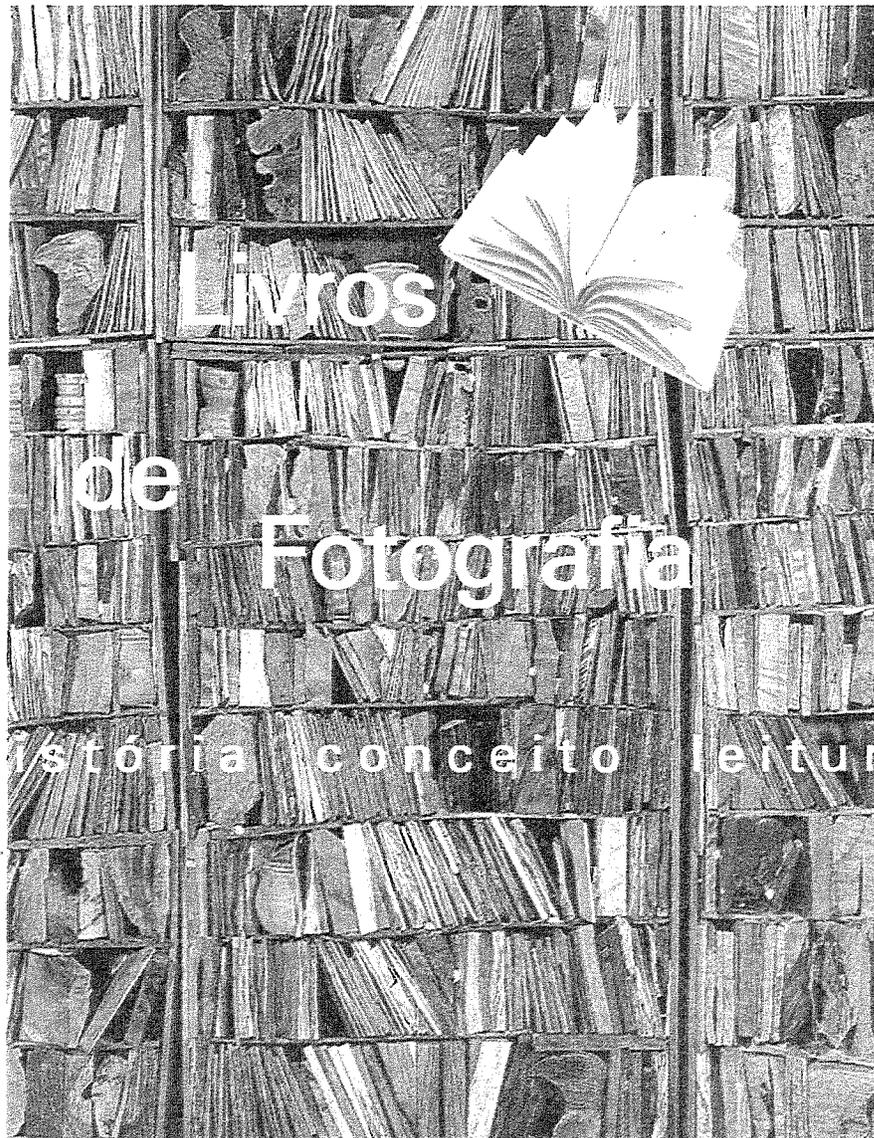


Beatriz Vampré Lefèvre



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Capa: Beatriz Vampré Lefèvre a
apartir de imagem da escultura
Livros IV de Manolo Valdés e da
fotografia *Lições de Botânica* de
Flor Garduño

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Livros de Fotografia
história, conceito e leitura
Beatriz Vampré Lefèvre

Campinas, 2003

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios



Livros de Fotografia
história, conceito e leitura

Beatriz Vampré Lefèvre

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Multimeios, sob a orientação do Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo.

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. **Bea
Vampré Lefèvre** e aprovado pela
Comissão Julgadora em **28/08/2003**

Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo
-orientador -

Campinas, 2003

UNIDADE	BC
Vº CHAMADA	UNICAMP
	L521L
	EX
OMBO BC/	61617
ROC.	16-86-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
REÇO	2,00
ATA	04-1-05
CPD	

bibid 341084

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

L521L

Lefèvre, Beatriz Vampré
Livros de fotografia: história, conceito e leitura/
Beatriz Vampré Lefèvre. – Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Roberto Berton de Ângelo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes

1. Fotografia - História. 2. Interpretação fotográfica.
3. Arte e fotografia. 4. Linguagem. 5. Livros.
I. Ângelo, Roberto Berton de. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Tobias

Aos meus amores Dinho e Mathias

À minha mãe querida e ao meu pai, com muitas saudades

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto de Artes da Unicamp, ao Centro de Comunicações e Artes do Senac e à Fundap, sem os quais não teria tido condições para elaborar esta dissertação. Às bibliotecas da Casa Fuji de Fotografia e do Senac.

A todos os amigos que me emprestaram ou deram livros de fotografia: Dinho, Gil e Zezé, Ana e Pedro, Naninha e Cao, Boris Kossoy, Fernando de Tacca, Tonha, Cris Penz, Renato e Ana Paula, Liz e Renato, família da Paixão, família Figueiredo, Eunice, os colegas da Fundap...

À Margarida Cintra Gordinho e à Marca D'Água, pelas oportunidades de editar fotografia. À Naninha e ao Mam, pela chance de contar, com fotografias, o que tenho visto por lá. Ao Rui Affonso, pelo apoio às minhas iniciativas.

Ao Roberto Berton, pela liberdade com que me deixou conduzir este trabalho.

Ao João Vaz, pela revisão e pela amizade. À Caia, pelas dúvidas.

À Malú Gitahy, pelo apoio desde o início, pelas leituras atentas e comentários sempre encorajadores.

À Iara Lis e ao Fernando de Tacca pelo interesse e pelas sugestões feitas na qualificação.

À Helouise Costa, que me orientou na primeira fase desta pesquisa, ainda no Centro de Comunicações e Artes do Senac, e agora participa da banca.

Ao Boris Kossoy, pelo interesse e pelo apoio.

A Alexandre Dórea Ribeiro, Pedro Martinelli, Maureen Bisilliat, Ruth Klotzel e Boris Kossoy, pelas entrevistas.

À querida Alice, pelo sorriso diário; a Renata, Dani, Zulu, Sandro e demais amigos da Fundap, pelos bons momentos que passamos juntos.

Às minhas queridas amigas Liz e Tonha.

À Gil e ao Zezé, por nos receberem tão bem em lugares tão bons. À Eunice e toda a família Gitahy, pelo carinho com que me acolhem.

À Cida, à Rosinha, ao João e à Noemi, por cuidarem de tudo.

Ao Mathias, por ter deixado o computador livre e, ao Dinho, pela paciência. Aos dois, por tudo.

A todos os que esqueci de mencionar, minhas desculpas.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é promover o livro de fotografia enquanto objeto de pesquisa e reflexão.

No Capítulo 1, apresentamos edições significativas de sua história. No Capítulo 2, fazemos duas aproximações conceituais: enquanto categoria específica, depreendida de outras duas categorias que o sucederam historicamente – os livros ilustrados e os livros de arte –, e de uma terceira categoria, os livros de artista, de cuja gênese participa; e enquanto objeto que associa fotografia, texto e design com especificidades que decorrem do próprio modo de ser do livro e que criam espaço para a expressão da fotografia.

No Capítulo 3, propomos um modo de leitura em que interessam a unidade e a originalidade da obra, construídas a partir das expressões que nela dialogam e do uso criativo das partes e componentes que constituem o livro. Por fim, essa proposta de leitura é aplicada a três livros de fotografia, selecionados por sua qualidade, pelo envolvimento do autor em sua concepção e por apresentarem diferentes desafios de leitura. São eles: **Terra**, de Sebastião Salgado; **Silent Book**, de Miguel Rio Branco; e **Instantâneos de um Japão Incomum**, de Maureen Bisilliat.

...this text, ostensibly about photographic books from the twentieth century, is really a study of the environments we've built to house the objects that mark the mindscapes of our collective lives. (...) Books are our shelters against these dreaming objects [fotografias], our attempts to define, resolve, and clarify the vacillations, ambiguities, and instabilities inherent not only in our images but in our world, our society, ourselves. (Rice, 2001:3)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 1

HISTÓRIA, 15

CONCEITO, 63

Categoria, 63

Livros ilustrados, 64

Livros de arte, 76

Livros de artista, 92

Objeto, 115

Livro, 115

Fotografias, textos e design, 118

LEITURA, 127

Autoria e processo editorial, 127

O livro, 135

Dimensões, 136

Capa, 137

Abertura, parte principal e fechamento, 144

Disposição física de textos e imagens, 150

Relacionamento semântico entre textos e imagens, 162

Funções do texto: legendas e textos principais, 166

Relacionamento entre imagens, 175

TERRA,
de Sebastião
Salgado, **193**

A capa resume e amplia o sentido do livro, 195
A abertura agrega informações, 198
Na parte principal, textos e imagens dialogam, 199
 A narrativa, 201
 Edição de imagens, 216
 Um paralelo, 222
No fechamento, um destaque merecido, 223
O processo de edição, 223

SILENT BOOK
de Miguel
Rio Branco, **229**

Ler imagens, 232
Silent Book, 237
Um livro de artista, 246

INSTANTÂNEOS DE UM
JAPÃO INCOMUM de
Maureen Bisilliat, **253**

CONCLUSÃO, 271

ÍNDICE DAS
ILUSTRAÇÕES, 279

OBRAS CONSULTADAS,
285

INTRODUÇÃO

Alguns anos atrás, Julia van Haaften, bibliotecária da Divisão de Arte e Arquitetura da Biblioteca Pública de Nova York, interessou-se por fotografia. Conforme estudava o que então se sabia sobre esse vasto tema, ela descobriu que a biblioteca possuía vários livros com originais fotográficos, especialmente do século 19, e decidiu organizar uma exposição com material selecionado da coleção da biblioteca. (...) Ao preparar a exposição, a biblioteca percebeu que possuía uma coleção de fotografias extraordinariamente grande e valiosa e que até ali ninguém havia classificado esse material sob a categoria fotografia. Até então as fotografias estiveram dispersas pela biblioteca, e só foram reunidas após a paciente pesquisa de Julia van Haaften. Depois da exposição, o preço das fotografias começou a subir no mercado e se agora os livros com originais fotográficos de Maxime

Ducamp ou Francis Frith podem valer uma pequena fortuna, dez ou quinze anos atrás não estariam sequer na divisão de Livros Raros da biblioteca.

Julia van Haften tem agora um novo cargo. Ela é diretora do Projeto de Documentação da Coleção de Fotografias da Biblioteca Pública de Nova York, uma etapa intermediária para a criação de uma nova divisão chamada Arte, Impressos e Fotografias, que consolidará a velha divisão de Arte e Arquitetura com a divisão de Impressos e incorporará o material fotográfico recolhido nas demais divisões da biblioteca. Esse material está sendo reclassificado de acordo com a nova valoração recebida, a qual se relaciona agora aos artistas que fizeram as fotografias. (Crimp, 1996: 67, tradução livre da autora)

De Nova York, anos 70, para São Paulo, anos 2000: vi, sob o balcão do caixa de um sebo na Rua Teodoro Sampaio, em Pinheiros, um livro de fotografias de Gaspar Gasparian, de 1953, edição original, autografada pelo autor. Pensei que estivesse reservado, pois se encontrava fora das prateleiras. Perguntei à vendedora, e ela o pegou com desdém e me respondeu que estava ali porque não sabia onde colocá-lo. Vendeu o livro por R\$ 15,00 (!!), feliz por se livrar de um incômodo.

Pesquisa, reflexão, reconhecimento, conceituação, exposição e promoção são etapas do processo de produção cultural essenciais para que os bens culturais sejam reconhecidos. Sem elas, a produção cultural pode ficar “sob o balcão” ou perdida nas prateleiras em meio a tantos objetos hoje produzidos com a *griffe* cultura.

O Livro de Fotografia tem sido pouco estudado, no Brasil e no exterior, tanto pelos que se dedicam à fotografia, sua linguagem e seus usos, quanto pelos estudiosos do livro e de sua história; é mencionado em pesquisas nessas duas áreas de interesse mas raramente desenvolvido enquanto tema específico. Nesta pesquisa encontrei apenas quatro livros dedicados especificamente ao livro de fotografia, nenhum deles brasileiro. São eles:

1. **Photography and the book**, de Beaumont Newhall (1983);
2. **Scenes in a library: reading the photograph in the book, 1843-1875**, de Carol Armstrong (1998);
3. **The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century**, de Andrew Roth (2001); e
4. **Publishing photography**, de Dewi Lewis e Alan Ward (1992).

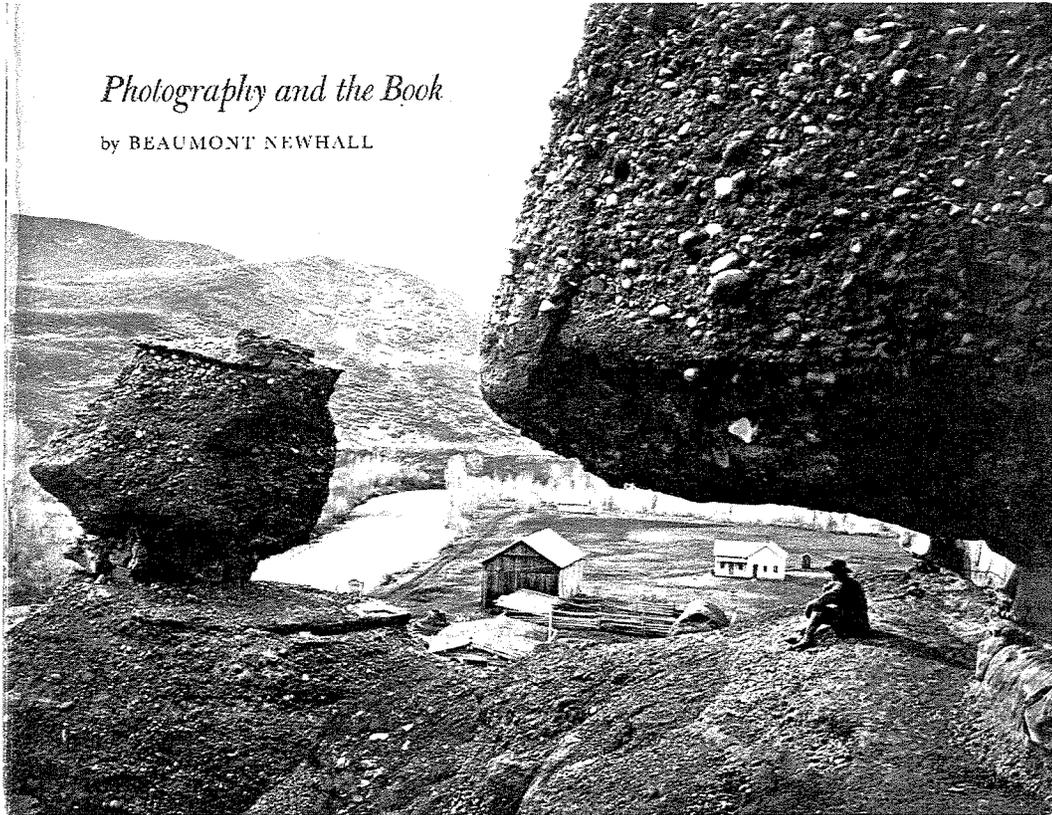
Photography and the book resulta de uma conferência que o historiador Beaumont Newhall proferiu na Biblioteca Pública de Boston, em 1980, em um programa permanente de conferências na área de bibliografia. Um dos objetivos do programa é estabelecer relações entre a evolução histórica relacionada à bibliografia e a evolução do pensamento. A conferência marcou a abertura da exposição *The photograph and the book*, com exemplares do acervo da biblioteca.

Em seu texto, Newhall cita livros de fotografia desde o surgimento da fotografia até meados do século 20. Ele foi particularmente importante para delinear o Capítulo 1, que, a exemplo do que faz Newhall, apresenta edições importantes e enfoques fundamentais para se estudar o livro de fotografia.

O texto de Newhall revisita rapidamente mais de cem anos de história e deixa registradas quatro abordagens para o estudo da fotografia no livro, as quais serão comentadas no Capítulo 1.

Photography and the Book

by BEAUMONT NEWHALL



Photography and the Book (Newhall, 1983)

Eu tentei mostrar a vocês que a fotografia pode ser usada em livros de muitos modos diferentes, para informação ou para inspiração, prosaica ou poeticamente. Para mim é um dos grandes usos da fotografia. (Newhall, 1983:50, tradução livre da autora).

Scenes in a Library: reading the photograph in the book, 1843-1875 é fruto

II

de quase vinte anos de pesquisa e reflexão da autora sobre o tema. Desde a época da graduação, Carol Armstrong, que se dedica à carreira acadêmica e à docência, desenvolve trabalhos ligados aos livros ilustrados fotograficamente.

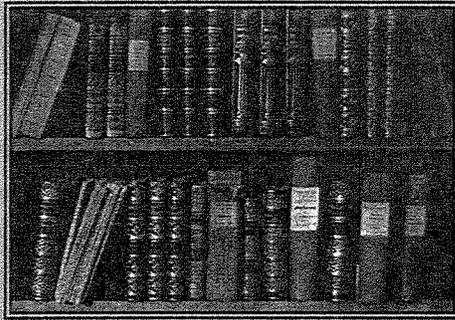
O trabalho de Armstrong nos ajudou a encontrar as referências teóricas relevantes para pensar o livro de fotografia, discutidas no Capítulo 2. Em síntese, ela propõe que a fotografia seja lida no contexto em que foi veiculada, no caso, os livros; e texto e imagem sejam lidos enquanto entidades distintas que se relacionam.

O referencial teórico de Armstrong são as reflexões de Barthes sobre a fotografia. Particularmente importante é o conceito a respeito da relação entre texto e imagem, que segundo ele sofre uma reversão histórica com o surgimento da fotografia: *a imagem não mais ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem (Barthes, 1990:20).*

Esse conceito tornou-se central para Armstrong; ela o aborda a partir de estudos de caso, nos quais procura identificar os traços dessa passagem, que ela concebe como período de resistência da fotografia à página impressa. Para tanto, escolheu livros publicados entre 1843 e 1875, período anterior ao desenvolvimento do processo de meio-tom, que permitiu a impressão da fotografia na página, junto com o texto. Nos livros selecionados por Armstrong, a fotografia está colada nas páginas ou encadernada junto com elas; a assimilação da fotografia pelo livro está em processo.

SCENES IN A LIBRARY

READING THE PHOTOGRAPH IN THE BOOK, 1843-1875



CAROL ARMSTRONG

OCTOBER



Capa de Scene in a Library (Armstrong, 1998)

Nesses livros, nasce o *texto ilustrado fotograficamente*, nova categoria de texto que marca a reversão histórica, colocada por Barthes. O período abordado por Armstrong assinala justamente essa passagem; é próprio para investigar a resistência da fotografia a assumir o posto que lhe seria destinado na era do texto ilustrado fotograficamente. Armstrong identifica, nos livros analisados, a resistência da fotografia à sua assimilação pelo livro, que é perceptível não só em termos físicos, mas também -- e esse é o foco da autora -- em sua relação com o texto.

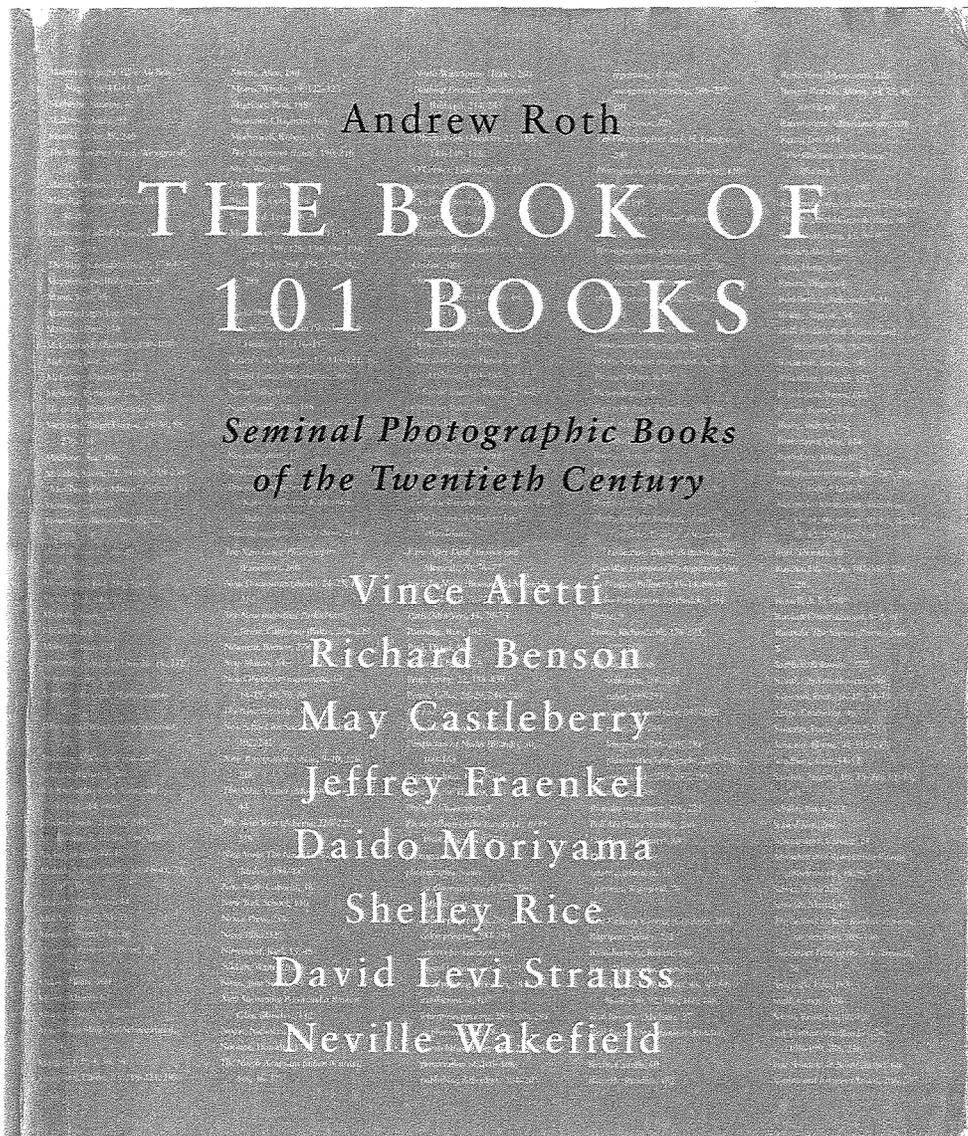
O conceito de Barthes é muito interessante e pode ser um ponto de partida para se pensar o potencial transformador da fotografia não apenas na relação texto/imagem, mas no livro como um todo. O papel da fotografia na história do livro é um vertente de pesquisa que se pode desdobrar desta; ela será retomada na Conclusão.

The Book of 101 Books é uma obra de referência sobre livros de fotografia do século 20. Ela traz a descrição física dos 101 livros selecionados, apresenta informações sobre suas histórias e imagens.

III

A seleção dos livros priorizou o cuidado com que eles foram realizados, isto é, o valor do livro enquanto objeto tridimensional cujo conteúdo, design, papel, qualidade de impressão, encadernação, capa, tamanho etc. se combinam de modo a compor um todo em que cada elemento tem sua identidade e sua função. Foram privilegiadas monografias em que os artistas tiveram papel ativo na produção do livro, bem como trabalhos em que as fotografias foram pensadas para serem vistas no formato livro. Andrew Roth evitou livros editados apenas com o propósito de exibir imagens. Além disso, foram considerados ainda o fotógrafo e a importância histórica do livro em questão.

The Book of 101 Books traz ainda seis ensaios de profissionais ligados ao livro de fotografia. Particularmente interessante é *When Objects Dream*,



The Book of 101 Books (Roth, 2001)

de Shelley Rice, crítica e historiadora, em que ela analisa vários dos livros apresentados e comenta o contexto histórico em que se inserem. Para ela, o livro é um ambiente que construímos para guardar objetos que compõem nosso repertório mental coletivo; no livro, os organizamos de modo a criar a ilusão de um universo lógico e pleno de significado.

Publishing photography é um guia para quem pretende editar e publicar seu próprio livro de fotografia. Dewi Lewis era, à época, Diretor da Corner House Publications, editora britânica com forte presença na área de livros de fotografia, e Alan Ward é designer.

O livro aborda diversas questões relacionadas ao livro de fotografia: negócio editorial, comercialização, apresentação do trabalho ao editor, papel do editor, relacionamento com o designer, impressão, marketing, publicidade, contratos e questões financeiras. É um ótimo guia para quem pretende entrar no ramo.



O Livro de Fotografia deve ser melhor estudado devido à forte ligação existe entre a fotografia e o livro. Ela começa pela estreita correspondência que há entre o modo de ser de um e de outro (Armstrong, 1998).

Artes gráficas. A fotografia, assim como o livro, pertence à família das artes gráficas. Ela foi descoberta quando se procurava aprimorar os métodos de impressão e faz parte dos modernos processos de reprodução gráfica. Impressa, a fotografia aproxima-se muito das suas características originais.

Proximidade com o texto. Livro e fotografia têm, ambos, relações fortes com o texto escrito: quando tornada pública, a fotografia geralmente vem acompanhada de textos; e o livro é o local por excelência da escrita.

Seqüência. Ambos têm a seqüência como elemento expressivo importante: o livro por sua própria constituição; a fotografia porque, desde o surgimento dos filmes em rolo, é feita em série e assim estamos acostumados a vê-las.

Manuseio. Fotografias e livros são do universo do manuseio.

Tempo. O livro deixa a cargo do leitor o tempo de leitura de cada página, de cada imagem, e permite que ele volte a elas quando quiser. Para a leitura da fotografia, isso é fundamental pois cada imagem, para cada leitor, tem um tempo de leitura próprio.

