua proposta é explorar as relações que estabelecemos entre imagens – nesse caso, dentro da mesma página, em páginas espelhadas ou seguidas – e como elas se mantêm em nossa memória à medida que avançamos na sequência, a exemplo de um filme (SWEETMAN, 1985, p. 189).

Figura 29: Capa e dupla de *Pro Eto* (1923), que associa poesias de Maiakovsky a fotomontagens e ilustrações de Aleksandr Ródtchenko.

Fonte: MoMA (2020a) e Zerwes (2015).

Figura 30: Capa e dupla de *Paris* (1931), de Moï Ver.

Fonte: Chladek (2020h).

Figura 31: Capa e dupla de *Pintura, fotografia, filme* (1925), de László Moholy-Nagy.

Fonte: Chladek (2020f).

Figura 32: Capa e dupla de *Photo-Eye* (1929), organizado por Franz Roh e Jan Tschichold.

Fonte: Chladek (2020d).

Essas duas obras sintetizam o tipo de experimentação visual feita naquele período pelos artistas de vanguarda, propondo novos usos e interpretações da imagem fotográfica que desviavam de sua carga documental ou mesmo pictorialista e exploravam as especificidades do meio (no caso, o livro). Mas ainda havia muitas publicações fotográficas com temáticas e formatos bastante tradicionais, especialmente nos Estados Unidos. O já mencionado *The North American Indian* (1907-1930), de Edward S. Curtis, é um bom exemplo disso, comentado em muitas antologias de livros fotográficos (ROTH, 2001, 2004; PARR, BADGER, 2004; DI BELLO, WILSON, ZAMIR, 2012). Uma das maiores empreitadas editoriais da história, o livro foi publicado em vinte volumes, todos eles contendo textos ilustrados por fotografias e acompanhados por portfólios fotográficos (RICE, 2001).

Embora tenha um conteúdo e uma abordagem essencialmente documentais – relembrando, Curtis retrata os índios como “nobres selvagens”, seguindo as tendências etnográficas do período –, o livro demonstra uma grande preocupação com o valor estético, material do trabalho, como boa parte das edições norte-americanas naquele momento. Ao mesmo tempo, apresenta as fotografias lado a lado com o texto, o que não era comum em outros livros do tipo. As imagens costumavam aparecer sozinhas, separadas do texto e com legendas à parte (aos moldes dos portfólios que acompanhavam os volumes de Curtis), como entidades autossuficientes, plenas de significado.

Figura 33: Os vinte volumes de *The North American Indian* (1907-1930), de Edward Curtis, e exemplos de duplas.

Fonte: Heritage Auctions (2020a) e Roth (2004, p. 48-49).

Essa prática está muito ligada à tradição pictorialista e ao desejo de afirmar a fotografia como arte, que mais tarde se desdobrará na corrente da *straight photography* [fotografia direta]. Na verdade, esse movimento é uma dissidência do pictorialismo, pois procura conferir o estatuto de arte à fotografia a partir de suas especificidades enquanto meio (luz, enquadramento, lentes, filmes, papéis), e não submetendo-a à tradição pictórica (ESPADA, 2009). Edward Steichen, um dos grandes expoentes da *straight photography*, publicou um livro que exemplifica o tipo e o tratamento dado às imagens dessa corrente: *Steichen the Photographer* (1929), em coautoria com o escritor Carl Sandburg, seu primo. As fotografias aparecem sempre individualmente, ocupando uma página, e são precedidas por seu título na dupla anterior; foram impressas em tons de sépia e com altíssima qualidade, cuidado que também aparece na capa e na encadernação – o livro é revestido por um tecido preto e o título foi gravado em letras douradas (LEFÈVRE, 2003). Roth (2001) o descreve como um típico portfólio de artista; apesar da valorização da fotografia como linguagem, não há grandes inovações na forma de apresentação ou interpretação das imagens, como observamos em algumas iniciativas das vanguardas europeias.

Figura 34: Capa e dupla de *Steichen the Photographer* (1929), de Edward Steichen em coautoria com Carl Sandburg.

Fonte: Roth (2001, p. 54-57).

Em 1938, porém, surge um livro norte-americano que mudará significativamente a tendência das publicações fotográficas, inspirado pelos fotoensaios já presentes nas revistas ilustradas e em outros livros ilustrados: *American Photographs*, de Walker Evans. Originalmente pensado como catálogo da exposição homônima de Evans no MoMA (a primeira individual de um fotógrafo na instituição), o livro reúne 87 fotos em preto e branco sobre a América dos anos 1930. Cada uma das imagens é colocada individualmente na página ímpar, com margens brancas, sem nenhum outro elemento na dupla. Há dois grandes blocos de fotos, separados entre si como dois capítulos: o primeiro é mais dedicado a pessoas e segue uma estrutura narrativa, enquanto o segundo dá a ver paisagens e arquiteturas. Os títulos das imagens são listados ao final de cada capítulo, e há ainda um ensaio no fim do livro assinado pelo crítico Lincoln Kirstein (PARR; BADGER, 2004). Esse texto é particularmente interessante porque sinaliza a potencialidade das imagens como conjunto, em sequência:

Fisicamente as imagens deste livro são impressões separadas umas das outras. Elas não têm a continuidade da imagem em movimento, que por sua natureza física leva o observador a perceber as imagens como parte de um todo. Mas essas fotografias, necessariamente vistas individualmente, não estão concebidas como imagens isoladas feitas por uma câmara que vira indiscriminadamente para cá ou para lá. Em intenção e em efeito, elas são uma coleção de afirmativas que derivam de e apresentam uma atitude consistente. Vistas em sequência elas são

esmagadoras em razão da quantidade de detalhes que apresentam, da sua poesia de contrastes e, para os que querem vê-lo, de suas implicações morais. (KIRSTEIN, 1988, p. 192-193 *apud* LEFÈVRE, 2003, p. 42, tradução da autora).

Figura 35: Capa e dupla de *American Photographs* (1938), de Walker Evans.

Fonte: Chladek (2020k).

Não só a fotografia é apresentada em seu potencial de conjunto, mas como portadora de uma “atitude consistente”, simbólica. O crítico e historiador Gerry Badger (2015) chega mesmo a dizer que Evans conseguiu dar profundidade ao ensaio introduzindo símbolos e metáforas nas imagens. Em parte, essa postura tem muito a ver com a iniciativa que deu origem às fotografias de Evans: o programa fotográfico da Farm Security Administration (FSA), que conduzia uma investigação sobre as condições de vida da população rural dos EUA nos anos 1930 (ver item 1.2). Como uma iniciativa do governo Roosevelt, havia um claro direcionamento político dado às imagens produzidas pelos fotógrafos do programa, que deveriam endossar as propostas reformistas do New Deal. As fotografias presentes em *American Photographs* não escapam a essa tendência, mas nesse caso articulam-se em um discurso particular que foi pensado e editado por Evans.

Talvez o melhor exemplo da influência exercida por *American Photographs* seja *The Americans* (1958), de Robert Frank, outro livro de grande impacto para a história da fotografia e das publicações fotográficas e muito comentado por historiadores, fotógrafos e pesquisadores (ver, por exemplo, PARR; BADGER, 2004; GEFTER, 2009; BATE, 2013; BADGER, 2015; BONDUKI, 2015; MUSA, 2017). As imagens desse livro foram produzidas entre 1955 e 1956, durante uma jornada que Frank fez por vários estados dos EUA com uma bolsa da Fundação Guggenheim. Das mais de 27 mil imagens,

foram escolhidas 87 para integrar o livro, que as apresenta sempre individualmente, nas páginas ímpares, acompanhadas de curtas legendas nas páginas pares¹⁵. Há também um texto introdutório feito pelo escritor *beat* Jack Kerouac que dá o tom da leitura: trata-se de “um poema triste dos Estados Unidos” que Frank sugou e “passou para seu filme, perfilando-se entre os poetas trágicos do mundo” (KEROUAC, 2017, p. 10). A linguagem mais espontânea e poética do texto casa bem com as imagens, que também sugerem uma linguagem bastante autoral e expressiva, despojada de grandes tecnicismos. Frank não faz fotos documentais pretensamente objetivas e impecáveis, mas investe sua própria visão como autor, montando uma sequência que denuncia os vários paradoxos e conflitos presentes na nação norte-americana. Há, portanto, um posicionamento crítico que é sustentado pelas imagens em conjunto, pelas relações que elas estabelecem entre si.

Figura 36: Capa e dupla da segunda edição de *The Americans* (1959), de Robert Frank.

Fonte: Chladek (2020j).

Esse caráter pessoal, expressivo, será recorrente em muitos trabalhos fotográficos do período e dos anos seguintes, não só nos EUA, mas também em lugares como o Japão – a exemplo de *Kitarubeki kotoba no tame ni* [Por uma linguagem futura] (1970), de Takuma Nakahira, ou *Shashin yo sayonara* [Adeus, fotografia] (1972), de Daido Moriyama. No caso desses livros, uma grande referência foi a obra *Life is Good and Good for You in New York* (1956), de William Klein, cuja expressividade estava na visão

15. Na verdade, essa configuração só foi apresentada a partir da segunda edição do livro, feita em 1959 pela Grove Press. A primeira edição, publicada na França por Robert Delpire em 1958, colocava as imagens de Frank ao lado de textos assinados por grandes nomes da literatura, como Simone de Beauvoir, William Faulkner e John Steinbeck. Outra grande diferença estava na capa: na edição de Delpire, não havia a famosa foto *Bonde, Nova Orleans*, que aparece em boa parte das edições posteriores, mas sim um desenho de Nova York feito por Saul Steinberg que percorria também a contracapa (PARR; BADGER, 2004). Uma pequena análise do percurso editorial de *The Americans* pode ser encontrada em Souza e Silva e Mazzilli (2018).

caleidoscópica, exuberante, da cidade grande (BADGER, 2015). A essa altura, os livros de fotografia já circulavam com certa facilidade entre continentes, assim como as demais publicações e referências artísticas e literárias, influenciando-se mutuamente. Na realidade, sob uma perspectiva mais ampla, o livro como suporte, como forma visual, entra com força no campo da arte nesse momento, reconfigurando a concepção de “livro de artista” em prol de sua acessibilidade, praticidade e de seu potencial expressivo (PHILLPOT, 1998; LEFÈVRE, 2003). Embora esses princípios já estivessem presentes nas vanguardas do início do século, é só nos anos 1960 que eles se estabelecem em uma escala maior.

Figura 37: Capa e dupla de *Life is Good and Good for You in New York* (1956), de William Klein.

Fonte: Chladek (2020l).

Figura 38: Capa e dupla de *Adeus, fotografia* (1972), de Daido Moriyama.

Fonte: Chladek (2020b).

É nesse contexto que aparece um dos livros mais comentados tanto no meio artístico como fotográfico: *Twentysix Gasoline Stations* (1962-63), do norte-americano Ed Ruscha. O título indica precisamente o que será encontrado no livro: vinte e seis postos de gasolina. Ruscha os fotografou enquanto trafegava pela Rota 66 (hoje Rota 40), entre Los Angeles e Oklahoma, sem qualquer pretensão de produzir imagens “artísticas”; sua intenção era pura e simplesmente apresentar uma “coleção de fatos” (RUSCHA, 1965 *apud* PARR; BADGER, 2004, p. 133). Isso fica claro na própria concepção do livro: pequeno (14 x 18 cm), barato, impresso em papel brilhante e altas tiragens (a terceira edição, de 1969, chegou a 3.000 exemplares), mais parece um catálogo do que um livro de arte – ou o que se esperaria de um livro de arte. As fotos não têm mesmo nada de muito refinado; retratam apenas os edifícios em seus cenários áridos e solitários, sem pessoas ou qualquer tipo de movimento. Cada uma delas foi colocada em uma página, às vezes em uma dupla, e é acompanhada de uma pequena legenda contendo a marca da gasolina, o nome da cidade e o nome do estado em que se encontrava o posto (SILVEIRA, 2008, p. 60-61). A diagramação e os acabamentos do livro podem ser simples, mas bem pensados, coesos. Ruscha produziu uma série de outros livros com esses mesmos princípios – *Various Small Fires and Milk* (1964), *Every Building in the Sunset Strip* (1966), *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968) –, refinando conceitualmente, a cada volume, os usos da imagem fotográfica e do próprio suporte. São, por isso, considerados por muitos comentadores e críticos o ponto de partida para a arte conceitual (SILVEIRA, 2008, p. 64).

Figura 39: Capa e dupla de *Twentysix Gasoline Stations* (1962-63), de Ed Ruscha.

Fonte: Tate (2020).

Embora a questão de Ruscha não fosse propriamente a fotografia nem o livro fotográfico, suas publicações acabaram influenciando o trabalho de muitos fotógrafos e artistas envolvidos com a imagem fotográfica. O livro enquanto meio de apresentação foi bastante favorecido, o que significava uma valorização de seus aspectos materiais, sua sequencialidade, os espaços das páginas e mesmo a relação entre imagens, textos e outros elementos gráficos (LEFÈVRE, 2003, p. 49). Também a exemplo de *Twentysix Gasoline Stations*, muitos livros começaram a ser produzidos de forma independente, sem passar por editoras, uma prática que se tornou extremamente comum nos dias de hoje.

Assim, dos anos 1970 em diante, a fotografia só viu seu espaço crescer dentro do livro, afirmando-se como potência semântica. Vários são os fotógrafos e artistas que exploram essa relação, assim como são várias as temáticas e abordagens: arte, política, documentação social, meio ambiente, cotidiano urbano, vida íntima, memória familiar, arquivo etc. Além disso, com o desenvolvimento da tecnologia digital e, mais recentemente, da impressão sob demanda, tanto a produção de imagens como de impressos foi se tornando cada vez mais simples e mais acessível, o que também deu vazão a um número cada vez maior de livros. Fica ainda mais difícil eleger um ou dois exemplos tidos como altamente representativos, justamente por estarem em jogo grandes quantidades de material com tendências (e contextos) muito diferentes. Levando isso em conta, limito-me a mencionar a seguir alguns dos livros produzidos em fins do século XX e início do XXI que tiveram sua importância reconhecida pela bibliografia consultada (ROTH, 2001, 2004; PARR; BADGER, 2004, 2006, 2014; FERNÁNDEZ, 2011).

No cenário internacional, temos livros como *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), de Nan Goldin, que trata de relacionamentos íntimos entre amigos, família e amantes; a série *Water Towers* (1989), *Blast Furnaces* (1990), *Pennsylvania Coal Mine Tipples* (1991) e *Mineheads* (1997), do casal alemão Bernd e Hilla Becher, que documenta estruturas industriais modernas; *Sputinik* (1997), do catalão Joan Fontcuberta, que constrói uma ficção fotojornalística sobre uma viagem espacial; *A New American Picture* (2010), de Doug Rickard, que se apropria de imagens do Google Street View para mostrar uma América fora do circuito padrão e pensar sobre temas como vigilância, privacidade e voyeurismo; *The Significant Savages* (2011), de Grégoire Pujade Lauraine, que discute questões de identidade e representação a partir de imagens retiradas das redes sociais; e *The Afronauts* (2012), da espanhola Cristina de Middel,

que, a exemplo de Fontcuberta, também monta uma ficção documental, dessa vez a partir de um programa espacial africano fracassado. Como é possível notar, é comum entre os livros contemporâneos colocar em discussão o próprio estatuto de documento da imagem fotográfica, jogando com as temáticas de verdade e ficção, representação e apropriação de imagens.

Figura 40: Capa e dupla de *The Ballad of Sexual Dependency* (1986), de Nan Goldin.

Fonte: Chladek (2020i).

Figura 41: Capa e dupla de *A New American Picture* (2010), de Doug Rickard.

Fonte: Chladek (2020c).

Figura 42: Capa e dupla de *The Afronauts* (2012), de Cristina de Middel.

Fonte: Chladek (2020a).

Já o contexto latino-americano oferece uma produção considerável de livros politicamente engajados e de propaganda governamental, muito ligados aos golpes, revoluções e regimes políticos que se instauravam na segunda metade do século passado. Exemplos são *Cuba Z.D.A.* (1960), de Lisandro Otero; *¡Venceremos!* e *¡Patria o muerte!* (1960/61), editados pelo governo cubano; *Chile o muerte* (1974), de Germán Marin; *Chile ayer hoy* (1975), publicado pela editora nacional chilena sob a supervisão do governo militar; *para verte mejor, américa latina* (1972), de Paolo Gasparini com textos de Edmundo Desnoes. Mas há também bons exemplos de livros feitos por artistas visuais ou em que a fotografia é tratada de forma mais experimental, como *Sin saber que existías y sin poderte explicar* (1975), de Eduardo Terrazas e Arnaldo Coen; *Bares cariocas* (1980), de Luiz Alphonsus; *Silent Book* (1997), de Miguel Rio Branco; *Laroyé* (2000), de Mario Cravo Neto; *O arquivo universal* (2003), de Rosângela Rennó. Outros clássicos locais são *Paranoia* (1963), de Roberto Piva com fotos de Wesley Duke Lee; *Viagem pelo fantástico* (1971), de Boris Kossoy; *Amazônia* (1978), de Claudia Andujar e George Love (retomado no capítulo 3); *Retromundo* (1986), de Paolo Gasparini; *La última ciudad* (1996), de Pablo Ortiz Monasterio.

Figura 43: Capa e dupla de *para verte mejor, américa latina* (1972), de Paolo Gasparini com textos de Edmundo Desnoes.

Fonte: Fernández (2011, p. 109-111).

Figura 44: Capa e dupla de *Paranoia* (1963), de Roberto Piva com fotos de Wesley Duke Lee.

Fonte: Fernández (2011, p. 69).

Figura 45: Capa e dupla de *Bares cariocas* (1980), de Luiz Alphonsus.

Fonte: Estúdio Madalena (2019).

Figura 46: Capa e dupla de *Silent Book* (1997), de Miguel Rio Branco.

Fonte: Chladek (2020g).

Figura 47: Capa e dupla de *Amazônia* (1978), de Claudia Andujar e George Love.

Fonte: IMS (2019a).

Embora os livros apresentados aqui sejam apenas alguns exemplos do que se tem produzido desde meados do século XIX, eles dão uma ideia do percurso e da variedade contida nos livros fotográficos. Se inicialmente a maior parte das publicações

utilizava a fotografia como típico documento, braço direito da verdade e da ciência, os movimentos no campo da indústria, da comunicação e da arte (além da própria fotografia) deram força ao caráter expressivo da imagem fotográfica, estimulando a produção de livros que explorassem sua visualidade e também sua associação com outras expressões (tipografia, textos, ilustrações). A edição consciente das imagens passou a ser uma prática cada vez mais comum nas publicações fotográficas, em que entram em jogo fatores como a sequência visual, o uso dos espaços nas páginas, as relações entre elementos gráficos e a própria materialidade do suporte. E é esse conjunto de fatores que em boa medida irá caracterizar o que hoje se entende por “fotolivro”, como veremos a seguir.

2.2 Fotolivro: características e definições

Em muitas situações, falar “fotolivro” em vez do clássico “livro de fotografia” pode soar estranho e até forçado. O termo é relativamente recente no próprio meio fotográfico, sendo pouquíssimo utilizado por pessoas fora desse circuito (a não ser para se referir aos *templates* de álbuns fotográficos disponíveis *on-line*¹⁶, mas não é desse tipo de “fotolivro” que estamos falando aqui).

Sob um consenso mais ou menos geral, a popularidade do termo remete ao lançamento dos primeiros dois volumes da série *The Photobook: A History* (2004; 2006), dos ingleses Martin Parr e Gerry Badger, já bastante referidos no item anterior. O primeiro, fotógrafo, autor de vários livros fotográficos e detentor de uma vasta coleção deles, decide se juntar ao segundo, reconhecido crítico, historiador e também fotógrafo, para recontar a história da fotografia a partir de uma seleção dos melhores livros de fotografia já feitos – ou fotolivros (*photobooks*, no inglês), como os autores preferem chamá-los. E assim os definem:

Um fotolivro é um livro – com ou sem texto – em que a mensagem principal do trabalho é transmitida a partir de fotografias. É um livro cujo autor é um fotógrafo ou alguém que edita e sequencia o trabalho de um

16. Uma rápida busca por “fotolivro” na internet traz *sites* especializados em álbuns fotográficos pré-fabricados, cujo conteúdo pode ser personalizado pelo cliente. Um exemplo de anúncio retirado do *site* da empresa FotoRegistro: “Fotolivro 180º Slim. O álbum de Fotos que você tanto procura. O Fotolivro Slim possui abertura panorâmica e pode ser feito *online*. Montagem fácil e versátil, e beleza para os grandes momentos da sua vida! Peça já o seu!” (FOTOLIVRO, 2020).

fotógrafo, ou até de um conjunto de fotografos. O fotolivro tem um caráter específico, distinto de uma impressão fotográfica, seja ela uma simples cópia de trabalho, seja ela uma impressão *fine-art* feita para uma exposição. Contudo, se isso pode nos servir como uma definição básica, não é assim tão simples. Este estudo se detém em um tipo específico de fotolivro e uma categoria particular de produtores de fotolivros. O fotógrafo/autor foi considerado aqui como *auteur* (no sentido cinematográfico – o diretor autônomo, que cria o filme de acordo com a sua própria visão artística), e o fotolivro tratado como uma forma importante em si mesma.¹⁷ (PARR; BADGER, 2004, p. 6-7, tradução nossa).

Com isso, já temos algumas pistas do que os autores consideram ao falar em “fotolivro”: uma obra constituída essencialmente por fotografias, em que o fotógrafo (ou alguém que se valha do trabalho de um fotógrafo) se afirma como criador autônomo, portador de uma “visão artística”, apresentando o livro como uma forma nela mesma. Para refinar o conceito, Parr e Badger recorrem então às palavras de outros dois fotógrafos: o americano John Gossage e o neerlandês Ralph Prins. O primeiro foi consultado por *e-mail* pelos autores, enquanto o segundo foi citado de outra publicação (*Photography Between Covers: the Dutch Documentary Photobook after 1945*, organizada por Mattie Boom):

Em primeiro lugar, ele [o fotolivro] deveria conter um excelente trabalho. Em segundo lugar, esse trabalho deveria funcionar como um mundo conciso dentro do próprio livro. Em terceiro lugar, o livro deveria ter um *design* que complementa o que está sendo colocado. Finalmente, o conteúdo apresentado deveria suscitar um interesse contínuo.¹⁸ (GOSSAGE, 2002 *apud* PARR; BADGER, 2004, p. 7, tradução nossa).

17. “A photobook is a book – with or without text – where the work’s primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. It has a specific character, distinct from the photographic print, be it the simply functional ‘work’ print, or the fine-art ‘exhibition’ print. However, while this might serve as a basic definition, it is not that simple. This study focuses on a specific kind of photobook and a particular breed of photobook producer. The photographer/author has been considered here as *auteur* (in the cinematic sense – the autonomous director, who creates the film according to his or her own artistic vision), and the photobook treated as an important form in its own right.”

18. “Firstly, it should contain great work. Secondly, it should make that work function as a concise world within the book itself. Thirdly, it should have a design that complements what is being dealt with. And finally, it should deal with content that sustains an ongoing interest.”

Um fotolivro é uma forma de arte autônoma, comparável a uma escultura, uma peça de teatro ou um filme. As fotografias perdem seu caráter fotográfico próprio como coisas “nelas mesmas” e se tornam partes, traduzidas em tinta impressa, de um evento dramático chamado livro.¹⁹ (PRINS, 1989, p. 12 *apud* PARR; BADGER, 2004, p. 7, tradução nossa).