Intimidade. O livro propõe uma relação íntima com o leitor, dando-lhe espaço para a expansão de sua subjetividade, e a leitura da fotografia depende essencialmente da subjetividade do olhar para ganhar sentido.

Tamanho. Fotografia e livro não têm tamanhos predefinidos; o tamanho de ambos é definido no momento de sua associação.

Arte e indústria. Livro e fotografia são formas de expressão e de arte que têm como característica básica a possibilidade de reprodução ilimitada. Ambos são arte e indústria.

A fotografia está ligada ao livro desde que foi descoberta, ou antes até, pois as pesquisas que levaram a ela pretendiam aprimorar o processo de reprodução das imagens nos livros. Ela penetra no livro antes mesmo de poder ser impressa e impulsiona o desenvolvimento das técnicas de impressão, como meio e fim do processo. Grande parte da história da fotografia está no livro.

Além de principal moldura da fotografia em termos históricos, o livro é um espaço privilegiado para a experimentação da linguagem aplicada à

comunicação social; é um suporte que leva a arte a todo canto e, ao mesmo tempo, um objeto de arte industrializado.

A produção contemporânea de livros de fotografia vive um verdadeiro *boom*, desde a década passada, como parte da transformação por que passam os meios e modos de comunicação, tanto do ponto de vista da tecnologia como da comunicação em si. A tecnologia digital penetra integralmente no processo editorial e de produção gráfica, e também no fazer, tratar e editar a própria fotografia, além de influenciar (se não revolucionar) os modos de ver, pensar e criar.

“Com efeito, a renovação das técnicas de produção do livro e das actividades que para eles convergem, desde o fabrico do papel ao recurso a novos suportes magnéticos, da composição à reprodução, do grafismo à organização da sua apresentação material, tudo significa uma mutação quase tão impressionante como a que levou as técnicas da difusão do documento escrito dos scriptoria monásticos medievais às oficinas venezianas de Aldo Manuzio ou aos prelos flamengos de Platin. (Castro, 2001:12)

É interessante observar a frequência com que um avanço tecnológico – como o de Gutemberg – antes promove do que elimina aquilo que supostamente deve substituir, levando-nos a perceber virtudes fora de moda que de outra forma não teríamos notado ou que consideraríamos sem importância. (Manguel, 1999:159-160)

O objetivo deste trabalho é promover o livro de fotografia enquanto objeto de pesquisa e reflexão. Como tal, ele serve à pesquisa sobre fotografia, seus usos e sua história; serve também ao debate sobre a qualidade da produção editorial ligada à fotografia; leva ao fotógrafo uma reflexão sobre o suporte que lhe é dedicado, suas potencialidades e modos de explorá-las, e a editores, curadores e designers uma reflexão dirigida, que privilegia as especificidades do livro de fotografia; finalmente, abre uma nova vertente para o estudo do livro e contribui para uma reflexão mais ampla sobre essa mídia em um momento em que a tecnologia digital se espalha e aceleradamente contamina hábitos e processos.

Para tanto, fornecemos três contribuições: uma aproximação histórica, uma aproximação conceitual e um modo de leitura.

HISTÓRIA. No Capítulo 1, apresentamos momentos da história do livro de fotografia. São citadas edições significativas por suas características editoriais e por representarem aspectos do livro que interessam para contar sua história. Mais do que uma trajetória evolutiva, a história provê um repertório de possibilidades editoriais que fica à disposição para inspirar novas edições. A perspectiva histórica foi fundamental para a aproximação conceitual proposta no capítulo seguinte.

CONCEITO. No Capítulo 2, apresentamos duas aproximações conceituais do livro de fotografia. Na primeira, ele é considerado uma categoria específica, que se depreende de outras duas categorias que o sucederam historicamente: os livros ilustrados e os livros de arte; e de uma terceira, os livros de artista, de cuja gênese participa. A segunda aproximação conceitual considera o livro de fotografia enquanto objeto. Objeto que associa fotografia, texto e design com especificidades que decorrem do modo de ser do livro e que criam espaço para a expressão da fotografia.

LEITURA. No Capítulo 3, partimos da conceituação do livro enquanto objeto para propor um modo de leitura em que interessam a unidade e a originalidade da obra, construídas a partir das expressões - fotografia, texto e design - que nele dialogam e do uso criativo das partes e componentes que constituem o livro.

Essa proposta de leitura é aplicada, nos capítulos finais, a três livros de fotografia selecionados por sua qualidade editorial, pelo envolvimento do autor na concepção do livro e por apresentarem diferentes desafios de leitura.

TERRA, DE SEBASTIÃO SALGADO, apresentado no Capítulo 4, é exemplar da importância da edição para o estabelecimento de um conceito que bem defina o livro e costure seus diversos elementos em torno de uma proposta unificadora. Sua leitura revela um engajamento profundo com o tema que, mais do que o valor artístico ou documental das fotografias, define o caráter do livro. Sua edição aproveita todos os componentes do livro para agregar significado à abordagem pretendida. A leitura atenta, que relaciona as expressões que nele dialogam e a utilização dos espaços do livro, revela que **Terra** é não apenas um suporte para a obra fotográfica; ele é uma obra.

SILENT BOOK, DE MIGUEL RIO BRANCO, apresentado no Capítulo 5, é uma longa seqüência de imagens que dispensa explicações. Nem texto introdutório, nem legendas, nada explica o que aquelas imagens estão dizendo, a não ser elas mesmas. Mas imagens não afirmam, apenas sugerem, e cabe ao leitor lidar com a polissemia do que está lendo. **Silent Book** é um poema em fotografias; apenas elas se manifestam, em associações dípticas, às vezes trípticas, ao longo de uma narrativa em que a pontuação são páginas negras e dobras. É um livro de artista.

INSTANTÂNEOS DE UM JAPÃO INCOMUM, DE MAUREEN BISILLIAT, apresentado no Capítulo 6, é uma associação de fotografias da autora com poemas de Lafcadio Hearn e design de Ruth Klotzel. A interação entre as três expressões é intensa nesse pequeno exemplar, que exala uma ocidental delicadeza japonesa. Nesse livro, o design não busca a discricção nem se resume a criar espaço para as outras expressões, ele se afirma como terceira expressão. Tal qual **Terra e Silent Book**, cada um ao seu estilo, **Instantâneos** também é um livro de artista; ele amplia o valor das imagens e constrói uma associação de expressões que só no livro poderia assumir a forma que tem.

Os três livros selecionados são aqui considerados livros de artista, conforme conceito discutido no Capítulo 2. Eles não foram escolhidos por serem livros de artista, ao contrário, fomos estimulados a pesquisar o conceito para explicar o que diferencia esses três livros de outros que encontramos nesta pesquisa. Mantivemos a escolha, cientes de que eles não são representativos do universo dos livros de fotografia, porque o objetivo dessas leituras é ilustrar a proposta apresentada no Capítulo 3 e para isso eles são os mais adequados.

Este trabalho representa uma aproximação inicial porém abrangente do livro de fotografia. Os resultados consolidados são, sobretudo, um ponto de partida para novas investigações sobre ele. Algumas delas são sugeridas na Conclusão.

HISTÓRIA

Neste **Capítulo 1**, apresentam-se edições selecionadas de livros de fotografias, desde seu surgimento, acompanhadas de comentários que os situam historicamente ou os qualificam do ponto de vista editorial.

A seleção dos livros aqui apresentados foi feita a partir de **Photography and the Book**, de Newhall (1983), e **The Book of 101 books**, de Roth (2001), por isso há clara predominância de livros publicados nos Estados Unidos e na Europa. Utilizei também a bibliografia sobre o livro de artista, particularmente, **A Página Violada, da ternura à injúria na construção do livro de artista**, de Paulo Silveira (2001), e sobre a história do livro, em especial, **A Palavra Escrita**, de Wilson Martins (2001).

Em **Photography and the Book**, Newhall utiliza quatro critérios para selecionar os livros que apresenta. Eles dizem respeito a aspectos essenciais do livro de fotografia e podem ser guia para analisar toda sua história. Na exposição de Newhall foram lançados pontualmente, assim como os livros citados o foram, para sugerir possibilidades de abordagem importantes para a história do livro. Os quatro critérios são:

1. evolução das técnicas de impressão da fotografia;
2. usos a que se destina o livro de fotografia;
3. contexto artístico em que se insere; e
4. elementos constitutivos e expressões que dialogam no livro de fotografia.

Na seleção que apresentamos neste capítulo há ingredientes dos quatro e, portanto, os livros citados pontuam, por motivos diversos, momentos importantes dessa história.



A história do livro de fotografia é parte de uma história muito anterior à fotografia; ela se inscreve na história do livro ilustrado. A fotografia foi descoberta em meio a pesquisas para aprimorar os processos de reprodução de imagens e gravação de matrizes de impressão. Nesse sentido, ela é parte da história do livro, em particular do livro ilustrado, antes mesmo de ter a ele se incorporado. A fotografia, no entanto, passou por rápida disseminação e autonomia antes de ser efetivamente utilizada nos processos de impressão, e as primeiras aparições da fotografia em livro foram com imagens coladas nas páginas impressas ou, indiretamente, em litografias realizadas a partir de originais fotográficos.

Cópias litografadas¹ a partir de originais fotográficos foram o primeiro passo da assimilação da fotografia pelo livro. A imagem fotográfica era

¹ A litografia é um processo de gravura em plano, ou seja, a matriz de impressão não é em relevo, como a xilogravura, nem em entalhe, como a água-forte e outras. A litografia baseia-se na repulsão recíproca entre

copiada à mão por um litógrafo. A fotografia ainda dependia de tradução, intermediada pela habilidade do desenho, para ser publicada. O livros com cópias litografadas não são livros de fotografia – neles não há imagem fotográfica –, mas são seu embrião, pois prenunciam a inclusão da fotografia na página impressa.

(...) as raízes do consumo fotográfico já estão presentes naquele litográfico, que responde a uma série de demandas e exigências geradas pela Revolução Industrial. (Fabris, 1998:11-12).

Esses livros eram geralmente produzidos a partir de daguerreótipos, que não podiam ser reproduzidos. As litogravuras recebiam legendas do tipo: “a partir de originais fotográficos.”, o que supostamente lhes conferia maior proximidade com o real. As litografias a partir de originais fotográficos eram custosas do ponto de vista financeiro e do tempo necessário para serem feitas. Eram usadas principalmente em revistas periódicas para estampar o rosto de políticos e artistas. Nos livros também foram utilizadas para reproduzir retratos, mas principalmente paisagens e vistas de locais distantes.

Excursions Daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquables du globe, de Nicolas Marie Paymal Lerebours, publicado entre 1840 e 1842 em Paris, é um desses livros. As cem ilustrações do livro, de vistas da Europa, América do Norte, Norte da África e do Oriente Médio, foram

1.

uma substância gordurosa e a água, sobre um tipo específico de pedra. O primeiro uso do processo litográfico em livro deu-se em 1807 e a técnica rapidamente disseminou-se para o mundo todo. No Brasil, a litografia chegou em 1818. O francês Hercule Florence, que mais tarde chegaria de modo isolado, no Brasil, à descoberta da fotografia, foi um dos litógrafos que trabalhavam no Rio de Janeiro. Dois exemplos importantes de reprodução de imagens por litografia são as obras de Debret (*Voyage Pittoresque et historique au Brésil*, 3 vols. Paris, Firmin Didot, 1834-39) e Rugendas (*Viagem Pitoresca no Brasil*, edição simultânea em alemão e francês, de 1853). O processo de gravura em plano é a base do offset, um dos mais bem sucedidos processos de impressão do século 20, que utiliza chapas finas de metal trabalhadas fotograficamente.



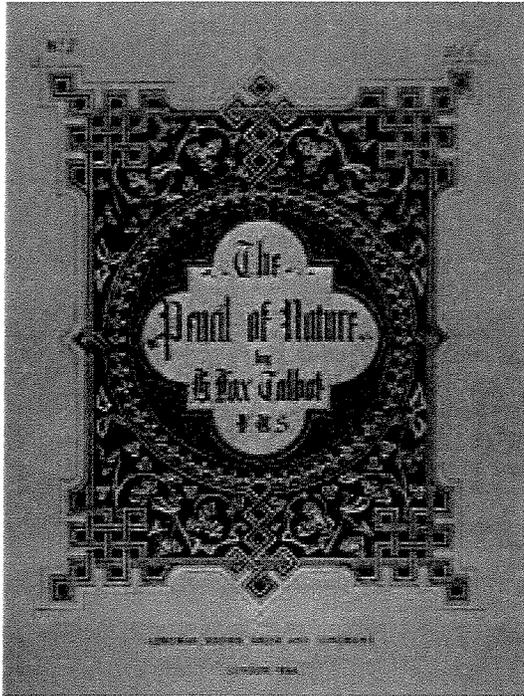
1.1

Niágara, imagem de Excursions Daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquables du globe (Nicolas Marie Paymal Lerebours, 1840-1842)

feitas a partir de daguerreótipos. O autor não fazia as imagens, ele vendia o equipamento e ensinava o processo fotográfico a estudantes, que eram enviados a locais de interesse.

A Publicação de Excursions Daguerriennes foi uma das primeiras tentativas de aproximar o invento fotográfico da voga das viagens celebradas no ideário romântico, das recomendações das sociedades científicas. São vistas únicas, em daguerreótipos, de diversas partes do mundo, reproduzidas no detalhe em gravuras de aço. Outras tantas obras ilustradas circulam nessa época, inserindo-se em um mercado próspero de títulos, no campo editorial do século XIX, onde a construção do senso textual é agenciado pela linguagem visual, transformando, nos termos de Melot, M. (1985), "o espaço de leitura em um espaço de espetáculo." (Segala, 1999:64)

Os primeiros livros que se pode considerar *de fotografia* foram publicados com fotografias originais coladas ou encadernadas entre suas páginas. O clássico **The Pencil of Nature**, de William Henri Fox Talbot, publicado em Londres, em fascículos, entre 1844 e 1846, é o primeiro livro de fotografias da história. Talbot usou esse livro para demonstrar diversos aspectos de sua invenção, dentre os quais, o caráter reprodutível das imagens. Talbot montou um laboratório para a reprodução em série dos 24 calótipos colados nas páginas do livro. Os calótipos eram copiados um a um e colados em páginas impressas com texto, que eram então encadernadas. Essa foi a norma dos primeiros livros de fotografia, quando ainda não havia tecnologia para imprimir graficamente a imagem fotográfica. Para copiá-las, colocava-se o negativo sobre outro papel fotográfico, prensava-os sob uma chapa de vidro e expunha-os ao sol. Devido ao trabalho envolvido, as tiragens



1.2

Capa e imagem *The Open Door* de *The Pencil of Nature* (William Henry Fox Talbot 1844-1846)

desses primeiros livros eram reduzidas, não passavam de duzentos exemplares, e seu custo era elevado. **The Pencil of Nature** foi publicado em uma edição de 89 exemplares.

No livro, as fotografias, de objetos, livros, plantas e paisagens (só uma imagem inclui pessoas, que foram cuidadosamente instruídas para não se mexer diante da câmara), são acompanhadas de comentários de Talbot sobre o processo fotográfico e seus desafios técnicos e estéticos.

Carol Armstrong (1998) considera que **The Pencil** não apenas narra o desenrolar de uma experiência, a descoberta da fotografia, mas é em si um experimento ao associar fotografia e texto e colocar a fotografia no livro; ele traz instruções sobre como ler essa nova entidade: o livro ilustrado fotograficamente.

A produção de livros com originais fotográficos foi significativa na segunda metade do século 19. Foram editados livros diversificados quanto aos objetivos e ao tipo de imagens: livros de viagem, de guerra, de propaganda institucional, de documentação e de retratos. Eles são também chamados álbuns. Suas edições eram muitas vezes irregulares; os exemplares apresentavam diferenças entre si, pois não eram feitos industrialmente e muitas vezes eram produzidos por demanda.

As pesquisas para se chegar à impressão gráfica da fotografia corriam atrás do crescimento do mercado de consumo de imagens fotográficas. Vários processos desenvolvidos na segunda metade do século 19 permitiam a reprodução de fotografias em larga escala, mas não possibilitavam a impressão simultânea de texto e imagem, porque o texto era impresso com base em uma chapa em relevo e as técnicas para impressão da fotografia criavam chapas em entalhe.

O *woodburytype*² foi uma das primeiras técnicas de impressão em tinta da imagem fotográfica. As imagens, embora impressas graficamente, ainda eram coladas nas páginas ou encadernadas junto com as demais páginas, a exemplo dos livros com originais fotográficos.

1.3

Street Life in London, de John Thomson e Adolphe Smith, publicado em Londres por Sampson Low, Marston, Searie & Rivington, em 1877-78, teve suas imagens reproduzidas por *woodburytype*. Segundo Newhall (1983), essa técnica é um dos mais belos modos de reproduzir imagens fotográficas; ela resulta em uma imagem semelhante à fotográfica, de grande durabilidade.

Mais do que exemplar de um modo de reprodução das imagens, **Street Life in London** foi um dos livros pioneiros dos gêneros documentação social e fotografia de rua, que alcançariam grande difusão no livro ao longo do século 20. O livro aborda os modos de vida da população menos favorecida de Londres; é composto de 36 textos do jornalista Adolphe Smith e de Thomson, que tratam de atividades desenvolvidas pela população de Londres da segunda metade do século 19, e de 36 fotografias de Thomson. No prefácio, os autores afirmam que não são os primeiros a abordar o tema mas que o fazem com a fidelidade que a fotografia possibilita.

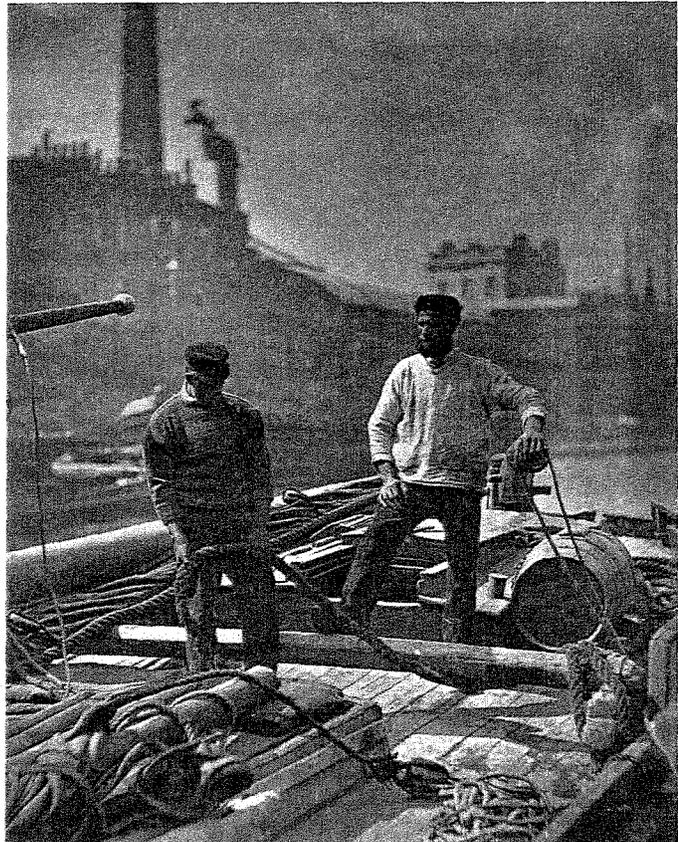
A inquestionável fidelidade desse testemunho nos permite apresentar verdadeiros tipos da população pobre de Londres e nos protege da acusação de subestimar ou exagerar peculiaridades da aparência. (Thomson e Smith, 1887, tradução livre da autora).

² O nome Woodburytype advém da adição de “type” ao nome do inventor da técnica, W.B.Woodbury. Em termos simplificados, se baseia na exposição de um negativo sobre uma placa de vidro untada com uma substância gelatinosa sensibilizada que, após lavada, retém em relevo as áreas de luz da imagem (a exposição à luz endurece a gelatina). A partir dessa base, produz-se uma chapa de chumbo com o entalhe das áreas de luz, sobre a qual é distribuída uma mistura de água, tinta e gelatina e prensado o papel.

VICTORIAN LONDON
STREET LIFE
in Historic Photographs



John Thomson



1.3

Capa da reedição de 1994 de **Street Life in London** (John Thomson e Adolphe Smith, 1877-1878) e **Workers on the "Silent Highway"**, do mesmo livro (Newhall, 1980:35)

Thomson era instrutor de fotografia da Royal Geographic Society e já havia publicado outros livros, dentre eles **Illustrations of China and its People**, de 1873, uma obra em quatro volumes com aproximadamente duzentas imagens. Quando morreu, em 1921, a Royal Geographic Society publicou a biografia dele que detalha o livro feito no oriente, mas não menciona **Street Life of London**, considerado hoje seu principal trabalho.

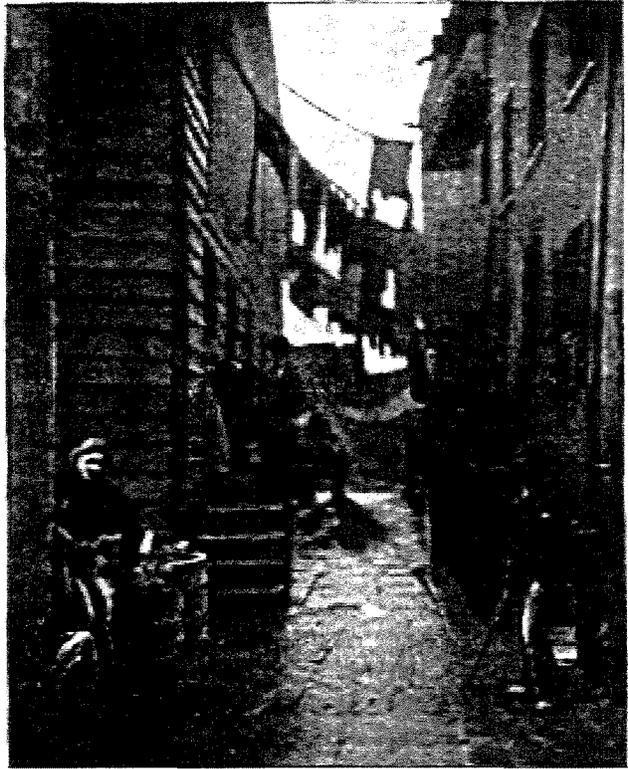
Pode ser que as pessoas daquele tempo preferissem não entrar em contato com o que estava sendo retratado. (Leggat, 1998, tradução livre da autora)

A impressão conjunta de texto e imagem só foi viabilizada a partir da década de 1880 com a invenção do processo de meio-tom, que decompõe a imagem em pequenas áreas de preto e branco, impressas em relevo, junto com o texto. No início, a decomposição da imagem em pequenos pontos era feita manualmente; a imagem fotográfica era transformada por um artesão em milhares de pequenos pontos pretos e brancos. Com o tempo passou a ser feita por um processo fotográfico, no qual a imagem original é refotografada com uma lente especial.

1.4

O livro de Jacob Riis, **How the Other Half Lives; Studies among the Tenements of New York**, publicado em 1890 em Nova York, é um exemplo do meio-tom reticulado à mão. No livro, encontram-se mescladas reproduções de imagens fotográficas e desenhos feitos a partir das imagens fotográficas.

O livro é um clássico sobre a população pobre de Nova York. Riis era imigrante dinamarquês, oriundo de uma condição social muito desfavorecida, tornou-se repórter, começou a escrever sobre os mendigos



How the Other Half Lives; Studies among the Tenements of New York (Jacob Riis, 1890)

1.4

de Nova York e passou a fotografá-los para ilustrar seus textos. À diferença de **Street Life in London**, uma associação de dois autores, um que se expressa pelo texto, outro predominantemente pela imagem, **How the Other Half Lives** é obra de um único autor: Riis escreve e fotografa. Segundo Newhall (1983), ele não encontrava nas palavras a veemência que as imagens conferiam ao tema. O livro foi um sucesso comercial à época, com onze edições vendidas em cinco anos.

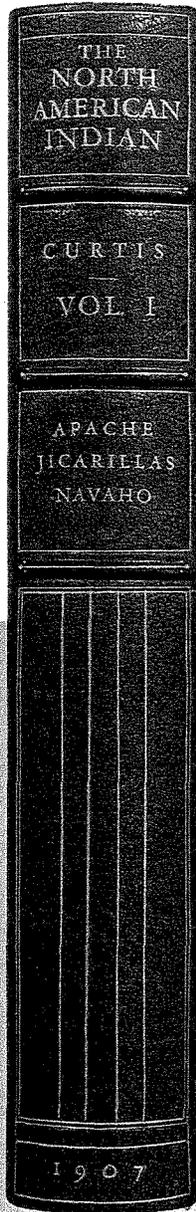
Apesar do desenvolvimento do processo de meio-tom, outras técnicas de reprodução de fotografias continuaram a ser utilizadas, por várias décadas, por aqueles que priorizavam a qualidade da impressão.

1.5

The North American Indian, de Edward S. Curtis, cujo primeiro volume foi publicado em 1907 e o último em 1930, em Seattle (Estados Unidos), é um exemplo. Talvez a obra mais ousada em termos de dimensão e luxo já publicada, **The North American Indian** é uma das maiores empreitadas editoriais da história, composta de vinte volumes de texto ilustrado com 1500 fotografias, cada um deles acompanhado de um portfólio com 36 ou mais fotografias de 45 cm x 55 cm, num total de 722 imagens.

O trabalho foi impresso em fotogravura³, em papel artesanal e encadernado com capa de couro. Foi publicado em uma edição limitada de quinhentos exemplares e vendido a US\$ 5.000 cada um. Mais do que documentar os índios, o objetivo de Curtis era recriar o mito do nobre selvagem (Rice, 2001). Curtis montava cenas para retratar detalhes de costumes que muitas vezes já nem eram praticados. Ele não retrata o que acontecia com os

³ A fotogravura é uma técnica de impressão que sobrevive até os dias de hoje. É baseada no processo em entalhe e, portanto, não transforma a imagem fotográfica em milhares de pontos, como o processo de meio-tom. A fotogravura produz uma imagem de alta qualidade. Ela é utilizada ainda hoje, mas o alto custo dos cilindros de impressão só se justifica para tiragens muito elevadas, utilizadas em algumas revistas ou em publicidade.



THE AMERICAN INDIAN

to as deities having power over the
 cross, symbolizing four spirits of the
 of the gods. They are supposed to
 medicine-men, bringing to them words
 al gods as they sit and chant in cere-
 fasting. Their name, Nigostón Biki
 s, indicates that their powers extend
 sky.

spirits of the air who reveal to the
 they claim to know in a priestly way.
 e to them in visions as they sit and
 voring to discover some new cure for
 new customs that might be pleasing to
 ten take a medicine skin of this sort
 azins, where they fast and sing over it
 ng the coming of the spirits.

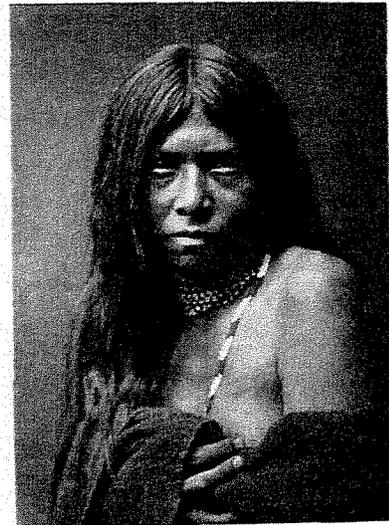
ut any of the various gods have the
 ighting to carry messages from one to
 own in the symbolism of the Apache,
 to indicate communication from one

ani is the first son of Sténáíhā, who
 the son's rays as she lay asleep on the
 b. He is the War God and miracle per-
 who in parallel legends appears in many

al cults. Great monsters in the form
 stones, and bears of hideous conception
 bited the earth for a time, destroying its
 typify only the evils of this life; in fact

in many legends as one of the monsters,
 in a long discussion with the miracle

performer to prove that he should not be destroyed; if he
 were, the earth would become overpopulated. With his bow
 and arrow and turquoise lance Náyénégani banished these curses
 from earth. He himself was invulnerable as he appeared before



índios e sua cultura no início do século, mas o que fora (ou supunha-se ter sido) essa cultura em seu tempo áureo.

Segundo Rice (2001), **The North American Indian** caracteriza a produção de livros de fotografia nos Estados Unidos nesse período por seus exemplares grandes, luxuosos, extremamente bem cuidados quanto à reprodução das imagens e voltados para um público de elite. No entanto, nos volumes de **The North American Indian**, imagens e textos são publicados lado a lado, associados, o que não era a prática usual em livros de fotografia nos Estados Unidos à época, que se pareciam mais aos portfólios que acompanham os volumes de **The North American Indian**. Nestes, as imagens não são encadernadas, aparecem separadas do texto e são acompanhadas por uma folha de legendas.

1.6

A tradição pictorialista, forte tendência da fotografia artística no início do século, apostava na imagem única, plena de significados simbólicos e tendia a segregar imagens e textos. Em geral, textos introdutórios vinham no início e as legendas eram listadas antes ou depois das imagens. **London**, de Alvin Langdon Coburn, publicado em 1909, por Duckworth & Co, em Nova York é um exemplo. O livro contém vinte fotogravuras que representam o que de melhor havia em qualidade de impressão à época, coladas em papel cinza marmorizado. O autor fez as imagens e conduziu todo o processo de impressão (preparação das chapas e das tintas, seleção de papel, testes e supervisão da tiragem) em sua própria imprensa. Coburn procurava deixar a imagem impressa perfeitamente comparável, em qualidade, à ampliação fotográfica. Ele era um dos fotógrafos comprometidos com o reconhecimento da fotografia como arte. Teve uma exposição individual na Royal Photographic Society em Londres, em 1906,

nos Estados Unidos tornou-se membro do Foto-secessão, publicou várias imagens na **Camera Work** de Alfred Stieglitz e diversos livros.

A história da Foto-secessão, da qual Coburn fez parte, mostra que o movimento que eleva a fotografia ao estatuto de arte se inicia influenciado pelo pictorialismo e segue trajetória diversa, baseada nas características técnicas próprias da fotografia e na captura de cenas reais, não construídas para serem fotografadas, a *Straight Photography*.

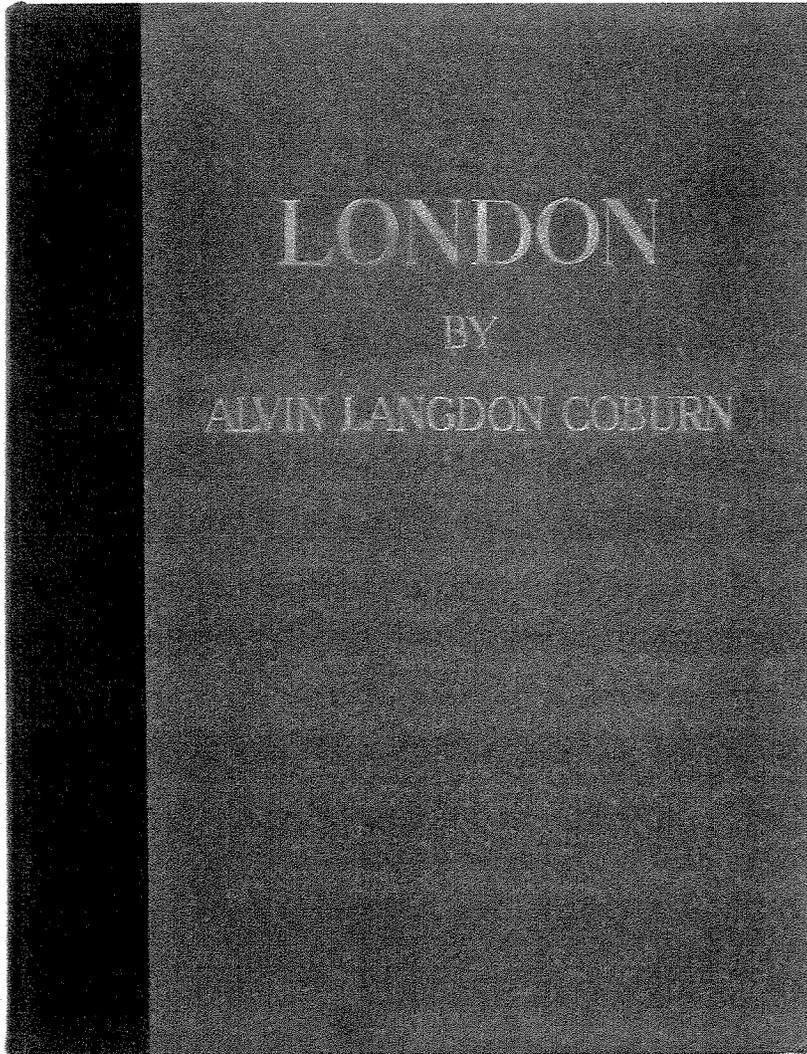
Edward Steichen foi um dos expoentes da *Straight Photography*. Seu livro **Steichen the photographer**, publicado em co-autoria com seu cunhado, o escritor Carl Sandburg, em 1929, pela Harcourt, Brace e Cia. em Nova York, traz imagens que caracterizam esse movimento.

1.7

Nessa época, Steichen era um dos fotógrafos mais famosos e bem pagos da América. A publicação trata a fotografia como arte, mas sugere sua aproximação com interesses comerciais e imagens publicitárias, inclusive no texto introdutório de Carl Sandburg. Esse livro parece ter tido papel importante na briga entre Steichen e Stieglitz, este mais elitista, contrário à contaminação da arte pelo comércio.

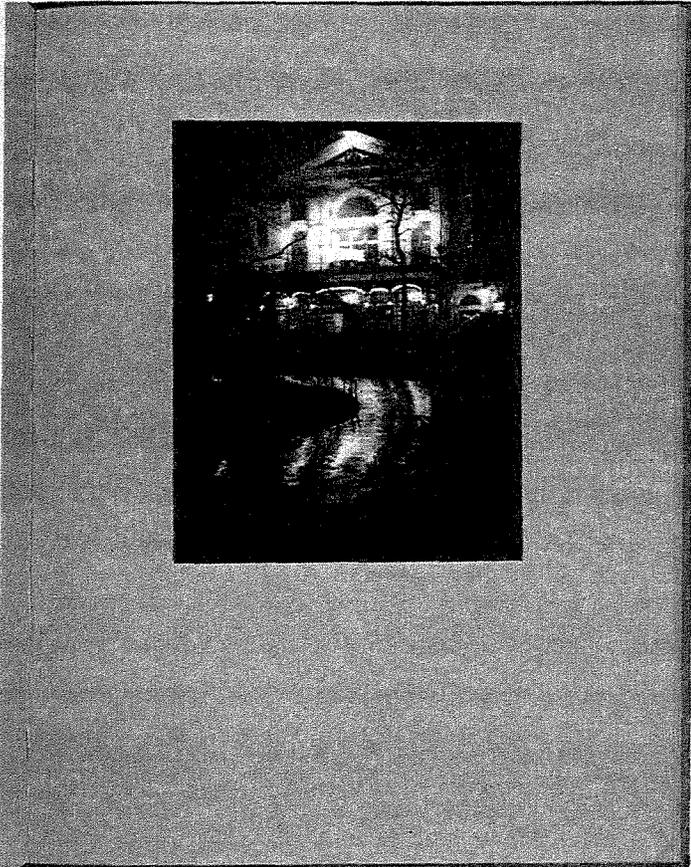
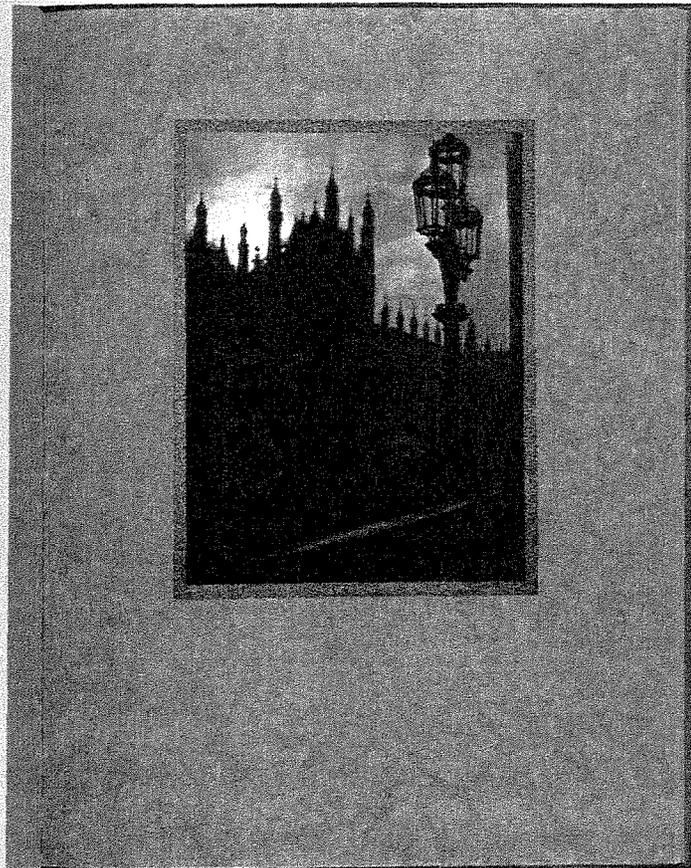
Steichen the photographer é um livro em formato médio⁴ (30 cm x 20 cm aproximadamente), suntuoso, sua capa em tecido negro é impressa com letras douradas, a impressão, em tons quentes de sépia, é de alta qualidade e cada imagem é precedida de uma folha com seu título. A edição sugere que cada imagem deve ser lida separadamente das demais. O livro teve tiragem limitada de 925 exemplares numerados e cada cópia foi autografada pelos autores.

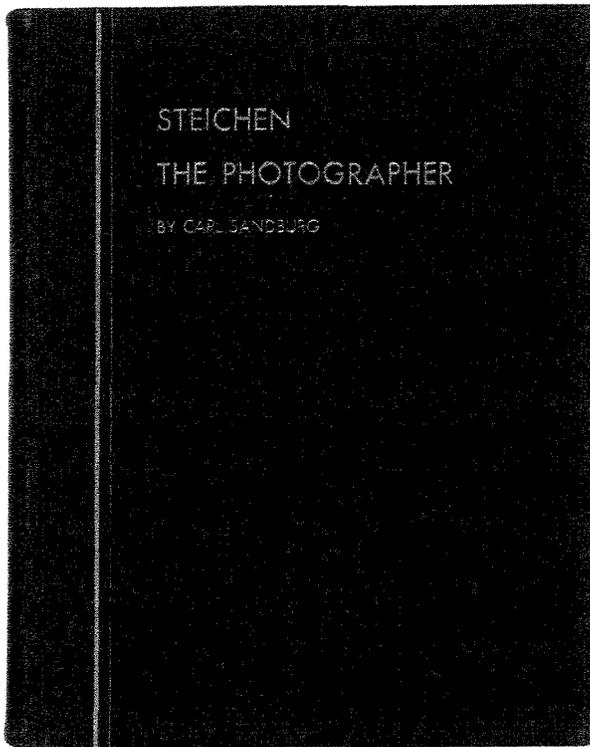
⁴ O grande formato corresponde a livros com dimensões superiores a 35 cm; o médio formato, entre 25 e 30 cm; e o formato pequeno, inferiores a 25 cm. (Araújo, 1986)



1.6

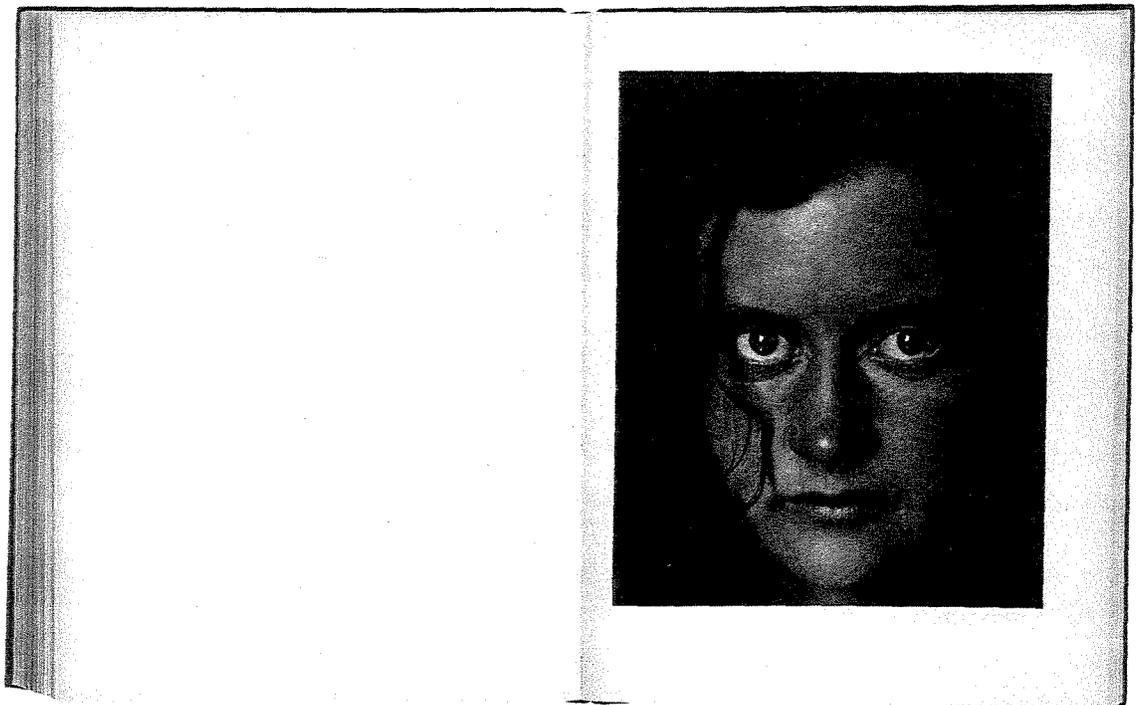
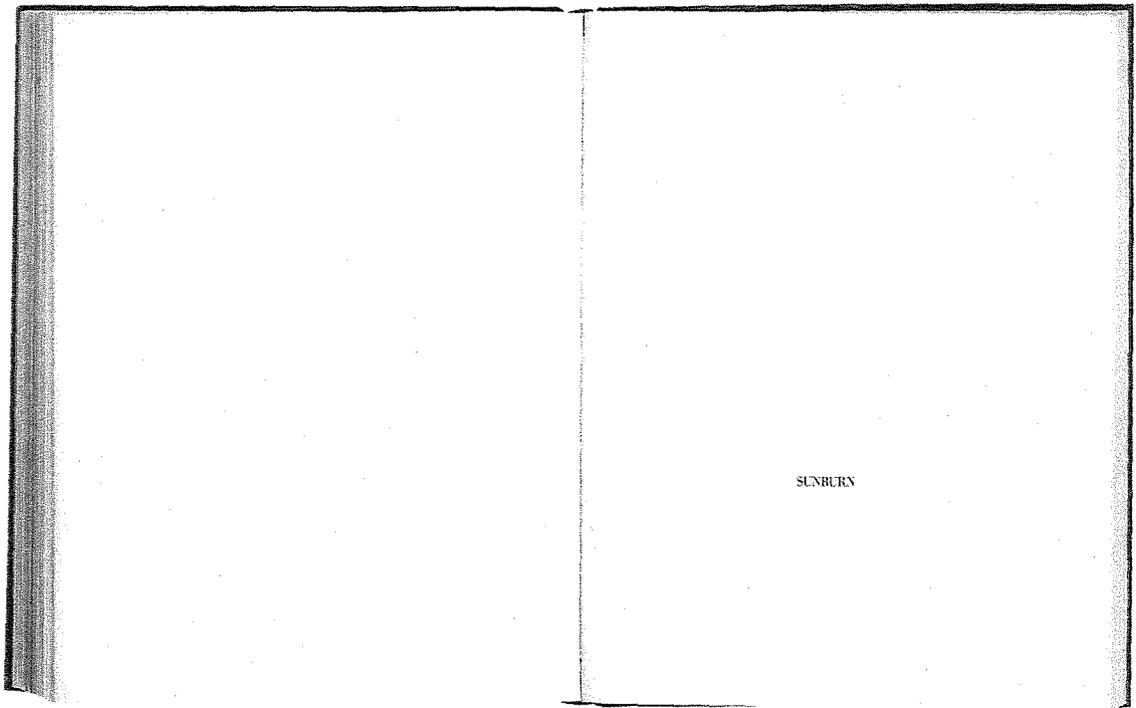
London (Alvin Langdon Coburn, 1909. Roth, 2001:38)





1.7

Steichen the photographer (Edward Steichen e Carl Sandburg, 1929. Roth, 2001:54)



O livro, embora inovador do ponto de vista da fotografia, é apresentado na literatura (Roth, 2001) como um tradicional portfólio de artista. Nesse momento, a fotografia passava por uma revolução, mas, ao menos nos Estados Unidos, ainda não havia penetrado no livro de modo a transformá-lo.

Rice (2001) identifica duas tendências editoriais distintas nos Estados Unidos e na Europa no início do século 20. Nos Estados Unidos, produziam-se livros mais luxuosos, preocupados em promover a fotografia como arte; e na Europa, existia uma postura mais progressista frente à produção editorial. Entre europeus e russos, segundo ela, encontra-se desde o início do século uma atitude mais inovadora em relação, não só à fotografia, mas também ao livro de fotografia, no sentido de experimentar técnicas, pontos de vista e associação de imagens com outras expressões.

Em tese, na Europa já se buscava um produto voltado a um público mais amplo, embora as iniciativas de vanguarda nem sempre lograssem tal objetivo. O importante é que nesse período se aprofunda a associação da fotografia com a página impressa e com a seqüencialidade e a qualidade de impressão, tão essencial para os portfólios de artistas, deixa de ser um atributo fundamental nesses livros.

A fotomontagem associada ao movimento dadaísta da década de 1910 e 1920 foi particularmente importante para a evolução das artes gráficas, que caminharam para uma prática de relações bastante flexíveis entre página, texto e imagem. Isso fica patente nos livros de fotografia.

1.8

Paris, de Moï Ver, publicado em 1931 pela Éditions Jeanne Walter, em Paris, com introdução do pintor Fernand Léger, utiliza imagens de Paris sobreexpostas e justapostas nas páginas, de modo a construir um discurso

com base nas imagens e sua diagramação. As páginas duplas são exploradas como espaço visual único para ampliar a área de comunicação entre as imagens. O modo como elas estão dispostas reforça as idéias de fragmentação e dinamismo, símbolos que começavam a ser associados às metrópoles da época. Rice (2001) afirma que *Moï Ver* conta uma história com imagens: no início, demarca o cenário, com cenas panorâmicas dos telhados da cidade; em seguida, desce às ruas e mostra pedestres, veículos e edifícios.

Paris, embora não fosse um exemplar luxuoso, destinado a uma elite econômica, tampouco pode ser considerado um produto de cultura de massa. Sua tiragem original de mil exemplares conduzia uma proposta de vanguarda, mais afeita às elites culturais.⁵

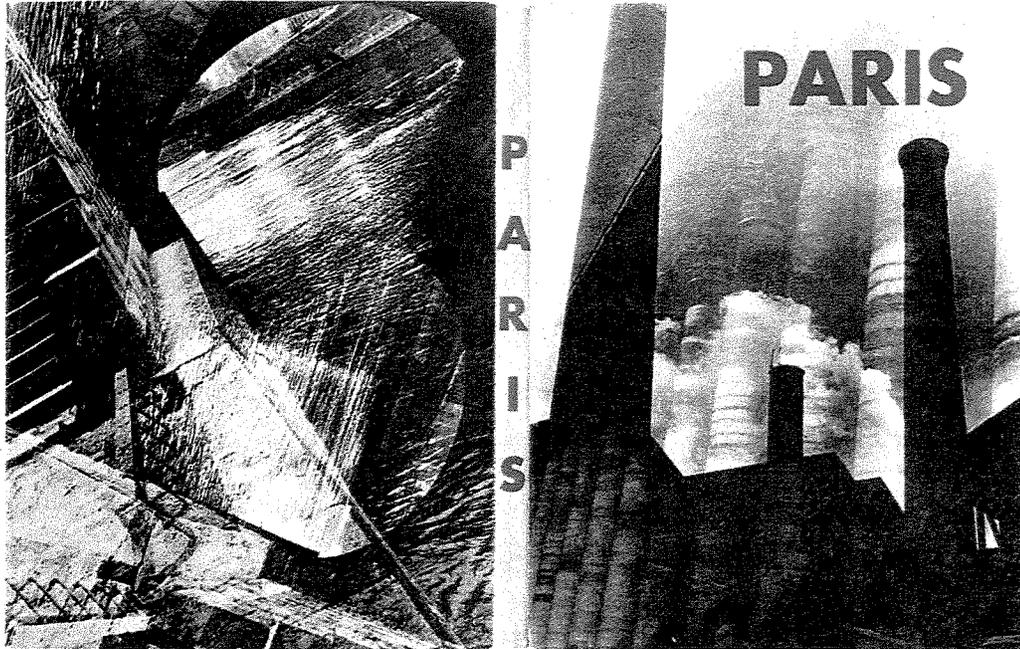
Industria Sotsializma, de El Lissitzky, publicado em 1935 em Moscou pela Stroim, é outra obra que utiliza a associação de imagens para compor um discurso, além de integrá-las ao texto e propor uma diagramação dinâmica. Lissitzky era designer gráfico, arquiteto, pintor, editor, fotógrafo experimental, dentre outras habilidades. Sua obra, **Industria Sotsializma**, foi publicada em sete volumes, com vários tipos de dobras, cortes e diferentes tipos de papel. Os volumes vinham em uma caixa de tecido e metal. A obra foi elaborada para o Sétimo Congresso de Soviets em fevereiro de 1935 e utiliza elementos da linguagem de vanguarda para propaganda política.