Aqui o conceito já ganha contornos mais claros: trata-se de um livro de fotografias concebido como totalidade, como obra una – “mundo conciso”, “forma de arte autônoma” –, em que as imagens, associadas a um bom *design*, revelam um trabalho de qualidade, cujo interesse perdura ao longo do tempo. Mais do que pensar na potência individual de cada foto, pensa-se na potência do coletivo: “no fotolivro, a soma, por definição, é mais importante do que as partes, e quanto melhores as partes, maior o potencial da soma.”²⁰ (PARR; BADGER, 2004, p. 7).

Foi com esses critérios em mente que Parr e Badger procuraram montar o *corpus* de sua publicação, evitando o que entendiam ser pura e simplesmente reuniões de imagens fotográficas, como é comum em catálogos, portfólios ou álbuns. Há, sim, casos que não atendem tão bem esses requisitos e poderiam causar certo questionamento, como *The Pencil of Nature*, de Talbot, ou *The North American Indian*, de Curtis, que acabaram sendo incluídos no trabalho por seu valor histórico. De toda forma, instaura-se aí uma tendência de categorizar o que seria a forma mais “complexa”, por assim dizer, dos livros de fotografia e atribuir-lhes um nome: fotolivro. Suas dimensões conceituais foram se tornando mais precisas à medida que o termo também foi se estabelecendo no meio fotográfico, já que a publicação dos dois ingleses foi um sucesso editorial (e comercial) tremendo e logo se tornou referência entre estudantes, fotógrafos, editores, críticos, pesquisadores e agitadores culturais. De tudo o que vem sendo dito e falado a respeito desses objetos, vale trazer algumas considerações que ajudam a esclarecer sua natureza.

Badger é um que aborda o assunto com alguma frequência (ver, por exemplo: BADGER, 2010, 2013, 2015) e toca numa questão particularmente interessante: a possibilidade de construir narrativas em fotolivros.

19. “A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs lose their own photographic character as things ‘in themselves’ and become parts, translated into printing ink, of a dramatic event called a book.”

20. “In the photobook, the sum, by definition, is greater than the parts, and the greater the parts, the greater the potential of the sum.”

[...] Fazer um fotolivro, devido ao fato de ele requerer a seleção e o sequenciamento de um número de fotografias, dá sentido ao trabalho do fotógrafo. A fotografia única, aparentemente tão clara e enfática, uma porção da vida e do tempo tirada do mundo, é na verdade notoriamente escorregadia quando se trata de atribuir qualquer tipo de significado além de “aqui está, faça disso o que quiser”. O fotolivro talvez não resolva totalmente esse problema, mas ao menos dá ao fotógrafo uma chance de combinar fotografias e extrair um significado mais complexo. O fotolivro dá ao fotógrafo o potencial de *contar uma história*, a possibilidade de construir uma narrativa.²¹ (BADGER, 2013, p. 16, grifo do autor, tradução nossa).

Essa qualidade sequencial do fotolivro já havia sido mencionada na definição de *The Photobook: A History* (“[...] alguém que edita e sequencia o trabalho de um fotógrafo [...]”), mas um pouco *en passant*. Aqui, ao retomá-la, Badger está interessado na potência por trás desse gesto, que é justamente dar um sentido mais complexo a uma série de imagens que, sozinhas, seriam semanticamente imprecisas, plurais demais. Ordená-las é uma maneira de alinhar seus significados, ainda que parcialmente, e expressar algo. Mais adiante no texto, o autor até chega a compará-las a palavras que são combinadas para formar frases, parágrafos e capítulos, como em um texto literário, mas reconhecendo que se trata de mídias distintas (uma visual, a outra verbal) e, portanto, com formas distintas. Assim, ao falar em construção narrativa, não é a narrativa linear, tipicamente literária, que Badger tem em mente, mas uma forma mais contingente, fluida, por vezes elíptica, de narrativa – mais parecida com um poema visual ou uma peça de música, com suas variações de tom, velocidade, intensidade etc. A sequência é aquela que guia essa estrutura, que dá o tom, a “voz” do trabalho, mas idealmente todos os elementos do livro, tanto gráficos como materiais (tipografia, *grid*, diagramação, tamanho, formato, papel, encadernação, acabamentos etc.), devem contribuir para a constituição da narrativa (BADGER, 2013, p. 17-19). Afinal,

21. “Making a photobook, by virtue of the fact that it requires the selection and sequencing of a number of photographs, gives meaning to the photographer's work. The single photograph, so apparently clear and emphatic, a slice of life and time taken from the world, is in fact notoriously slippery when it comes to conveying any kind of meaning beyond ‘here it is, make of it what you will.’ The photobook may not solve this problem entirely, but it at least gives the photographer an opportunity to combine photographs and tease out a more complex meaning. The photobook allows a photographer the potential to *tell a story*, the possibility of constructing a narrative.”

estamos falando de um suporte físico, que além de visual é também tátil, com peso, texturas e cheiros que influenciam diretamente na forma como recebemos e interpretamos o material; se bem pensados, esses fatores potencializam a ideia que se quer passar com as imagens. Portanto, ao considerar o aspecto narrativo no fotolivro, é desejável pensar não apenas em termos visuais ou fotográficos, mas também em termos materiais, já que as experiências visual e háptica não se separam (FELDHUES, 2018, p. 12).

Narrativa e sequência são elementos tão importantes na visão de Badger que, em um texto de 2015 para a revista *Zum*, ele menciona essa questão explicitamente quando precisa definir em poucas palavras o que é um fotolivro: “um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens predominam sobre o texto e em que o trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do *designer* gráfico contribui para a construção de uma narrativa visual.” (BADGER, 2015, p. 134). Aqui, é interessante notar também como as figuras do editor e do *designer* são valorizados tanto quanto a do fotógrafo, sugerindo que há um esforço coletivo para dar forma e sentido ao livro – ou, ao menos, que há uma cooperação de funções, já que há casos em que o autor é também quem edita e faz o *design* de seu próprio livro, especialmente em autopublicações. De uma maneira ou de outra, esse trabalho integrado não faz mais do que reafirmar a ideia de unidade, coesão, do fotolivro, em que a boa associação de todos os seus componentes conforma um todo significativo e complexo. Não à toa Badger (2015, p. 148) vê aí o lugar em que a fotografia entoa “sua canção mais plena e significativa”.

Essas mesmas ideias estão presentes em um pequeno texto que Vicenç Villatoro, diretor do Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, redigiu para a exposição Fenómeno Fotolibro, que a instituição sediou entre março e agosto de 2017:

[...] se há uma característica do fotolivro que o faz especialmente apropriado para o olhar fotográfico, oferecendo mais valor à linguagem fotográfica, é o fato de que o livro é sempre fundamentalmente narrativo. Há quem diga que a fotografia não narra, mas descreve. Por meio do fotolivro, a fotografia narra. O fotolivro é um gênero de narração com imagens. E narrar não significa simplesmente usar uma linha temporal para juntar coisas. Fragmentação, acúmulo, dispersão, a panorâmica circular e o plano/contraplano também são estratégias narrativas. No fotolivro, a unidade não é estritamente cada foto em particular, embora – como em

um livro de poemas – cada uma delas seja um trabalho completo em si mesmo. A unidade é o todo. Cada imagem é uma célula perfeita, porém o corpo é a totalidade.²² (VILLATORO, 2017, tradução nossa).

O escritor e artista Tate Shaw, que hoje coordena uma importante oficina de estudos visuais em Rochester, nos EUA, também menciona o elemento narrativo e a importância de pensar as sequências em fotolivros para construir sentidos. Em um pequeno artigo para o segundo número da revista *The Photobook Review* (2012), editada pela Aperture, escreve:

O modo como imagens e textos se juntam para formar narrativas é crítico para uma sequência fotográfica. Estou usando a palavra “juntar” no sentido conceitual, pensando em como imagens se ligam mentalmente umas às outras ou a um texto. Uma sequência de fotos combina imagens em uma ordem específica para criar um contexto em que o significado seja inferido entre as imagens.²³ (SHAW, 2012, p. 2-3, tradução nossa).

Outra referência no campo de estudo dos fotolivros é o historiador espanhol Horacio Fernández, que está frequentemente envolvido em eventos e publicações sobre o tema. Destas, talvez a mais reconhecida seja *Fotolivros latino-americanos* (2011), que segue uma proposta semelhante à de *The Photobook: A History*, mas voltada à produção de fotolivros na América Latina. Na introdução da obra, ao esclarecer que tipo de livro havia sido considerado para integrar a publicação, o espanhol elenca essencialmente os mesmos critérios usados pelos ingleses, enfatizando a importância do *design*, da edição, da continuidade das imagens e da conformação de um trabalho legível:

22. “[...] if there is one characteristic of the photobook that makes it especially appropriate for the photographic gaze, offering added value to the photographic language, it is the fact that the book is always fundamentally narrative. It has been said that photography does not narrate, but describes. Through the photobook, photography narrates. The photobook is a genre of narration with images. And narrating does not simply mean applying a temporal thread to link things. Fragmentation, accumulation, dispersion, the circular tracking shot, and the shot/countershot are also narrative strategies. In the photobook, the unit is not strictly each photo in particular although – as in a book of poems – every single one is a complete work in itself. But the unit is the whole. Each image is a perfect cell yet the body is the totality.”

23. “The way images and texts bind together to form narratives is critical to a photographic sequence. I’m using the word binding in the conceptual sense, how images mentally link to one another or to a text. Photo sequence combines images in a specific order to create a context for meaning to be inferred between the images.”

[...] é imprescindível que sejam livros nos quais um autor tenha organizado um conjunto de fotografias como uma continuidade de imagens, com o objetivo de produzir um trabalho visualmente legível. [...] Buscamos redes de relações entre fotografias, textos e outros materiais visuais em cuja criação o *designer* gráfico tem papel central. Uma sequência de imagens, o texto que as acompanha, a montagem, a composição e a ordem das páginas, as capas e as sobrecapas, a tipografia, as características materiais do papel e da encadernação, a qualidade da impressão... A excelência das imagens uma a uma é importante, mas insuficiente. Sabemos que para que haja um bom material são necessárias decisões adequadas de projeto gráfico e edição. (FERNÁNDEZ, 2001, p. 14-16).

Durante uma entrevista concedida em 2016, porém, quando questionado sobre o que seria um fotolivro, Fernández parece assumir uma posição mais dogmática, dando um valor muito maior às imagens do que aos outros possíveis elementos gráficos usados no livro:

[...] o fotolivro seria como um filme que vemos sobre as páginas de um livro. E como é lógico no domínio dos filmes, há infinitas maneiras de fazê-los; não só narrativas, mas poéticas, ensaísticas e também informativas. Um fotolivro pode ter muitos conteúdos, pode ser um livro-propaganda, pode ser um livro crítico... Mas a chave está precisamente em que o importante são as imagens, as fotos, muito mais do que o texto; o texto está subordinado às imagens, que têm forma de livro, o qual se deve ler e, portanto, deve ter uma ordem.²⁴ (LOS FOTOLIBROS, 2016, tradução nossa).

O fator sequencial, de ordem, continua sendo reconhecido como algo decisivo, mas o texto, que antes era mencionado como parte de uma importante rede de relações gráficas do fotolivro, agora é colocado em subordinação às fotografias, como algo inferior. Essa prevalência enfática das imagens também aparece na definição de Badger na *Zum* (“um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens

24. “[...] el fotolibro sería como una película que vemos sobre las páginas de un libro. Y como es lógico en el dominio de las películas, hay infinitas maneras de hacerlas, no solo narrativas, también poéticas y ensayísticas, también informativas. Un fotolibro puede tener muchos contenidos, puede ser un libro propaganda, puede ser un libro crítico... pero lo clave está precisamente en que lo importante son las imágenes, las fotos, mucho más que el texto; el texto está subordinado a las imágenes, que tienen forma de libro, y que se debe leer y, por lo tanto, tiene que tener un orden.”

predominam sobre o texto [...]”), o que demonstra certa incoerência na forma como os autores tratam as estruturas verbais dentro desse tipo de livro. Tanto em *The Photobook: A History* como em *Fotolivros latino-americanos* há casos de livros em que o texto exerce um papel tão importante quanto as imagens, ajudando a conformar seu sentido. *A João Guimarães Rosa* (1974), de Maureen Bisilliat, é um exemplo: aqui, fragmentos da obra *Grande sertão: veredas* permeiam as imagens como se fossem pequenos poemas, intensificando o tom espectral das fotografias e reafirmando a própria atmosfera do romance de Guimarães Rosa. Com outra proposta, *Retromundo* (1986), de Paolo Gasparini, opta por um *design* que explora o caráter gráfico tanto do texto inicial, de Victoria de Stefano, como do índice das imagens, ao final, transformando-os também em uma espécie de imagem que dialoga com as fotografias.

Figura 48: Capa e duplas de *A João Guimarães Rosa* (1974), de Maureen Bisilliat.

Fonte: IMS (2019b).

Figura 49: Capa e duplas de *Retromundo* (1986), de Paolo Gasparini.

Fonte: Retromundo (2018).

O *designer* venezuelano Ricardo Báez (2019) é um que aponta de maneira crítica essa supervalorização da imagem em relação ao texto, entendendo que não deveria existir uma hierarquia tão rígida entre esses dois elementos dentro do fotolivro (informação verbal)²⁵. Apesar de as imagens serem, sim, essenciais à sua concepção – do contrário, não seria um fotolivro –, isso não quer dizer que sejam superiores ao texto ou a quaisquer outros elementos gráficos usados no livro, pois é a cooperação de todos eles que configura a unidade semântica da obra. Daí a importância do *design* nesse processo, que é justamente o que coordena as várias linguagens e formas para criar um todo coerente e coeso.

Cabe destacar ainda mais um aspecto da última fala de Fernández: a comparação do fotolivro a um filme, paralelo que é usado com alguma frequência para comentar o caráter sequencial e narrativo do fotolivro e entendê-lo como unidade. Retomando a introdução de *The Photobook: A History*, Parr e Badger (2004, p. 7) comparam o

25. Informação fornecida por Ricardo Báez durante o *workshop* Fotografía y diseño: separados al crecer. La relación entre diseño y fotografía en libros y revistas, ministrado no 6º En CMYK, Montevideu, mar. 2019.

produtor de fotolivros a um “diretor de cinema”; Prins (1989, p. 12 *apud* PARR; BADGER, 2004, p. 7) equipara o fotolivro a um filme para explicar sua condição de “forma de arte autônoma”; Badger (2013, p. 17) menciona a estrutura narrativa fílmica como uma possível maneira de conceber a narrativa fotográfica no livro. Sob certos aspectos, essa comparação faz sentido por estarmos falando, essencialmente, de imagens (planos, no caso do cinema) em sequência que formam um discurso visual (MAZZILLI, 2018). É também com isso em mente que o pesquisador Felipe Abreu (2018) usa as teorias da montagem cinematográfica elaboradas por Lev Kuleshov e Sergei Eisenstein para analisar narrativas visuais em fotolivros em sua dissertação de mestrado.

No entanto, esse paralelo funciona até certo ponto, já que as experiências de fruição no cinema e no livro são distintas. Se a primeira implica que o espectador siga a sequência e as durações estabelecidas pelo diretor para se concretizar, a segunda dá ao leitor muito mais liberdade de explorar o objeto que tem em mãos. Ou seja, embora exista uma ordem pensada pelo autor, o leitor não é obrigado a segui-la; é livre para começar e terminar onde quiser, bem como se deter mais ou menos em determinados pontos. Também há toda a esfera da materialidade do livro que inexistente no filme e que é igualmente importante para a apreensão de seu sentido. Por outro lado, ao contrário do livro, o cinema envolve toda uma esfera sonora que é fundamental para a ambientação de sua narrativa (MAZZILLI, 2018).

Essa aproximação do fotolivro ao filme – assim como a textos literários, peças musicais ou qualquer outra manifestação artística – pode até ajudar a entender o seu funcionamento e algumas de suas características, mas dificilmente dará conta de explicá-lo plenamente pelo simples fato de serem mídias distintas, com as suas próprias especificidades. No caso do fotolivro, é preciso ter em mente que estamos lidando com sequências de imagens em um suporte físico, estejam elas associadas ou não a outras linguagens. E, como imagens, elas não podem fazer mais do que sugerir sentidos, mesmo quando colocadas em ordem. John Gossage e David Company fazem esse apontamento com precisão:

[...] A sequência de imagens é a parte mais curiosa, porque é uma mentira absoluta que aceitamos. Uma fotografia não se relaciona diretamente com a seguinte. Não é como na escrita, em que há uma estrutura e conexões claras. Nós somos, de certa forma, intrusos na estrutura proposta pela literatura. O funcionamento da sequência fotográfica, o fato que a aceitamos como espectadores é algo muito interessante. (GOSSAGE, 2018).

[...] Boa parte das combinações de fotografias se parecem mais com poesia do que com prosa. Por tudo o que elas mostram e expressam, também anunciam suas lacunas, vias indiretas e enigmas. Elas não explicam de maneira efetiva e não servem muito para argumentação. Em vez disso, combinações de imagens sugerem. À sua maneira interrompida, elas não têm a mesma fluidez que pode ser atingida no cinema e em alguns tipos de literatura. As imagens individuais nunca superam inteiramente seu isolamento natural entre si. Há sempre uma tensão – estética, cognitiva, intelectual – entre o que é irredutivelmente singular em uma fotografia e o papel que ela exerce no todo mais amplo. Esse é o desafio e o prazer que a edição fotográfica apresenta.²⁶ (CAMPANY, 2018, tradução nossa).

É importante trazer essa dificuldade da edição fotográfica apontada por Campany para lembrar que, assim como um fotolivro pode ser concebido de inúmeras maneiras, ele também pode ser lido e interpretado de tantas outras. O discurso que se cria não é unívoco nem fixo, mas “fluido, contingente e elíptico”, para retomar as palavras de Badger (2013, p. 18).

No fim, o que todas essas considerações mostram é o quão vario o universo dos fotolivros pode ser, especialmente quando são tantos os pensamentos já desenvolvidos (e em desenvolvimento) que não foram citados aqui. Para os fins deste estudo, o mais importante é ter em mente o que caracteriza esses objetos como tais: a construção de um trabalho fotográfico uno, coeso, pensado e articulado a partir das especificidades do suporte “livro” – o que envolve seu caráter sequencial e material –, em que as imagens podem ou não estar associadas a outros elementos gráficos. Se, em última instância, precisarmos recorrer a uma definição mais objetiva e didática, podemos usar o tesouro de termos artísticos da Fundação Getty, que cumpre bem essa função:

26. “[...] Most combinations of photographs are more like poetry than prose. For all that they show and express, they also announce their gaps, indirections, and enigmas. They do not explain effectively and are not very good at argument. Instead, image combinations suggest. In their punctuated way, they do not have the flow that can be attained by cinema and some types of literature. The individual images never entirely overcome their essential isolation from each other. There is always a tension—aesthetic, cognitive, intellectual—between what is irreducibly singular about a photograph and the part it plays in the larger whole. This is the challenge and the pleasure that photo editing presents.”

photobooks [...] 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] (PHOTOBOOKS, 2020 *apud* SILVEIRA, 2015, p. 492-493, tradução do autor).

2.3 “Fotolivro”: o objeto por trás do fenômeno

Iniciamos o item anterior pontuando o quão recente é o fenômeno “fotolivro” no meio fotográfico contemporâneo. No entanto, é importante diferenciar o fotolivro como fenômeno do fotolivro como objeto, já que a história do objeto, ao contrário do fenômeno, não é tão recente assim. Ao percorrer a trajetória da fotografia no livro (item 2.1), é fácil perceber que os princípios básicos por trás dos fotolivros (edição, sequência, unidade, *design* integrado) já vêm sendo praticados desde ao menos o início do século XX, quando a fotografia entra de vez nos impressos e os movimentos de vanguarda, associados às revistas ilustradas, introduzem o conceito de edição fotográfica e passam a explorar mais livremente a relação da fotografia com outros elementos gráficos. Livros como *Pintura, fotografia, filme* (1925), de László Moholy-Nagy, *Photo-Eye* (1929), de Jan Tschischold e Franz Roh, e *Paris* (1931), de Moï Ver, são claros exemplos disso. Logo vêm *American Photographs* (1938), de Walker Evans, e *The Americans* (1958), de Robert Frank, que se propõem a pensar no conjunto e na sequência das imagens para marcar um posicionamento crítico, influenciando toda uma geração de fotógrafos nos anos subsequentes. Há também a série de livros feitos por Ed Ruscha na década de 1960, que deram um passo importante para afirmar o livro como suporte, como forma de arte visual – algo que impactou tanto o campo da arte em geral como o campo da fotografia em particular. Desde então, os livros de fotografia só viram seu espaço crescer, tratando dos mais diversos assuntos das mais diversas maneiras.

O que hoje chamamos de “fotolivro”, portanto, é algo que vem sendo feito já há certo tempo; chamá-lo de “produto novo” seria um grande equívoco. Assim como seria um grande equívoco pensar que os estudos e teorias sobre o assunto só começaram

com a publicação de Martin Parr e Gerry Badger, no início dos anos 2000. Essa questão já foi abordada por pesquisadores como Paulo Silveira (2015), Inês Bonduki (2015) e Marina Feldhues (2017), para citar exemplos locais; aqui, gostaria de retomar algumas de suas considerações para situar esse objeto em um campo de estudos mais amplo e entendê-lo sob uma perspectiva crítica.

Se as vanguardas do início do século XX foram uma grande referência para pensar a relação livro-fotografia, elas também foram responsáveis por deixar registros importantes sobre esses pensamentos. Os próprios escritos de Moholy-Nagy em *Pintura, fotografia, filme* são um exemplo, fazendo menção à potência do processo fotográfico para as expressões visuais. O artista russo exalta a combinação entre fotografia e texto (*Typophoto*), bem como sua associação a outros elementos gráficos e sua inserção dentro do livro como suporte. É também aí que se tem notícia do termo “foto-livro” (*photo-book*) pela primeira vez, embora não com a conotação atual: “Meios criativos para foto-livros, isto é, fotografias no lugar de texto; tipofoto.”²⁷ (MOHOLY-NAGY, 1967, p. 36, tradução nossa).

No campo mais específico da fotografia, uma das primeiras reflexões a respeito de livros fotográficos aparece em um artigo de Elizabeth McCausland escrito em 1942 para a revista *Complete Photographer*: “Photographic Books”. Já aqui a autora pontua como é difícil categorizar esse tipo de livro, dado que “essas formas não são impermeáveis; elas são fluidas e mescladas.”²⁸ (MCCAUSLAND, 1942 *apud* SHANNON, 2010, p. 55, tradução nossa). Mas é mais adiante, entre as décadas de 1970 e 1980, que as discussões envolvendo livros, fotografia e a associação imagética ganham corpo, acompanhando a valorização desse objeto pelo campo da arte e sua disseminação entre os fotógrafos. Nesse cenário, vale destacar o trabalho do fotógrafo, curador e educador norte-americano Nathan Lyons, objeto de pesquisa de Inês Bonduki (2015) em sua dissertação de mestrado. Além de produzir sólidos livros fotográficos, Lyons deixou reflexões importantes sobre a construção de sequências visuais que podem ser encontradas, por exemplo, em sua palestra “Sequential considerations”, de 1975, e em seu artigo “The Photographic Sequence”, de 1980. Na primeira, faz uma retomada histórica dos tipos e usos de sequências visuais, estabelecendo um paralelo entre as estruturas utilizadas nos livros iluminados do século XV e aquelas presentes na produção

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

28. “These forms are not watertight compartments; they are fluid and intermingle.”

mais contemporânea. No segundo, dentre outras coisas, esclarece as diferenças entre série e sequência, duas concepções que já haviam sido usadas por Moholy-Nagy mas que, segundo Lyons, careciam de uma distinção mais precisa. Resumidamente, Lyons entende que a série conecta as imagens com base em um único princípio estrutural, enquanto a sequência trabalha com relações disjuntivas, não sistemáticas (BONDUKI, 2015, p. 40). Um exemplo prático dessa ideia de sequência pode ser encontrado em *Notations in Passing* (1974), provavelmente o livro visual mais representativo de Lyons.