1.9

American Photographs, de Walker Evans, publicado em 1938 pelo Museum of Modern Art de Nova York, também nasce de uma iniciativa governamental com fins políticos. O livro traz fotografias feitas para a FSA (*Farm Security Administration*), agência criada nos anos 30 que promoveu importante

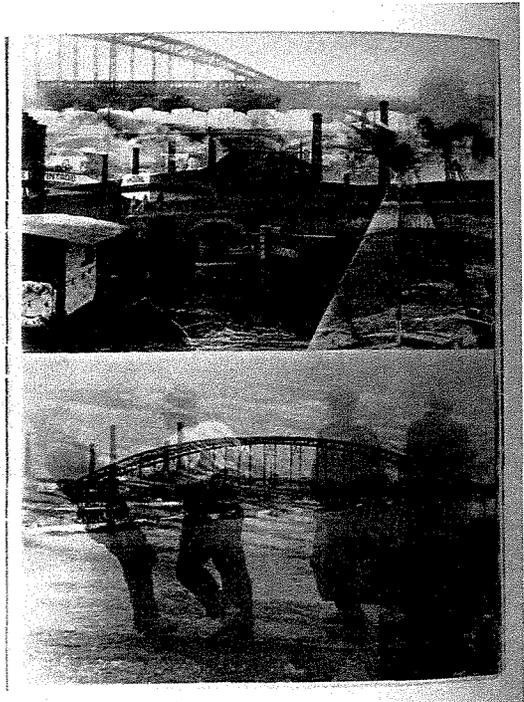
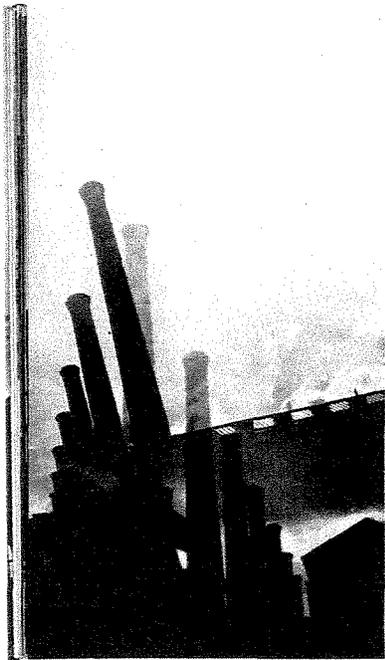
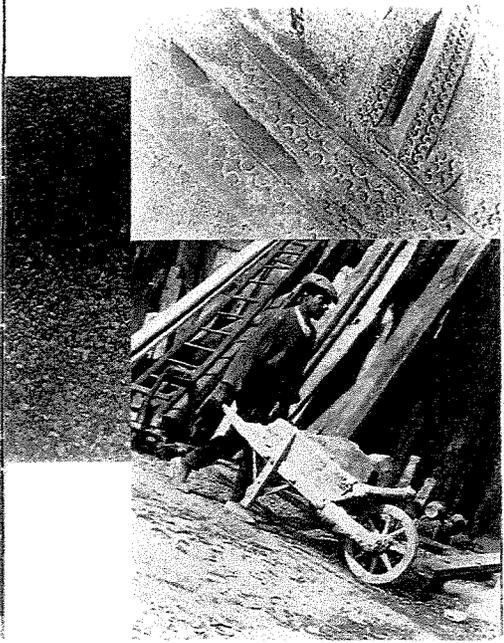
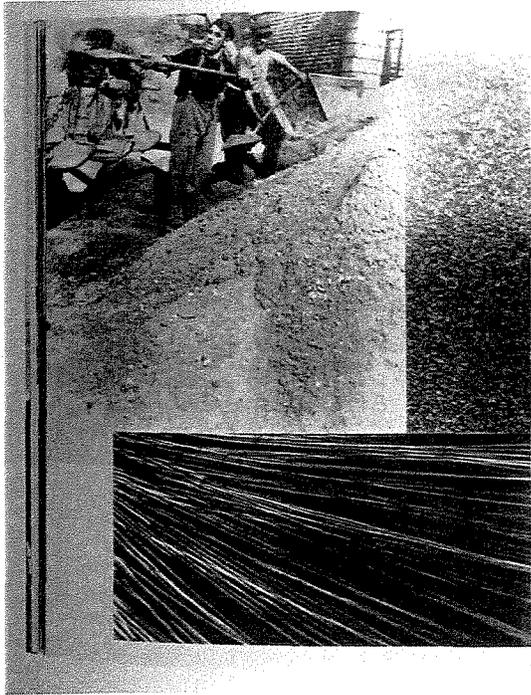
1.10

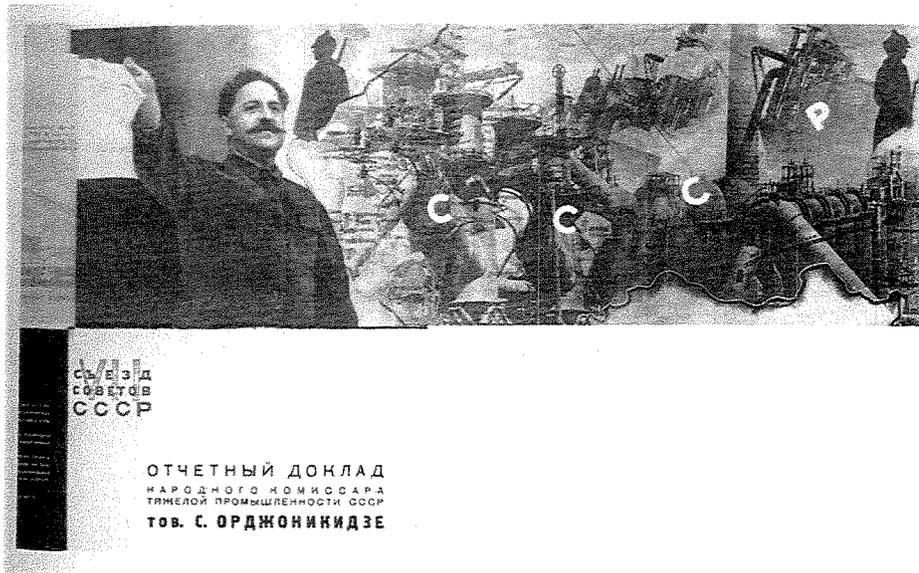
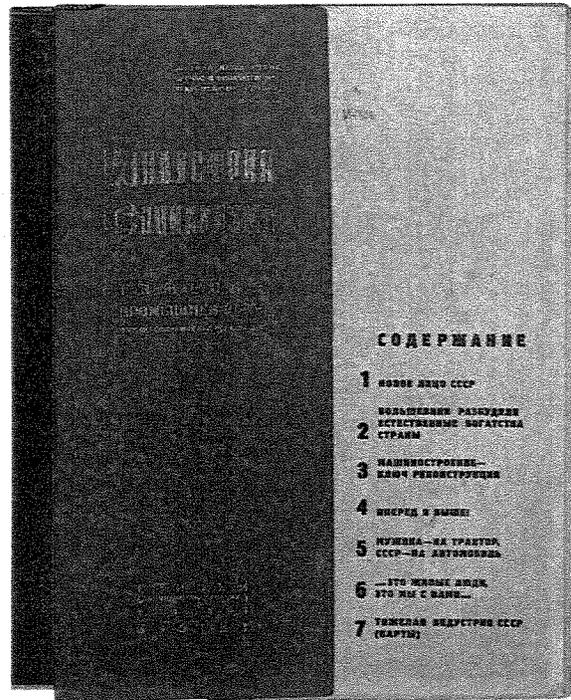
⁵ Este livro foi republicado em 2002 pela Editions 7L, francesa, em uma caixa para colecionador em edição limitada de 1000 exemplares numerados, ao custo de US\$ 150,00.



1.8

Paris (Moi Ver, 1931. Roth, 2001:70)





1.9 Industria Sotsializma (El Lissitzky, 1935. Roth, 2001:82)

WALKER EVANS AMERICAN PHOTO- GRAPHS

ARCHIBALD MACLEISH says:

"Walker Evans' remarkable work suggests that great photography may translate objects into meaning. These American photographs are not Sandburg—no photographs could be—but they do much more than record one area of American experience. They make it speak."

GILBERT SELDES says:

"There ought to be a thousand photographers of genius like Walker Evans to give us a picture of what America looks like—and what it is."

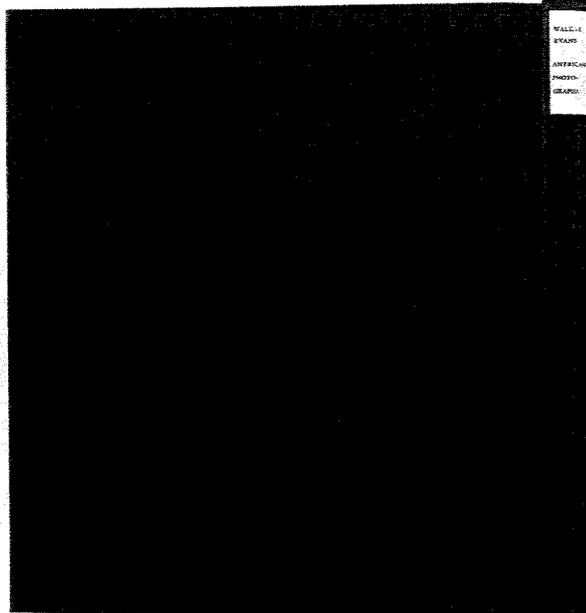
WALKER EVANS AMERICAN PHOTOGRAPHS

The use of the visual arts to show us without distortion our own moral and economic situation now today in great measure with the photographers. The special attributes of his medium, correctly understood and utilized, empower him to fix and to reveal the entire aspect of our society; to record for use in the future our character and our claims to dignity. Walker Evans, photographing in New England or Louisiana, watching a Cuban political funeral or a Mississippi flood, working cautiously so as to disturb nothing in the normal atmosphere of the average place, can be considered a kind of disembodied, burrowing eye, a conspirator against time and its hammer. His photographs are the records of contemporary civilization in eastern America.

THE REPRODUCTIONS PRESENTED IN THIS BOOK ARE INTENDED TO BE LOOKED AT IN THEIR GIVEN SEQUENCE. They have been divided into two sections, each followed by an index giving the date of every photograph and the place in which it was made. In the first part, which might be labeled, "People by Photography," we have an aspect of America for which it would be difficult to claim too much: the photography of a nation is laid on your table. In the second part are pictures which refer to the continuous fact of an indigenous American expression, whatever its source, whatever form it has taken, whether in sculpture, print or architecture: that native accent we find again in Kentucky mountain and cowboy ballads and in contemporary swing-music.

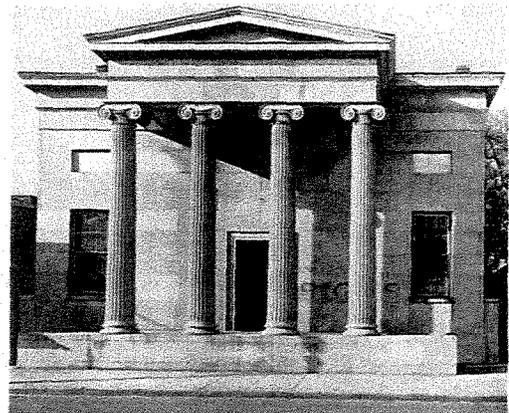
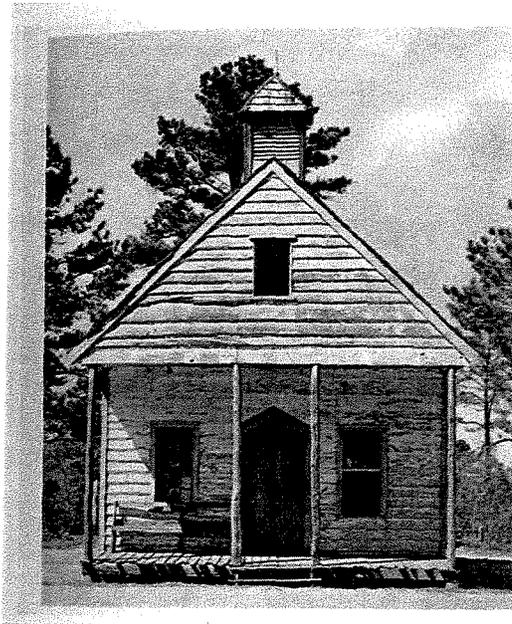
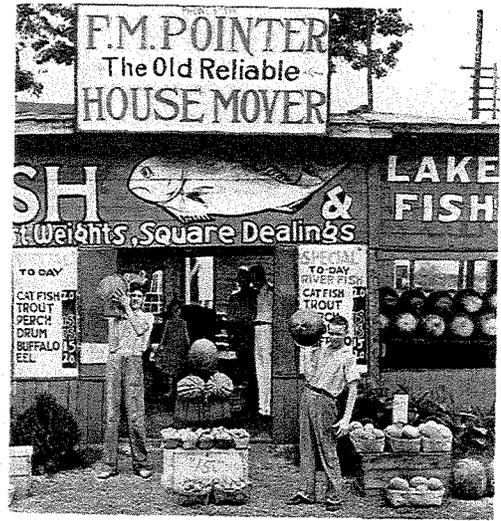
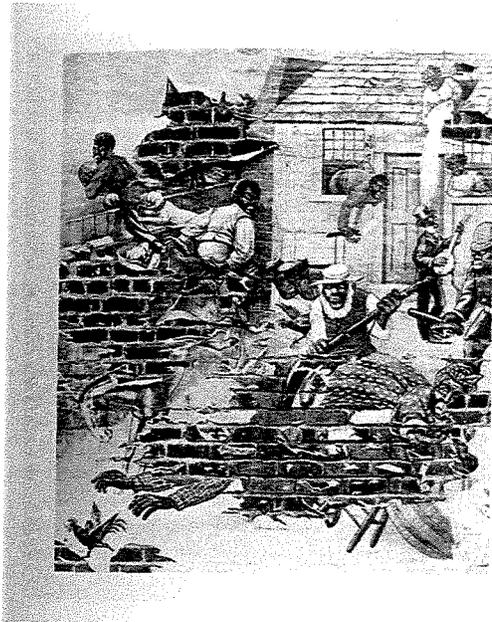
200 pages; 87 plates; \$2.50

THE MUSEUM OF MODERN
ART - NEW YORK



1.10

American Photographs (Walker Evans, 1938. Roth, 2001:98)



investigação fotográfica sobre as condições da vida rural na América nos anos de crise. A intenção de Roy Stryker, diretor da FSA, era chamar atenção para a miséria em que vivia a população rural. Ele orientava os fotógrafos quanto ao tipo de imagem que deveriam fazer e ao tipo de emoção deveriam passar. Havia, por trás das imagens, intenções explícitas da agência governamental.

Com **American Photographs**, Evans desloca as imagens feitas para a FSA do campo documental para o das artes. O livro, com uma tiragem de 5 mil exemplares de uma produção luxuosa, embora em estilo austero, acompanhava uma exposição, a primeira individual de um fotógrafo realizada pelo Moma.

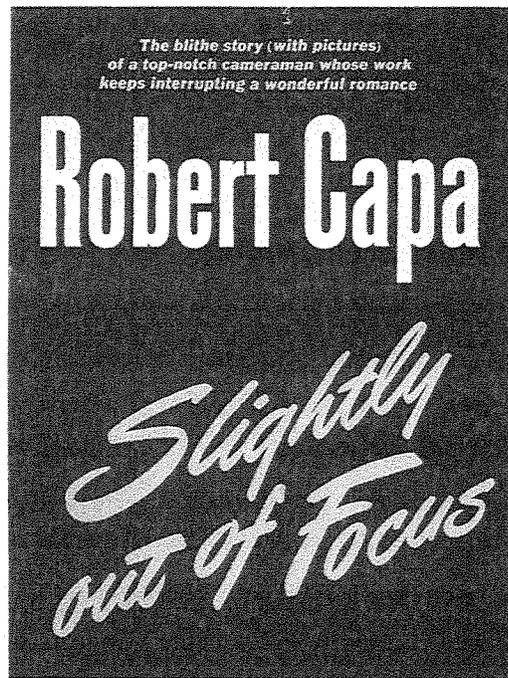
Cada uma das 87 imagens do livro ocupa o espaço de uma página dupla, ou seja, não há associação de imagens no mesmo espaço visual, mas a disposição seqüencial das imagens foi cuidadosamente elaborada por Evans. O texto de Lincoln Kirsten, que acompanha as imagens, foi colocado no final do livro, o que reforça a ênfase no discurso das imagens e reduz a influência do texto sobre a sua leitura.

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 um atitude consistente. Vistas em seqüência 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, 1988:192-193, tradução livre da autora)

Embora transpostas as imagens para um ambiente que as trata como arte, Evans manteve o princípio básico da orientação de Roy Stryker de que as imagens deveriam ser pensadas como peças de um discurso articulado. Essa concepção já estava presente nas revistas ilustradas, que conquistaram espaço importante no mercado editorial na primeira metade do século 20. Nasce com elas, em particular com a americana Life, fundada em 1936, o conceito de edição de fotografia.

O editor, figura até então inexistente, que teve sua origem na especialização de funções no âmbito da imprensa, percebe o potencial narrativo desse novo tipo de fotografia e a possibilidade de multiplicação da sua força persuasiva através da articulação entre texto e imagem e das imagens entre si, segundo uma estrutura narrativa. (Costa, 1993:81).

Robert Capa, um dos mais importantes fotojornalistas da época, publicou em 1947, em Nova York, **Slightly Out of Focus**, em que reedita em livro, com o propósito autobiográfico, imagens anteriormente publicadas em jornais e revistas com o propósito jornalístico. O livro é uma autobiografia romanceada de Capa, em textos e imagens, sobre sua vivência na Segunda Guerra, como repórter fotográfico. Capa pretendia que o livro fosse base para a realização de um filme. O livro é pequeno para os padrões de livros de fotografia: 16 cm x 23 cm, aproximadamente. A fotografia não é tratada como arte, mas como componente do discurso que se associa ao texto para delinear uma história, uma narrativa pessoal que conta, em tom autobiográfico, como a imagem foi feita e o que aconteceu em torno da cena fotografada. O texto permite ao fotógrafo agregar à imagem – geralmente difundida como retrato de guerra ou símbolo de um drama – a vivência pessoal do fato, a angústia de quem vive a guerra para fotografá-



1.11

Slightly Out of Focus (Robert Capa, 1947. Roth, 2001:126)

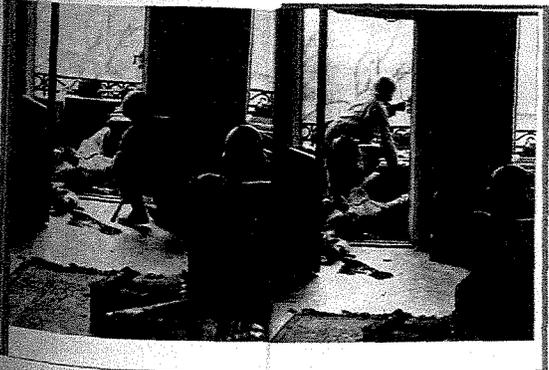


my two weeks in the Caucasus. A Lullaby-like literary experience
 leading me to the water surrounding the bridge, and I looked
 up to the bridge. One to see if the last picture of smoking and
 attacking history men could be the last picture of me for my career.
 The newspaper apartment on the bridge was open. The last
 picture in a heavy magazine company, were putting up a machine
 gun to cover the advance over the bridge. It was built to cover
 the entrance, so the magazine and one of the men aimed the gun
 with the open, unprepared soldier. I watched them from the side
 when the gun had done its job. The magazine returned. The young
 corporal pulled the trigger and began to shoot.
 The last man shooting the last gun was not much different from
 the first. In the time the picture got to New York, we had several
 months to publish the picture of a simple soldier shooting an ordinary gun.
 But the last had a story. After 1947 I had been and the gun was still
 being loaded. I stopped and saw the loading and standing about
 two yards away. I turned my camera on the last. I looked at the camera,
 my first picture in my career. The last one of the last shot.
 I heard the noise of the camera, and he stopped and
 fell back on the apartment. The last was just changed every day
 for the last between the men. The picture of the last gun
 being loaded, and the photo had long ago been
 taken. The magazine had been changed over the last, and published the
 machine gun. But he could not shoot any more. One man had
 killed another man at the bridge.
 I had the picture of the last man to die. The last one, none of the
 last men the last there ever will last long.

218



THE LAST SHOT



la, e permite dar identidade e personalidade ao que jornalisticamente é um soldado morto ou um soldado em combate. Texto e imagem entrelaçam-se em referências cruzadas, que se complementam para falar e/ou mostrar a guerra, as pessoas e momentos fotografados, a fotografia e o fotógrafo.

A história do livro de fotografia está repleta de exemplos de fotografias feitas para finalidades variadas, profissionais ou pessoais, que recebem no livro outra edição, outro contexto, outro significado. Em geral, nessa transformação, amplia-se o espaço de autoria do fotógrafo. Em **Slightly Out of Focus**, Capa criou um contexto para suas imagens, originalmente produzidas para fins jornalísticos, que lhes conferiu uma dimensão pessoal.

1.12

Een Liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés (Love on the Left Bank) de Ed Van Der Elsken, publicado em 1956 em Amsterdã, pela editora De Bezige Bij, é um exemplo de fotografias feitas originalmente por interesse pessoal que ganham no livro o contorno de um trabalho concluído e se tornam públicas. As imagens do livro foram feitas por Ed Van durante um período, a partir de 1950, em que ele freqüentou a noite parisiense com um grupo de artistas, pseudo-intelectuais, viciados e traficantes, que gravitava em torno de uma mulher, Vali Meyers, que aparentemente também encantou o holandês.

O fotógrafo não sabia como editar suas imagens até encontrar Edward Steichen, então diretor do Moma de Nova York, que o aconselhou a criar uma narrativa com as imagens: o autor o fez transformando-as em uma história ficcional. Vali Meyers tornou-se a personagem Ann, uma mulher fatal que é a obsessão de Manuel, o narrador, o próprio Ed Van Der Elsken. As imagens são acompanhadas de textos e legendas ocasionais que contam a história de um ou outro personagem ou conduzem a trama.



Een Liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés - Love on the Left Bank- (Ed Van Der Elsen, 1956.
Roth, 2001:146)

1.1:

Nos anos 60, o livro consolida-se como uma forma de arte visual ao lado do cinema, do vídeo e da fotografia, dentre outros (Phillpot, 1998). O contexto artístico da época, radicalmente inclusivo, passou a considerar o livro de artista de modo distinto do que fora até então: edições luxuosas, com tiragens limitadas. A partir dos anos 60, exemplares mais baratos, de tamanho prático, com ampla liberdade de configuração de linguagens e da constituição do próprio livro, produzidos em edições não limitadas passaram a definir um novo conceito de livro de artista.

Esse conceito incorpora elementos que já compunham os livros desde as primeiras décadas do século, mas que só nos anos 60 se inserem em um movimento artístico mais amplo e passam a ser considerados livros de artista.

A fotografia é um elemento importante desse movimento. O livro **Twenty six Gasoline Stations** de 1962-63, de Edward Ruscha, é tido por Phillpot como exemplar desse novo paradigma. No livro, Ruscha constrói uma seqüência linear de imagens fotográficas que documentam os postos de gasolina da Route 40, entre Los Angeles e Oklahoma (cidades onde o autor, respetivamente, vivia e passou a infância). Esse é o primeiro de uma série de dezesseis livros concebidos e publicados por Ruscha entre 1963 e 1978.

1.13

O quarto deles, **Every Building on the Sunset Strip**, publicado em Los Angeles, na Califórnia em 1966, é incluído por Roth na lista dos 101 livros de fotografia do século. É um livro de pequeno formato, envolto em uma caixa recoberta por papel prateado e uma cinta em papel branco. Internamente, é uma longa página dobrada no modo sanfona em que se dispõem imagens de todos os edifícios da Sunset Boulevard. As fotografias não têm apelo artístico, parecem imagens feitas para catálogo de venda de imóveis. É o que Ruscha queria. *Eu queria fazer um livro e usei a fotografia como um meio secundário,*

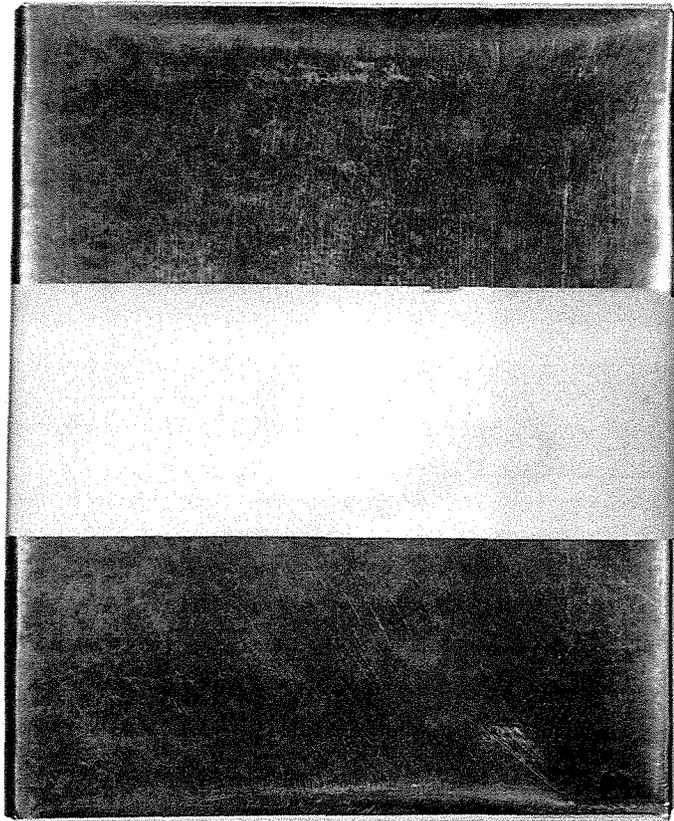
uma desculpa para fazer o livro. (Ruscha, apud Roth, 2001:182, tradução livre da autora)

O novo conceito de livro de artista incorpora características como a seqüencialidade, a relação texto/imagem ou o espaço da página, como componentes do meio em que se está produzindo arte — o livro — a serem trabalhados na obra. Essa tendência, conceituada como própria dos livros de artista dos anos 60, delineia um momento de grande liberdade de configuração do livro no final do século 20.

Ruscha criou um novo paradigma para as relações entre o artista, o livro e o público. Mas rapidamente a idéia de que artistas pudessem formatar sua expressão no livro, usando textos e/ou imagens para dizer ou fazer arte, tornou-se muito popular. (Phillpot, 1998:34, tradução livre da autora)

Em paralelo, no meio dos fotógrafos também se observa a tendência de utilizar as fotografias em associação com textos e outras imagens, tendência que favorece o livro enquanto meio de apresentação e disseminação da imagem fotográfica.

*Para definir as novas tendências dos anos 70, o “momento decisivo”, que era até então a palavra de ordem para um grande número de fotógrafos, não precisa ser totalmente negado (...). A nova geração oferecia suas fotografias para exposições mais do que para ilustrações ou reproduções. Os livros tornaram-se a força motriz da fotografia, a exemplo de Cartier-Bresson, Friedlander, Koudelka, e especialmente *The Lines of my Hand* de Robert Frank. Os “Livros de Fotografia” possibilitam um estilo discursivo para a apresentação (e compreensão)*



1.13

Every Building on the Sunset Strip (Edward Ruscha, 1966. Roth, 2001:182)

Ed Ruscha

EVERY BUILDING
**ON THE
SUNSET
STRIP**

Designed by Herb Lubner for Ed Ruscha, Los Angeles, California

EDWARD RUSCHA

1 9 6 6



da fotografia muito diferente do que a imprensa oferece. A seqüência de imagens permite o confronto entre unidades lingüísticas, com a criação de conexões visuais e associações, e dá origem a outra história. Torna-se óbvio que existe uma linguagem fotográfica (uma questão que Barthes considerava à época). A fotografia não se satisfaz em retratar um evento e trazê-lo para nós; ela provoca um discurso múltiplo, primeiro o da própria imagem, depois em relação a outras imagens (em uma série de imagens ou em sucessivas imagens em uma exposição ou um livro). (Frizot, 1998: 713, tradução livre da autora)

1.14

Rich and Poor, de Jim Goldberg, publicado em Nova York, pela Random House em 1985, é um trabalho que associa fotografias e textos. Fotografias de Goldberg sobre o local de moradia acompanhadas de textos escritos à mão pelos que ali moram. Do mesmo local, há mais de uma fotografia; cada uma se relaciona com o texto de um morador. Às vezes a mesma imagem serve a textos diferentes.

1.15

I Want to Take Picture, de Bill Burke, publicado em Atlanta, Georgia, pela Nexus Press, em 1987, mistura fotografias com maços de cigarro, rótulos de garrafas de cervejas, propagandas, recortes de jornal etc. e incorpora textos escritos à mão pelo próprio fotógrafo. É um diário de viagem que mescla impressões sobre o Sudeste Asiático e questões pessoais. Segundo Roth, o design inusitado é totalmente apropriado ao seu conteúdo e o triunfo desse livro é que ele reflete de fato a loucura que envolve a experiência de Burke no Sudeste Asiático.

Em ambos os livros, o trabalho apresentado é um associação de expressões. A fotografia é parte do discurso - conectada a outras fotografias, ao texto,

a colagens e a interferências gráficas - que se realiza no espaço da página e no percurso do livro.

Para finalizar, gostaríamos de citar **Êxodos**, de Sebastião Salgado, um livro brasileiro (e multinacional), que é ao mesmo tempo parte da história geral do livro de fotografia. Publicado em 2000 no Brasil pela Companhia das Letras e em vários outros países por editoras locais, **Êxodos** tem como tema a globalização e ele mesmo é um produto globalizado. São 431 páginas, com aproximadamente oitocentas imagens feitas em diversos locais do planeta. O livro foi concebido e editado em Paris, impresso na Suíça e distribuído em vários países.

1.16

No texto de abertura, Salgado se refere ao deslocamento das pessoas nos pontos remotos do planeta, tema do livro, e se dirige a uma audiência que também se espalha pelo globo. A audiência não é composta das pessoas fotografadas; são circuitos completamente distintos. Parecem dois mundos, entre os quais Salgado estabelece uma comunicação e avisa *tornamo-nos um só mundo*.

Lélia, designer, também escreve no livro, como Diretora da Amazonas Imagens. Ela descreve o projeto que esteve por trás do livro e que duraria seis anos até ser levado a público no ano 2000. Lélia explica o sistema de apoio montado para viabilizar o projeto: a rede de revistas e agências fotográficas acionadas para distribuir as imagens à medida em que eram feitas, o que ajudava a financiar o projeto e a difundi-lo; a ligação com as organizações humanitárias envolvidas em vários locais fotografados; os apoios da Kodak, da Leica e da *Maison Européenne de la Photographie* que adquiriu imagens para o seu acervo a fim de apoiar o projeto.

Arte, jornalismo, indústria e política se fundem nesse projeto internacional que resulta em diversos produtos e atividades e tem no livro seu ponto central.

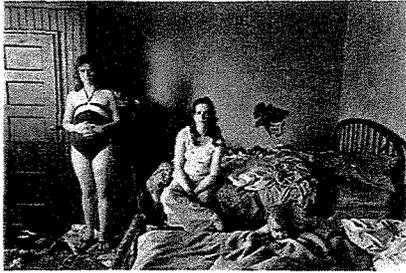
RICH AND POOR



I Keep thinking where we went wrong.
We have no one to talk to now,
however, I will not allow this loneliness to
destroy me. - I STILL HAVE MY DREAMS.
I would like an elegant home, a loving husband
and the wealth I am used to.

Countess Virginia de Blonville.

PHOTOGRAPHS BY JIM GOLDBERG



My name is Judy I am 11 years old.
 I like the picture.
 My mom looks like she angry.
 I love her the way I love because i look separat
 My favort thing is to play with boys

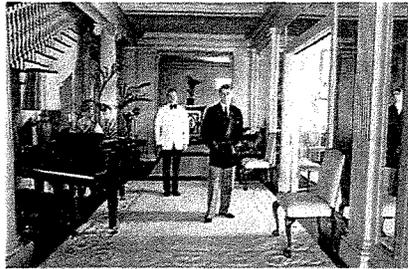
Judy Morris



I hope my kids will have a good life
 I Dont Know if they will the world is A
 mess, BUT we try to give them A
 peaceFUL Home.

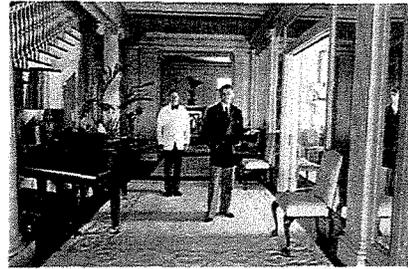
Barbara Morris

I project a picture of contentment!
 Everything I looks happy!



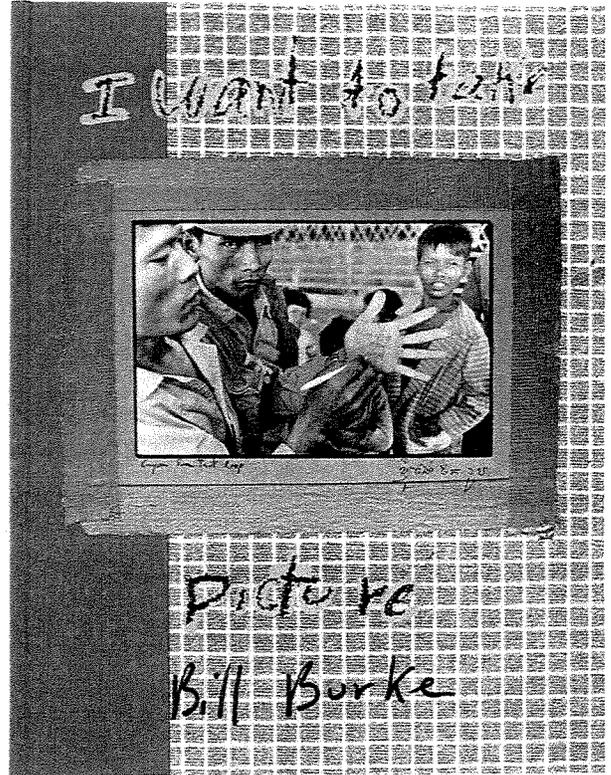
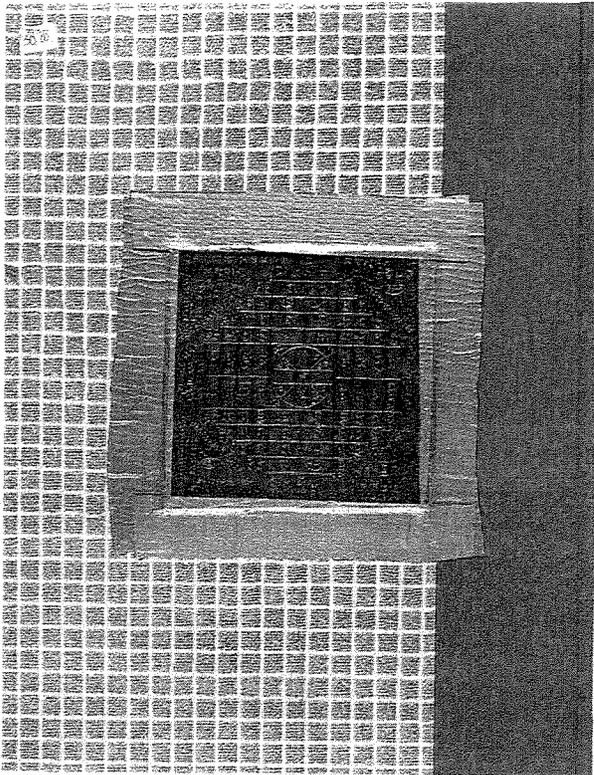
Mr. de Wilet stands like a gentleman!
 I stand like a normal person!
 We have a very friendly relationship!
 He is like a son to me!
 He treats me very well!

Clare Hagel



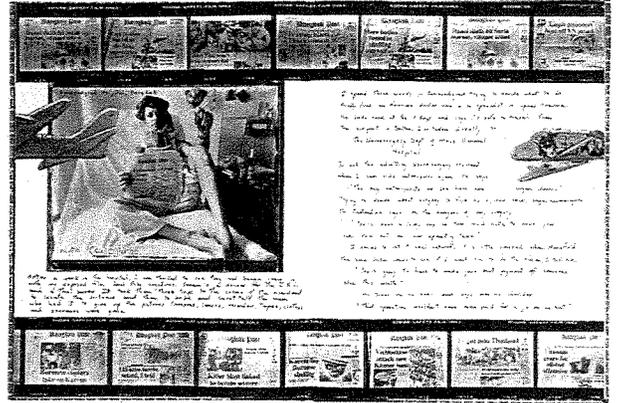
Althoug it would seem so,
 there is no difference between myself
 and the man behind me. He is happy
 working here, as I am living here
 Ownership provides control but also
 many obligations

L. de W. 1952

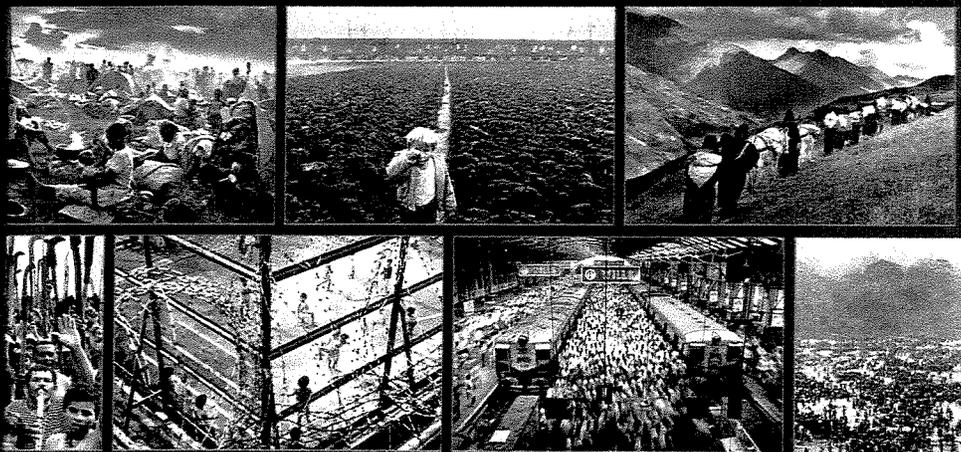


1.15

I Want to Take Picture (Bill Burke, 1987. Roth, 2001:258)



ÊXODOS



SEBASTIÃO SALGADO

COMPANHIA DAS LETRAS

1.16

Êxodus (Sebastião Salgado, 2000)



I - Migrantes e refugiados o lapidato da sobrevivência

Figuras 1 e 2 e 3

Quase sempre os migrantes apresentam-se em condições de extrema pobreza e os refugiados encontram-se na pior delas. Muitos vivem em condições de extrema pobreza, sem acesso a serviços básicos de saúde e educação, vivendo em condições de extrema pobreza e sem acesso a serviços básicos de saúde e educação.

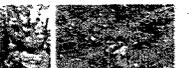
Uma das causas migratórias é a fome. Muitos morrem de fome em suas terras de origem, e outros morrem de fome em terras estrangeiras. Muitas crianças são vendidas como escravos e outras como prostitutas. Muitas crianças são vendidas como escravos e outras como prostitutas. Muitas crianças são vendidas como escravos e outras como prostitutas.



II - A tragédia africana: um continente à deriva

Figuras 4 e 5 e 6

A África está tratando mal a população que se deslocou para lá. A maioria dos africanos que se deslocou para lá está em condições de extrema pobreza e sem acesso a serviços básicos de saúde e educação. A maioria dos africanos que se deslocou para lá está em condições de extrema pobreza e sem acesso a serviços básicos de saúde e educação.



III - América Latina: exodo rural, desorden urbano

Figuras 7 e 8 e 9

América Latina está tratando mal a população que se deslocou para lá. A maioria dos latino-americanos que se deslocou para lá está em condições de extrema pobreza e sem acesso a serviços básicos de saúde e educação. A maioria dos latino-americanos que se deslocou para lá está em condições de extrema pobreza e sem acesso a serviços básicos de saúde e educação.



IV - Ásia: a nova face urbana do mundo

Figuras 10 e 11 e 12

Ásia está tratando mal a população que se deslocou para lá. A maioria dos asiáticos que se deslocou para lá está em condições de extrema pobreza e sem acesso a serviços básicos de saúde e educação. A maioria dos asiáticos que se deslocou para lá está em condições de extrema pobreza e sem acesso a serviços básicos de saúde e educação.



Encerramos aqui essa apanhado de livros de fotografia que conta algo da trajetória histórica desse meio. Esses poucos exemplares mostram que a fotografia nasceu para ser veiculada no livro; sua primeira inserção, em **The Pencil of Nature** (1844-46), é para mostrar isso. No livro, ela encontra espaço para, dentre outros fins:

1. falar de si mesma e se afirmar como arte (**The Pencil of Nature**, 1844-46, **Steichen, the Photographer**, 1929);
3. mostrar vistas distantes (**London**, 1909) e vidas diferentes (**Street life in London**, 1877-78);
4. documentar e denunciar (**How the Other Half Lives**, 1890, e **Êxodos**, 2000);
5. preservar algo do que está desaparecendo e criar símbolos para o passado (**The North American Indian**, 1907);
6. procurar novas formas de se associar com outras fotografias e outras expressões (**Paris**, 1931, 1968, **Rich and Poor**, 1985 e **I want to Take Picture**, 1987);
7. compor discursos políticos ou de ficção (**Industria Sotsializma**, 1935, **American Photographs**, 1938, **Love on the Left Bank**, 1956);
8. expor seu autor (**Slightly Out of Focus**, 1947); e
9. servir de matéria prima para a arte do livro (**Every Buil on the Sunset Strip**, 1966).

O livro reflete, e é ambiente em que ocorre, a diversificação de usos da fotografia. Por outro lado, a fotografia tem seu papel na evolução do livro. O conjunto de livros apresentados mostra que a fotografia entra no livro no século 19 e início do 20 em edições típicas (livros ilustrados e portfólios

portfólios de arte), já consagradas antes da descoberta da fotografia; e que, no decorrer do século 20, com a diversificação da produção editorial e dos usos da fotografia, ela toma parte dos rumos por que seguem o livro. Em particular, participa do movimento que levaria à reconceituação do livro de artista no contexto da arte conceitual dos anos 60. Essa constatação é uma vertente de pesquisa importante que neste trabalho está apenas sugerida, mas ela foi decisiva para delinear-se uma aproximação conceitual do livro de fotografia a partir dessas três categorias de livro: ilustrados, de arte e de artista, apresentada no capítulo que segue.

CONCEITO

Neste **Capítulo 2**, propõem-se duas vias de aproximação conceitual do livro de fotografia: uma o considera enquanto categoria; a outra, como objeto.

Categoria. A primeira aproximação nasce de sua trajetória histórica, define-se com base em categorias mais consagradas no debate acerca do livro e permite identificar diferentes tipos dentre os de fotografia. Essa abordagem aproxima-se do livro de fotografia enquanto categoria.

Objeto. A segunda aproximação nasce das concepções de livro e fotografia; bem como da prática de leitura que vimos desenvolvendo ao longo da pesquisa. Ela se aproxima do livro de fotografia enquanto objeto.

categoria

Não existe uma definição precisa a respeito de livro de fotografia. Aliás, essa não é uma questão exclusiva desse tipo de livro. Paulo Silveira, em **A Página Violada, da ternura à injúria na construção do livro de artista**,

dedica todo um capítulo, *Definições e indefinições do livro de artista*, à discussão do que é o livro de artista.

Como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra.(...) Utilizo (...) "livro de artista" para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome. (Silveira, 2001:25)

Os conceitos que tentam classificar os livros são múltiplos e têm fronteiras difusas pelo fato de cada livro ser único e haver amplo grau de liberdade em sua edição. Nos de fotografia, em particular, elas refletem ainda o movimento de expansão da fotografia no livro, em quantidade e qualidade, e do próprio livro. Conforme a produção editorial se multiplica, se tornam mais complexas as relações entre textos, imagens e design, e o conceito de arte em fotografia e em livro se amplia, mais se mesclam, nos próprios livros, os conceitos que procuram defini-los. Os livros tornam-se híbridos.

Isso não invalida o esforço de conceituação, ao contrário; mas nos obriga a trabalhar em terreno movediço e a lidar com aproximações.

Para chegar ao livro de fotografia, três categorias são referências importantes: os livros ilustrados, os de arte e os de artista.

livros ilustrados

Os livros ilustrados foram o berço da fotografia. Ela nasce de pesquisas para o desenvolvimento das técnicas de reprodução e impressão; ela surge

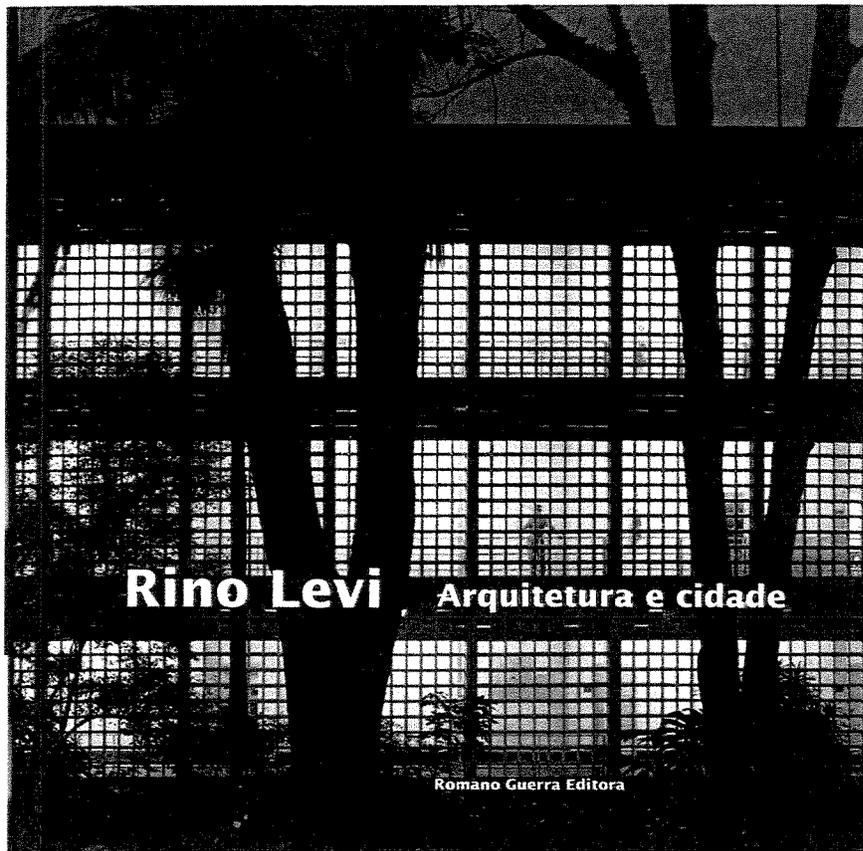
para aprimorar as ilustrações e rapidamente se instala, ela própria, no livro. Nesse processo, ela entra em contato com o texto, a quem deve ilustrar, mas subverte o caráter da ilustração.

Essa qualificação da fotografia, como imagem que subverte o caráter da ilustração, é para os nossos propósitos uma boa consideração para diferenciar os livros ilustrados fotograficamente dos livros de fotografia. Nestes:

1. ela deixa de subordinar-se texto e ganha importância na edição, tanto do ponto de vista físico, de qualidade da impressão e em termos de consistência do discurso fotográfico; e
2. amplia-se o espaço de autoria do fotógrafo.

Um bom exemplo é **Rino Levi - Arquitetura e cidade**, de Renato Anelli, Abilio Guerra e Nelson Kon, publicado pela Romano Guerra Editora em 2001. É um livro sobre a obra do arquiteto Rino Levi, escrito por Renato Anelli em sua tese de doutorado, editado por Abilio Guerra e com ensaios fotográficos de Nelson Kon. Além destes, há imagens do acervo iconográfico do Escritório Rino Levi. Criou-se na edição um diálogo interessante entre as imagens do acervo, todas em preto e branco, imagens de época, diagramadas em grande parte no meio do texto, como ilustrações, com os ensaios coloridos atuais de Nelson Kon. Essa relação preto e branco/colorido, imagens antigas/imagens modernas, diagramação no meio do texto/imagens isoladas, recria no plano do discurso iconográfico e de design o caráter do livro, em que um olhar atual se debruça sobre uma obra de meados do século. No prefácio, Lucio Gomes Machado afirma:

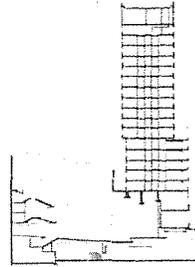
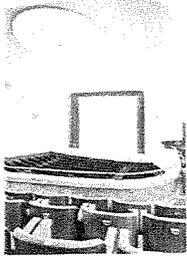
Do ponto de vista editorial, a presente publicação também representa um marco na produção bibliográfica brasileira, ao aliar ao relevante texto projeto gráfico de alta qualidade, a reprodução de parte do



2.1

Rino Levi - Arquitetura e Cidade (Renato Anelli, Abílio Guerra e Nelson Kon, 2001)

19 Cine Ipiranga e Hotel Excelsior

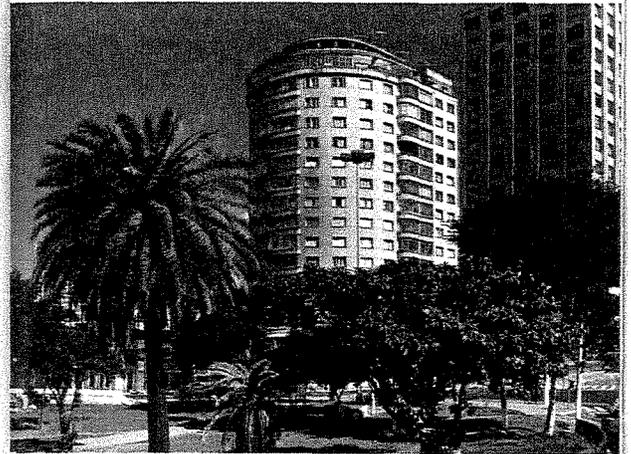


...
...
...
...
...



19 Cine Ipiranga e Hotel Excelsior

Edifício Guarani São Paulo 1926/42



Edifício Guarani

acervo iconográfico de Escritório Rino Levi, em grande parte inédito em livros, além de ensaios fotográficos originais de Nelson Kon.

É de se notar que a autoria desse livro é dividida entre o pesquisador, responsável pelo texto, o editor e o fotógrafo. A autoria do fotógrafo está reconhecida não apenas na ficha técnica, mas na capa.

2.2

Fauna ameaçada de extinção, do IBGE, um catálogo de animais em extinção, publicado em 2001, é outro exemplo. Nele, a fotografia ganha espaço privilegiado tendo em vista o objetivo da publicação de *aumentar o interesse da população, em especial do público jovem, pela preservação e conservação do meio ambiente...* (IBGE, 2001) É a força da visualidade da fotografia, que permite ver um lobo-guará ou uma jaguatirica, que determina o perfil editorial desse livro. O crédito dos fotógrafos, por incrível que pareça, é o último item da ficha de créditos na última página da publicação.

2.3

Já, de Regina Casé, publicado pela DBA em 2000, é um livro autobiográfico, do tipo em que muito comumente se encontram fotografias privadas mostrando pessoas e locais mencionados no texto. Mas em **Já**, a narrativa é fotográfica e o texto entra de modo complementar, na apresentação, nas legendas, no encerramento e até nos créditos, para lhe dar suporte. Nesse livro, a fotografia - em seqüência, em conjunto, em abundância, enfim - é o recurso narrativo utilizado para contar um pouco da vida da Regina Casé.

O uso da fotografia nesse livro reflete ainda o crescimento da participação da fotografia privada no espaço público. **Já** é um álbum de fotografias domésticas, desses que todos temos em casa, que foi transformado em livro e publicado. Imagens a princípio tomadas para recordação e diversão

são editadas e passam a compor uma narrativa autobiográfica que reflete antes de mais nada a importância da fotografia para Regina Casé, importância que ela afirma também no texto.

Eu fotografo sem parar sempre. Não só com a Polaroid, mas principalmente com ela, que combina mais com o meu ritmo, ou melhor com a minha ansiedade - origem de tantas fotos. (...) Estas fotos todas são uma briga minha com o tempo e uma tentativa de não sair muito do real. (Casé, 2000:1)

Rua dos Inventos, de Gabriela de Gusmão Pereira, publicado pela Francisco Alves em 2002, é outro exemplo em que a fotografia ocupa o espaço do discurso ao invés de apenas ilustrá-lo. A fotografia foi instrumento de pesquisa e de registro dos inventos mapeados pela autora. Poderia, na edição do livro, ilustrar um ensaio verbal, mas não é o que faz. Sua inserção no livro ultrapassa o campo da ilustração: ela compõe com textos, desenhos e design um mosaico de pontos de vista e modos de expressão. A edição cria uma imagem multifacetada e, por isso, rica e viva, a partir das diversas expressões que utiliza, da diversidade com que essas expressões são apresentadas e pelos distintos pontos de vista que expõe.

2.4

Nesses quatro livros, a fotografia supera o caráter de ilustração: em **Rino Levi**, a associação de fotografias ilustrativas com ensaios fotográficos editados com maior autonomia criam um discurso; em **Fauna**, a fotografia é o atrativo maior da publicação; em **Já**, ela conduz a narrativa e o texto lhe dá suporte; e em **Rua dos Inventos**, ela compõe com textos e desenhos uma narrativa multiexpressiva e multifacetada.