Essas concepções de série e sequência logo são retomadas por outro grande produtor de livros visuais contemporâneo a Lyons, Keith Smith. Em seu livro *Structure of the Visual Book* (1984) – que inclusive é dedicado a Lyons –, Smith define três tipos de estrutura no livro visual: grupo, série e sequência. A mais simples de todas é o grupo, que apenas compila imagens com base em um denominador comum, sem estabelecer referências entre elas; a série já articula as imagens em uma sucessão de estruturas adjacentes, como uma progressão aritmética; e a sequência, por fim, trabalha com relações de causa e efeito entre as imagens, que interagem sem depender de relações adjacentes – mais parecido com uma progressão geométrica (BONDUKI, 2015, p. 44). Para Smith, a sequência é a mais primorosa das três estruturas, como pontua em uma entrevista recente concedida a Lesley A. Martin:

Nathan [Lyons] e eu tentamos “fisgar o leitor” ao longo das páginas de nossos livros, mas não como em um *flip-book*! Não é uma progressão em linha reta o que Nathan ou eu criamos. Nós recuamos e avançamos no tempo/ação, e procedemos por causa e efeito, não por ligações progressivas. Causa e efeito é sequencial; ligações são seriais. [...] Nathan é o mestre do motivo visual. Não há escolhas gratuitas, nem adições ou subtrações arbitrárias de páginas, mas uma primorosa criação de ordem.²⁹ (SMITH, 2019, tradução nossa).

Apesar de não falarem explicitamente em fotolivros, tanto Lyons como Smith tocam em um ponto crucial de sua realização, que é justamente pensar nas conexões

29. “Nathan [Lyons] and I try to ‘pull the reader’ through the pages of our books, but not in the manner of a flip-book! It is not a straight-line progression that Nathan or I create. We go back and forth in time/action, and proceed by cause and effect, not by linkage forward. Cause and effect is sequential; linkage is serial. [...] Nathan is the master of visual motif. There is no guesswork, no arbitrary adding or subtracting of pages, but an exquisite creation of order.”

e articulações entre as imagens dentro do livro. Suas considerações foram tão significativas que serviram de base para muitos dos produtores, pesquisadores e teóricos citados no item anterior que se voltam às sequências fotográficas.

Outros dois livros desse período que valem ser recuperados são *Publish Your Photo Book: A Guide to Self-Publishing* (1979), de Bill Owens, e *Photography Between Covers: Interviews with Photo-Bookmakers* (1979), do fotógrafo Thomas Dugan, em que já vemos a palavra “fotolivro” (*photo book/photo-book*) sendo usada em uma acepção mais próxima da que temos hoje. O primeiro é um guia técnico de autopublicação, concebido por um fotógrafo acostumado a publicar seu trabalho na forma de livro. Já a obra de Dugan, ao trazer o ponto de vista de fotógrafos altamente envolvidos com o processo de edição, acabou sendo uma contribuição bastante cara ao campo teórico da fotografia naquele contexto, o que também lhe confere certo pioneirismo (SILVEIRA, 2015, p. 496-499). O próprio autor, na orelha do livro, comenta o potencial dos livros fotográficos ao mesmo tempo que lamenta a pouca atenção que lhes estaria sendo dada:

A última década tem testemunhado uma incrível explosão de energia criativa no campo da arte fotográfica. Numerosos artistas têm reconhecido as possibilidades excitantes da forma do livro e uma nova linguagem visual está emergindo. [...] Infelizmente, a verdadeira relevância dessa revolução criativa ainda precisa ser conhecida por historiadores e críticos de arte. (DUGAN, 1979, texto para orelha *apud* SILVEIRA, 2015, p. 499-500).

Acompanhando a onda de textos e publicações sobre a forma e a visualidade do livro, temos o artigo “Books, Bookworks, Book Objects and Artist's Books” (1982), de Clive Phillpot, em que o autor procura estabelecer as diferenças conceituais entre os vários termos que vinham sendo usados para se referir aos livros visuais (BONDUKI, 2015, p. 62-63). Esse texto é interessante justamente por nos fazer ver as sutilezas das nomenclaturas, que podem acabar limitando o próprio objeto. No caso dos livros de fotografia, muitos deles poderiam ser entendidos como livros de artista pelo simples fato de terem sido concebidos por um artista ou por seguirem uma concepção artística; poderiam ainda ser entendidos como livros-obra (*bookworks*) – um termo usado originalmente em 1975 por Ulises Carrión para se referir às obras em que “o formato do livro, uma sequência coerente de páginas, determina as condições de leitura que são intrínsecas ao trabalho.” (CARRIÓN, 2013, p. 8 *apud* BONDUKI, 2015, p. 64).

A ideia de livro-obra é tão propícia a certos livros de fotografia que acaba aparecendo em outro texto de referência para a área, em 1985: “Photobookworks: The Critical Realist Tradition”, artigo de Alex Sweetman que foi publicado na antologia *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, organizada por Joan Lyons. Associando o conceito proposto por Carrión aos livros fotográficos, Sweetman reconhece o potencial expressivo e comunicativo desse tipo de livro para a fotografia, especialmente em termos de “arranjos seriais” entre as imagens (SILVEIRA, 2015, p. 496-497). Essa temática ainda é retomada em outro texto de sua autoria, “Photographic Book to Photobookwork: 140 years of Photography in Publication”, que foi publicado no ano seguinte (1986) como edição especial do *CMP Bulletin*, periódico do Museu de Fotografia da Califórnia. Aqui, Sweetman dedica-se a uma revisão histórica do livro de fotografia, desde a invenção da técnica fotográfica até seus dias, distinguindo o que de início seriam “livros fotográficos” e o que contemporaneamente poderiam ser entendidos como “livros-obra fotográficos” (SILVEIRA, 2015, p. 498).

Vale dizer que o historiador Beaumont Newhall já havia feito uma abordagem histórica do livro de fotografia durante uma conferência na Biblioteca Pública de Boston em 1980, que foi posteriormente transcrita e publicada em 1983 como *Photography and the Book*. Pouco depois, em 1989, Mattie Boom organiza o primeiro estudo de fôlego dedicado à produção de livros fotográficos de um país específico: *Photography Between Covers: The Dutch Documentary Photobook after 1945*, já aludindo ao termo “fotolivro” em seu título. A pesquisadora Carol Armstrong é outra que trata historicamente das relações entre fotografia e livro em sua obra *Scenes in a Library: Reading The Photograph in the Book, 1843-1875*, publicada em 1998. Mas é em 2001 que a matéria ganha uma dimensão mais representativa, acompanhando a publicação de *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, organizado por Andrew Roth. A obra se tornou referência por apresentar de forma consistente (e graficamente generosa) uma boa seleção de livros de fotografia do século XX, abordados em ordem cronológica. Há também uma série de ensaios escritos por personagens envolvidos com o livro fotográfico, como Daido Moriyama, Shelley Rice e Richard Benson. O repertório falha ao desconsiderar livros fora do circuito hegemônico (EUA/Europa), mas ainda é exemplar em sua proposta. Tão importante quanto *The Book of 101 Books* é a obra posterior de Roth, *The Open Book: A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, publicada em 2004, que segue a mesma linha da anterior, mas com outros colaboradores (entre os quais Ute Eskildsen, Simon Anderson, Philip Aarons e Gerhard Steidl).

É nesse mesmo ano (2004) que aparece o primeiro volume de *The Photobook: A History*, de Martin Parr e Gerry Badger, com uma estrutura e proposta muito semelhantes àquelas adotadas em *The Book of 101 Books*: uma boa seleção de livros fotográficos apresentados em ordem cronológica e com generosidade gráfica. À diferença de Roth, porém, a dupla de ingleses teve muito mais sucesso e repercussão no meio editorial e fotográfico, com rápida aceitação e penetração internacional (SILVEIRA, 2015, p. 493). Com isso, também o termo adotado no título, *photobook*, que até então era pouco usado em comparação ao clássico *photographic book* (“livro fotográfico” ou “livro de fotografia”, em português), ganhou destaque significativo. Formal e conceitualmente, ele guarda uma relação muito próxima ao *photobookwork* de Sweetman, e até podemos assumir que seja uma forma reduzida e coloquial deste, dada a extensão da palavra (SILVEIRA, 2015, p. 497). De todo modo, é importante ter em mente que, em termos conceituais, não há nada de inédito na maneira como Parr e Badger tratam o livro fotográfico, já que essa concepção do livro como forma autônoma, dotada de sentido e materialidade, já vem sendo desenvolvida há tempos. Muitos dos autores mencionados há pouco, como Newhall, Armstrong e Roth, estão inclusive entre as referências consultadas pelos dois ingleses em *The Photobook: A History*. A própria ideia de conceber essa publicação está ligada a outro marco importante para os estudos da fotografia impressa: a exposição *Fotografía Pública: Photography in Print 1919-1939*, organizada por Horacio Fernández e sediada no Museu Reina Sofía (Madri) em 1999. Ao que parece, foi depois de visitar essa exposição que Martin Parr vislumbrou a possibilidade de realizar o projeto (NEUMÜLLER, 2017).

Não que a falta de ineditismo tire o mérito da obra; os três volumes primam por sua qualidade gráfica, bem como por seu conteúdo e abordagem – ainda que, como em Roth, exista uma clara preponderância de livros europeus e norte-americanos, com alguns exemplares japoneses e pouquíssimos latino-americanos (algo que os autores tentam minimizar no terceiro volume). Entre falhas e acertos, *The Photobook: A History* sem dúvida causou uma grande movimentação no circuito fotográfico, colocando o livro de fotografia em lugar de destaque sob uma “nova” roupagem: o fotolivro.

Assim, depois da iniciativa de Parr e Badger, uma onda de textos e publicações mencionando “fotolivros” começou a ganhar corpo. Outros compêndios bibliográficos surgiram além dos demais volumes da série (o segundo publicado em 2006 e o terceiro, em 2014), dentre os quais: *Fotolivros latino-americanos* (2011), organizado por

Horacio Fernández; *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards* (2012), organizado por Frits Giertsberg e Rik Suermondt; *The Soviet Photobook 1920-1941* (2015), organizado por Mikhail Karasik; e *The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present* (2016), organizado por Martin Parr e WassinkLundgren. Também podemos mencionar ao menos dois guias práticos recentes dedicados aos fotolivros: *Understanding Photobooks: The Form and Content of the Photographic Book* (2017), do professor, pesquisador e fotógrafo Jörg Colberg; e *Indie Photobook Publishing* (2017), de Éanna de Fréine (FELDHUES, 2017, p. 93-94). Para dar mais alguns exemplos, temos ainda o livro *The Photobook: from Talbot to Ruscha and Beyond* (2012), organizado por Patrizia Di Bello, Colette Wilson e Shamoon Zamir; o periódico *The Photobook Review*, lançado semestralmente pela Aperture desde 2012, que apresenta colunas e resenhas sobre fotolivros; a antologia *CLAP! 10x10 Contemporary Latin American Photobooks: 2000-2016* (2017), feita com base em uma exposição itinerante organizada pela 10 x 10 Photobooks; e o catálogo da exposição Fenómeno Fotolibro (*Photobook Phenomenon*, 2017), realizada em 2017 no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, que reúne uma série de pequenos ensaios assinados pelos curadores da mostra (dentre os quais Martin Parr, Gerry Badger e Horacio Fernández).

A lista poderia seguir adiante, mas seria insustentável (e inútil) querer dar conta de tudo o que vem sendo produzido, mesmo entre as obras consideradas mais relevantes. Seja como for, o que devemos ter sempre em mente é que o atual protagonismo dos fotolivros funda-se em uma histórica cadeia de práticas e pensamentos em torno do livro e da fotografia, cadeia esta que remonta às vanguardas e revistas ilustradas do início do século passado. Se hoje ele vive um momento próspero, portanto, é porque houve um longo esforço e interesse em colocá-lo nessa posição.

2.4 Pequena discussão crítica acerca do fotolibro

Em termos produtivos, é inegável que toda essa agitação ao redor dos fotolivros valoriza e mantém ativa a discussão sobre a prática fotográfica, tanto quanto fornece materiais de referência que, em muitos contextos, eram ainda escassos (como era o caso latino-americano). Ao mesmo tempo, como bem observou Paulo Silveira (2015), não podemos desconsiderar o teor mercadológico desse movimento, iniciado com a publicação de Parr e Badger e retroalimentado por iniciativas editoriais, expositivas e artísticas posteriores. Quando uma editora sólida e influente como a Phaidon se

junta a dois personagens já conhecidos no campo da fotografia para lançar uma “história dos fotolivros”, está dado o lance: o fotolivro se torna o vetor perfeito para reanimar o mercado fotográfico, ditando uma nova tendência de produção e de consumo. Fato notável: muitos dos livros selecionados para *The Photobook: A History* faziam parte da coleção particular de Martin Parr; com o sucesso do projeto e a consequente valorização (comercial) das obras nele contidas, valorizou-se (comercialmente) também a coleção de Parr – bem como sua própria pessoa (FELDHUES, 2017, p. 49).

Nesse cenário, tanto livros mais antigos como livros mais novos vêm sendo alvo de uma grande especulação mercadológica. *Another Country in New York* (1974), de Daido Moriyama, por exemplo, cujos 100 exemplares foram produzidos, um a um, em uma fotopiadora, pode chegar atualmente a €40.000 no mercado de colecionadores. Dos casos recentes, um dos mais surpreendentes com certeza foi *The Afronauts* (2012), da espanhola Cristina de Middel. Autopublicado, o livro foi lançado em uma tiragem de 1.000 exemplares a €25 e foi um sucesso tanto de público como de crítica, esgotando-se em pouco tempo; hoje, é vendido a mais de €1.000 na internet. Uma segunda edição foi feita em 2016, dessa vez publicada pela londrina Archive of Modern Conflict, novamente com uma tiragem de 1.000 exemplares. Apesar de o preço ser consideravelmente maior do que na primeira edição (£42), o livro mais uma vez se esgotou com bastante rapidez (NEUMÜLLER, 2017).

É certo que esses são casos extremos e excepcionais, já que a grande maioria dos fotolivros tende a circular timidamente, esforçando-se para cobrir seus custos de produção enquanto compete com iniciativas comerciais muitos mais lucrativas. A verdade é que produzir esses livros não costuma ser algo tão barato, ainda que a tecnologia digital tenha tornado o processo mais acessível – o próprio livro de Middel foi produzido e lançado pela primeira vez com uma verba bastante reduzida, bem como *Another Country in New York*, autopublicado com poucos recursos. Se hoje são famosos e supercotados, isso se deve às dinâmicas de um mercado que, afinal, segue a mesma lógica do mercado da arte, com suas próprias feiras, exposições, concursos, festivais, *rankings*, periódicos e práticas de colecionismo. Por conta disso, os fotolivros também estão sujeitos à formação de um nicho e a um caráter de exclusividade típicos desse ambiente, fazendo deles algo relativamente restrito e pouco acessível a um público mais amplo.

Sabendo desses impasses, há autores e pesquisadores que ainda preferem se referir a esses objetos simplesmente como “livros” ou “livros de fotografia”. Paulo

Silveira (2015) é um que evita o termo “fotolivro”, entendendo que sua proposta conceitual está contida naquela dos já estabelecidos livros de artista. O artista e curador David Company (2014) também se mostra relutante em usá-lo por acabar impondo uma unidade e uma disciplina que talvez nem devessem existir:

Eu sei que não se pode “des-soar” um sino, mas eu de fato tenho saudades daqueles dias em que o duvidoso termo “fotolivro” ainda não havia se tornado tão difundido. Não é uma palavra inocente. Ela foi acolhida e adotada para impor algum tipo de unidade onde simplesmente não havia nenhuma e talvez não devesse haver.³⁰ (CAMPANY, 2014, tradução nossa).

Em um artigo de 2015 para o *blog* *Ícônica*, Ronaldo Entler também faz uma colocação crítica da palavra, apontando seu teor mercadológico e restritivo e lembrando que já tínhamos em português uma denominação boa e consolidada para esses objetos: “livros de fotografia” (ENTLER, 2015); ainda assim, reconhece o saldo positivo do termo para a produção fotográfica contemporânea e conclui seu texto sem rejeitá-lo categoricamente – posição que parece ter mantido em um artigo mais recente para o *site* da revista *Zum*, em que fala dos atritos entre o livro e a fotografia e das potências que surgem desse encontro (ENTLER, 2019).

Pensando no saldo positivo apontado por Entler, é possível ver essa tendência e valorização mercadológica também como uma forma de demarcar as práticas mais profissionais da fotografia, colocando o fotolivro como uma saída para quem trabalha ou procura trabalhar na área e/ou deseja construir projetos autorais sérios, comprometidos. Muitos fotógrafos encontraram aí uma forma de legitimar o seu trabalho, dar-lhe uma marca – até mesmo no sentido físico, como uma marca de presença ou um “cartão de visita” para ser divulgado no meio fotográfico (BADGER, 2015, p. 144). David Alan Harvey, fotógrafo colaborador da agência Magnum e autor de vários livros reconhecidos, já chegou a comentar essa perspectiva em uma de suas postagens no Instagram:

[...] Publicar livros é uma tarefa árdua e voluntariosa. Uma forma de estabelecer um padrão de excelência para o seu trabalho. É improvável que

30. “I know you can't unring a bell but I rather miss those days before the dubious term ‘photobook’ became so widespread. It's not an innocent word. It has been welcomed and taken up in order to impose some kind of unity where there simply was none and perhaps should be none.”

you become rich publishing a book, but in these days it is imperative if you intend to make a mark. Your life as a photographer changes dramatically if you publish a fine book.”³¹ (HARVEY, 2017, tradução nossa).

Em tempos como os de hoje, levantar a bandeira dos fotolivros também pode ser visto como um ato de resistência à efemeridade e à inconstância das imagens – ou, de modo ampliado, da vida – perpetuadas pela vida digital, em rede. Insistir no fotolivro é insistir em um objeto concreto, particular, pleno de materialidade, numa era de pura imaterialidade, instabilidade e insegurança; é insistir em algo que pode nos trazer alguma paz e alívio, mas também momentos de profunda reflexão e intimidade. É o que propõe o escritor e fotógrafo nigeriano Teju Cole:

[...] Um fotolivro não vai lhe mandar anúncios com base no tempo que você demora em uma determinada página. Ele não rastreia você. (Ninguém sabe, ao certo, quantas vezes eu já vi *Tomba Brion*, de Guido Guidi.) É resistente a fofocas e alérgico a irritações. Ao se sentar com ele, você tem de se sentar consigo mesmo: essa é uma experiência íntima em uma época em que estas estão se tornando alarmantemente raras, um ato de rebelião analógica em um mundo odiosamente digital. Claro, poderíamos olhar uma sequência de imagens em um dispositivo digital, mas ao fazer isso estaríamos nos deixando levar por um fac-símile pobre, como *pizza* congelada, café instantâneo ou flores artificiais.³² (COLE, 2020, tradução nossa).

Como quer que sejam chamados, “livros de fotografia”, “livros fotográficos” ou “fotolivros” (para ficar no campo da fotografia), o mais importante é entendê-los em sua integridade conceitual, estética, comunicacional e artística. Se aqui opto por utilizar o termo “fotolivro”, é porque tenho interesse em ressaltar o fenômeno

31. “[...] Book publishing is a labor of love. A benchmark for your work. You are unlikely to get rich publishing a photo book yet these days it's imperative if you intend to make a mark. Your life as a photographer changes dramatically if you publish a fine book.”

32. “[...] The photobook won't send you ads based on how long you linger on a given page. It doesn't track you. (No one knows, for sure, how many times I have looked at Guido Guidi's *Tomba Brion*.) It is resistant to gossip and allergic to snark. Sitting with it, you have to sit with yourself: this is a private experience in a time when those are becoming alarmingly rare, an act of analogue rebellion in an obnoxiously digital world. Sure, one could look at a sequence of pictures on a digital device, but to do so would be to indulge a poor facsimile like frozen pizza, instant coffee, or artificial flowers.”

comunicacional por trás da palavra, que inegavelmente transformou o meio fotográfico e, portanto, as mediações aí presentes. Por essa perspectiva, por fim, ele pode até ser considerado uma “estratégia de comunicação”, como defende a pesquisadora e artista visual Fernanda Grigolin:

Muito mais que um nome em voga, Fotolivro é uma estratégia de fortalecimento da fotografia como campo de atuação, pesquisa e circulação para além do campo das artes visuais, ele é uma estratégia de comunicação, difusão e conhecimento de trabalhos em livro cuja proposição essencial seja fotográfica. (GRIGOLIN, 2017, p. 8-9).

3 Potencialidades dos fotolivros para a fotografia documental

3.1 Organização e construção de visualidades coesas: fotolivro como espaço de unidade semântica

A partir do que foi exposto nos capítulos anteriores, é possível notar que, dentro da histórica relação entre fotografia e livro, a modalidade documental da fotografia é provavelmente aquela que cultiva esse vínculo há mais tempo e de forma mais intensa – basta lembrar dos livros de Anna Atkins, Fox Talbot, Jacob Riis, Edward Curtis ou mesmo de Walker Evans e Robert Frank, para citar alguns dos exemplos mais clássicos. A origem e a força dessa aliança, como também já apontamos, está ligada à necessidade moderna de catalogação e ordenação do real: enquanto a fotografia fragmenta a realidade em imagens que se acumulam e se dispersam, o livro – ou, ainda antes, o álbum – as une e as ordena, concretizando o impulso arquivístico típico das sociedades urbanas e industriais (ROUILLÉ, 2009). Embora um tanto óbvio, há nesse movimento um aspecto fundamental para nossa discussão: o papel ativo do suporte na unidade e ordenação dessas imagens “documentais”. Como já nos diz Rouillé a respeito dos álbuns:

[...] o álbum não é um receptáculo passivo. Ele não agrupa, não acumula, não conserva nem arquiva sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real. (ROUILLÉ, 2009, p. 101).

Apesar de dirigidas aos primeiros álbuns fotográficos, as palavras de Rouillé poderiam muito bem figurar entre as definições e comentários sobre fotolivros apresentadas no capítulo anterior, mostrando que, independentemente da época, o suporte tem sempre uma presença ativa na conformação semântica de seu conteúdo, seja ele qual for – e ainda que essa correlação ocorra de forma muito rígida ou até inconsciente, como acontecia com muitas das primeiras publicações fotográficas. O que a história da fotografia nos mostra, então, é um contínuo processo de conscientização e aprimoramento dessa circunstância, no qual as inovações gráficas, as

vanguardas artísticas e a imprensa do século passado tiveram, certamente, grande influência, promovendo usos mais flexíveis e provocativos do suporte. Hoje, a força dessa relação é tão consolidada que muitos dos produtores e teóricos contemporâneos até exaltam o livro como o formato mais potente (e, portanto, o mais indicado) para veicular trabalhos fotográficos:

Toda vez que a fotografia deixa o estado de imagem única, quando ela começa a usar mais de uma imagem para transmitir uma certa visibilidade, ideias especiais, uma narrativa particular, quando imagens são combinadas para formar séries ou sequências, o livro parece ser a forma perfeita para manter essas imagens unidas. O fotolivro oferece a possibilidade de dar às imagens uma certa ordem, de combinar algumas em uma página dupla ou deixar páginas em branco no meio. Dentro do *layout*, as imagens podem ser determinadas por diferentes formatos ou por usos variados do *layout*. Tipografia pode ser usada para sustentar efeitos imagéticos; textos podem ser incluídos onde necessário. Mas o mais importante é: o fotolivro apresenta o trabalho fotográfico como uma unidade; número e tamanho das fotografias, sua ordem e composição não podem ser alterados retroativamente. O livro é completo tal como é.³³ (LOCKEMANN, 2013, p. 84, tradução nossa).

Aqui, a artista e professora Bettina Lockemann resume o que discutimos há pouco a respeito de fotolivros, não só reforçando seu valor como obra una e completa mas também nos lembrando da sua eficiência em transmitir “ideias visuais”, visibilidades ou narrativas. E é precisamente isso o que, ao lado da fala de Rouillé, nos ajuda a esclarecer aquela que é talvez a potência mais básica, mais estrutural, da associação entre fotolivros e projetos documentais: a organização e a construção de um pensamento visual coeso a partir do suporte “livro”. Essa concepção vale, por certo, a todos

33. “Whenever photography leaves the state of the single image, when it starts to use more than one picture to convey a certain visibility, special ideas, a particular narrative, when images are combined to form series or sequences the book seems to be the perfect form to hold those pictures together. The photobook offers the possibility to give the pictures a certain order, to combine some on a double page spread or leave empty pages in between. Within the layout the images may be assessed by different formats or varying uses of the layout. Typography may be used to support pictorial effects; text may be included where necessary. But most importantly: the photobook presents photographic work as a unit; number and size of photographs, their order and layout may not be altered retrospectively. The book is complete as it is.”

os tipos de fotolivro, mas é particularmente benéfica aos que trabalham com a prática documental justamente por dar forma e vazão às ideias, reflexões e/ou discursos que caracterizam essa modalidade de fotografia. Por princípio, o gesto documental envolve um desejo de registrar, reportar, contar uma história, e o livro, com sua estrutura sequencial, una e coesa, atende muito bem a essas necessidades. Se de início esse vínculo se dava muito mais por um impulso arquivístico, de catalogação moderna (como aponta Rouillé), hoje podemos dizer que ele se dá de forma mais livre e mais consciente de si mesmo, assumindo a mídia que recebe e conforma as imagens.

É importante lembrar que esse uso assumido não é sinônimo de “uso refinado ou requintado” do suporte; ou melhor: o refinamento pode, sim, existir, mas sob uma roupagem “simples”. É o que acontece, por exemplo, com *Faltam mil anos de história* (Tempo d'Imagem, 2019), do fotógrafo gaúcho Gabriel Carpes. Nesse projeto, desenvolvido entre abril de 2016 e novembro de 2018, Carpes nos mostra cenas de um Brasil que vive uma de suas maiores crises políticas dos últimos anos. O que vemos, porém, não é um registro de “fatos” aos moldes jornalísticos, mas antes um registro de um estado de espírito, de sentimentos e sensações presentes na esfera social no período em que se desenvolveu o projeto: desolação, frustração, desânimo, mágoa, abandono (FOTOLIVRO, 2019). As datas de início e fim do projeto ajudam-nos a entender o momento político: estamos às vésperas do *impeachment* de Dilma Rousseff e seguimos até a recém-eleição de Jair Bolsonaro, passando pelo mandato de Michel Temer. As imagens de Carpes percorrem então esse período de grande tensão política sem recorrer a acontecimentos, mas a cenas, de certo modo, pacatas: são salas de escritórios, ambientes domésticos, ruas, fachadas e interiores de prédios, paisagens naturais, retratos. Em muitas dessas situações, os ambientes estão vazios ou quase não há pessoas; vários deles dão sinais de precariedade ou descuido. Há uma seriedade e um silêncio sóbrio nas imagens, apelando para as ausências tanto quanto para as presenças – são imagens, acima de tudo, bastante conceituais, dotadas de símbolos e referências ao cenário político nacional e que refletem a complexidade de nosso próprio país.

Esse efeito, porém, só é conseguido de fato com as imagens em conjunto, em sequência – individualmente, sem núcleos de ação evidentes, elas talvez não queiram dizer tanta coisa; é o gesto de ordená-las e relacioná-las nas páginas o que lhes dá sentido e garante essa densidade e essa carga simbólica. O uso das páginas duplas é particularmente efetivo nesse caso, pois Carpes as aproveita para articular imagens

que ora se complementam, ora se contrapõem, tanto do ponto de vista formal como conceitual (continuidade ou oposição de cores, formas, espaços, símbolos políticos e de poder etc.). Além disso, ao longo da sequência, o autor recorre a uma série de motivos visuais – a arma, a bandeira verde-amarela, a cor vermelha associada à esquerda – que se repetem e ajudam a reforçar a atmosfera geral do trabalho. É nessas relações de contraste, complementaridade e recorrência que a sequência ganha complexidade, apresentando camadas de sentido que se desenvolvem conforme o livro avança.

A presença dos textos verbais também é bastante importante, apesar de muito pontual. Além do título (na capa), estes aparecem em apenas três momentos: no início do ensaio, como um intervalo de datas (o período em que o projeto se desenvolveu); quase ao final, como uma citação (que, apesar de não ser assinada, sabemos ser de Eduardo Cunha, presidente da Câmara dos Deputados na ocasião do *impeachment* de Dilma Rousseff); e na última página, como uma espécie de índice das imagens (uma relação de títulos). Dispostos dessa maneira, ajudam a definir o espaço-tempo do trabalho e dão pistas sobre possíveis interpretações das imagens sem, no entanto, defini-las precisamente. No caso do título, é interessante notar também como ele foi impresso – ou melhor, gravado – na capa: em alto relevo sobre um papel de gramatura média, impresso em um roxo sólido, denso. A técnica cria um efeito de “camuflagem” do título, já que ele só consegue ser visto em boas condições de luminosidade e/ou em determinados ângulos. Considerando a atmosfera obtusa do livro e a forma sutil com que Carpes a expressa em suas imagens, apresentar o título dessa maneira tem uma razão de ser. No mais, o formato grande (24,5 x 33,5 cm) tanto denota a dimensão da temática quanto valoriza as fotografias – sem comprometer, contudo, o peso do livro, que é leve e de fácil manuseio, ajudado pela encadernação em canoa, que permite uma boa abertura das páginas. Ou seja, no todo, há aí uma boa integração entre forma e conteúdo em favor do sentido do trabalho, e isso sem grandes técnicas gráficas ou acabamentos primorosos – afinal, o livro de Carpes se propõe a ser um livro econômico, simples na escolha de recursos, mas bem trabalhado e conceitualmente refinado.

Outro projeto que vale ser mencionado pelo bom uso do suporte é a série *Rastros, Traços e Vestígios*, do artista paulistano André Penteado, que efetivamente explora a materialidade do livro como um aspecto-chave do trabalho. O projeto recupera eventos de grande importância para a historiografia nacional que ainda reverberam em nosso presente e nos fazem pensar sobre as formas de estabelecimento do poder,

Figura 50: Capa e exemplos de duplas de *Faltam mil anos de história* (2019), de Gabriel Carpes.

Fonte: Acervo da autora. Vídeo do boneco disponível em: <https://vimeo.com/225314002>.

bem como sobre seu enfrentamento pela população. Dos cinco temas selecionados por Penteado – a Revolta dos Cabanos (1835-1840), a missão artística francesa (1816), a Guerra dos Farrapos (1834-1845), o "descobrimento" (1500) e a independência do Brasil (1822) –, apenas os três primeiros já foram desenvolvidos e publicados até o momento como *Cabanagem* (2015), *Missão francesa* (2017) e *Farroupilha* (2020), respectivamente (todos pela Editora Madalena). Também é comum aos cinco eventos o fato de não possuírem iconografia fotográfica de época, fator decisivo para a escolha de Penteado por lhe dar mais liberdade no processo de criação – seria ele, então, a produzir as imagens desses eventos a partir de seus “rastros, traços e vestígios”, das conexões entre passado e presente. Com isso, a proposta do artista é estabelecer um paralelo entre a figura do fotógrafo e aquela do historiador, entendendo que ambos têm a realidade como ponto de partida, mas a reconstroem segundo suas próprias ideologias e discursos, criando versões sobre ela.

Não se trata, portanto, de uma fotografia que se propõe a explicar os fatos ou apresentá-los como algo certo, preciso, objetivo, mas, ao contrário, de uma fotografia sugestiva, provocadora, que incomoda ao mesmo tempo que investiga – uma fotografia que funciona como uma “mola propulsora de pensamentos, mas não de conclusões”, nas palavras do artista (PENTEADO, 2020b). Tecnicamente, são fotos simples e “diretas”, isto é, não rebuscadas, mas portadoras de complexidades que se verificam no conjunto, resultantes do próprio processo de pesquisa e desenvolvimento do projeto, que é longo, intenso e repleto de idas e vindas (entre viagens de campo, leituras, entrevistas, conversas breves e investigações). As lacunas aí presentes também são parte essencial do trabalho, pois denunciam aquilo que é esquecido ou tornado invisível pela historiografia oficial e que Penteado tenta, de algum modo, resgatar. Os textos verbais que integram os livros – cada qual assinado por um historiador distinto – também seguem esse mesmo princípio, não se prestando a explicar nem os eventos tratados, nem as imagens, mas propondo discussões a partir de ambos. Para Penteado, eles são parte da obra tanto quanto as imagens, embora existam paralelamente a elas.

Contudo, o que realmente garante a coerência e a força dos trabalhos, tanto individualmente como coletivamente, é o suporte: pensado desde o princípio para o formato “livro”, o projeto não só considera as especificidades e possibilidades do suporte como o faz respeitando as particularidades de cada trabalho – ou seja, apesar de fazerem parte de uma mesma série, eles não seguem os mesmos parâmetros de

layout, impressão e acabamento. Cada um é pensado e desenvolvido de uma forma, com *designers* e projetos gráficos distintos, conforme a percepção que Penteado tem de cada assunto e cada grupo de imagens. Desse modo, os livros conseguem preservar sua individualidade e autonomia ao mesmo tempo que reforçam a proposta coletiva, já que a abordagem provocadora, sugestiva e lacunar das imagens se mantém em todos os livros.

Cabanagem, por exemplo, foi concebido como uma espécie de “caderno de viagem”: o livro na verdade é composto de dois volumes, um verde, maior (30,5 x 25 cm), e outro vermelho, menor (25 x 21 cm), que lembram diários ou antigos cadernos de tomar notas, sem qualquer inscrição na capa, ambos acondicionados em um envelope do tipo “vai e vem” vermelho ou verde (metade da tiragem foi impressa em verde, a outra em vermelho) – este, sim, com o título e o nome do autor colados na parte da frente. Há ainda um grande papel jornal dobrado em quatro contendo um texto da historiadora Magda Ricci, diagramado em colunas, tal como uma matéria de jornal. Sem nem mesmo chegar às imagens, o material já nos dá uma boa ideia da atmosfera geral do trabalho: a remissão ao estatuto do documento e do arquivo é clara, mas a escassez de informações verbais nos volumes indica certo mistério ou desconhecimento, como algo obscuro, encoberto. O contraste das cores complementares também sugere uma situação de confronto (entre vida e morte, vegetação e destruição, por exemplo) – um ponto que é explorado tanto pelas imagens de Penteado como pelo texto de Ricci, assim como o clima de obscuridade que, para o artista, caracteriza a revolta dos cabanos e se verifica na região amazônica até hoje.

Cada um dos volumes lida com essas questões de um modo particular: o menor (vermelho) é quase um catálogo de “tipos”; reúne apenas retratos, todos apresentados na página ímpar com legendas breves na página par. Sabemos que os retratados são pessoas com quem o autor travou contato durante a pesquisa – entre historiadores, descendentes dos personagens atuantes na revolta, agricultores, políticos, funcionários públicos etc. –, mas nada além disso, já que as legendas não nos dão informações detalhadas. Ainda assim, sugere-se que cada uma dessas pessoas carrega alguma relação com o evento, funcionando como uma ponte entre presente e passado. Já o volume maior (verde) é um extenso fluxo visual formado por fotografias de ambientes e detalhes de objetos e espaços, a maioria em estado de decadência, disfunção ou ruína: porções de vegetação devastada, igrejas com imagens de santos destruídas ou cobertas com sacos, escritórios desocupados, paredes com manchas

e rachaduras, arquivos e pilhas de documentos etc. A presença humana quase não existe (em contraste com o outro caderno), e, quando aparece, é sob a forma de apropriações de jornais ou pinturas, todas com os rostos ausentes ou não identificáveis. Boa parte das imagens foi feita em planos mais fechados, sem nos dar referências precisas do espaço; tampouco há legendas em lugar algum do caderno, o que contribui para a sensação de confusão e incômodo sugerida pelas fotos. Penteado também optou por sangrar todas as imagens nas páginas – isto é, apresentá-las sem margens – e não incluir páginas em branco entre elas, oferecendo-nos um fluxo visual intenso e imersivo, sem escapatórias – até mesmo o papel, de tom mais quente, foi escolhido para nos prender à sua visualização. A edição da sequência corrobora essa ideia, já que funciona de forma circular, repetitiva, com motivos que aparecem e reaparecem em contextos distintos – uma forma de simular o próprio ciclo de exploração e violência na região amazônica, que para o autor é uma história de repetição (NO PROGRAMA, 2020).

Figura 51: Conjunto de volumes que compõem *Cabanagem* (2015), de André Penteado, e exemplos de duplas de ambos os cadernos (verde e vermelho).

Fonte: Penteadó (2020a). Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/144855448>.

Missão francesa, por sua vez, expõe os embates entre passado e presente sob uma roupagem mais “clássica”, em alusão ao tradicionalismo praticado pelos membros da missão artística que aportou no Rio de Janeiro em 1816 e tinha como uma de suas

metas criar a primeira escola de belas artes do país. Diferente de *Cabanagem*, aqui temos um único livro: um volume grande (22 x 31,3 cm), em capa dura, com lombada em tecido³⁴ e guardas em papel marmorizado. O título encontra-se gravado na lombada, deixando capa e contracapa apenas com imagens de uma escultura em forma de flor. O miolo foi impresso em um papel europeu de boa gramatura e mantém o tom clássico: olho, folha de rosto e abertura (“Rio de Janeiro/26 de março de 1816 – 15 de janeiro de 2017”) compostas em uma fonte serifada, sequência de imagens com margens brancas padronizadas e lista numerada de fotografias ao final, seguida de informações sobre o livro, agradecimentos e dados catalográficos (todos na mesma fonte serifada). Há ainda um encarte na forma de um livreto, localizado ao final do livro, que contém os textos da obra traduzidos para o inglês.

Se os aspectos materiais sinalizam uma abordagem mais clássica, a estrutura da sequência visual segue a mesma tendência, com três grandes blocos delimitados de imagens, como três capítulos: primeiro, uma série de fotografias de lugares, pessoas e objetos relacionados de algum modo com a missão (entre museus, desenhos, pinturas, esculturas e descendentes dos artistas franceses); em seguida, a reprodução (fotográfica) do texto “Sobre o Estabelecimento de Dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro”, escrito em 1816 pelo idealizador da missão, Joachim Le Breton, e traduzido por Mario Barata para a *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*; e, por fim, uma série de retratos dos atuais alunos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Dos três blocos, o mais complexo e provocador é, sem dúvida, o primeiro, definido pelo artista como “a confusão do presente” em função dos desdobramentos da missão (PENTEADO, 2020b). Usando tanto planos mais abertos como planos-detelhe, Penteado cria um fluxo fragmentário que ora nos aproxima, ora nos distancia das formas e planos idealizados pelos artistas da missão, mostrando tanto a sua influência como seu contraste com nossas estruturas estéticas. Os dois blocos seguintes vêm então como reforço desse contraste, contrapondo o projeto grandioso de Le Breton ao que de fato se concretizou como a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Com os retratos dos estudantes, porém, Penteado reacende em alguma medida a utopia do ensino das artes – há, sim, seriedade nos retratados, mas é também a sua diversidade e persistência o que mantém vivo o sonho de ser artista.

34. Originalmente, a ideia era que toda a capa fosse feita em tecido, mas por questões de custo só foi possível usá-lo na lombada (NO PROGRAMA, 2020).

Figura 52: Capa, guardas e exemplos de duplas de *Missão francesa* (2017), de André Penteadó.

Fonte: Penteadó (2020d). Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/230643002>.

Farroupilha, enfim, incorpora a grandiosidade de uma narrativa heroica, epopeica, tal como a Guerra dos Farrapos costuma aparecer na historiografia nacional mais clássica. O livro – há apenas um, como em *Missão francesa* – é bastante grande, o maior dos três: 24 x 34 cm³⁵. É também o mais volumoso e o mais pesado, com 224 páginas e 1,24 kg. Não é, portanto, um livro tão fácil de folhear apenas com as mãos, pedindo uma mesa ou outra superfície de apoio para ser manipulado com conforto. A capa, em papel vermelho vivo (um *colorplus* Tóquio 240 g/m²), é bastante chamativa, contendo apenas a inscrição em preto de duas letras (um “F” e metade de um “A”) que ocupam praticamente toda a sua superfície; encontramos o restante da letra “A” no verso da primeira capa, ao abrir o livro, seguida de dois “R”s e um “O” distribuídos ao longo da primeira guarda, também em preto sobre papel vermelho – as demais letras que compõem o título (“U”, “P”, “I”, “L”, “H” e “A”) seguem na guarda final e na contracapa do livro. A costura em cadernos fica aparente na lombada, detalhe que permite a total abertura das páginas do miolo – uma boa solução pensando nas imagens que ocupam duplas inteiras e requerem uma boa visibilidade. No início do livro, há ainda uma folha de rosto (com o título, o nome do autor e o símbolo da editora) antes da sequência de fotos, que segue em um bloco só até o final, quando dá lugar a um texto (em português e em inglês) escrito pelo historiador Jocelito Zalla, uma lista contendo informações breves sobre as imagens e, por fim, mais dois textos (também bilíngues) escritos por Ronaldo Entler e pelo próprio autor.

Mais uma vez, Penteado nos introduz ao tema e à abordagem do trabalho por meio da própria materialidade do objeto, nesse caso escolhendo um caminho bem diferente dos outros dois livros. Para colocar em questão a imponência desse evento que chega até a ser equiparado a uma revolução, o próprio livro se apresenta com imponência, mas uma imponência provocadora: o vermelho intenso e a forma direta, clara, das letras e títulos servem de alerta. Mas é a sequência que efetivamente balança esse estatuto grandioso, dando-nos a ver uma miscelânea de situações um tanto peculiares por meio de uma estrutura fragmentária: interiores do palácio do governo, detalhes de carnes de um churrasco, pessoas trajadas como personagens farrapos, retratos de ativistas do movimento negro, monumentos relacionados à

35. O autor comenta que sempre imaginou *Farroupilha* como um livro enorme, ainda maior do que o resultado final – isso só não foi possível por questões de custo e aproveitamento do papel (NO PROGRAMA, 2020).

revolta, cavalos da brigada militar, cenas dos desfiles de 20 de setembro (entre cidadãos e policiais em marcha), retratos de mulheres vestidas como “prendas”, paisagens diurnas e noturnas do cerro dos Porongos, *closes* de rostos de soldados. Até a forma de apresentação das imagens é diversificada, já que nesse caso o autor escolheu deixar algumas delas com margens brancas e outras sangradas, além de intercalar páginas em branco no meio da sequência. Penteado (2020c) se refere a esse fluxo como uma “sequência de inventários que, de tempos em tempos, são ‘contaminados’ por imagens uns dos outros”, configurando uma complexa rede de relações espaciais e temporais – afinal, nessas idas e vindas, é possível especular tanto sobre as contradições da própria revolta (e seus protagonistas) como sobre os resquícios de tudo isso no cotidiano do Rio Grande do Sul atual.

Figura 53: Capa, guardas e exemplos de duplas de *Farroupilha* (2020), de André Penteado.

Fonte: Penteado (2020c). Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/394206516>.

É importante dizer que nos três livros as sequências visuais são sempre bem trabalhadas do ponto de vista estético e narrativo, com relações formais que exploram a estrutura do livro: duplas são frequentemente usadas para estabelecer continuidades ou contrastes gráficos e/ou cromáticos, assim como o passar das páginas é usado para criar ritmo e retomar motivos ou propor ressignificações do que vimos e vamos ver. Dessa maneira, as sequências operam com sentidos cumulativos, como camadas que vão se sobrepondo e compondo uma trama de significados e percepções – à qual se somam os aspectos materiais do suporte, criando atmosferas únicas e distintas para cada livro. Em todos os casos, como diz Ronaldo Entler (2020, p. 220), André Penteado nos apresenta suas imagens de forma “errante, repleta de desvios e becos sem saída”, tal como se dá seu envolvimento com os temas trabalhados.

Figura 54: Exemplos de duplas em sequência em que se veem um contraste cromático (*Cabanagem*, 2015) e uma continuidade gráfica (*Missão francesa*, 2017) nos livros de André Penteado.

Fonte: Penteado (2020a; 2020d).

Os livros de Gabriel Carpes e André Penteado são apenas alguns exemplos de como projetos associados à esfera documental podem usar ativamente o suporte “livro” para desenvolver suas ideias, seja de modo mais discreto, seja de modo mais elaborado. Nesses dois casos, fica clara a dimensão política, reflexiva, dos trabalhos,

que é conseguida justamente pela união dos vários elementos que compõem o livro: a estrutura sequencial das imagens, que promove uma rede de significações; a associação com textos verbais e outros elementos gráficos, que amplia essa rede de relações e/ou situa o trabalho em determinado contexto; e o próprio aspecto físico do livro, que reforça a cadeia de sentidos pela percepção material do objeto. Na relação coesa, unificada, de todos esses aspectos, o livro cria um ambiente de complexidade para esses projetos. Consequência disso é também a criação de um espaço imersivo, de intimidade com o observador, que é convidado a apreciar o material sem os atropelos de um *feed* de imagens na internet – a condição material do livro desacelera o tempo, sugere permanência (do observador e do objeto), implica durabilidade: as ideias e reflexões aí contidas se mantêm e podem ser acessadas em diferentes momentos, locais e gerações. Em outras palavras: o impulso documental se mantém.

3.2 Autonomia e liberdade criativa: fotolivro como espaço de expressão alternativo

Se o fotolivro, por sua estrutura e materialidade intrínsecas, tem o potencial de promover um ambiente de coerência e complexidade para os projetos fotográficos, ele consequentemente cria uma boa condição para todos os fotógrafos e produtores que desejam se expressar com profundidade sobre o que quer que seja. No caso de projetos ligados à prática documental, essa condição é particularmente interessante porque envolve, além de tudo, uma liberdade e uma autonomia que nem sempre existem em outras mídias informativas: revistas, jornais (impressos ou virtuais) e portais de notícias, por exemplo, costumam trabalhar com pautas e/ou linhas editoriais fixas, tempos determinados de produção (em geral, curtos) e espaços restritos para a publicação das imagens. Essa é a realidade mais comum do fotojornalismo, como mencionamos no primeiro capítulo, e da qual muitos fotógrafos procuram se afastar. A americana Susan Meiselas, conhecida por seus trabalhos politicamente engajados, é um exemplo disso e chegou a comentar sobre essas diferenças em uma entrevista recente para a revista *Zum*:

[...] A maioria dos fotojornalistas trabalha para uma publicação, muitas vezes ilustrando um texto. O trabalho não é autoral, não escolhem seus assuntos, não determinam quanto tempo irão gastar com seus temas e

até que ponto podem retornar aos mesmos projetos por longos períodos. Minha prática é autoral, o que é muito diferente. A palavra *reportage*, com o sentido de relato factual, captura melhor o estilo do meu fazer fotográfico. Meu objetivo é realizar uma exposição. É tornar o trabalho mais complexo e controlar as várias maneiras possíveis de apresentá-lo. Os fotojornalistas exercem seu ofício em um contexto no qual sabem o que se espera deles. Tendo a me perder em um projeto, não sei aonde o trabalho vai me levar nem como ele vai me moldar. (MEISELAS, 2018, p. 54).