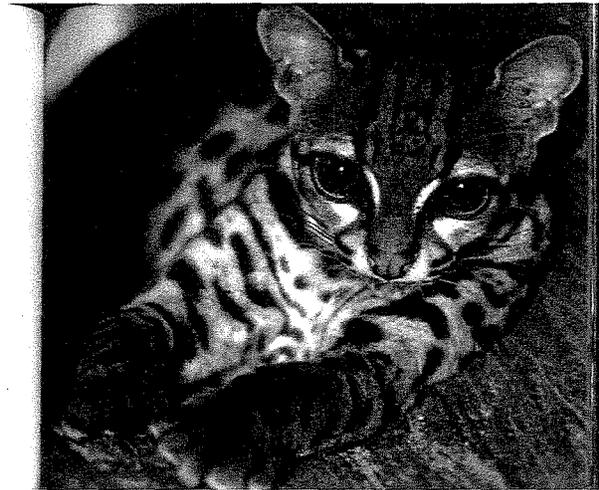
2.2

Fauna ameaçada de extinção (IBGE, 2001)

As jaguatiricas são felinos de médio porte que vivem em florestas tropicais e, geralmente, em habitats úmidos. Seus hábitos diurnos podem variar 1,40 m de comprimento e pesar até 16 kg. Alimentam-se de roedores, aves, peixes, serpentes, répteis, aves e ilhetos e são presas para espécies. Vivem em geral, de forma solitária ou em casais, defendendo o território a uma taxa de sucesso, girando-se sobre si mesmos. Distribuem-se por todo o Território Nacional. A distribuição do habitat e a caça indiscriminada são os principais responsáveis da sua redução de abrangência de distribuição.

JAGUATIRICA

Leopardus pardalis
Linnaeus, 1758



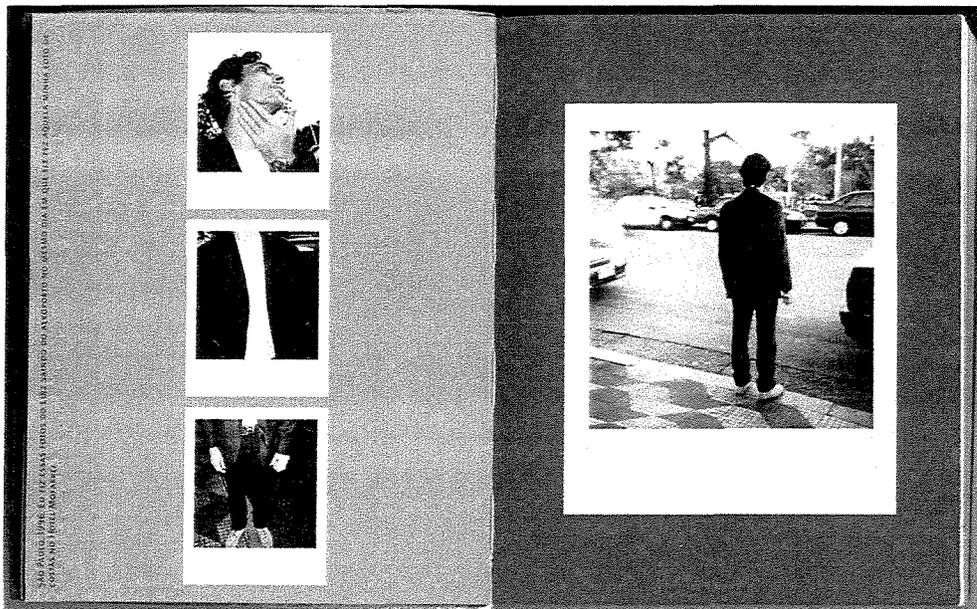
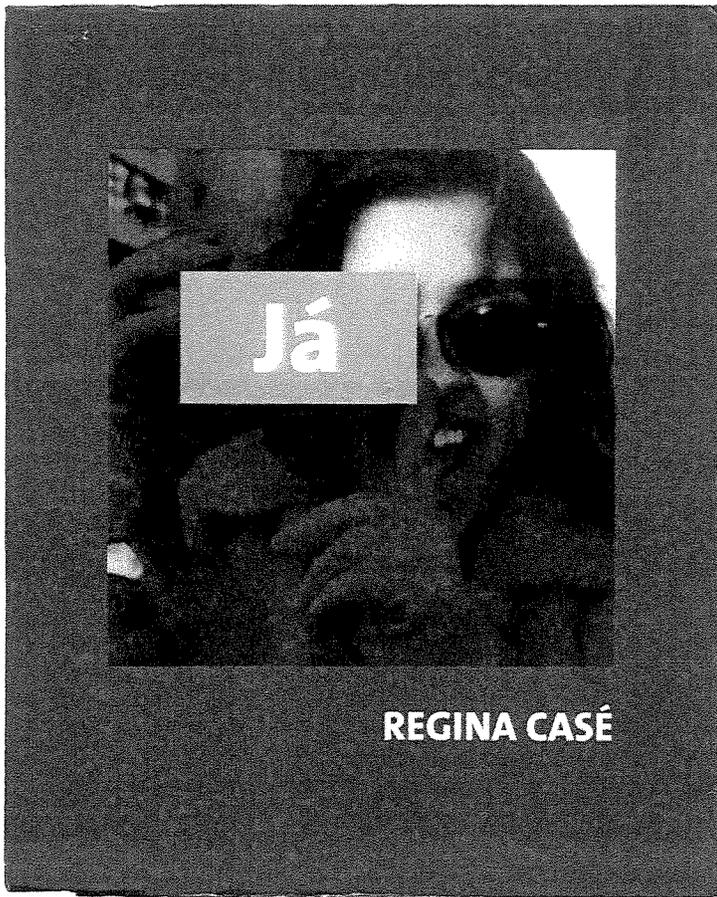
É considerado o maior canídeo da América do Sul. Possui pelagem de cor tigrada, amarelada, com a ponta do focinho, extremidades das patas e boca de cor preta. Sua cauda é curta de cor esbranquiçada. Mede aproximadamente 0,80 m de altura e de 1,20 a 1,30 m de comprimento. Alcança peso de até 23 kg. Suas pernas são escuras e compridas. Ocorre nas Regiões Centro-Oeste, Sul, parte da caatinga do Nordeste e Sudeste, estendendo-se até o norte, até a fronteira Mato Grosso/Paraná, com exceções e raridades, ocorre também a região de Curitiba de Paraná.

LOBO-GUARÁ

Chrysocyon brachyurus
Günther, 1845

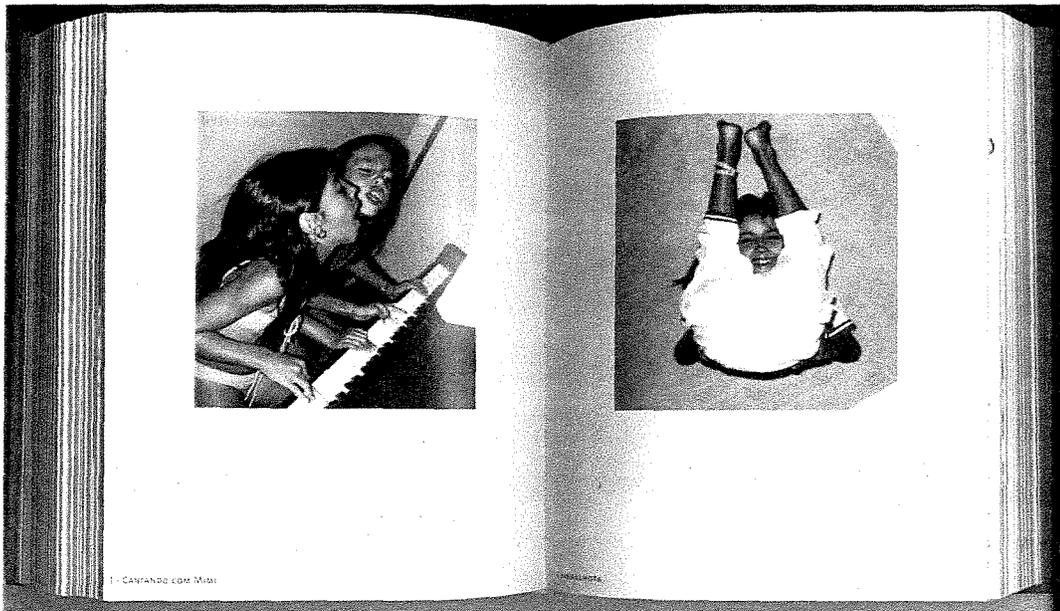
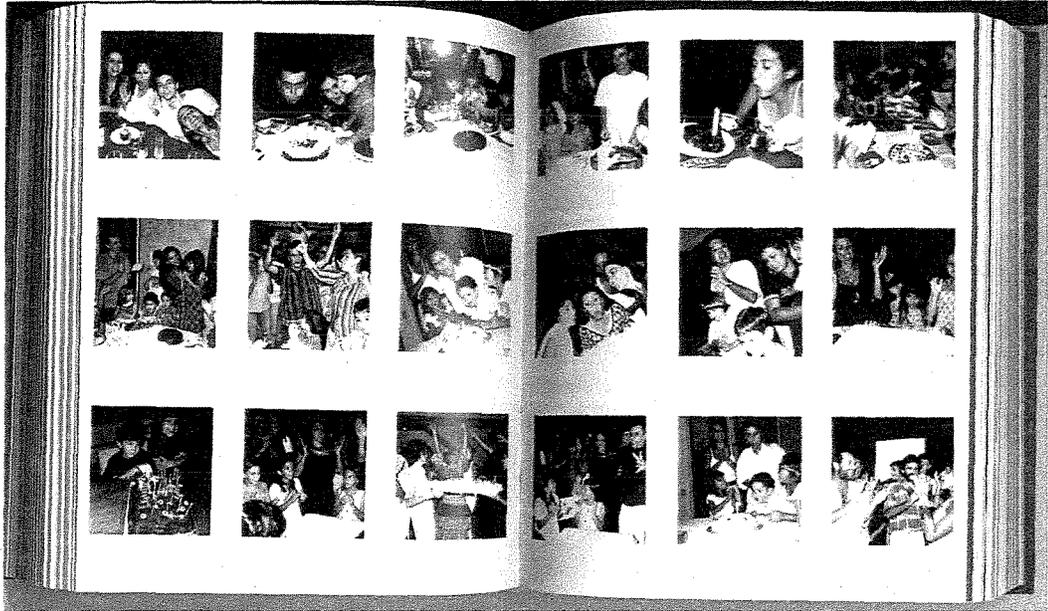
animais típicos, medrosos, medrosos, ágeis e fracos silvestres. Habitam lugares de vegetação natural como o cerrado, principalmente e campos próximos a florestas e matas úmidas. As fêmeas têm, geralmente, um parto por ano, podendo gerar de 1 até 3 filhotes, que nascem com o pelo escuro e a ponta da cauda em tom de branco. Apesar de a distribuição dos seus habitats e da espécie variar com suas populações em certos períodos, há habitats onde as populações de lobo-guará ainda são consideradas razoáveis, assim por exemplo a região da Pantanal Mato-grossense e do Chaco Paraguai.





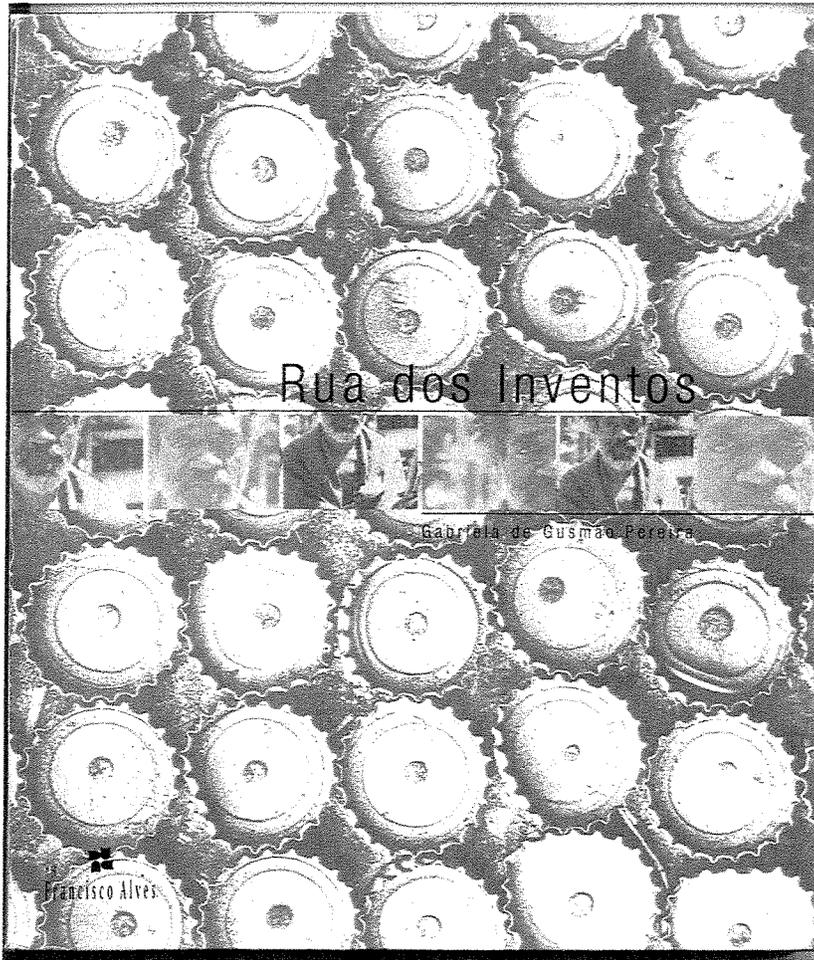
2.3

Já (Regina Casé, 2000)



1 - CANTANDO COM MIMI

2 - MARIQUETA



2.4

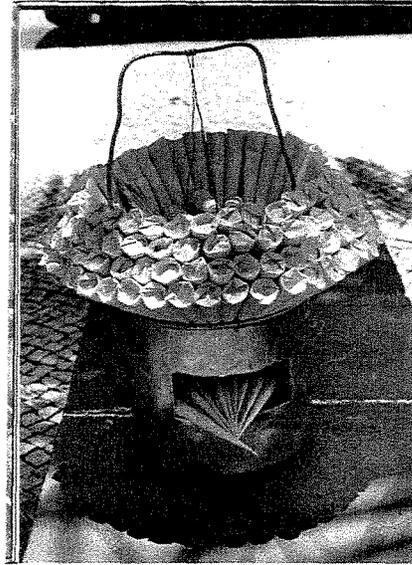
Rua dos Inventos (Gabriela de Gusmão Pereira, 2002)



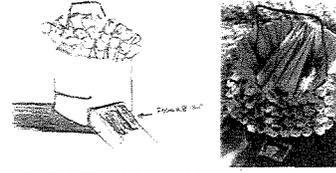
Loja de rua

Inventário de inventos

Faço isso há 100 anos e nunca mudou. Hoje em dia, a maioria das pessoas acha que é muito antigo, mas eu não acho. É só uma questão de perspectiva. Quando eu era criança, eu não sabia ler e escrever, e eu não sabia falar português. Eu só sabia falar o meu dialeto. Mas eu aprendi a ler e escrever e a falar português. E agora eu posso falar português e ler e escrever. E isso é muito bom. Eu acho que é muito importante saber ler e escrever e falar português. E isso é o que eu quero ensinar às crianças. Eu quero que elas aprendam a ler e escrever e a falar português. E isso é o que eu quero ensinar às crianças. E isso é o que eu quero ensinar às crianças.



"Essa lata aqui, não é uma lata de manutenção das que são azuis. Eu recabei ela aqui pra poder colocar o taboquin."



Parte de base e taboquin de lata, de cada posição de forno

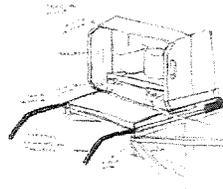
"Esse aqui é o forno. Aqui, o fio de metal é pra manter a base do forno. Je bombe um furo assim, pra não ficar muito aparente." - JACÁ COSTA



Posição de forno e fio de sustentação

1000 1000 1000 1000

1000 1000 1000 1000



Quanto com fiação no formato de fotocopierista

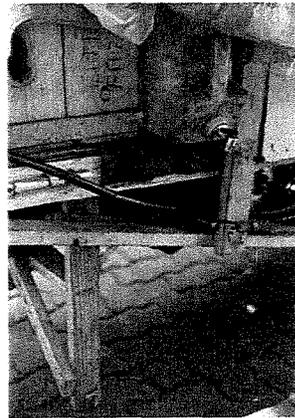


Cesta esferica com fiação



Fio de sustentação no formato

"Aí é a onessa aqui." - CELIA RABELO



Fio de sustentação do forno, feito de um fio de sustentação do forno

(...) podemos considerar o livro de arte como sendo o livro que além de símbolo cultural com valores semânticos, apresenta-se como um objeto com valores artísticos tais como boa qualidade e beleza do papel, dos caracteres tipográficos e de encadernação, arquitetura e diagramação harmoniosas e não necessariamente ilustrado. Se contiver ilustrações, são consideradas não somente as ilustrações feitas com processos manuais, como a xilogravura, a gravura em metal, a litografia e a serigrafia, como também fotografias e reproduções por processos fotomecânicos. (Knychala, 1984:13-14)

À medida que a fotografia procurava se afirmar como arte, buscava ocupar espaços tradicionais da pintura e da gravura, dentre eles o livro, mais especificamente, o portfólio de artista, que originalmente tinha folhas soltas, em geral com gravuras, mapas etc, em formato grande (Ferreira, 1971).

O termo portfólio é usado para designar, no universo dos livros de fotografia, o livro autoral, que apresenta o trabalho do fotógrafo, o trabalho de um momento, de um período ou de uma vida. No portfólio, o tema predominante é a própria linguagem, a fotografia e a expressão do autor.

Os portfólios tendem a criar condições ótimas, em termos de qualidade do papel, impressão e robustez da publicação, para armazenar e reproduzir a imagem fotográfica de modo semelhante ao original fotográfico. Além disso, procuram preservar a imagem fotográfica de interferências gráficas e de texto, por isso, tendem a um design limpo, que prioriza a visão de cada imagem isoladamente. Os textos, em geral, referem-se ao autor, à sua trajetória e ao seu trabalho. Essencialmente, nos portfólios (ou

monografias, como também são chamados), o objetivo é a expressão e a divulgação do trabalho do fotógrafo; o livro é o suporte.

Citamos no Capítulo 1 alguns portfólios, como **London** (Coburn, 1909), um portfólio cujo tema é a cidade de Londres; **Steichen the Photographer** (Steichen e Sandburg, 1929), um portfólio de percurso que apresenta a obra do artista; **American Photographs** (Evans, 1938), também um portfólio temático, cujo tema é a sociedade americana; e **Êxodos** (Sebastião Salgado, 2000), cujo tema é a migração internacional. A tradição do portfolio perdura até hoje; ele é o livro de fotografia mais facilmente reconhecido como tal.

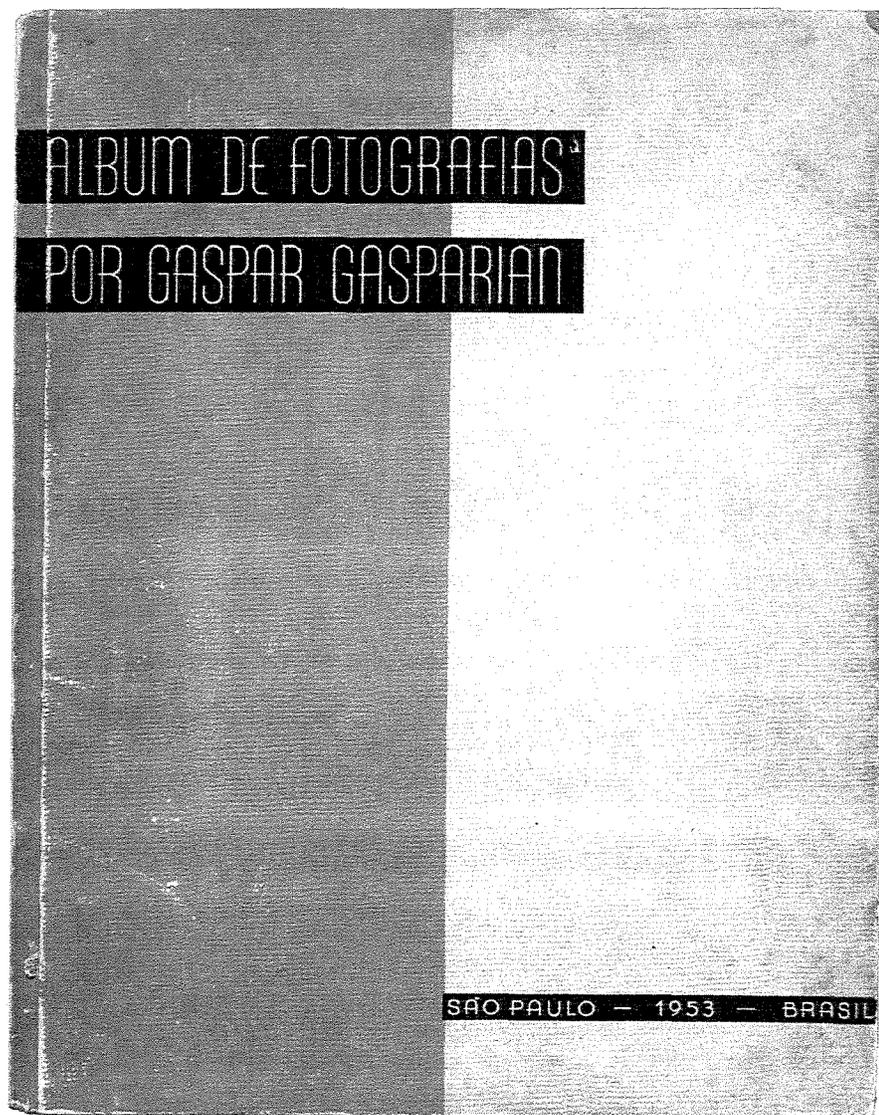
Álbum de Fotografias, de Gaspar Gasparian, publicado em 1953, em edição do autor, é um portfólio de artista, em que as fotografias estão reunidas por seu estatuto de arte. Várias delas trazem forte marca pictorialista e outras já anunciam a fotografia moderna. O texto introdutório é do próprio autor que, em tom muito pessoal, se dirige aos amigos.

2.5

O álbum que lhe estendo, meu amigo, feito com ternuras do coração, é um convite ao devaneio e à contemplação. Nada melhor possuía para oferecer-lhe que este momento de suprema e mansa melodia, trânsfugos e passageiros, momentos que eu eternizei para as suas retinas". (Gasparian, 1953:1)

Thomaz Farkas, fotógrafo, publicação pela DBA em 1997 é um portfólio de percurso, que reúne, torna pública e materializa em livro, parte significativa da obra do fotógrafo. Capa dura, sobrecapa, formato médio (29 cm x 29 cm), impressão bem cuidada, margens generosas, cada página dupla dedicada a uma fotografia; quando necessário, uma legenda no mesmo espaço visual situa a imagem. Na abertura, um texto carinhoso sobre o

2.6

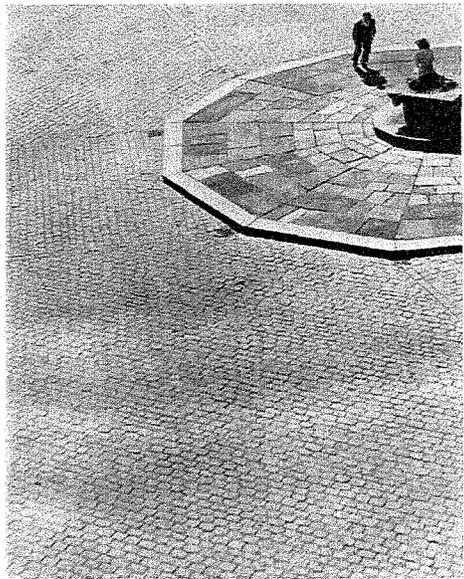


2.5

Álbum de Fotografias de Gaspar Gasparian (1953)



DALIAS

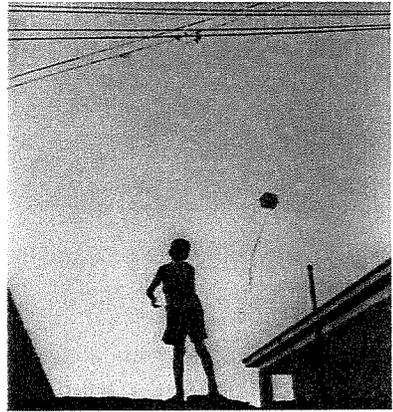


SIMETRIA



Thomas Farkas, fotógrafo





fotógrafo e um depoimento delineiam uma trajetória de vida. No final, uma seqüência de imagens de Farkas e amigos – como os textos e todo o livro – insinuam uma linha do tempo; e os agradecimentos do autor, além de algumas recomendações suas, dão um toque pessoal a esse livro-homenagem.

2.7

Rio de Janeiro, de Kurt Peter Karfeld, publicado em 1955, pelas Edições Melhoramentos, é um portfólio temático sobre o Rio de Janeiro. Nesse exemplar, o tema e o trabalho artístico do fotógrafo rivalizam (ou melhor, se harmonizam) tanto nas imagens quanto da edição do livro.

O livro traz textos introdutórios em quatro línguas (português, inglês, francês e alemão), que falam da cidade, um pouco de história, geografia, principais pontos turísticos, museus de arte, história e ciência e festas populares; e as imagens são panorâmicas da cidade do Rio de Janeiro, apresentando suas belezas naturais e entornos (Serra dos Orgãos e Teresópolis). É uma edição que pretende alcançar público internacional e oferecer um retrato impessoal da cidade do Rio de Janeiro, um olhar de turista.