É interessante notar como Meiselas usa a palavra *reportage* (“reportagem”) para tentar descrever melhor o seu tipo de atuação, lembrando-nos das fotorreportagens feitas pelas revistas ilustradas no século passado e que marcaram um momento áureo para o fotojornalismo. Mas mesmo essa aproximação precisa ser feita com ressalvas, já que sempre existirá uma grande diferença entre um trabalho feito a serviço de um veículo (informativo, midiático) e um trabalho genuinamente “autoral”, como a própria fotógrafa coloca. Talvez um dos exemplos mais emblemáticos disso esteja no trabalho de Claudia Andujar e George Love sobre a Amazônia feito na década de 1970, para mencionar um caso marcante de nossa produção.

À época, os dois fotógrafos trabalhavam para a revista *Realidade*, e foi em função de uma de suas edições especiais que tiveram a oportunidade de fotografar a região amazônica. Intitulada “Amazônia”, a edição (n. 67, outubro de 1971) foi certamente uma das mais trabalhosas (e onerosas) da história da publicação, produzida ao longo de 9 meses com a participação de 16 jornalistas e 6 fotógrafos e um resultado final de 320 páginas (CARTA, 1971). Já comentamos a importância e a excepcionalidade da revista no cenário nacional do período, apontando como fatores-chave o amplo espaço para a expressão fotográfica, a liberdade nas pautas e o bom relacionamento entre repórteres e fotógrafos. “Amazônia” encaixa-se bem nessa linha, embora não com o mesmo vigor e experimentalismo dos dois primeiros anos da revista (1966-68) em decorrência da censura instaurada com o AI-5, a ditadura militar. Não foi sem esforço, portanto, que a edição se concretizou, procurando “documentar de maneira definitiva o momento mais dramático da vida da Amazônia. A última grande reserva natural do planeta, que está perdendo seu isolamento milenar e é de repente invadida por estradas, cientistas, colonos, gado, mineradores, industriais”, como escreveu Luís Carta (1971, p. 31) no editorial da revista. Foi também com esse espírito que Claudia Andujar e George Love, entre os demais fotógrafos, abordaram a região, ora mostrando sua faceta mais interior, íntima – como a vida dos índios Yanomami

retratados por Andujar –, ora sua vasta paisagem exterior – a exemplo das tomadas aéreas feitas por Love.

Em ambos os casos as imagens carregam uma grande força expressiva e mostram o engajamento de seus produtores com a temática. Ainda assim, essa condição não as liberta completamente das diretrizes editoriais estabelecidas pela revista, especialmente no delicado contexto da ditadura – as fotos dos Yanomami, por exemplo, não deveriam sequer ter sido feitas a princípio, já que imagens de índios representavam uma potencial ameaça aos olhos do governo. Andujar acabou chegando a eles por circunstâncias diversas, fez as fotos e a revista decidiu publicá-las porque “eram índios bonitos [...], de primeiro contato”, conforme conta a fotógrafa (ANDUJAR, 2015, p. 244). Expectativas e decisões sobre o que publicar ou não também eram uma questão, como menciona Love em uma de suas entrevistas:

[...] Fui à Amazônia em abril, e fiquei lá até junho. Voando, voando, voando... Quando voltamos com o material e após as primeiras reuniões, nosso intuito era que a revista ficasse fiel às impressões que tivemos lá. Eu escondia as fotos que não desejava publicar, como a da Transamazônica rasgando a selva, que o editor esperneava reclamando que eu não fizera, e que a *Manchete* já havia mostrado com certo furor. (LOVE, 1994, p. 18 *apud* CANJANI, 2015, p. 9).

Foi em vista dessas circunstâncias que tanto Love como Andujar decidiram, por conta própria, dar continuidade à “pauta” amazônica nos anos seguintes, interessados em aprofundar as questões do território e da vida indígena, em particular aquela dos Yanomami, com os quais a fotógrafa estabelecera uma conexão bastante próxima. Dessa extensa investigação resultou o livro *Amazônia* (Praxis, 1978), que Love descreve, acima de tudo, como um “livro de filmes”:

Depois daquele trabalho para a *Realidade*, eu voltei para a Amazônia anualmente nos anos que se seguiram até 1975 e depois de novo em 1978. No final daquele ano era programado sair um livro resultante destas viagens. Na verdade o livro surgiu das convicções sobre a natureza da fotografia e sobre a experiência na região, numa tentativa de conciliar ideias desses dois universos. A Amazônia era o tema, mas o objetivo era mostrar que uma foto não é uma representação fiel do assunto. O livro foi construído para traduzir esta tese, de que aquilo que a fotografia

mostra é uma impressão da realidade, apenas a minha impressão. O que você vê é a foto da floresta, não a própria. Não é o céu que você vê, é o filme. Não é um livro da Amazônia, é um livro de filmes. [...] (LOVE, 1994, p. 36 *apud* CANJANI, 2015, p. 10).

Essa referência ao “filme” não é apenas metafórica: Love de fato incluiu ao longo do livro um conjunto de pontas de filmes (isto é, de negativos) que ele colecionava. É com uma dessas imagens, inclusive, que a sequência visual começa, marcando desde o princípio o tom ficcional do trabalho. Segue então com uma série de vistas aéreas que mais se aproximam de representações abstratas, explorando grafismos, texturas, efeitos luminosos e variações cromáticas, como num jogo de percepções, de sentidos que transcendem o estado meramente referencial das fotografias. As pontas de filmes continuam aparecendo aqui e ali, ajudando a compor duplas e demarcar pausas; num desses momentos, deixamos as paisagens aéreas – que sabemos ser de Love³⁶, embora os autores não façam essa distinção – para adentrar, enfim, na mata, no solo amazônico, e descobrir os Yanomami retratados por Andujar. Aqui também as fotografias são combinadas vez ou outra com as pontas de filme e sugerem uma apreensão mais livre, sensorial, convidando-nos a entrar na vida íntima desses personagens. Seu ápice acontece quando somos introduzidos a um ritual xamânico, em que as imagens ganham uma dimensão experimental ainda maior: borrões de luz, baixas-luzes e altos-contrastes, desfoques, reflexos, imagens de imagens. Levada ao limite, a própria linguagem fotográfica se torna uma manifestação do êxtase experimentado pelos indígenas, uma fotografia delirante, alucinógena. A sequência é então encerrada tal como se inicia: com uma ponta de filme. Vale dizer que em nenhum momento ela é interrompida por qualquer tipo de texto ou legenda (que nem sequer existem), seguindo um fluxo visual contínuo.

Ou seja, muito mais do que um registro documental ou jornalístico, como declara George Love, *Amazônia* é um trabalho de profunda investigação sobre a própria fotografia como linguagem, uma expressão autêntica de seus autores a partir de uma temática social e ambiental de grande relevância. É no livro que os fotógrafos efetivamente conseguem se desprender das amarras jornalísticas e apresentar uma sequência extensa e experimental, que flerta com a narrativa cinematográfica e nos

36. Além de parte dessas imagens ter aparecido na matéria para *Realidade*, é sabido que o fotógrafo preferiu evitar a cobertura fotográfica por terra por questões de saúde (MANJABOSCO, 2016).

alerta o tempo todo sobre a ficcionalidade da obra. É certo que a publicação ainda se encontrava sob as diretrizes limitantes da ditadura militar e que, por conta disso, teve de abrir mão de determinadas escolhas e elementos “perigosos” – como o texto crítico encomendado ao poeta amazonense Thiago de Mello, que deveria entrar como prefácio –, comprometendo seu potencial político. Love também menciona essa questão em seu depoimento sobre o livro:

[...] O livro nunca foi entendido. Também, ele foi simplesmente banido, na época áurea da censura. Nunca chegou ao público. Tiraram o texto. Achávamos suficiente o leitor ter uma introdução poética da recriação de atmosfera para estar preparado a se lançar nas imagens, onde atmosfera, e não fidelidade a um assunto, era o objetivo. (LOVE, 1994, p. 36 *apud* CANJANI, 2015, p. 10).

Nem por isso o trabalho deixou de assumir um posicionamento, considerando o modo como a sequência valoriza a vida amazônica e é ao mesmo tempo pontuada por imagens (em geral, de tons avermelhados) que aludem à sua destruição. A própria ponta de filme, no limite, pode ser encarada como uma metáfora da “ideia fora do lugar”, aquilo que, no contexto da ditadura, não pode ser dito – ou fotografado –, como sugere Ângelo Manjabosco (2016). Mas não é apenas nas imagens que essas sutilezas aparecem, e sim no livro como um todo, no livro em seus detalhes – está na escolha do tecido amarelo-amarronzado da luva e da capa, que lembra o casco de uma árvore; está na tinta dourada do título, que remete ao ouro da região; ou ainda na maneira como a palavra “Amazônia” foi quebrada em “Ama” e “zônia”, apelando a um sentimento de empatia por parte do observador (NOGUEIRA, 2019, informação verbal)³⁷. O livro deve muito desse refinamento às soluções gráficas do artista Wesley Duke Lee, responsável pelo *design* da obra, e à ousadia e conhecimento técnico do editor Regastein Rocha, ele mesmo um personagem engajado politicamente. No fim, *Amazônia* só é o que é de fato por causa da colaboração entre essas quatro mentes, que foram capazes de viabilizar o projeto apesar das dificuldades e limitações impostas pela ditadura.

37. Informação fornecida por Thyago Nogueira durante a palestra “Amazônia”, de Claudia Andujar e George Love, apresentada no Instituto Moreira Salles em 16 abr. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JBe6mAK7Sqo>. Acesso em: 12 ago. 2020.

Figura 55: Capa e exemplos de duplas de *Amazônia* (1978), de Claudia Andujar e George Love.

Fonte: Livro "Amazônia" [...] (2013). Vídeo disponível em: https://youtu.be/S5i849_Xzww.

É importante ressaltar esse elemento colaborativo porque ele também contribui para pensarmos no potencial dos fotolivros como mídia, como um espaço em que a autonomia e a liberdade criativa dos autores podem ser complementadas pela cooperação com outros profissionais, que ajudam a compor a unidade semântica e expressiva do trabalho. É certo que, no caso do projeto de Andujar e Love, esse espírito colaborativo já vinha desde a época da matéria para a *Realidade*, cuja redação tinha o privilégio de contar com editores, repórteres e fotógrafos que atuavam em parceria.

Esta, porém, é uma circunstância muito particular em um contexto igualmente particular, algo ainda mais difícil de ser encontrado hoje entre os veículos informativos. Nesse sentido, o livro tem mais chances de oferecer um ambiente colaborativo aos seus produtores justamente por não estar preso às rotinas, pressões e diretrizes da mídia informativa. Mais importante, ele permite um contato prolongado e aprofundado entre os profissionais, uma oportunidade de desenvolver o trabalho em conjunto em todos os seus detalhes.

Entrando em nossa produção mais contemporânea, outro projeto que vale ser mencionado por seu caráter bastante autoral e autônomo é *Marrocos* (DOC Galeria, 2017), dos fotógrafos Gui Christ e Gabi di Bella, que assinam o trabalho como “Coletivo Gringo”. Nascido do desejo de discutir as questões migratórias em São Paulo, *Marrocos* é uma espécie de diário visual que resulta da experiência imersiva dos fotógrafos em uma das maiores ocupações recentes no centro da cidade, a ocupação do Edifício Marrocos. O prédio havia sido projetado e construído na década de 1940 para ser o grande símbolo moderno da cidade, abrigando aquele que por muito tempo foi considerado o cinema mais luxuoso da América do Sul, o Cine Marrocos. Com a desativação do cinema em 1972 e depois de duas décadas vazio, o edifício foi ocupado pelo Movimento Sem Teto São Paulo (MSTS) entre 2013 e 2016 e chegou a acolher cerca de 3 mil pessoas, muitas delas imigrantes e refugiados de 27 países diferentes. Interessados por essa condição multiétnica, Gabi di Bella e Gui Christ passaram meses até conseguir entrar de fato na ocupação, descobrindo logo em seguida a existência de um processo de reintegração de posse que expulsaria os moradores em pouco mais de 30 dias. Em contato com algumas instituições filantrópicas, os fotógrafos conseguiram que algumas de suas imagens e vídeos chegassem à justiça e parassem temporariamente o processo, dando-lhes tempo para fotografar o prédio e conquistando a confiança de seus habitantes. Entre idas e vindas na justiça, a ocupação se manteve por mais seis meses, quando uma acusação de envolvimento de seus líderes com o Primeiro Comando da Capital (PCC) fez com que a polícia os apreendesse e a reintegração de posse fosse retomada. Apesar dos riscos e ameaças (internas e externas) que acometeram os fotógrafos nesse intervalo, a proximidade com os moradores e o envolvimento com toda a situação acabaram dando ao projeto uma dimensão muito maior do que a planejada originalmente, já que as imagens produzidas refletiam não só as questões migratórias, mas também, e principalmente, as crises social e urbana que afetam a cidade de São Paulo (em particular) e o Brasil (em geral).

O desejo de abordar um assunto como esse, aprofundando-o e acolhendo seus desdobramentos, deve-se justamente à insatisfação dos fotógrafos com o ritmo frenético e a abordagem superficial, pouco apurada, que os veículos informativos costumam ter em relação às suas pautas. Tanto Christ como di Bella vêm da mídia – ele, da publicidade, ela, do fotojornalismo – e decidiram aproveitar suas respectivas experiências para desenvolver um projeto relevante e coerente, que pudesse tanto gerar discussões e trazer algum retorno aos envolvidos³⁸ como valorizar seu próprio trabalho fotográfico.

Diante disso, o que vemos no fotolivro é um esforço de organizar e sintetizar a complexidade do trabalho, além de procurar passar a experiência que os autores tiveram ao executá-lo. A própria capa já nos sugere certa *difficuldade*, por assim dizer: sem nenhuma indicação de título ou autoria, nos deparamos com a imagem de um pedaço de tapume coberto de lambes, imagem esta que segue pelas orelhas, contracapa e lombada do livro – único lugar onde aparecem o título e o nome do coletivo, embora pouco visíveis. A sequência visual já começa logo de cara, na primeira página, e dá continuidade a essa ambiência com a foto de um pequeno orifício no tapume através do qual uma pessoa negra nos encara desconfiada, como que questionando a nossa entrada – não só no edifício que vemos ao fundo, mas no próprio livro. Virando a página, passamos enfim ao interior do prédio, seguindo um percurso que é, possivelmente, o mesmo que os fotógrafos fizeram ao serem aceitos pela ocupação. Das áreas comuns, vazias e decadentes (entre as quais a sala de cinema), aos poucos nos dirigimos aos ambientes íntimos dos moradores, vendo como são organizados e decorados os espaços, o tipo de objeto que as pessoas acumulam e o que caracteriza suas vidas. Entre as cenas mais peculiares e chamativas estão as várias tomadas de um culto religioso, um estúdio de tatuagem e a forte presença da televisão em muitos dos ambientes. De tempos em tempos, para demarcar mudanças de ambiente (como andares diferentes do edifício) ou do próprio fluxo narrativo, os fotógrafos recorrem a imagens de corredores vazios em páginas duplas que se abrem de ambos os lados, revelando, em seu interior, retratos de moradores (nos mesmos corredores) ou composições de várias imagens, como um mosaico. É num desses momentos que descobrimos a chegada da polícia e o início do processo de

38. Além de contribuir para a interrupção do processo de reintegração de posse, os fotógrafos disponibilizaram aos quase 3 mil moradores os retratos que fizeram deles ao longo do projeto.

desocupação, com mais algumas cenas de moradores com seus objetos, encaminhando-nos ao fim da narrativa. A sequência então se encerra com um ingresso do antigo Cine Marrocos, seguido de um texto bilíngue dos autores, mais uma dupla desdobrável com retratos dos moradores nos corredores e a reprodução de uma carteirinha de sócio da ocupação.

Não há, em nenhum momento, referências explícitas a quem sejam as pessoas retratadas ou legendas explicativas sobre as situações e lugares mostrados no decorrer do trabalho – o pequeno texto dos autores serve apenas para nos situar no assunto, contextualizar as imagens. Ou seja, a intenção é que sejam a dinâmica e a visualidade da sequência, por si só, a dar o tom e a conduzir o observador pela narrativa. Aqui, tão importante quanto a coerência e continuidade gráfica entre as imagens – especialmente em termos cromáticos e de luminosidade – é a forma como elas são apresentadas no livro: todas sangram e ocupam, sozinhas, duplas inteiras, seguindo um fluxo ininterrupto e quase sempre em planos fechados. No conjunto, esses elementos criam um ambiente imersivo, visualmente atrativo e envolvente. É verdade que, ao extremo, essa grande valorização estética pode acabar levando a uma representação um tanto dramática de toda a situação, mas mesmo isso parece ter um fundo intencional se considerarmos que Gui Christ (2017) se refere à visualidade do trabalho como “a estética do luxo decadente” (informação verbal)³⁹.

No fim, o que todas essas escolhas nos mostram é, mais uma vez, a existência de uma postura autônoma e consciente dos fotógrafos na forma de apresentar seu trabalho. Sem estarem vinculados aos prazos, linhas e modelos praticados pela mídia informativa, Gui Christ e Gabi di Bella seguem sua própria pauta, uma pauta “alternativa”, organizada e montada a partir de sua vivência e de seu posicionamento; não há em *Marrocos* grandes núcleos de ação, instantes decisivos, tomadas condensadas ou mesmo legendas, mas nem por isso o trabalho deixa de ter uma coerência semântica, propondo, além de tudo, uma reflexão sobre o que uma ocupação como essa representa em termos sociais, urbanos e migratórios. Por essa perspectiva, *Marrocos* pode ser entendido como uma forma de ativismo, de transformação política, no sentido usado por Fernanda Grigolin (2015, p. 50): uma forma de “agir e estar no mundo”, de “fazer política como uma prática cotidiana, uma ação de transformação social”.

39. Informação fornecida por Gui Christ durante a 14ª edição do Foto em Pauta, Belo Horizonte, out. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/hOh1H7GmLHw>. Acesso em: 19 set. 2020.

Figura 56: Capa, primeiras páginas e exemplos de duplas de *Marrocos* (2017), de Gui Christ e Gabi di Bella (Coletivo Gringo).

Fonte: Christ (2019). Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/322030871>.

3.3 Expressão, consciência, diálogo: fotolivro como espaço de ficção e jogo

Quando George Love, em sua fala sobre *Amazônia*, evidencia o caráter subjetivo e fictício que conforma esse “livro de filmes”, o que ele traz à tona é uma das potências mais significativas dos fotolivros para a prática documental: a possibilidade de criar ambientes declaradamente ficcionais, que exaltam o uso criativo e expressivo da imagem fotográfica e se libertam das amarras do documento. No caso de *Amazônia*, são as pontas de filme e os vários experimentos com a linguagem fotográfica que mais deixam clara essa condição, que é então reforçada pelo modo particular como as imagens são apresentadas, relacionadas e ordenadas na sequência: as frequentes bordas pretas do filme, as duplas com espelhamentos e repetições, o percurso que vai do céu à terra e em seguida à mente em transe. Ou seja, a força ficcional dessa obra aparece tanto na visualidade das fotografias em si como em sua organização sequencial. Mas há ainda o fato de este ser um trabalho apresentado especificamente como um *livro*, e não como uma exposição, projeção ou coleção virtual, por exemplo. Pela própria tradição literária a que está ligado, a tendência mais comum é que identifiquemos o livro com formas narrativas, com o ato de contar histórias – com

espaços ficcionais, portanto. Não à toa muitos dos fotógrafos e teóricos citados no capítulo anterior acabam aludindo à forma narrativa para definir ou caracterizar os fotolivros (ainda que, como vimos, a narrativa fotográfica não funcione do mesmo modo que a narrativa literária). Na prática, a consciência desse valor ficcional anda lado a lado com a consciência da própria estrutura e materialidade do suporte, como duas faces da mesma moeda: entender verdadeiramente como o livro opera é entender seu potencial narrativo, seu valor ficcional e, portanto, sua carga subjetiva. É aí que de fato se cria no fotolivro uma condição ótima para desenvolver o caráter ficcional e expressivo da imagem fotográfica, para fazer aflorar esta “imagem-ficção-de-um-mundo-possível”, como coloca Philippe Dubois (2017, p. 32) ao comentar teorias mais contemporâneas sobre a fotografia:

[...] as “teorias dos mundos possíveis” me parecem, hoje, a melhor maneira de apreender teoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea: não mais alguma coisa que “esteve ali” no mundo real, mas alguma coisa que “está aqui” diante de nós, alguma coisa que podemos aceitar (ou recusar) não como traço de alguma coisa que foi, mas como aquilo que é, ou, mais exatamente, *por aquilo que ele mostra ser*: um mundo possível, nem mais nem menos, que existe paralelamente ao “mundo atual”, um mundo “a-referencial”, para retomarmos uma expressão de André Gunthert, um mundo “plausível”, que possui *sua* lógica, *sua* coerência, *suas* próprias regras. [...] Uma imagem pensada como um universo de ficção e não mais como um “universo de referência” (DUBOIS, 2017, p. 45, grifos do autor).

Amazônia talvez seja o exemplo mais enfático disso entre as obras já mencionadas neste capítulo, mas em algum nível todas elas podem ser entendidas como “mundos possíveis” por assumirem a subjetividade de seus autores e construírem suas visualidades particulares – visualidades inventadas – dentro do suporte “livro”. Cada qual à sua maneira, todas elas contrariam os princípios de objetividade, precisão, neutralidade e verdade absoluta típicos do documento moderno; cada qual à sua maneira, todas elas “desmistificam essa função documental da fotografia”, como coloca a artista Giselle Beiguelman (2020) ao comentar *Farroupilha*. Algumas mais explicitamente que outras, todas elas usam o livro como meio para trabalhar poeticamente suas imagens, sugerindo, no limite, um questionamento sobre os próprios modos de fazer, expor e receber “fotografia documental”.

Nesse ponto, vale mencionar ainda outra obra que toca ativamente nessa questão: *Sharkification* (Editora Madalena, 2016), da espanhola Cristina de Middel. Como vimos no capítulo anterior, Middel ficou bastante conhecida no meio fotográfico depois de publicar seu primeiro fotolivro, *The Afromonauts* (2012), que justamente põe em xeque o estatuto documental da fotografia ficcionalizando um programa espacial africano falido. *Sharkification* vem depois de um intervalo de tempo em que a fotógrafa trabalhou em outros projetos (e livros), entre os quais um desenvolvido em uma comunidade na Nigéria que também apostava num tom mais ficcional. O trabalho chamou atenção da Fundação Inclusartiz, que então a convidou para tentar uma abordagem parecida em alguma favela carioca. À época, o Rio de Janeiro se encontrava no centro dos holofotes internacionais por conta da Copa do Mundo e das Olimpíadas, direcionando todos os olhares para as favelas e para a situação de segurança na cidade. A partir disso, a fotógrafa espanhola decidiu trabalhar as tensões e o cotidiano das comunidades transformando-as em um mundo subaquático, um recife de coral onde os habitantes do morro seriam os peixinhos e os policiais das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), os tubarões. Para criar essa ambiência marinha, Middel adotou filtros azuis caseiros na frente de suas lentes e procurou fabricantes de trajes e coreógrafos de escolas de samba para fantasiar os moradores como peixes e sereias – esta última ideia, porém, não foi levada adiante, deixando-a essencialmente com o tom azulado das imagens.

No livro, essa “fantasia oceânica” foi concebida como um grande mergulho, descendo até as profundezas desse habitat para depois voltar à superfície. A capa e as primeiras páginas (em papel e dimensão diferentes das demais) funcionam como um prelúdio ou introdução, intercalando mapas topográficos do Rio de Janeiro com recortes de matérias de jornal – os mapas contêm manchas azuis no lugar de alguma favelas e as manchetes das matérias denunciam ações violentas da polícia nos morros, dando-nos o contexto do trabalho. Só então começa a sequência fotográfica propriamente dita, num fluxo azulado e denso que vai de planos mais gerais das favelas até suas ruas, becos e interiores. Logo de cara nos deparamos com a presença tensa da polícia e, pouco depois, com a alegórica imagem de um tubarão, demarcando o conflito aí existente. Contrastes gráficos e cromáticos – como a entrada de tons quentes e luzes vermelhas – também aparecem aqui e ali para reforçar esse embate, especialmente no início da sequência. Com o passar das páginas, aproximamo-nos cada vez mais da intimidade e do cotidiano das pessoas: vemos os interiores das

casas, detalhes de mobiliário e objetos, rituais e símbolos religiosos, o movimento das ruas, os momentos de tensão e descontração de seus habitantes, as brincadeiras infantis, os momentos familiares. Seguimos nesse fluxo até o fim da sequência, quando as fotos retomam os planos mais gerais – a última imagem mostra o Cristo Redentor ao fundo, observando as casas do morro – e os mapas e recortes de jornais reaparecem para encerrar o livro.

Figura 57: Capa, abertura e exemplos de duplas de *Sharkification* (2016), de Cristina de Middel.

Fonte: Acervo da autora. Vídeo disponível em: <https://youtu.be/V9PTEjrkGMY>.

No geral, há boas relações de continuidade, complementação ou confronto entre as imagens, dando fluidez à sequência; ao mesmo tempo, como observa o editor italiano Walter Costa (2016), parecem faltar aqui a ludicidade e o humor tão característicos da fotografia e que ajudam a dar força às suas ficções, tal qual acontece em *The Afromonauts*. Nesse sentido, é como se o tom da narrativa se perdesse no meio do caminho: o embate das primeiras páginas logo se dissipa, deixando-nos fundamentalmente com uma investigação plástica sobre o cotidiano das favelas; a polícia desaparece, assim como as referências aos tubarões e peixinhos que deveriam sustentar a metáfora criada pela autora. Até o filtro azul tem dificuldade de levar adiante essa fantasia marinha, já que, no fundo, as imagens não se descolam muito da (dura) realidade que representam – de certa forma, parecem até se tornar mais frias com o tom azulado. Sem o humor provocativo reivindicado por Costa, a alegoria idealizada por Middel parece se limitar à dicotomia um tanto simplista entre policiais-tubarões e cidadãos-peixinhos – o mergulho, no fim das contas, não se aprofunda tanto assim, e a ficção autodeclarada de *Sharkification* termina desacreditada, sem conseguir se resolver.

Vale lembrar que nem por isso o livro é suprimido de sua qualidade expressiva e subjetiva, já que o ponto de vista da autora e suas escolhas estéticas continuam existindo e são claramente apresentados. Ou seja, há, sim, autonomia e liberdade criativa, tanto quanto há uma ficcionalidade que contesta o valor objetivo e neutro do documento fotográfico moderno. Porém, o que *Sharkification* nos mostra é que uma ficção explícita nem sempre é sinônimo de uma ficção potente ou melhor do que uma ficção mais “indireta”, por assim dizer – como é o caso dos trabalhos de André Penteado ou Gabriel Carpes, que usam um estilo fotográfico mais limpo e direto, típico do documental clássico, mas desenvolvem sequências bem articuladas e de alto grau subjetivo.

Há ainda um último trabalho que merece ser comentado pelo modo particular e tecnicamente simples com que constrói sua ficção, trazendo à tona reflexões bastante contemporâneas sobre a prática fotográfica. Trata-se de *Aprox. 50.300.000* (Vibrant, 2017), do fotógrafo, editor e pesquisador Felipe Abreu, já citado no capítulo anterior. O livro gira em torno da crise migratória que tem ocorrido nos últimos anos entre países do Oriente Médio, África e Europa, em particular da tensão e da violência envolvidas nesses movimentos humanos. Para abordar o tema, porém, Felipe Abreu não se dirigiu em nenhum momento aos focos de tensão nem partiu de fotografias suas, autorais; antes – e aqui está, talvez, o grande trunfo do livro –, apropriou-se de

imagens de terceiros, imagens feitas por fotojornalistas e que podem ser facilmente encontradas na internet. Daí o título: “aprox. 50.300.000” é o número de resultados obtidos na primeira busca que o autor fez ao digitar o termo “migrant crisis” no Google Images.

Depois de repetidas buscas, foram selecionadas 44 fotografias que Abreu editou como um fluxo ininterrupto de imagens em preto e branco, todas sangradas e granuladas, quase sempre em planos bem próximos, que alternam os corpos e gestos de migrantes com aqueles de policiais e autoridades – um vai e vem dinâmico, repleto de contrastes gráficos e temáticos que enfatizam as diferenças de poder e os confrontos existentes entre essas três esferas. Para demarcar ainda mais esse embate, o autor escolheu evidenciar os rostos de policiais e autoridades e omitir aqueles de migrantes, uma tentativa de proteger quem enfrenta essas jornadas e apontar quem de fato poderia tomar alguma atitude a respeito (ABREU, 2017). Embora a sequência seja composta de muitos fragmentos distintos – entre mãos, braços, bocas, olhares, aglomerações, detalhes de objetos –, o ritmo e o bom encadeamento entre as imagens garantem um conjunto coeso e sugerem um percurso narrativo que reconstrói a jornada de um migrante:

[...] começa pela água, passa pela primeira chegada à terra, uma série de confrontos e conflitos, até um pedido de calma pelas autoridades[,] o que permite que este [o migrante] possa passar esta zona de confronto e agradecer por sua “chegada”. Há uma lógica bastante linear na construção desta sequência, mas esta percepção não é necessária para a compreensão da obra por parte do leitor. (ABREU, 2019, informação pessoal)⁴⁰.

Há ainda uma lista de manchetes sobre a crise migratória (encontradas durante as buscas, supõe-se) e dois textos no final do livro – um ensaio crítico escrito por Ana Luisa Lima e um breve texto escrito por Abreu – que aprofundam sua temática e dão mais detalhes sobre a motivação e o processo por trás da obra.

Tão importante quanto a montagem da sequência são os aspectos materiais e gráficos do livro, fundamentais para criar a ambiência do trabalho e compor seu sentido. Como em *Faltam mil anos de história*, aqui não há requintes, mas escolhas

40. ABREU, F. **Papo sobre Aprox. e fotolivros**. Destinatária: Bruna Sanjar Mazzilli. [São Paulo], 11 nov. 2019. 1 mensagem eletrônica.

tecnicamente simples e bem resolvidas: o formato e o tamanho (18 x 24 cm) remetem a uma espécie de almanaque ou a um pequeno caderno de anotações, leve e fácil de manusear; a capa dura e a encadernação em *wire-o* reforçam essa percepção, além de indicarem certa sobriedade pelo tom acinzentado e pelo título em preto, a única inscrição da capa; a impressão do miolo, toda em escala de cinzas sobre papel jornal, mantém o tom sóbrio e, ao mesmo tempo, faz lembrar os ensaios fotojornalísticos dos antigos jornais, ainda mais com o aspecto granulado das imagens que alude aos grãos de prata. Ou seja, há aí uma clara referência à prática e à mídia jornalísticas que naturalmente dialoga com a origem das imagens usadas para compor o livro. Ao mesmo tempo, trata-se de uma referência cheia de particularidades e provocações; por exemplo: o fato de todas elas terem sido tratadas com alto ruído e contraste reduzido muitas vezes dificulta a sua compreensão porque o conteúdo se torna disforme e irreconhecível, em especial quando os planos são bem próximos – para decifrá-los, é necessário se afastar um pouco do livro ou vê-lo a distâncias maiores. Do ponto de vista semântico, esse incômodo pode ser associado com a própria situação tensa e desconfortável dos migrantes, que não raro se passam como uma massa amontoadada e indefinida de pessoas. A fragilidade à qual estão expostos também tem um equivalente físico no livro por meio do papel jornal, que é fino, amassa ou rasga facilmente e logo sofre com as ações do tempo. O *wire-o* é outro que atua como elemento signifiante, interrompendo, diferenciando e, algumas vezes, até estabelecendo conexões formais com as imagens (como na dupla em que só se vê um pedaço de arame farpado).

Figura 58: Capa, folha de rosto e exemplos de duplas de *Aprox. 50.300.000* (2017), de Felipe Abreu.

Fonte: Acervo da autora. Vídeo disponível em: https://www.instagram.com/p/B-cS_RdIF37.

Ao interconectar visualidade e materialidade dessa maneira, Abreu não só reforça seu posicionamento diante da crise migratória – enfatizando a tensão, os confrontos, a violência e até a dissimulação aí presentes – como nos provoca a ver essas imagens (originalmente) jornalísticas de outra forma, criar com elas outra relação que não aquela do mero reconhecimento informativo, do vislumbre efêmero, massivo e virtual. Do modo como foram editadas, elas pedem um olhar mais demorado e atento aos seus sentidos e relações, convidam-nos ao toque, a sentir seu cheiro e seu peso, a experimentar diferentes posições e distâncias de observação – isto é, incitam-nos a uma experiência sensorial, íntima e reflexiva, como já nos propôs em outro momento Teju Cole (2020). Dentro do livro, elas transcendem a “realidade dura” (*hard news*), factual, do fotojornalismo para se transformar em uma ficção, uma narrativa imaginada e montada por Felipe Abreu que tem o poder de nos envolver e, ao mesmo tempo, de nos reportar novamente à realidade.

O ato de deslocar e ressignificar imagens da internet também é um ponto fundamental em *Aprox.* porque situa o livro dentro de uma lógica bastante contemporânea de produção visual, uma lógica que dá ênfase aos gestos de apropriação e síntese e valoriza uma postura consciente por parte de seus produtores. Como diz Fontcuberta (2014, p. 122) em seu manifesto pós-fotográfico: “Sobre o papel do artista: já não se trata de produzir obras, mas sim de prescrever sentidos”. É precisamente isso o que faz Felipe Abreu: apropria-se, edita e organiza imagens da rede para lhes prescrever (novos) sentidos.

Aqui também podemos fazer um paralelo com a figura do “jogador” proposta por Flusser (2008, p. 122) já na década de 1980: aquele que, em meio ao universo das imagens técnicas, “brinca com pedaços disponíveis de informação [...] com o propósito de produzir informação nova”. À época, Flusser já tinha em mente a tendência natural da sociedade informática à dispersão e à desinformação, tendência esta que em última instância leva à entropia (morte térmica). Para ir contra esse movimento entrópico, espetacular e dispersivo e produzir algo imprevisto (novo), nosso grande trunfo seria agir com consciência e liberdade – isto é, deliberadamente – e em constante diálogo uns com os outros, pois é da troca de informações que, segundo Flusser, de fato surge o novo. O jogador é então aquele que delibera dentro dos programas da sociedade, que troca e manipula pedaços de informação para criar, conscientemente, o imprevisto – não mais o artista genial e solitário, munido de inspiração, mas o artista colaborativo e engajado, disposto a “lançar informações novas contra a estúpida entropia lá fora” (FLUSSER, 2008, p. 127).

Quando Felipe Abreu desloca um grupo de imagens da internet para dentro do livro, tira-as de sua condição entrópica e dispersiva para ressignificá-las e criar informação nova. É gesto deliberativo, intencional, propositivo: reflete ao mesmo tempo que provoca reflexões, que propõe novas relações e experiências com as imagens. É, portanto, também gesto dialógico, porque promove – e requer – diálogos com os receptores para se concretizar, para efetivar a criação de “informação nova”. Por essa perspectiva, Abreu pode ser considerado um jogador, tanto quanto *Aprox.* pode ser considerado um espaço de jogo – uma condição, diga-se, que é potencial de qualquer fotolivro e de qualquer produtor consciente e engajado, já que a sua grande questão, o seu grande desafio, é sempre criar algo novo, algo imprevisto, a partir de fragmentos fotográficos “previstos”, incitando seus observadores a decifrar os novos sentidos aí implicados.

No caso de fotolivros ligados à temática documental – como os trabalhos citados ao longo deste capítulo –, essa é uma condição especialmente valiosa por permitir que atuem como “catalisadores de pensamento”, retomando a expressão de Eugene Smith (1974, p. 27 *apud* FRANKLIN, 2016, p. 201): ao propor um uso consciente e criativo da imagem fotográfica, fotolivros não só criam universos semânticos (e ficcionais) mais amplos e complexos para essa fotografia dita “documental” como nos convidam a interagir com esses universos, refletir sobre eles, criticá-los, debatê-los, ressignificá-los. Nessas circunstâncias, “jogo” e “ficção” andam lado a lado, implicando-se mutuamente – não só porque todo jogo tem, em algum nível, um quê de ficção⁴¹, mas porque o espaço ficcional do fotolivro é justamente aquele que cria condições para que o jogo flusseriano aconteça. É reconhecendo e usando o potencial expressivo da imagem fotográfica para inventar visualidades, narrativas, “mundos possíveis”, que se abre espaço para o novo, para o imprevisto e, finalmente, para a interação, para o diálogo.

Diante disso, podemos declarar o seguinte: o produtor de fotolivros engajado é aquele que conscientemente brinca com pedaços disponíveis de visualidades (fotográficas), organizando-os dentro do suporte livro, para produzir novas visualidades, mais complexas, que convidem seus receptores a refletir e debater sobre elas ao mesmo tempo que as ressignificam. É nesse nível de “criatividade consciente”, enfim,

41. Pensando aqui no caráter de “imaginação”, “simulação”, inerente à atividade lúdica – e, portanto, ao jogo, como sugere Johan Huizinga (2001) – e que também está presente na ideia de ficção.

que encontramos possivelmente a maior potência dos fotolivros para a fotografia documental – algo que Martin Parr e Gerry Badger de certo modo já dão a entender no primeiro volume de seu consagrado *The Photobook: A History* e cuja fala nos serve aqui como arremate:

[...] No fim, talvez os melhores fotolivros documentais tenham sido feitos por aqueles fotógrafos que não eram tão comprometidos com a causa documental, que tinham mais consciência das contradições da fotografia e que propositalmente usaram essas contradições, sem enfrentá-las ou ignorá-las. Entre seus expoentes mais representativos estão August Sander, Walker Evans e Bill Brandt, que utilizaram as ambiguidades do meio tanto quanto suas certezas e demonstraram que o fotolivro documental era uma arte complexa, discreta – embora apaixonada –, e não apenas um simples manifesto.⁴² (PARR; BADGER, 2004, p. 123, tradução nossa).

3.4 Notas sobre as dimensões de circulação e recepção

Como vimos ao longo dos itens anteriores, o fotolivro tem um grande potencial para pensar e fazer “fotografia documental” de forma criativa e consciente, indo além do tradicional “documento moderno”. Fotolivros permitem que as imagens sejam organizadas com coerência e unidade, veiculam pensamentos, oferecem mais liberdade e autonomia criativa em comparação com outras mídias informativas e têm o poder de exaltar o caráter expressivo, ficcional, da fotografia tanto quanto seu caráter dialógico, transformando-se em espaços de jogo. Em boa medida, todas essas potências dizem respeito à esfera da produção desses objetos, isto é, consideram o ponto de vista de seus produtores. Quando, porém, ampliamos nossa perspectiva de análise e passamos a considerar as esferas de circulação e recepção desses livros, é possível questionar esse conjunto de potencialidades em função de seu real impacto e eficiência – afinal, como potências, estamos falando de situações *possíveis*, não de

42. “[...] In the end, perhaps the finest documentary photobooks were made by those photographers who were not quite so committed to the documentary cause, who were more aware of photography's contradictions, and who actively used those contradictions, without fighting or ignoring them. Foremost among them were August Sander, Walker Evans and Bill Brandt, who utilized the medium's ambiguities as well as its certainties, and demonstrated that the documentary photobook was a complex, subtle, yet passionate art, and not just a bald manifesto.”

situações certas ou determinadas. Embora essa dimensão de análise não seja o foco deste trabalho, vale comentá-la brevemente pela importância que tem dentro do campo da comunicação e pela recorrência com que veio à tona durante a pesquisa.

O primeiro ponto a ser considerado diz respeito ao alcance dos fotolivros, conforme já mencionamos no segundo capítulo. Diferente de outros tipos de livros – literários, ficcionais, biográficos etc. – fotolivros fazem parte de um nicho muito específico e pouco acessível à maioria das pessoas. Costumam circular apenas no meio fotográfico – e, por vezes, artístico –, onde acabam sujeitos às mesmas lógicas de especulação e colecionismo do mercado de arte, que os transforma em objetos de *status*, com grande apelo estético e preço elevado, direcionados a fotógrafos, colecionadores ou estudiosos do campo (as baixas tiragens muitas vezes reforçam essa visão). Nesse cenário, apesar do número cada vez maior de fotolivros produzidos e da grande movimentação que causam no meio fotográfico, ocorre que toda essa produção dificilmente chega a outros públicos, maiores e mais diversos. Tanto Ronaldo Entler (2019) como Walter Costa (2019) fizeram questão de abordar esse tópico em textos recentes, observando o caráter solene, de exclusividade, que o fotolivro carrega e que acaba levando a uma condição “endogâmica”:

Há certa contradição em nossos discursos de celebração dos livros de fotografia: valorizamos esse formato por sua capacidade de circulação, mas ainda pretendemos colecioná-los ao modo das obras vendidas nas galerias de arte. Daí, falhamos em fazer com que os livros fossem consumidos de forma menos solene, por um público mais amplo, menos especializado. (ENTLER, 2019).

Solenidade é exclusividade, isto é, autorreferência, que equivale, de novo, à endogamia – um ponto de vista autoimposto em torno do qual um círculo vicioso se mantém girando, delimitando uma excêntrica zona de conforto cujo tamanho diz tudo sobre a falta de habilidade – ou desejo – de efetivamente aumentar o alcance dos fotolivros.⁴³ (COSTA, 2019, tradução nossa).

43. “Solemnity is exclusivity, that is, self-referentiality, which is, again, endogamy—a self-imposed standing point around which a vicious circle keeps wheeling, delimiting an artsy comfort zone whose size tells it all about the lack of ability—or willingness—to actively increase photobooks’ outreach.”

No caso de projetos documentais, que se beneficiam justamente do diálogo com (e entre) as pessoas, das discussões (sociais, políticas, econômicas etc.) que propiciam, essa condição “endogâmica” prejudica seu impacto numa escala social mais ampla. É claro que, em tempos como os de hoje, quando se escolhe um suporte como o livro para desenvolver e apresentar um projeto documental (ou ligado à temática documental), é preciso ter em mente que ele não será tão eficiente em termos de divulgação e acesso quanto plataformas *on-line*, sejam jornais, revistas ou, principalmente, redes sociais, cujo alcance bate o de qualquer mídia impressa. Em geral, essa escolha está mais relacionada com a legitimidade e durabilidade que o fotolivro traz, além das potências criativas que vimos há pouco; ainda assim, entendendo que a circulação também é um aspecto-chave do suporte “livro”, é um tanto decepcionante ver como esse potencial acaba sendo subaproveitado em função de um nicho tão restrito. Em um país como o Brasil, que já enfrenta há tempos uma série de dificuldades com a leitura e o consumo de livros no geral, o acesso ao fotolivro parece ser um desafio ainda mais utópico.

Por sorte, essa é uma questão que vem aparecendo mais entre produtores e outros personagens relacionados ao universo dos fotolivros, como é o caso do editor Walter Costa, que atua ativamente no cenário latino-americano e tem se esforçado para expandir o círculo “fotolivreiro”. Em 2019, por exemplo, Costa fez deste o tema central de sua curadoria para a sexta edição do En CMYK – Encuentro de Fotolibros (Montevideu), lançando ao final do evento um pequeno manifesto em favor de fotolivros mais “sustentáveis, acessíveis e rebeldes” (EN CMYK, 2019). O encontro costuma ocorrer a cada dois anos na capital uruguaia e, na edição anterior (2017), já havia trazido à tona a questão da circulação desses livros, especialmente entre os países da América Latina. “Os fotolivros são produzidos por especialistas, mas não há muito sentido se só os leem uns poucos especialistas” (CARRERAS; NOLTE; WEINSTEIN, 2017, informação verbal)⁴⁴, concluíram os oradores na ocasião. Nesse sentido, vale dizer que o próprio Centro de Fotografía de Montevideo, responsável por organizar o evento, já mantém há algum tempo uma espécie de biblioteca itinerante que leva fotolivros a diferentes instituições educacionais da cidade (COSTA, 2019).

44. Informação fornecida pelos oradores durante a mesa redonda ¿Cómo incentivar la circulación a futuro de fotolibros producidos en Latinoamérica?, apresentada no 5º En CMYK, Montevideu, 14 jun. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/WelcdpA38Wk>. Acesso em: 14 set. 2020.

A artista e pesquisadora Fernanda Grigolin, também já citada em outros momentos deste trabalho, é outra que se dedica à circulação e a formas mais acessíveis não só de fotolivros, mas de publicações independentes de modo geral, criando espaços de produção, edição, troca e ativismo para esses objetos para além do meio artístico. Desde 2014, Grigolin toca um projeto chamado Tenda de Livros, que começou como um pequeno estande na Feira de Artesanato do Museu do Ipiranga (São Paulo) e servia simultaneamente como espaço de venda, troca e consulta de livros, além de lugar de encontro entre pessoas. De lá para cá, a Tenda já circulou por outros locais da cidade e fora dela (inclusive internacionais, como México e Portugal) e hoje se dedica a pesquisas, debates, publicações coletivas e outras atividades editoriais ligadas ao universo da arte impressa (GRIGOLIN, 2020).

Algo semelhante é feito pela argentina Julieta Escardó dentro da plataforma coletiva Turma, que se dedica especialmente à difusão e à valorização da fotografia e dos livros fotográficos no cenário latino-americano. A plataforma também está muito ligada a práticas educacionais e pesquisas, além de organizar o principal evento voltado a fotolivros da Argentina, a Felifa (Festival de Libros de Fotografía) (TURMA, 2020). É por meio dela que muitos fotolivros conseguem se concretizar, com ações de difusão e circulação que efetivamente os colocam no espaço público e até promovem debates, como foi o caso de *Y un día, el fuego* (2017), de Belén Grosso e Sebastián Pani – o livro reúne histórias de mulheres queimadas por seus parceiros e vem sendo usado em organizações e movimentos sociais para conscientizar a população sobre a violência de gênero. Além das 3.000 cópias impressas, uma versão PDF do livro pode ser baixada *on-line*⁴⁵, facilitando seu acesso.

Ainda outra iniciativa que pode ser mencionada é a editora mexicana Gato Negro, tocada pelo *designer* e editor León Muñoz Santini. Inserida no circuito de publicações independentes e com uma forte veia política, a editora funciona como porta-voz de ideias que questionam o sistema e as práticas culturais dominantes, abrangendo em seu catálogo autores e gêneros muito diversos, desde manifestos políticos até teorias da arte, incluindo prosa e também fotolivros. As edições são graficamente simples, sem requintes ou ornamentos, e quase sempre impressas usando risografia, um processo de baixo custo que também permite experimentações – o que, além de tudo, torna os títulos mais acessíveis ao grande público (GATO NEGRO, 2020).