Ao mesmo tempo em que tem traços de um livro ilustrado, pelo tipo de imagem e texto que traz, a autoria é do fotógrafo e nos textos introdutórios revela-se uma preocupação com o público aficionado pela fotografia.

A fim de completarmos êste livro, oferecemos algumas indicações técnicas relativas às fotografias. Para que essas indicações sejam mais proveitosas aos aficionados, apresentamos com todos os necessários pormenores. (Celso Kelly, em Karfeld, 1955)

Além disso, o livro tem formato grande (25 cm x 29,5 cm) e capa dura, e em cada página há apenas uma fotografia, todas com molduras brancas e

acompanhadas de legendas em português e inglês, sobre o local fotografado. Este livro parece situar-se entre um livro ilustrado e um portfólio de fotógrafo.

São Paulo, de Cristiano Mascaro (Editora Senac, 2000), também é um portfólio temático, sobre o Estado de São Paulo, mas ao contrário de **Rio de Janeiro**, o caráter artístico das imagens e a ênfase dada ao olhar do fotógrafo estão explicitados em textos e imagens do livro.

2.8

São Paulo traz um ensaio fotográfico, especialmente pensado e executado para o livro. Capa dura, grande formato (27 cm x 31 cm), impressão bem cuidada, margens generosas, cada página dupla dedicada a uma fotografia, no máximo duas, edição cuidadosa quanto ao diálogo que se estabelece entre imagens em uma mesma página dupla e legenda discreta, apenas com o nome da cidade em que a fotografia foi feita, são algumas das suas características. Na abertura, há um texto de Quartim de Moraes, editor do livro, um texto de Ignácio Loyola Brandão sobre o ensaio fotográfico e um texto do próprio Cristiano Mascaro; todos centrados no projeto, nas imagens apresentadas, nas viagens realizadas. No final, agradecimentos do fotógrafo e um breve 'sobre o autor'. Nesse livro, o olhar do fotógrafo predomina sobre o tema.

Ainda no campo dos livros de arte, há três tipos importantes para nossa aproximação dos livros de fotografia:

livros sobre fotografia: se confundem também com livros ilustrados, mas que não deixam de ser *de fotografia* dada a qualidade da fotografia publicada, da sua impressão e do espaço que recebem no livro. **Notas** (1987) de Stefania Bril é um exemplo. Ele reúne textos, publicados ao longo de mais de dois anos na revista Iris, nos quais ela registra seus

2.9

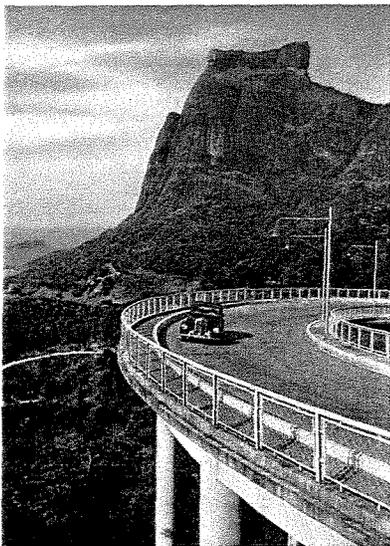
KURT PETER KARFELD

RIO DE JANEIRO



2.7

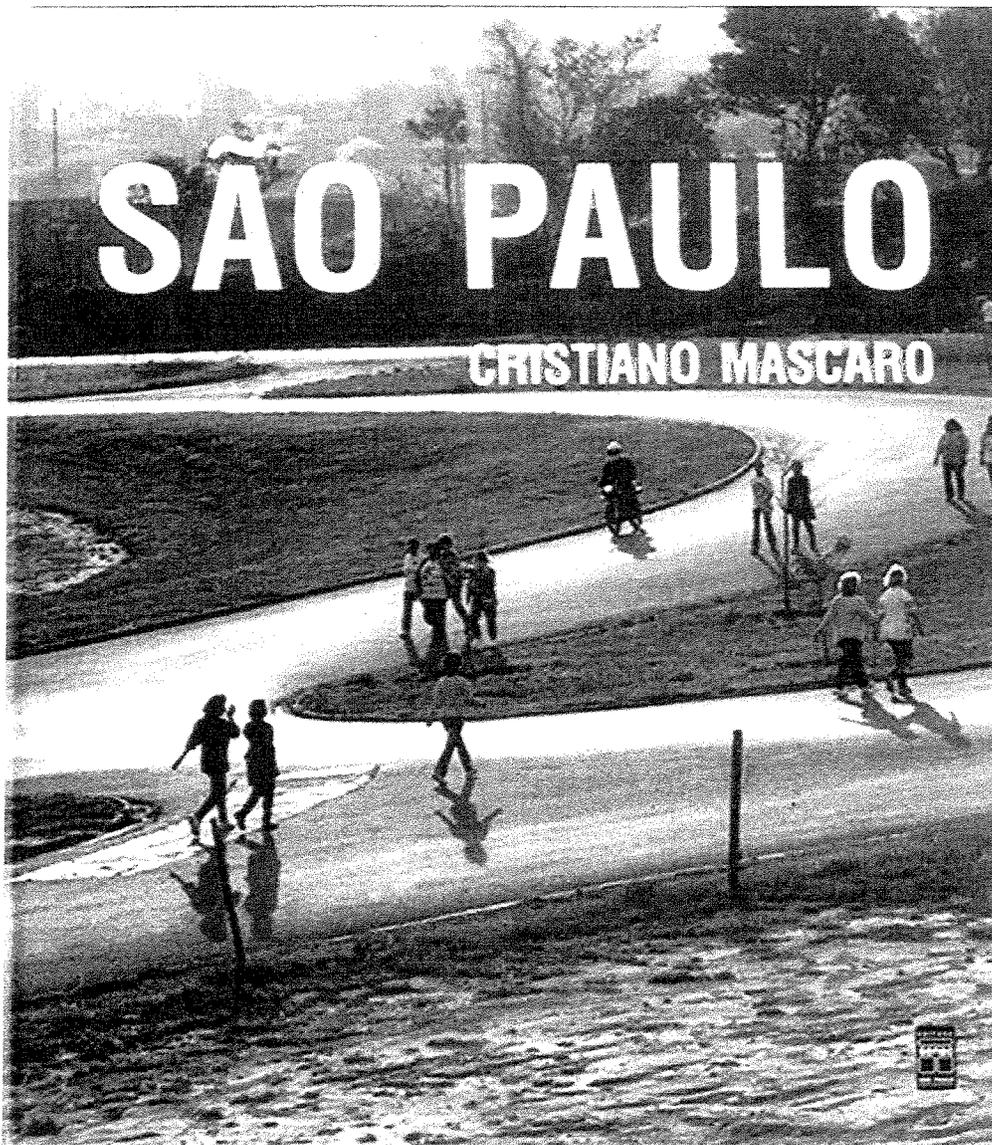
Rio de Janeiro (Kurt Peter Karfeld, 1955)

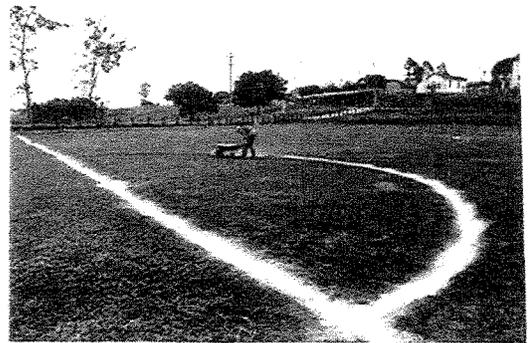
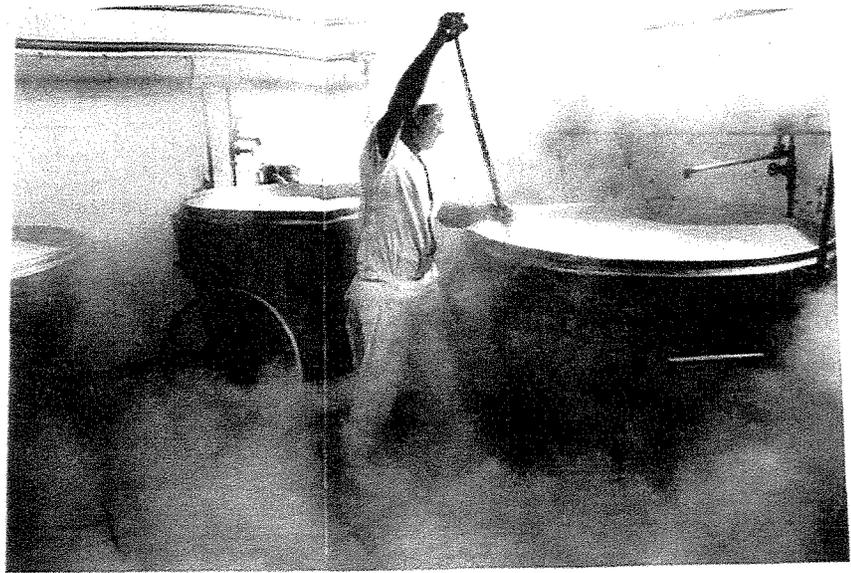


View from Avenida
 24 de Agosto, Monte
 da Serrinha
 The highest
 mountain of Rio de Janeiro
 and Guanabara

View of the Bay of Guanabara from the Duque de Caxias
 Pass, Rio de Janeiro, with the Duque de Caxias and Santa Marinha







encontros com a imagem. São 29 textos, cada um deles associado a uma imagem de um mestre da fotografia internacional; são pequenas crônicas que nos conduzem ao universo da imagem; falam do fotógrafo, do referente, da Fotografia, da vida etc. É um livro que se concentra na relação entre texto e imagem. Bril apropria-se de imagens consagradas para falar de fotografia e pelo texto conduz nosso olhar sobre as imagens.

catálogos-livro: livros que acompanham exposições fotográficas e as têm como referência do seu conceito editorial. É cada vez mais difícil diferenciar o catálogo de um livro. Originalmente, o catálogo era o registro material de uma exposição, em que predominava o caráter de documentação; hoje, em diversas exposições de fotografia, o catálogo foi substituído pelo livro e a abertura da exposição é também o evento de lançamento do livro. Grandes exposições internacionais que circulam por diversas cidades e países geralmente são acompanhadas de um catálogo-livro, além de outros produtos, como posters e cartões. Um ótimo exemplo é o catálogo-livro

2.10

alemão sobre o Brasil: **Bahia de Todos os Santos**, de Pierre Verger, Mario Cravo Neto, Eriel Araújo e Marepe, publicado pelo Institut für, cuja exposição percorreu Stuttgart, Berlin e Bonn, entre 2002 e 2003.

livros de arte/livros ilustrados: livros em que a fotografia atua como meio de reprodução de outras imagens como em livros de pintura, arquitetura, escultura ou dança, por exemplo. Nesses, conforme se amplia o conceito de arte e se renova o papel da fotografia em reproduzi-la, o caráter da reprodução pode mudar de uma manifestação secundária para uma manifestação primária de arte. Este é outro campo em que se amplia o conceito de livro de fotografia e os livros tornam-se híbridos.

2.11

Graphis Book Design 1 (Pedersen, 1995) é um catálogo internacional que traz amplo espectro do que há de melhor no design de livros. Ele é dividido

NOTAS



Stefania Brill

môme bijou - o falso brilhante

Os olhos continuam ainda o brilho do passado. As jóias revelam o falso brilhante. E a vida leva na base de trocas: jóias pelo amor. Amor por hora. A Môme Bijou (Carole Joli) é famosa. Tivida a fama de casamenteira curta, a do tempo de juventude. Conquistou a fama eterna, através da imagem. Môme Bijou, um objeto de blasfêmia, no limiar entre a decadência e a loucura. Môme Bijou, a irmã gêmea parisiense, distante de cinquenta anos e dez mil quilômetros da "andarral" italiana. A de Miguel Rio Branco, uma vitrina de jóias também, lembranças de um passado glorioso.

Um encontro fortuito entre o fotógrafo e sua "objeto", um encontro planejado pelo destino. Para que a Môme Bijou não desaparecesse para sempre dentro da noite, como acontece com tantas outras. O fotógrafo Branco, numa das suas visitas noturnas pelas ruas de Paris, a três anos 30, entra num pequeno bar, o Bar de la Luzne, de Montmartre.

Uma elegância enorme, pesada, um fantasma cristalizado emerge da nuvem de fumo: azuis, brancos, roxos e olhos ainda vivos, mais escondido atrás da cortina vermelha. A imaginação leva ao passado os passados gloriosos de café pelas avenidas de Bois de Boulogne, melhor mesmo através da praça Pigalle. Até mesmo o tempo paga-

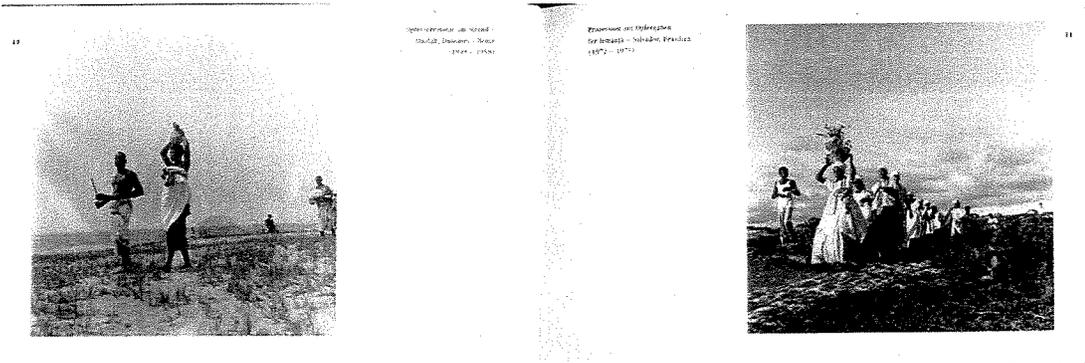
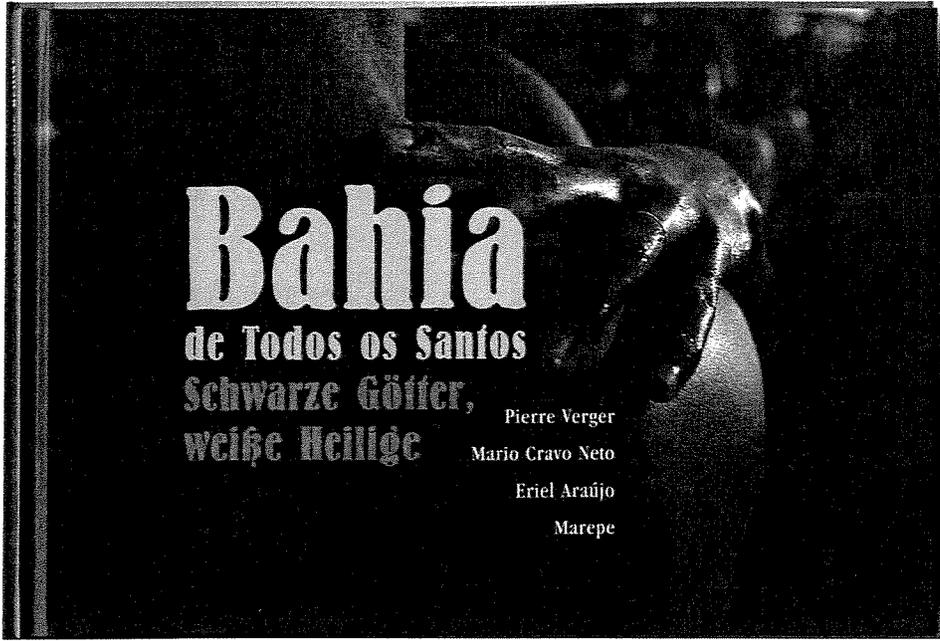
va com, a base de trocas: jóias pelo amor. Amor por hora. Jóias e amor futuro. Hoje a Irigoyen paga com um café de vinho (castanho, champagne) apenas para contar suas histórias, verdades e imaginações.

Branco, fotógrafo, poeta, escritor, autor do livro *Le Paris Secret* de Armand Tironi, nascido perto com o século e falecido recentemente na idade de 88 anos, era um maravilhoso contador de histórias. Ele conhecia bem a noite parisiense: provocava os encontros desastrosos, não conseguia evitar os entendidos. Como o foi aquele, imprevisível, com um dos personagens das suas histórias que, um belo dia (talvez, uma bela noite), surgiu, de repente, de um beco escuro, para cobrir pessoalmente do fotógrafo a audácia de ter revelado, pela rua, a sua identidade. Por cima, uma identidade que, por si mesma de algum "estilo impuro", foi acompanhada de um epíteto — "assassino". Este metáfora, que aparece apenas ao amanhecer noturno. Branco conseguiu escapar deste caso a uma violência que poderia ter multiplicado em alguns "minutos" arrepios com carneve. São dias, despedido apenas de tudo que parecia naquele "momento decisivo". Filosóficamente observou e sorriu: "Com você o mundo sempre a imagem. O golpe é justo. A cada um o seu ofício...". E o seu, o do fotógrafo, ele conhecia muito bem.



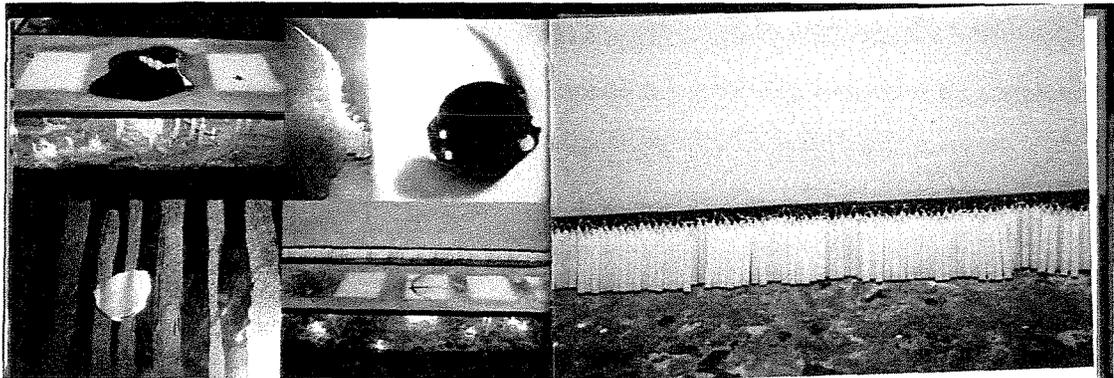
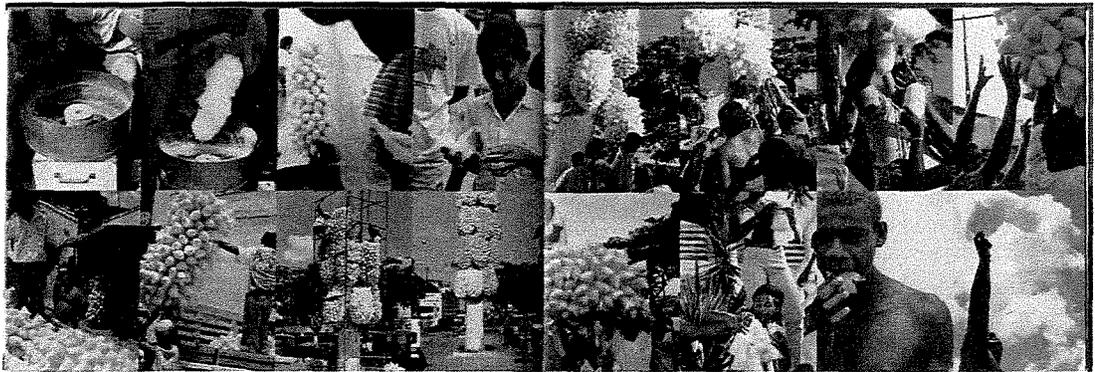
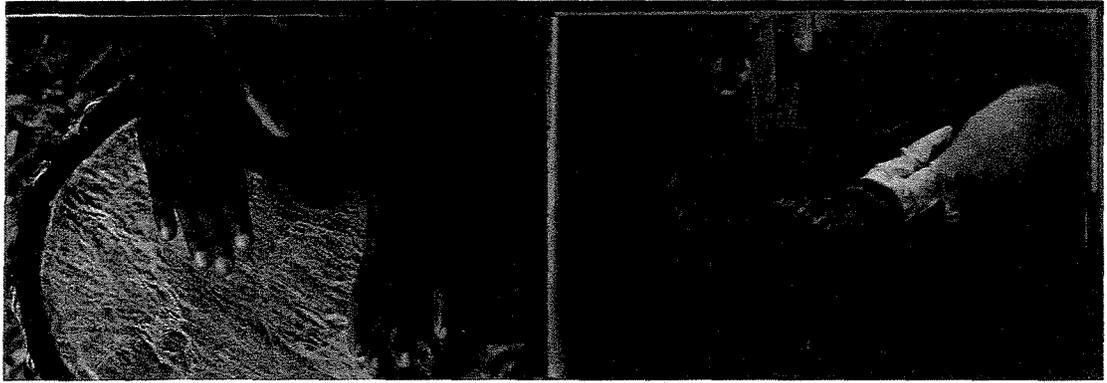
Notas (Stefania Brill, 1987)

2.9



2.10

Bahia de Todos os Santos (Pierre Verger, Mario Cravo Neto, Marepe e Eriel Araújo, 2002)



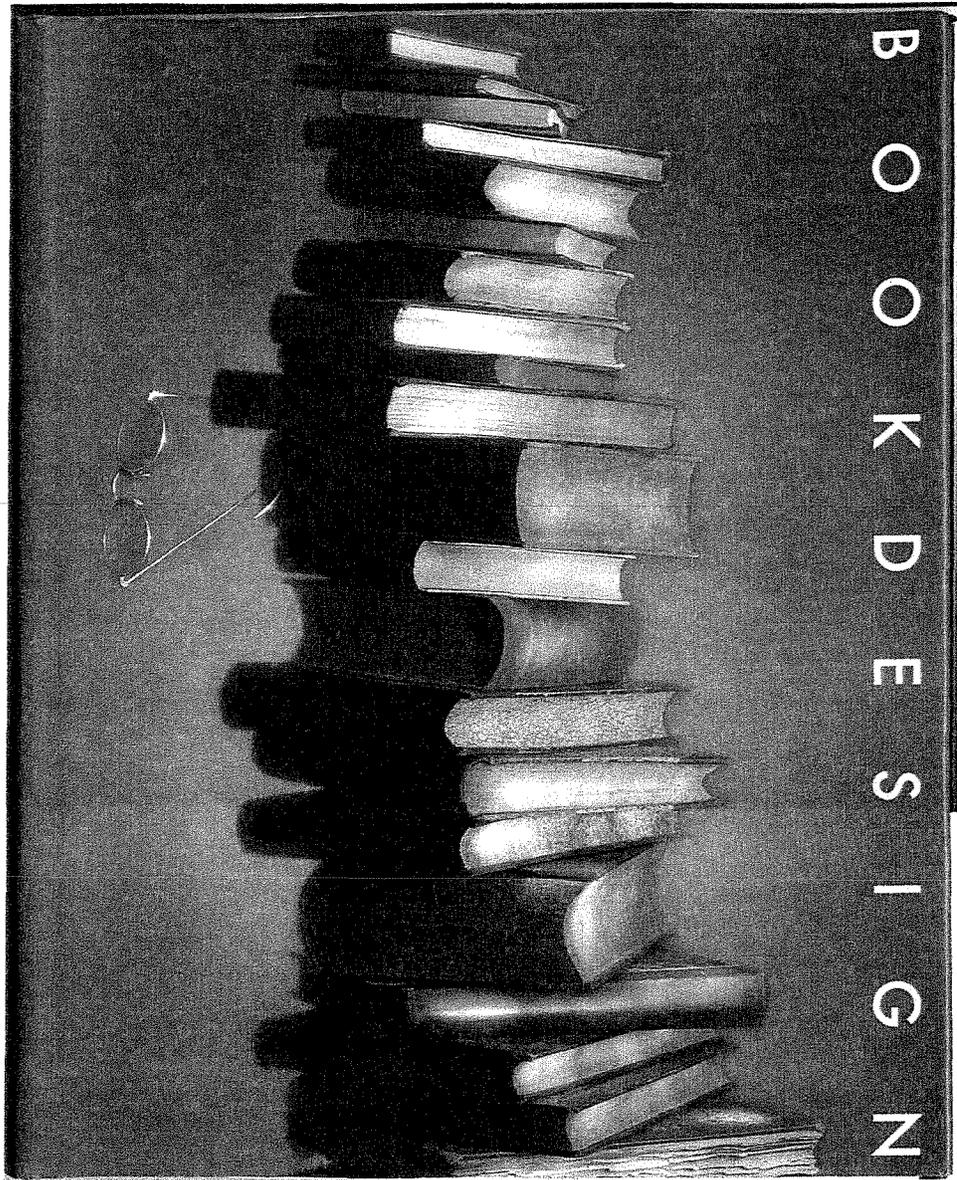
em seções: arquitetura, arte, culinária, educação, meio ambiente/natureza, moda e fotografia dentre outras. Embora tenha uma seção própria, a fotografia está presente em diversas outras (apresentamos alguns exemplos nas imagens 2.11). A classificação depende mais do interesse de quem os classifica e da finalidade da classificação do que de um atributo absoluto do livro. Esses livros podem ser considerados *livros ilustrados, ou livros de arte ou também livros de fotografia*. Para os propósitos da pesquisa sobre o livro de fotografia, interessa considerá-lo segundo um conceito abrangente que inclua suas diversas manifestações.

livros de artista

Por fim, a terceira vertente da fotografia no livro, importante para demarcar os livros de fotografia, são os livros de artistas. Não há definição precisa sobre o “livro de artista” que tranquilize o espírito quanto a um objeto de estudo bem demarcado. Silveira (2001) avisa que o conceito é problemático e que, portanto, não é evidente que livro se encaixa ou não nessa categoria ou qual foi o primeiro livro de artista. Ele utiliza o termo para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, e também, no sentido estrito, para se referir ao produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60.