45. Disponível em: <https://goo.gl/iKqkRE>. Acesso em: 15 set. 2020.

Fora projetos e ações desse tipo, é sempre bom lembrar que a própria mídia digital acaba sendo um vetor importante de divulgação e circulação para os fotolivros, ainda que, ironicamente, eles se oponham por princípio à imaterialidade, inconstância e efemeridade do universo digital. Na verdade, como um fenômeno característico do momento atual, os fotolivros já não têm muito como prosperar sem conviver e participar desse ambiente, já que é nele que a vida contemporânea acontece. Em troca, essa convivência lhes dá também mais visibilidade e acesso, algo que, sozinho, têm dificuldade de conseguir. É o que se vê nos já numerosos canais, perfis e *hashtags* dedicados a fotolivros nas redes sociais⁴⁶, que os colocam junto do fluxo cotidiano de informações e os levam a públicos geograficamente distantes. Numa relação ainda mais intrínseca, é cada vez mais comum que autores e editores usem plataformas de financiamento coletivo (como Catarse ou Abaca\$hi) para viabilizar suas obras, garantindo desde o princípio um conjunto de compradores e apoiadores que também acabam se convertendo em uma rede de divulgação do projeto. Se bem aproveitada, portanto, essa aliança entre o fotolivre e a rede une o melhor de dois mundos: a viabilidade, facilidade de acesso e visibilidade do meio digital com a legitimidade, durabilidade e longevidade do livro, que pode seguir levando tópicos de debate para outros contextos e gerações.

Ainda que em uma escala pequena, a iniciativa e o esforço por trás dessas estratégias são certamente admiráveis e trazem esperanças a qualquer um que esteja envolvido com fotolivros e deseje vê-los circulando e ganhando espaço entre diferentes esferas da sociedade. Mas há ainda outra questão importante que se coloca nesse cenário: supondo que esses objetos de fato cheguem a públicos mais amplos, será que as pessoas terão reais condições de desfrutá-los com o mesmo nível de consciência e engajamento de seus produtores? Ou seja, será que, no âmbito da recepção, as potencialidades dos fotolivros têm como se realizar?

Walter Costa (2019) insiste em dizer que “leitores são sempre muito mais esper- tos do que pensamos” e que não devemos subestimá-los, mas o questionamento vem aqui mais como uma reflexão sobre como esses livros são concebidos e o que isso significa para seus receptores. Para construir suas sequências, vários fotógrafos

46. Ver, por exemplo, os perfis @observatoriofotolibros, @10x10photobooks, @fornadafotolivros e @paginadupla no Instagram, dedicados exclusivamente a divulgar fotolivros, ou ainda canais como o do Instituto Moreira Salles e o da editora Lovely House no YouTube, que frequentemente promovem conversas e *lives* de lançamento de fotolivros.

e editores acabam recorrendo a estratégias e códigos visuais muito específicos, comuns entre a comunidade “fotolivreira”, mas pouco familiares para quem está fora do meio fotográfico ou até mesmo para quem já transita dentro dele. Nesses casos, o resultado são livros densos e difíceis, não muito amigáveis para o grande público e que mais reforçam do que abrandam o *status* de exclusividade, de “arte inacessível”, propagado pelo mercado de arte.

Se por um lado o desenvolvimento de uma linguagem visual “particular” beneficia o caráter expressivo da fotografia, por outro exige que o observador também desenvolva o seu próprio olhar, a sua capacidade de decodificar essa linguagem e acessar os sentidos mais complexos do trabalho, seja ele um fotolivro, seja ele outro tipo de manifestação fotográfica. No caso de projetos documentais, não se trata apenas de transcender o estatuto da fotografia como documento, como observamos no primeiro capítulo, mas de estabelecer sentidos, criar relações, isto é, saber ver as imagens de forma crítica, criativa, integrada. Esse é um grande desafio quando pensamos na sociedade como um todo, já que, embora estejamos de fato imersos no universo das imagens técnicas, a tendência mais comum é que vivamos esse fluxo visual ingenuamente, de modo entrópico. É necessário certo esforço para ir além dessa tendência, e muitas vezes faltam os estímulos e as ferramentas para desenvolver um olhar mais crítico e atento. Nesse sentido, iniciativas como as do Centro de Fotografia de Montevideo, da plataforma Trama ou da Tenda de Livros, que procuram realizar atividades sociais e projetos educativos em torno de livros de fotografia, são fundamentais, pois ajudam a construir as bases de uma “educação visual”, por assim dizer. Isso envolve criar não só um ambiente de interesse, gosto e costume por fotolivros como também as condições para que as pessoas recebam e interajam com esses objetos de forma consciente, reflexiva, dialógica.

No fim, apesar de tudo, talvez seja necessário admitir que fotolivros dificilmente serão tão populares e acessíveis como livros de ficção, romances ou mesmo de história em quadrinhos pelo simples fato de não serem nem se comportarem como esses livros; não são “livros de texto”, não apresentam narrativas tradicionais, são trabalhosos e caros de se produzir, flertam o tempo todo com o universo da arte (e sua tendência à exclusividade) e, salvo raras exceções, estão longe de ser *best-sellers* ou mesmo livros rentáveis, que de fato interessem ao mercado editorial. Num cenário como o de hoje, fazer, editar e distribuir fotolivros é um ato de resistência; fazê-los, editá-los e distribuí-los de forma sustentável e acessível é, podemos acrescentar, um

ato de rebeldia. Por isso o esforço para ampliar e conscientizar seu público é válido e deve continuar existindo, mas sem a mesma pretensão de grandes empreitadas editoriais. Afinal, por menor que seja o número de receptores, a maior realização de um fotolivro será sempre sensibilizar seu interlocutor, comunicar-se com ele, transformá-lo internamente e, com isso, promover outros diálogos, em outras esferas e outros tempos.

Considerações finais

Quando nos propomos a traçar um paralelo entre fotolivros e fotografia documental, o que no fundo fazemos é recuperar e atualizar uma relação histórica, que existe ao menos desde o surgimento da fotografia, em meados do século XIX. Tão logo é inventada, a fotografia se associa a álbuns e livros para concretizar aquele que provavelmente é o mais icônico desejo moderno: observar, documentar e classificar a realidade seguindo o modelo instrumental da ciência, factual, neutro e objetivo. Nesse cenário, enquanto a fotografia documentava o real fragmentando-o em imagens, os livros e álbuns organizavam e catalogavam tais imagens-fragmentos, conformando-as em uma nova ordem simbólica. A associação mostrou-se tão profícua que se manteve ao longo do tempo, transformando-se conforme as circunstâncias e demandas de cada período. Acompanhar a trajetória dos livros fotográficos, portanto, é também uma maneira de acompanhar a própria trajetória da fotografia, acompanhar como a modalidade documental foi se estabelecendo e, ao mesmo tempo, se reconfigurando, acolhendo formas mais flexíveis, criativas e conscientes de produção fotográfica que transcendem o rígido estatuto do documento moderno.

Os livros testemunham e participam ativamente desse movimento, mas por certo não o fazem sozinhos. A imprensa ilustrada do século passado, por exemplo, teve um papel fundamental nessa cadeia de transformações, ajudando a consolidar o clássico “estilo documental” a partir de uma série de códigos e práticas que asseguravam o “efeito-verdade” das imagens: tomadas diretas, instantâneos, imagens únicas e condensadas, uso do preto e branco, construção de narrativas (histórias) visuais, entre outros. É aí que ascende o fotojornalismo moderno e se desenvolvem os grandes ensaios e fotorreportagens, cujas diretrizes passaram a guiar os projetos pessoais de muitos fotógrafos documentais do período. Por outro lado, é também na imprensa que o documental ganha novos rumos, eventualmente separando-se da vertente jornalística – que se vê cada vez mais atrelada ao modelo efêmero, espetacular e persuasivo da televisão – e se aproximando de formas mais autorais, expressivas e comprometidas de imagem, tanto em livros como em espaços expositivos.

Do mesmo modo, os movimentos artísticos que atravessaram o século XX – das vanguardas à arte conceitual – foram essenciais para pensar a imagem fotográfica

de maneira mais experimental, dinâmica e também consciente, associando-a com outros elementos gráficos (textos, tipografia, desenhos, pinturas etc.) e explorando a própria materialidade e estrutura dos suportes para produzir sentidos. A essa altura, o livro já é entendido como plena forma significativa tanto entre artistas como entre fotógrafos e protagoniza uma série de teorias e experimentos sobre a construção de sequências visuais que nos conduzem, enfim, ao atual conceito de “fotolivro”: um tipo de livro fotográfico que leva em conta as especificidades do suporte para construir sua visualidade, integrando fotografias, edição e *design* numa estrutura semântica una, coesa.

Embora a concepção por trás desse objeto não seja exatamente inovadora, o fenômeno em torno do termo “fotolivro” é, e traz novo fôlego às produções, debates e reflexões dentro do universo fotográfico. Ao colocar em primeiro plano a materialidade e as relações de coerência entre as imagens, ele desafia a incorporeidade e fragmentação excessivas do meio digital, bem como as formas banais e espetaculares de imagem a que somos submetidos cotidianamente. Ou seja, ele não só oferece um espaço de “refúgio visual”, por assim dizer, mas também de grande potência crítica e expressiva para os produtores de imagem. Nesse sentido, o fotolivro acompanha e reforça o próprio movimento de flexibilização, conscientização e autocrítica que permeia a prática documental contemporânea, seja questionando, desconstruindo ou ainda atualizando seus códigos, posturas e premissas.

Estruturalmente, como os antigos álbuns, ele continua sendo um ótimo suporte para organizar e construir pensamentos visuais em função de seu caráter unitário e sequencial, mas agora de modo assumido e, por vezes, provocador. Comparado a outras mídias informativas (como jornais, revistas e portais de notícias), o fotolivro também continua oferecendo maior autonomia e liberdade criativa aos seus produtores, sem precisar responder a linhas editoriais fixas ou se limitar a espaços restritos e curtos tempos de produção. Mais ainda, porém, ele permite que se crie um ambiente declaradamente ficcional para a fotografia documental, reafirmando seu caráter criativo e subjetivo em oposição à objetividade, neutralidade e rigidez do documento moderno. Nessas circunstâncias, articulando e construindo novas visualidades, o fotolivro também pode ser encarado como um espaço de jogo flusseriano, em que os produtores juntam pedaços disponíveis de informação (fotográfica) para gerar informação nova, mais complexa, ao mesmo tempo que propõem um diálogo com seus receptores. É na reunião de todos esses aspectos que o fotolivro se mostra,

enfim, um espaço potente para a prática documental, ajudando-a a atuar como um “catalisador de pensamento” criativo.

Ao mesmo tempo, é importante lembrar que todo esse potencial considera fundamentalmente a esfera de produção dos fotolivros, isto é, leva em conta a perspectiva de quem produz ou trabalha com fotografia documental. Se olharmos para as esferas de circulação e recepção desses objetos, veremos que elas ainda representam um grande desafio para a efetiva realização desse potencial. Por um lado, há o fato de o fotolivre participar de um nicho bastante restrito, sujeito às mesmas lógicas de colecionismo e especulação do mercado da arte que o tornam pouco acessível ao grande público (tanto economicamente como culturalmente). Depois, há as dificuldades na decodificação de sua linguagem, já que muitas vezes seus produtores apostam em formas visuais bastante específicas e densas, pouco amigáveis para quem está fora do meio. Considerando que as reflexões, críticas e debates propostos pela fotografia documental se beneficiam justamente de boas estratégias de circulação e recepção, então temos aqui um entrave que merece atenção e que, espera-se, possa servir de base para outros estudos.

De uma maneira ou de outra, como nos mostra a história da fotografia e dos livros fotográficos, o vínculo que existe entre a fotografia documental e o suporte “livro” é inegavelmente forte e perene; o que o fotolivre faz é atualizar esse vínculo no momento contemporâneo, tornando-o mais criativo, consciente e, portanto, mais potente aos seus produtores. E é por isso que, embora esteja longe de atingir a população em larga escala, o fotolivre continua sendo um mecanismo importante para fomentar a produção, reflexão e o debate não só em torno da fotografia documental, mas da fotografia como um todo.

Referências

ABEL-HIRSCH, H. Country Doctor. **Magnum Photos**. 11 jun. 2017. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/w-eugene-smith-country-doctor>. Acesso em: 11 mai. 2020.

ABREU, F. **Aprox. 50.300.000**. São Paulo: Vibrant, 2017.

ABREU, F. **A sequência na fotografia contemporânea**: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture/Paris Photo. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

ACPM. Paris Match. *In*: ACPM. **L'Alliance pour les Chiffres de la Presse et des Médias**. [Paris, 2020]. Disponível em: <https://www.acpm.fr/Support/paris-match>. Acesso em: 13 out. 2020.

ALFRED Tennyson's Idylls of the King, photographically illustrated by Julia Margaret Cameron. **British Library**. [Londres, 2020]. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/tennysons-idylls-of-the-king-photographically-illustrated-by-julia-margaret-cameron>. Acesso em: 13 out. 2020.

ANDRADE, J. M. F. de. Do gráfico ao foto-gráfico: a presença da fotografia nos impressos. *In*: CARDOSO, R. (org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 60-95.

ANDUJAR, C. No lugar do outro. [Entrevista cedida a] Thyago Nogueira. *In*: NOGUEIRA, T. (org.). **Claudia Andujar**: no lugar do outro. São Paulo: IMS, 2015. p. 237-245.

ANDUJAR, C.; LOVE, G. **Amazônia**. São Paulo: Práxis, 1978.

ARMSTRONG, C. **Scenes in a Library**: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875. Cambridge: MIT Press, 1998.

BADGER, G. It's all Fiction. Narrative and the Photobook. *In*: BADGER, G.; BATE, D.; LOCKEMANN, B.; MACK, M. **Imprint**. Visual Narratives in Books and Beyond. Gotemburgo: University of Gothenburg/Hasselblad Foundation, 2013. p. 15-47.

BADGER, G. Por que fotolivros são importantes. **Zum**, São Paulo, n. 8, p. 132-155, 2015.

BADGER, G. **The Pleasures of Good Photographs**. Nova York: Aperture, 2010.

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

BATE, D. The syntax of a photowork. *In*: BADGER, G.; BATE, D.; LOCKEMANN, B.; MACK, M. (orgs.). **Imprint**: Visual narratives in books and beyond. Gothenburg: Negative, 2013. p. 49-75.

BEIGUELMAN, G. André Penteado revisita a Revolução Farroupilha. **Jornal da USP**, São Paulo, 13 jul. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/andre-penteado-revisita-a-revolucao-farroupilha>. Acesso em: 24 ago. 2020.

BONDUKI, I. **O conceito de sequência de Nathan Lyons**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BITTONI, D. Fotografia e jornalismo: da prata ao pixel – discussões sobre o real. *In*: COELHO, C.; KÜNSCH, D.; MENEZES, J. (orgs.). **Estudos de comunicação contemporânea**: perspectivas e trajetórias. São Paulo: Plêiade, 2012. p. 143-158.

BITTONI, D. **Fotografia e jornalismo**: informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

BULLOCK, R. Written by Dorothea Lange. **MoMA Magazine**. [Nova York], 26 fev. 2020. Disponível em: <https://www.moma.org/magazine/articles/245>. Acesso em: 26 mai. 2020.

CAMPANY, D. The Photobook: What's in a Name? **The Photobook Review**, Aperture, Nova York, n. 7, p. 3, 2014. Disponível em: <https://aperture.org/blog/whats-name-david-company>. Acesso em: 26 mai. 2019.

CAMPANY, D. What Does Photo Editing Look Like? *In*: **Aperture**. [Nova York], 20 dez. 2018. Disponível em: <https://aperture.org/blog/company-photo-editing>. Acesso em: 27 mai. 2019.

CANJANI, D. O fotojornalismo expandido de George Love no Brasil: breve aproximação. **Nhengatu: Revista iberoamericana para Comunicação e Cultura contrahegemônicas**, São Paulo, v. 2, n. 3, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/nhengatu/article/view/34262>. Acesso em: 10 ago. 2020.

CARPES, G. **Faltam mil anos de história**. Fortaleza: Tempo d'Imagem, 2019.

CARRIÓN, U. Bookworks Revisited. The Print Collectors Newsletter, v. 2, n. 1, p. 8, mar.-abr. 1980. *In*: PHILPOT, C. Booktrek: **Selected Essays on Artist's Books (1972-2010)**. Zurique: JRP, 2013.

CARTA, L. *Realidade na Amazônia*. **Realidade: Amazônia**, São Paulo, n. 67, p. 30-33, out. 1971. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213659&pagfis=11495>. Acesso em: 10 ago. 2020.

CGET. Tom Drahos. In: CGET. **La Mission photographique de la Datar**. [Paris, 2020]. Disponível em: <https://missionphotodatar.cget.gouv.fr/media/record/eyJpljoiZGVmYXVsdCIsImoiOm51bGwslmQiOjMsInliOjEzOHo=>. Acesso em: 22 abr. 2020.

CHARTIER, R. Do códex à tela: as trajetórias do escrito. In: CHARTIER, R. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. 2. ed. Brasília: Editora UnB, 1998. p. 95-111.

CHIODETTO, E. **Fotojornalismo: realidades construídas e ficções documentais**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CHLADEK, J. Cristina de Middel – The Afronauts. **Josef Chladek: on photobooks and books**. [S. l., 2020a]. Disponível em https://josefchladek.com/book/cristina_de_middel_-_afonauts. Acesso em: 13 out. 2020.

CHLADEK, J. Daido Moriyama – Shashin yo Sayonara (森山大道 - 写真よさようなら). **Josef Chladek: on photobooks and books**. [S. l., 2020b]. Disponível em: https://josefchladek.com/book/daido_moriyama_-_shashin_yo_sayonara_farewell_photography. Acesso em: 13 out. 2020.

CHLADEK, J. Doug Rickard – A New American Picture. **Josef Chladek: on photobooks and books**. [S. l., 2020c]. Disponível em: https://josefchladek.com/book/doug_rickard_-_a_new_american_picture. Acesso em: 13 out. 2020.

CHLADEK, J. Franz Roh & Jan Tschichold – Foto-Auge, Oeil et Photo, Photo-Eye. **Josef Chladek: on photobooks and books**. [S. l., 2020d]. Disponível em: https://josefchladek.com/book/franz_roh_-_foto-auge_oeil_et_photo_photo-eye. Acesso em: 13 out. 2020.

CHLADEK, J. John Thomson & Adolphe Smith - Street Life in London with Permanent Photographic Illustrations. **Josef Chladek: on photobooks and books**. [S. l., 2020e]. Disponível em: https://josefchladek.com/book/john_thomson_adolphe_smith_-_street_life_in_london_with_permanent_photographic_illustrations. Acesso em: 13 out. 2020.

CHLADEK, J. Laszlo Moholy-Nagy – Malerei, Fotografie, Film (Painting, photography, film). **Josef Chladek: on photobooks and books**. [S. l., 2020f]. Disponível em: https://josefchladek.com/book/laszlo_moholy-nagy_-_malerei_fotografie_film_painting_photography_film. Acesso em: 13 out. 2020.

CHLADEK, J. Miguel Rio Branco – Silent Book (first edition). **Josef Chladek**: on photobooks and books. [S. l., 2020g]. Disponível em: https://josefchladek.com/book/miguel_rio_branco_-_silent_book_first_edition. Acesso em: 13 out. 2020.

CHLADEK, J. Moi Ver – Paris. **Josef Chladek**: on photobooks and books. [S. l., 2020h]. Disponível em: https://josefchladek.com/book/moi_ver_-_paris. Acesso em: 13 out. 2020.

CHLADEK, J. Nan Goldin – The Ballad of Sexual Dependency. **Josef Chladek**: on photobooks and books. [S. l., 2020i]. Disponível em: https://josefchladek.com/book/nan_goldin_-_the_ballad_of_sexual_dependency. Acesso em: 13 out. 2020.

CHLADEK, J. Robert Frank – The Americans. **Josef Chladek**: on photobooks and books. [S. l., 2020j]. Disponível em: https://josefchladek.com/book/robert_frank_-_the_americans. Acesso em: 13 out. 2020.

CHLADEK, J. Walker Evans – American Photographs. **Josef Chladek**: on photobooks and books. [S. l., 2020k]. Disponível em: https://josefchladek.com/book/walker_evans_-_american_photographs. Acesso em: 13 out. 2020.

CHLADEK, J. William Klein – Life Is Good and Good For You In New York: Trance Witness Revels. **Josef Chladek**: on photobooks and books. [S. l., 2020l]. Disponível em: https://josefchladek.com/book/william_klein_-_life_is_good_and_good_for_you_in_new_york_trance_witness_revels. Acesso em: 13 out. 2020.

CHRIST, G. Marrocos. **Gui Christ**. 7 mar. 2019. Disponível em: <https://guichrist.com/portfolio/personal/marrocos>. Acesso em: 7 out. 2020.

CHRIST, G.; DI BELLA, G. **Marrocos**. São Paulo: DOC Galeria, 2017.

COLE, T. Smell the ink and drift away: why I find solace in photobooks. **The Guardian**, 24 fev. 2020. Disponível em: https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/feb/24/teju-cole-photobooks-fernweh?CMP=Share_iOSApp_Other. Acesso em: 15 jun. 2020.

COSTA, H. A invenção da revista ilustrada. In: BURGI, S.; COSTA, H. **As origens do fotojornalismo no Brasil**: um olhar sobre *O Cruzeiro* – 1940/1960. São Paulo: IMS, 2012a. p. 302-323.

COSTA, H. Entre o local e o global: a invenção da revista *O Cruzeiro*. In: BURGI, S.; COSTA, H. **As origens do fotojornalismo no Brasil**: um olhar sobre *O Cruzeiro* – 1940/1960. São Paulo: IMS, 2012b. p. 9-31.

COSTA, W. Blue favela: armadilhas da inundação em “Sharkification”, de Cristina De Middel. **Zum**, 18 nov. 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/livros/sharkification-cristina-de-middel>. Acesso em: 11 set. 2020.

COSTA, W. Break the Cycle. **Trigger**, 5 nov. 2019. Disponível em: <https://fomu.be/trigger/articles/break-the-cycle>. Acesso em: 11 set. 2020.

DEPARTMENT OF PHOTOGRAPHS. Photojournalism and the Picture Press in Germany. In: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Heilbrunn Timeline of Art History**. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, out. 2004. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/phpp/hd_phpp.htm. Acesso em: 4 mar. 2020.

DI BELLO, P.; WILSON, C.; ZAMIR, S. (orgs.). **The Photobook**: from Talbot to Ruscha and Beyond. Nova York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2012.

DUBOIS, P. Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 13, n. 22, p. 31-51, jan./jul. 2017. DOI: 10.5433/1984-7939.2017v13n22p31. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/30295>. Acesso em: 19 set. 2020.

DUGAN, Thomas. **Photography Between Covers**: Interviews with Photobookmakers. Rochester: Light Impressions, 1979.

EN CMYK - ENCUESTRO DE FOTOLIBROS, 6., 2019, Montevideu. **Propuestas para fotolibros latinoamericanos**. Montevideu: Centro de Fotografía de Montevideo, mar. 2019. Disponível em: https://cdf.montevideo.gub.uy/system/files/conclusiones_encmyk_2019.pdf. Acesso em: 15 set. 2020.

ENTLER, R. Notas sobre o atrito entre o livro e a fotografia. **Zum**, 22 fev. 2019. Disponível em: https://revistazum.com.br/colunistas/livro-e-a-fotografia/?fbclid=IwAR2f5-FlcXjaN3Td_o3NGOoRFlu-jB4Zse6iljuBdd3M-XAh5UkqoRVaRjM. Acesso em: 27 mai. 2019.

ENTLER, R. Sobre fantasmas e nomenclaturas [parte 3]: fotolivros. In: ENTLER, R. *et al.* **Iconica**. São Paulo, 9 jun. 2015. Disponível em: www.iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-3-fotolivros. Acesso em: 14 out. 2020.

ENTLER, R. Tangenciamentos. In: PENTEADO, A. **Farroupilha**. São Paulo: Editora Madalena, 2020. p. 220.

ESPADA, H. Olhar direto: uma introdução à obra de Paul Strand. In: STRAND, P. **Olhar direto**. São Paulo: IMS, 2009. p. 7-11.

ESKIDSEN, U. Photographs in Books. In: ROTH, A. **The Open Book**: A History of the Photographic Book from 1878 to the Present. Göteborg: Hasselblad Center, 2004. p. 11-29.

ESTRIN, J. Roger Fenton: the First Great War Photographer. *In*: THE NEW YORK TIMES. **Lens**: Photography, Video and Visual Journalism. Nova York, 18 jan. 2018. Disponível em: <https://lens.blogs.nytimes.com/2018/01/18/roger-fenton-the-first-great-war-photographer>. Acesso em: 22 mai. 2020.

ESTÚDIO MADALENA. **Bares cariocas**. [São Paulo, 2019]. Disponível em: <http://estudiomadalena.com.br/livrariamadalena/produto/bares-cariocas>. Acesso em: 3 jun. 2019.

FABRIS, A. A invenção da fotografia: repercussões sociais. *In*: FABRIS, A. (org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1998. p. 11-37.

FELDHUES, M. A potência narrativa dos fotolivros. *In*: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN (ALAI). COMUNICACIÓN EN SOCIEDADES DIVERSAS: HORIZONTES DE INCLUSIÓN, EQUIDAD Y DEMOCRACIA, 14., 2018, San José, Costa Rica. **Memorias** [...]. San Pedro: Universidad de Costa Rica, 2018. p. 13-18.

FELDHUES, M. **Conhecer fotolivros**: (in)definições, histórias e processos de produção. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

FERNÁNDEZ, H. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FONTCUBERTA, J. **El beso de Judas**. Fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

FONTCUBERTA, J. **Estética fotográfica**: una selección de textos. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

FONTCUBERTA, J. **La cámara de Pandora**: la fotografi@ después de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, J. Por um manifesto pós-fotográfico. **Studium**, Unicamp, Campinas, n. 36, p. 117-130, jul. 2014. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/index.html>. Acesso em: 27 ago. 2020.

FOTOLIVRO 180° Slim. *In*: FOTOREGISTRO. **FotoRegistro**. [Joinville, 2020]. Disponível em: <https://www.fotoregistro.com.br/fotolivros/180-slim?cpmdsc=OUTLET>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FOTOLIVRO explora o que restou de uma promessa grandiosa de futuro para o Brasil. **Zum**, São Paulo, 14 mai. 2019. Disponível em: https://revistazum.com.br/radar/fotolivro-gabriel-carpes/?fbclid=IwARoUZPkaXIR_Uf8o3lKIKUJNsnKiY2AL6qctAkoINUcVjFGkg8ri_kCtJhl. Acesso em: 29 jul. 2020.

FRANKLIN, S. **The Documentary Impulse**. Londres: Phaidon, 2016.

FREUND, G. **Fotografia e sociedade**. Tradução: Pedro Miguel Frade. Lisboa: Vega, 1989.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *O Cruzeiro*: Revista (RJ) – 1928 a 1985. In: **Biblioteca Nacional Digital**. [Rio de Janeiro, 2020]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=40161>. Acesso em: 30 abr. 2020.

GATO NEGRO. [About]. **Gato Negro**. [Cidade do México, 2020]. Disponível em: <https://www.gatonegro.ninja/#about>. Acesso em: 15 set. 2020.

GEFTER, P. **Photography after Frank**. Nova York: Aperture, 2009.

GERNSHEIM, H. **A Concise History of Photography**. Nova York: Dover Publications, 1986.

GETTY. Animal Locomotion. In: GETTY. **The J. Paul Getty Museum**. Open Content Program. [Los Angeles, 2020]. Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/40900/eadweard-j-muybridge-animal-locomotion-american-1887>. Acesso em: 22 mai. 2020.

GOSSAGE, J. Entrevista: o fotógrafo John Gossage conversa sobre fotolivros e seu novo trabalho em parceria com Martin Parr. [Entrevista cedida a] Felipe Abreu. **Zum**, 27 nov. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-john-gossage>. Acesso em: 27 mai. 2019.

GRIGOLIN, F. **A fotografia no livro de artista em três ações**: produzir, editar e circular. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

GRIGOLIN, F. Fotolivro: uma insistente estratégia de fortalecimento da fotografia como campo de atuação, pesquisa e circulação. In: PEQUENO ENCONTRO DA FOTOGRAFIA, nov. 2017, Olinda. Disponível em: www.academia.edu/35156450/Fotolivro_uma_insistente_estrat%C3%A9gia_de_fortalecimento_da_fotografia_como_campo_de_atua%C3%A7%C3%A3o_pesquisa_e_circula%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 27 mai. 2019.

GRIGOLIN, F. História. In: GRIGOLIN, F. **Tenda de Livros**. [São Paulo, 2020]. Disponível em: <https://tendadelivros.org/historia>. Acesso em: 14 set. 2020.

HALL, S. A ideologia e a teoria da comunicação. **Matrizes**, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 33-46, set/dez. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.11.606/issn.1982-8160.v10.i3p.33-46>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/124648/121876>. Acesso em: 13 abr. 2020.

HARVEY, D. A. **My whole house looks like this** [...]. [S. l.], 20 jun. 2017. Instagram: @davidalanharvey. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BVj8musgH5Y/?taken-by=davidalanharvey>. Acesso em: 16 jun. 2020.

HERITAGE AUCTIONS. The Harriman Twenty-Volume Set from Edward S. Curtis's The North American Indian [...]. In: HERITAGE AUCTIONS. **Heritage Auctions**. [Dallas, 2020a]. Disponível em: <https://historical.ha.com/itm/books/photography/the-harriman-twenty-volume-set-from-edward-s-curtis-s-the-north-american-indian-the-most-important-such-set/a/6092-38694.s>. Acesso em: 14 out. 2020.

HERITAGE AUCTIONS. Shantytown [...]. In: HERITAGE AUCTIONS. **Heritage Auctions**. [Dallas, 2020b]. Disponível em: <https://historical.ha.com/itm/books/prints-and-leaves/-shantytown-stephen-henry-horgan-photographic-print-of-engraving-featuring-new-york-shantytown-reproduced-for-june-1962/a/20143-1-93364.s>. Acesso em: 13 out. 2020.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ICP. Münchner Illustrierte Presse. In: ICP. **International Center of Photography**. [Nova York, 2020]. Disponível em: <https://www.icp.org/search-results/M%C3%BCnchner%20Illustrierte%20Presse/all/all/relevant/o>. Acesso em: 24 abr. 2020.

IMS. Amazônia de Cláudia Andujar e George Love. In: IMS. **Instituto Moreira Salles**. [São Paulo, 2019a]. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/amazonia-de-claudia-andujar-e-george-love-ims-paulista>. Acesso em: 3 jun. 2019.

IMS. Fotografia e literatura nos livros de Maureen Bisilliat. In: IMS. **Instituto Moreira Salles**. [São Paulo, 2019b]. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/fotografia-e-literatura-nos-livros-de-maureen-bisilliat-ims-paulista>. Acesso em: 10 jun. 2020.

KEROUAC, J. Introdução. In: FRANK, R. **Os americanos**. São Paulo: IMS, 2017. p. 5-10.

KIRSTEIN, L. Photographs of America: Walker Evans. In: EVANS, W. **American Photographs**. 4. ed. Nova York: Museum of Modern Art, 1988.

KNORR, K. Capital 1990-1991. In: KNORR, K. **Karen Knorr**. [S. l., 2020]. Disponível em: <https://karenknorr.com/photography/capital>. Acesso em: 22 abr. 2020.

KNORR, K. Symbolic Spaces. [Entrevista cedida a] David Brittain. [abr.-mai. 1991]. *In*: BRITTAİN, D. (ed.) **Creative Camera**: Thirty Years of Writing. Manchester; Nova York: Manchester University Press, 1999. p. 193-198.

KUROSUKI, J. Heartbreaking Jacob Riis Photographs From How The Other Half Lives And Beyond. *In*: BALDWIN, A. *et al.* **All That's Interesting**. [Nova York], 24 jan. 2018. Disponível em: <https://allthatsinteresting.com/jacob-riis-photographs-how-the-other-half-lives#3>. Acesso em: 22 mai. 2020.

LEDO, M. **Documentalismo fotográfico**: éxodos e identidad. Madrid: Cátedra, 1998.

LEFÈVRE, B. **Livros de fotografia**: história, conceito e leitura. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

LIVRO “Amazônia”, de Claudia Andujar e George Love. [São Paulo: s. n.], 7 mar. 2013. 1 vídeo (8 min. 13 seg.). Publicado pelo canal imoreirasalles. Disponível em: https://youtu.be/S5i849_Xzww. Acesso em: 7 out. 2020.

LLORENS, M. Poblenou. *In*: LLORENS, M. **Martí Llorens**. [S. l., 2020]. Disponível em: <http://www.martilllorens.com/works/places/poble-nou>. Acesso em: 24 abr. 2020.

LOC. Sunday, 7 yr. old news-boy, without a badge [...]. National Child Labor Committee Collection. *In*: LOC. **Library of Congress**. [Washington, 2020]. Disponível em: <https://www.loc.gov/pictures/collection/nclc/item/2018674261>. Acesso em: 22 mai. 2020.

LOS FOTOLIBROS ya estaban allí. Entrevistadora: Lorena González Inneco. Entrevistado: Horacio Fernández. [S. l.: s. n.], 22 jul. 2016. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Archivo Fotografía Urbana. Disponível em: <https://youtu.be/YHj7N7APGVo>. Acesso em: 27 mai. 2019.

LOVE, G. Depoimento. *In*: DE BONI, Zé. **Verde lente**: fotógrafos brasileiros e a natureza. São Paulo: Empresa das Artes, 1994.

LSE. Street Life in London. *In*: LSE. **LSE Digital Library**. [Londres, 2020]. Disponível em: <https://digital.library.lse.ac.uk/collections/streetlifeinlondon>. Acesso em: 3 jun. 2019.

LUCE, H. Editorial. **Life**, Nova York, n. 1., p. 1, 23 nov. 1936.

LYONS, N. The Photographic Sequence. *In*: MCDONALD, J. S. (ed.). **Nathan Lyons**: Selected Essays, Lectures and Interviews. Austin: University of Texas Press, 2012. p. 195-199.

LYONS, N. Sequential Considerations. *In*: MCDONALD, J. S. (ed.). **Nathan Lyons: Selected Essays, Lectures and Interviews**. Austin: University of Texas Press, 2012. p. 179-189.

MAGNUM. Henri Cartier-Bresson. *In*: MAGNUM. **Magnum Photos**. [Nova York, 2020a]. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson>. Acesso em: 12 mai. 2020.

MAGNUM. Robert Capa. *In*: MAGNUM. **Magnum Photos**. [Nova York, 2020b]. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-capa>. Acesso em: 12 mai. 2020.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MAZZILLI, B. S. Contribuições da montagem cinematográfica para a construção de narrativas visuais em fotolivros: um olhar sobre *Aprox. 50.300.000*, de Felipe Abreu. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 41., 2018, Joinville. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom, 2018. p. 1-14. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1512-1.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2019.

MANJABOSCO, A. O fotolivro “Amazônia” e o enigma da ponta de filme. **Zum**, São Paulo, 4 fev. 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/livros/amazonia-andujar-love>. Acesso em: 11 ago. 2020.

MCCAUSLAND, E. Photographic Books. *In*: MORGAN, W. D. (ed.). **The Complete Photographer: A Complete Guide to Amateur and Professional Photography**. Nova York: National Educational Alliance, 1942. p. 2784.

MCDONALD, A. A. Yale collections offer lens into the history of photography. **YaleNews**, Yale University, 6 out. 2015. Disponível em: <https://news.yale.edu/2015/10/06/yale-collections-offer-lens-history-photography>. Acesso em: 3 jun. 2019.

MEDEIROS, J. **Candomblé**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1957.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MEISELAS, S. A ética do olhar. [Entrevista cedida a] Francisco Quinteiro Pires. **Zum**, São Paulo, n. 15, p. 36-55, out. 2018.

MIDDEL, C. **Sharkification**. São Paulo: Editora Madalena, 2016.

MOHOLY-NAGY, L. **Painting, Photography, Film**. Cambridge: MIT Press, 1967.

MOHOLY-NAGY, L. **Vision in Motion**. Chicago: Paul Theobald & Co., 1947.

MOMA. Aleksandr Rodchenko. Pro eto. Ei i mne (About This. To Her and to Me), 1923. In: MOMA. **MoMA**. [Nova York, 2020a]. Disponível em: www.moma.org/collection/works/16012. Acesso em: 3 jun. 2019.

MOMA. *Vu: Journal de la semaine*. In: MOMA. **Object:Photo**. [Nova York, 2020b]. Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/784.html>. Acesso em: 28 abr. 2020.

MUSA, J. L. Fotolivro de Cabeceira: João Luiz Musa escolhe *Os Americanos*, obra clássica de Robert Frank. **Zum**, São Paulo, 17 mar. 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/livros/joao-musa-americanos>. Acesso em: 13 mai. 2019.

NEUMÜLLER, M. By the Book. In: NEUMÜLLER, M. (ed.). **Photobook Phenomenon**. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània; Fundación Foto Colectania; RM, 2017.

NEWHALL, B. Documentary Approach to Photography. **Parnassus**, v. 10, n. 3, p. 2-6, mar. 1938. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/771747>. Acesso em: 14 dez. 2019.

NEWHALL, B. **Photography and the Book**. Boston: Trustees of the Public Library of the City of Boston, 1983.

NO PROGRAMA de hoje: André Penteado - Farroupilha. Entrevistador: Gabriel Carpes. Entrevistado: André Penteado. [S. l.: s. n.], 10 jul. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://www.gabrielcabral.com.br/post/no-programa-de-hoje-16>. Acesso em: 4 ago. 2020.

NOVA Visão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6176/nova-visao>. Acesso em: 13 mai. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

OWENS, B. **Publish Your Photo Book: A Guide to Self-Publishing**. First Printing, 1979.

PARR, M.; BADGER, G. **The Photobook: A History**. Londres: Phaidon, 2004. v. 1.

PARR, M.; BADGER, G. **The Photobook: A History**. Londres: Phaidon, 2006. v. 2.

PARR, M.; BADGER, G. **The Photobook: A History**. Londres: Phaidon, 2014. v. 3.

PASQUIERS, O. Serge, Denise, François... In: PASQUIERS, O. **Olivier Pasquiers**. [S. l., 2020]. Disponível em: <https://olivierpasquiers.pagesperso-orange.fr/SDF/SDF%20poo.html>. Acesso em: 23 abr. 2020.

PENTEADO, A. **Cabanagem**. São Paulo: Editora Madalena; Editora Terceiro Nome, 2015.

PENTEADO, A. Cabanagem (2015). *In*: PENTEADO, A. **André Penteado**. [São Paulo, 2020a]. Disponível em: <https://andrepenteado.com/livros/cabanagem-2015>.

Acesso em: 6 out. 2020.

PENTEADO, A. **Farroupilha**. São Paulo: Editora Madalena, 2020b.

PENTEADO, A. Farroupilha (2020). *In*: PENTEADO, A. **André Penteado**. [São Paulo, 2020c]. Disponível em: <https://andrepenteado.com/livros/farroupilha-2020>.

Acesso em: 6 out. 2020.

PENTEADO, A. **Missão francesa**. São Paulo: Editora Madalena, 2017.

PENTEADO, A. Missão francesa (2017). *In*: PENTEADO, A. **André Penteado**.

[São Paulo, 2020d]. Disponível em: <https://andrepenteado.com/livros/missao-francesa-2017>. Acesso em: 6 out. 2020.

PIMENTA, E. Revista REALIDADE, lançada há 50 anos, introduziu a pauta feminista no Brasil. **Medium**, 4 jun. 2016. Disponível em: <https://medium.com/@epimenta/realidade-50-anos-boa4dbbda31f>. Acesso em: 30 abr. 2020.

PHILLPOT, C. Books, Bookworks, Book Objects and Artist's Books. *In*: PHILLPOT, C. (org.). **Booktrek: Selected Essays on Artist's Books (1972-2010)**. Zurique: JRP, 2010.

PHILLPOT, C. Books by Artists and Books as Art. *In*: LAUF, C.; PHILLPOT, C. (orgs.). **Artis/authors: Contemporary Artist's Books**. Nova York: D.A.P, 1998.

PHOTOBOOKS. *In*: GETTY RESEARCH. **Art and Architecture Thesaurus Online**. [Los Angeles, 2020]. Disponível em: www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=photobook&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300265728. Acesso em: 27 mai. 2019.

PRINS, R. Conversation with Cas Oorthuys. *In*: BOOM, M.; SUREMONDT, R. (orgs.). **Photography between covers: the Dutch documentary photobook after 1945**. Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989. p. 12.

RETROMUNDO. [S. l.: s. n.], 6 out. 2018, 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal LaONG. Disponível em: <https://youtu.be/gZ81SnygV8w>. Acesso em: 13 out. 2020.

RICE, S. When objects dream. *In*: ROTH, A. (org.). **The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century**. Nova York: PPP Editions/Roth Horowitz LLC, 2001.

ROTH, A. **The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century**. Nova York: PPP Editions; Roth Horowitz LLC, 2001.

- ROTH, A. **The Open Book**: A History of the Photographic Book from 1878 to the Present. Göteborg: Hasselblad Center, 2004.
- ROUILLE, A. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.
- RUSCHA, E. Concerning Small Fires: Ed Ruscha Discusses his Perplexing Publications. **Artforum**, Nova York, n. 3, p. 25, fev. 1965.
- SALLES, A. **Revista Life**: fotorreportagem e as relações com a cinematografia. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- SHANNON, E. The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century. **St Andrews Journal of Art History and Museum Studies**, Escócia, v. 14, p. 55-62, 2010. Disponível em: www.st-andrews.ac.uk/media/school-of-art-history/pdfs/journalofahandms/riseofphotobook.pdf. Acesso em: 17 mai. 2019.
- SHAW, T. Strategic Linkage: Binding and Sequence in Photobooks. **Photobook Review**, Aperture, n. 2, p. 2-3, 2012.
- SILVEIRA, P. A faceta travestida do livro fotográfico. In: ENCONTRO DA ANPAP: COMPARTILHAMENTOS NA ARTE: REDES E CONEXÕES, 24., 2015, Santa Maria. **Anais [...]**. Santa Maria: Anpap, 2015, p. 490-506. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/paulo_silveira.pdf. Acesso em: 4 mai. 2019.
- SILVEIRA, P. **As existências da narrativa no livro de artista**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- SMITH, E. Minamata by W. Eugene Smith. **Camera**, n. 35, p. 27, abr. 1974.
- SMITH, K. How to Make Books that Sing Like Sinatra. [Entrevista cedida a] Lesley A. Martin. **Aperture**, 31 jan. 2019. Disponível em: https://aperture.org/blog/kevin-smith-lesley-a-martin/?fbclid=IwAR2qLteX_7AHdjozhXKQqh-ArqYPRJz62TsElPhiO9oKEbnqTUPtm1sxZs. Acesso em: 27 mai. 2019.
- SMITH, K. **Structure of the Visual Book**. Rochester: Keith Smith Books, 2010.
- SOUSA, J. P. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2002.
- SOUZA E SILVA, W.; MAZZILLI, B. S. O fotolivro no ambiente tecnoimagético: considerações sobre a dimensão crítica da fotografia a partir de *The Americans*, de Robert Frank. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CULTURA, 6., 2018, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade Paulista, 2018. Disponível

em: http://www.comcult.cisc.org.br/wp-content/uploads/2019/05/GT6_Wagner-Souza-e-Silva-e-Bruna-Sanjar-Mazzilli-USP.pdf. Acesso em: 3 jun. 2019.

STULIK, D. C.; KAPLAN, A. **Woodburytype**. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013. Disponível em: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_woodburytype.pdf. Acesso em: 3 jun. 2020.

SUGIMOTO, H. Theaters. In: SUGIMOTO, H. **Hiroshi Sugimoto**. [S. l., 2020]. Disponível em: <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7>. Acesso em: 24 abr. 2020.

SWEETMAN, A. Photobookworks: the critical realist tradition. In: LYONS, J. (org.). **Artists' books**: a critical anthology and sourcebook. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1985. p. 187-205.

TALBOT, W. H. F. Introductory Remarks. In: TALBOT, W. H. F. **The Pencil of Nature**. Londres: Longman, Brown, Green & Longmans, 1844-46. Disponível em: <https://www.thepencilofnature.com/introductory-remarks>. Acesso em: 14 dez. 2019.

TATE. Edward Ruscha "Twentysix Gasoline Stations" 1963. In: TATE. **Tate**. [Londres, 2020]. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>. Acesso em: 14 out. 2020.

THE MANHATTAN RARE BOOK COMPANY. An American Exodus: A Record of Human Erosion. **The Manhattan Rare Book Company**. 2020. Disponível em: <https://www.manhattanrarebooks.com/pages/books/1406/dorothea-lange-paul-taylor/an-american-exodus-a-record-of-human-erosion?soldItem=true>. Acesso em: 26 mai. 2020.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY. Photographs of British algae: cyanotype impressions. **The New York Public Library Digital Collections**. [Nova York, 2020]. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=about>. Acesso em: 14 out. 2020.

TIME. Country Doctor. In: TIME. **Time 100 Photos**. [Nova York, 2020a]. Disponível em: <http://100photos.time.com/photos/country-doctor-w-eugene-smith>. Acesso em: 29 abr. 2020.

TIME. Migrant Mother. In: TIME. **Time 100 Photos**. [Nova York, 2020b]. Disponível em: <http://100photos.time.com/photos/dorothea-lange-migrant-mother>. Acesso em: 22 mai. 2020.

TIME-LIFE BOOKS. **Photojournalism**. Nova York: Time-Life Books, 1972.

TURMA. Nosotrxs. **Turma**. [Buenos Aires, 2020]. Disponível em: <http://somosturma.com/nosotros>. Acesso em: 15 set. 2020.

TRAQUINA, N. **Teorias do jornalismo**. Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2012. v. 1.

VILLATORO, V. The image that narrates. In: NEUMÜLLER, M. (ed.). **Photobook Phenomenon**. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània; Fundación Foto Colectania; RM, 2017.

WIKIMEDIA COMMONS. File:Talbot The Pencil of Nature plate III.jpg. Wikimedia Commons. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2020a]. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Talbot_The_Pencil_of_Nature_plate_III.jpg?uselang=pt. Acesso em: 11 out. 2020.

WIKIMEDIA COMMONS. Hippolyte Bayard - Drownedman. Wikimedia Commons. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2020b]. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hippolyte_Bayard_-_Drownedman_1840.jpg. Acesso em: 22 mai. 2020.

ZERWES, E. Um soldado na frente de batalha, um cientista no laboratório. A vanguarda de Aleksandr Rodchenko entre a cultura visual e a cultura política. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 29-66, jun. 2015. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO101-47142015000100029&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 3 jun. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672015v23n0102>.

Este trabalho foi composto em Alegreya (títulos)
e Alegreya Sans (texto) em outubro de 2020.