Aqui nos interessa o conceito em seu sentido estrito, porque representa um movimento do qual a fotografia toma parte. Nos anos 60, a fotografia está plenamente estabelecida no livro e certamente já contribui para transformá-lo.

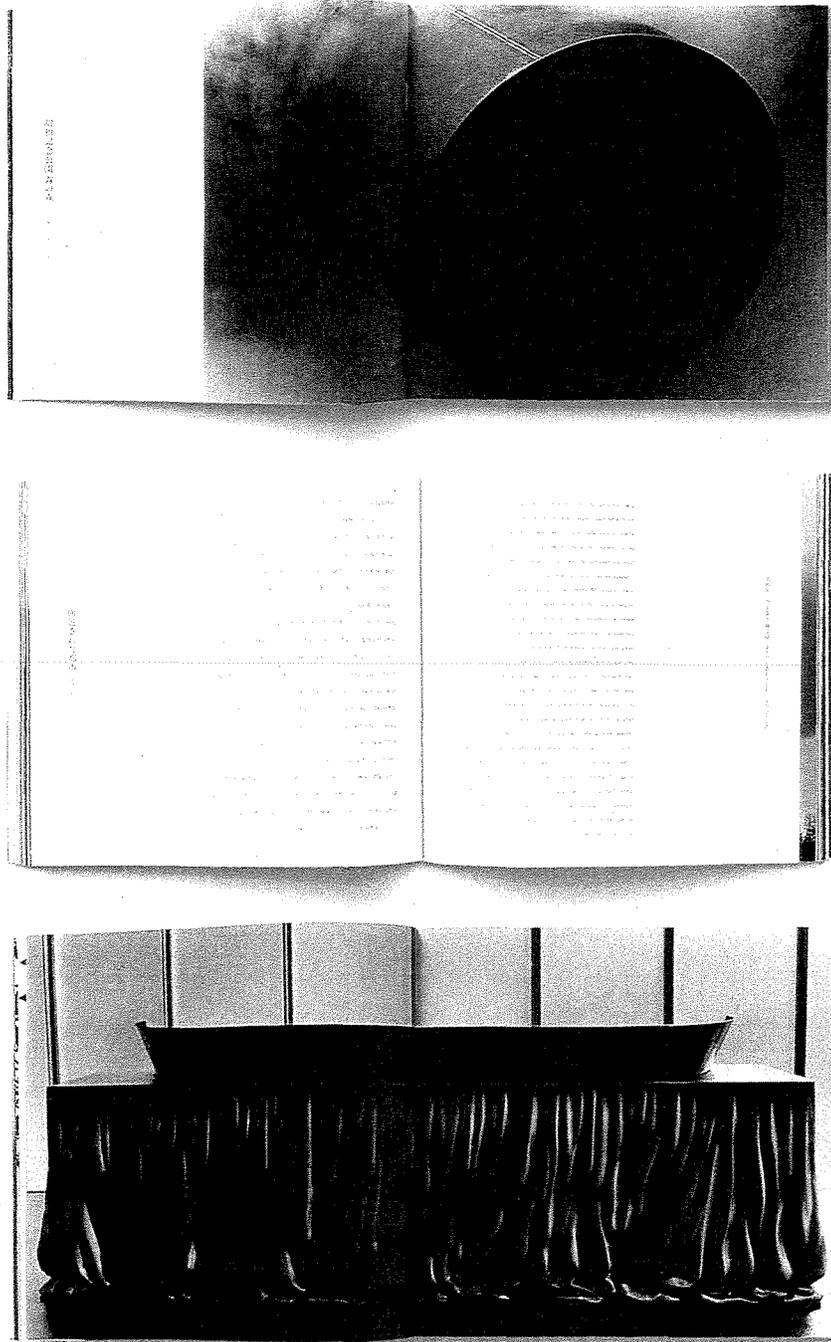
Para Phillipot (1998) livros de artista são aqueles em que há um artista é responsável. O livro de artista reflete as preocupações e a sensibilidade



Book Design (Martin Pedersen, 1995)

2.11

arquitetura

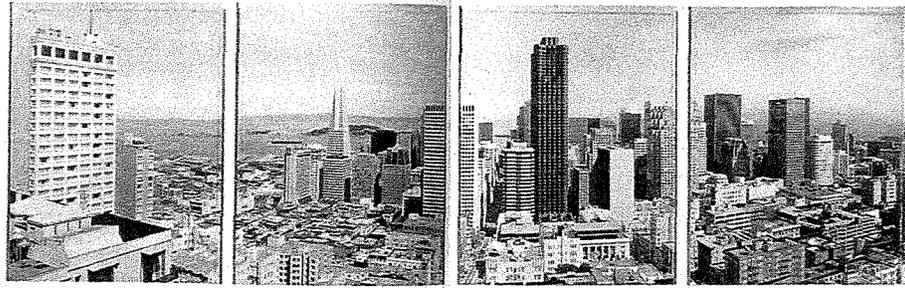
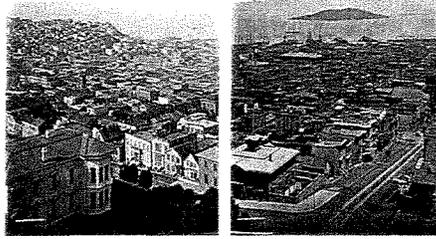


2.11a

Archigraph 02 The Architecture of Masayuki Kurokawa Toto Shuppan (publisher) Tokio Japão (Pedersen, 1995:14)

arquitectura

Eadweard Muybridge and the Photographic Panorama of San Francisco 1850-1880



© UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

© UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

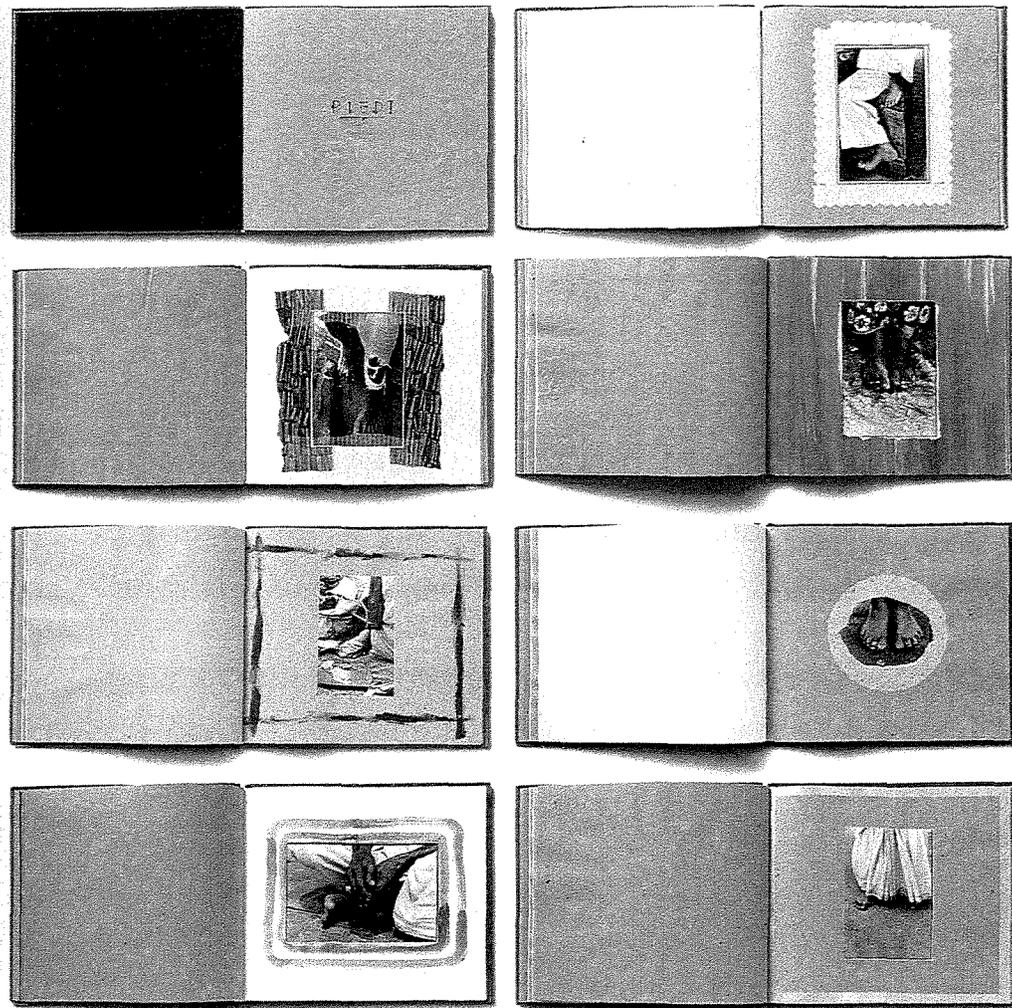


© UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Eadweard Muybridge and the Photographic Panorama of San Francisco, 1850-1880 Canadian Center of Architecture (publisher) Montreal Canadá (Pedersen, 1995:20)

2.111

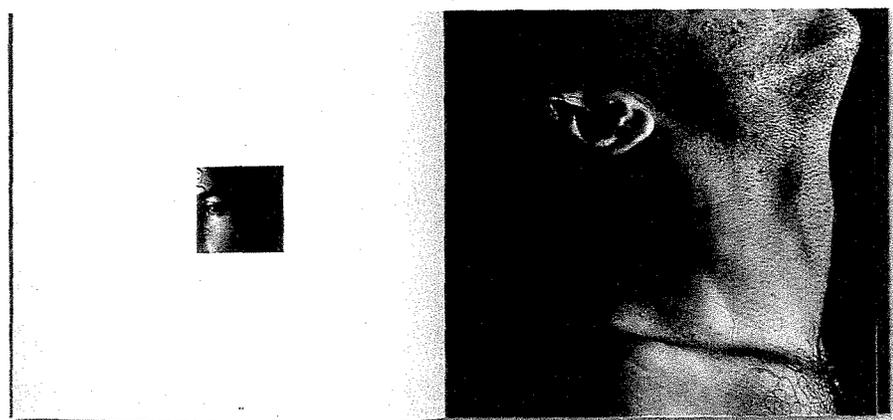
arte



2.11c

Piedi Pino Giardini (publisher) Milão Itália (Pedersen, 1995:27)

arte



Kunstwerk körper Edition Braus (publisher) Heidelberg Alemanha (Pedersen, 1995:38)

2.11d

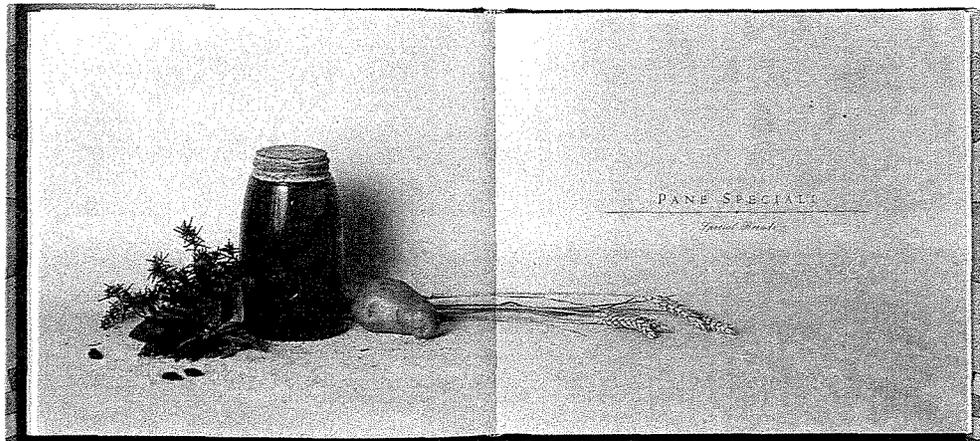
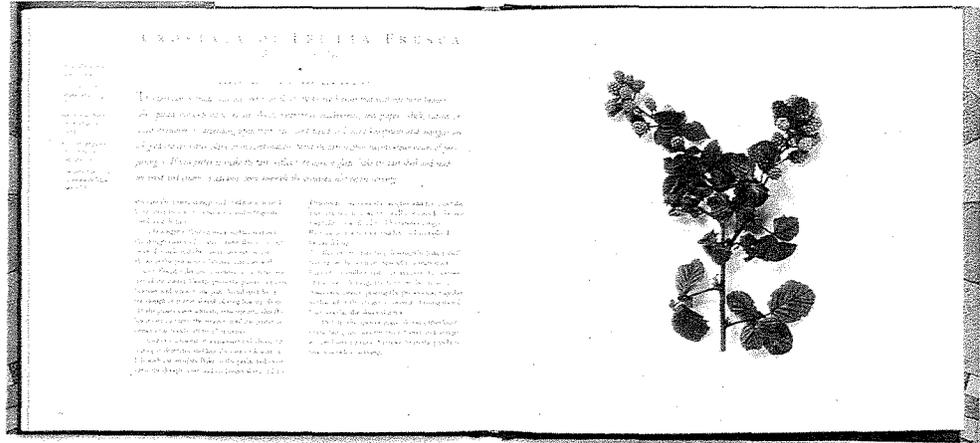
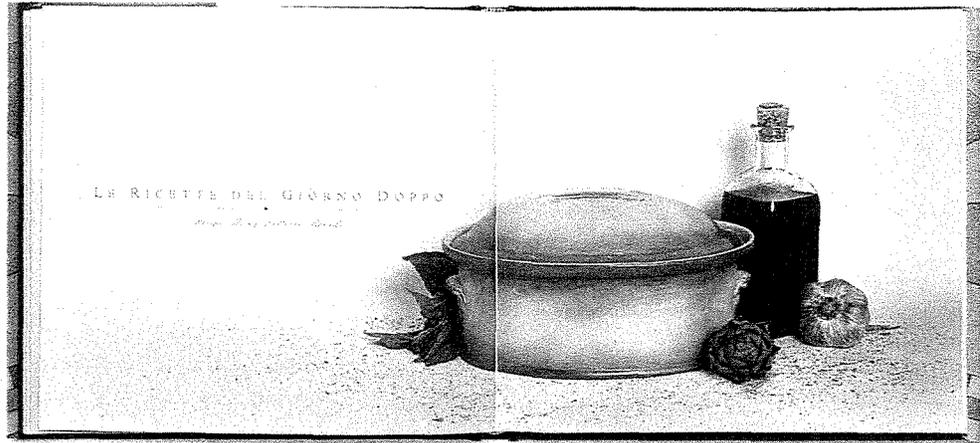
cinema



2.11e

The Scorsese Picture Carol Publishing Group (publisher) Nova York, EUA (Pedersen, 1995:)

culinária



The il fornaio Baking Book Cronicle Books (publisher) São Francisco, EUA (em Pedersen, 1995:90)

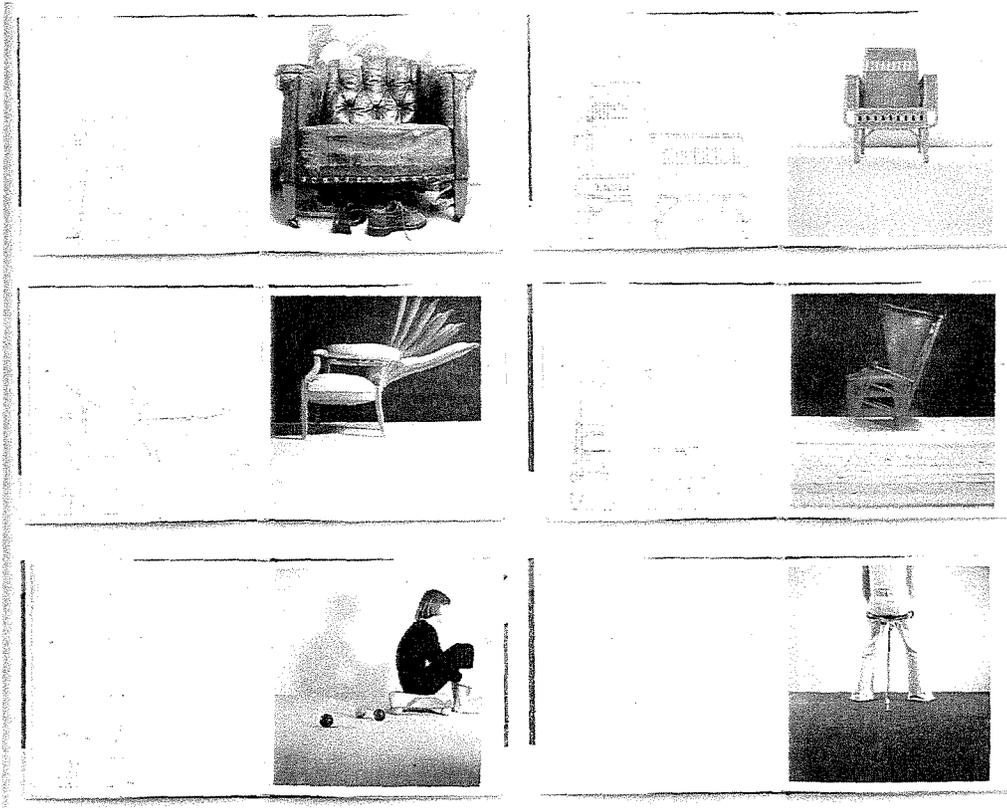
educação



2.11g

School Days Abbeville Press (publisher) Nova York, EUA (Pedersen, 1995:118)

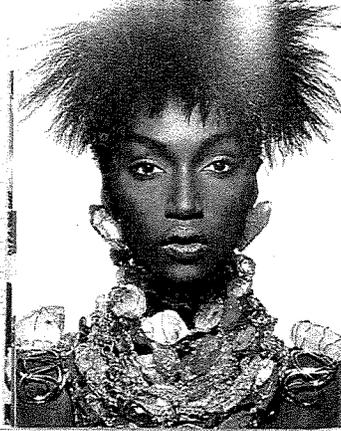
mobiliário



My Old Chairs Birkhaeuser (publisher) Basel, Suíça (Pedersen, 1995:137)

2.11h

moda

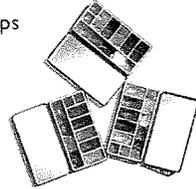


About Makeup

Makeup is a form of self-expression and a way to enhance one's natural features. It can be used to create a variety of looks, from subtle and natural to dramatic and theatrical. The art of makeup has evolved over time, reflecting the fashion and cultural trends of each era. Today, makeup is a multi-billion dollar industry, with a wide range of products and techniques available to consumers. Whether you're looking for a simple, everyday look or a more elaborate, stage-worthy appearance, there's a makeup look for everyone.



Lips



Lips are a focal point of any makeup look, and choosing the right shade and finish can make a significant difference. Dark lip colors, such as deep reds, purples, and blacks, are often associated with drama and mystery. They can be worn for a variety of occasions, from a night out to a theatrical performance. To achieve a long-lasting, glossy finish, it's important to use a lip primer and a high-quality lipstick. Layering a lip balm underneath can also help to keep the lips hydrated and prevent the lipstick from cracking or fading throughout the day.

Makeup is a form of self-expression and a way to enhance one's natural features. It can be used to create a variety of looks, from subtle and natural to dramatic and theatrical. The art of makeup has evolved over time, reflecting the fashion and cultural trends of each era. Today, makeup is a multi-billion dollar industry, with a wide range of products and techniques available to consumers. Whether you're looking for a simple, everyday look or a more elaborate, stage-worthy appearance, there's a makeup look for everyone.



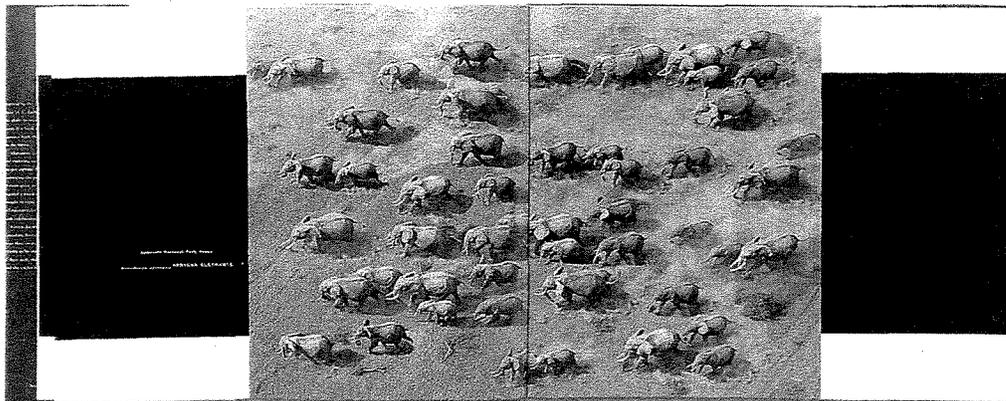
música



The Lost Boy Little, Brown Company (publisher) Nova York EUA (Pedersen, 1995:162)

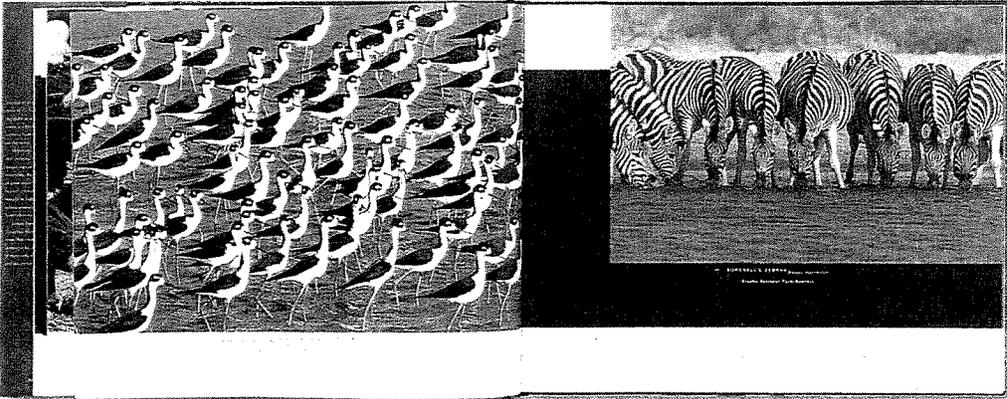
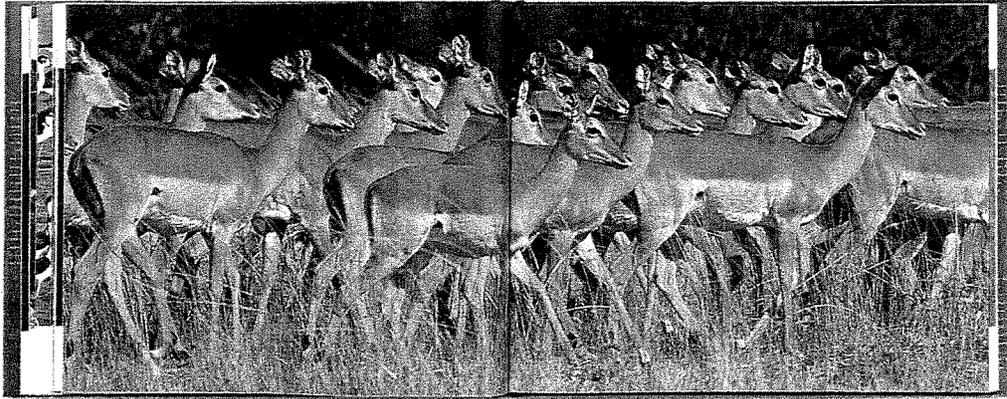
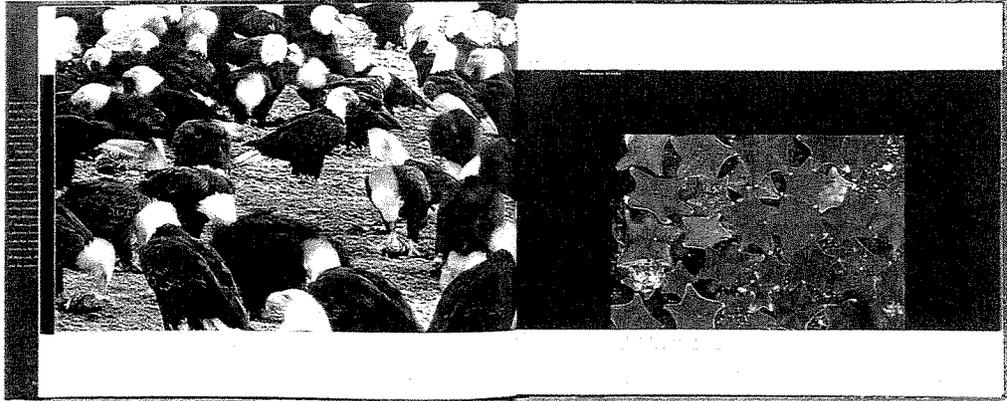
2.11j

natureza



2.11k

Migrations Beyond Words Publishing Inc. (publisher) Hillsbor EUA (Pedersen, 1995:126)



do artista; neles o livro não é apenas um suporte, mas é parte da obra, é um *veículo primário para a expressão artística individual* (Silveira, 2001:46).

Fabris e Teixeira da Costa detalham o conceito:

(...) o livro de artista configura-se como uma unidade expressiva que veicula uma determinada idéia de arte e que incorpora em seu processo estrutural o elemento fundamental na construção do livro: sua natureza seqüencial. Assim como o pintor que, ao fazer um quadro, explora dados inerentes à natureza deste suporte — superfície, enquadramento, dimensão etc. — ao fazer um livro, o artista trabalha com uma seqüência coerente de espaços — as páginas —, o tempo que é necessário para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula. (...) o livro de artista explora sempre as características estruturais do livro: a obra não é cada página e sim a soma de todas elas, percebidas em diferentes momentos. O livro de artista configura-se, portanto, como uma seqüência espaço-temporal, determinada pela relação cinética entre página e página, ou, como diria Mirella Bentivoglio pela 'página em seu diálogo com o contexto da página, o livro. (Fabris e Teixeira da Costa, 1985)

Essa definição apresenta, basicamente, três requisitos que definem o livro de artista:

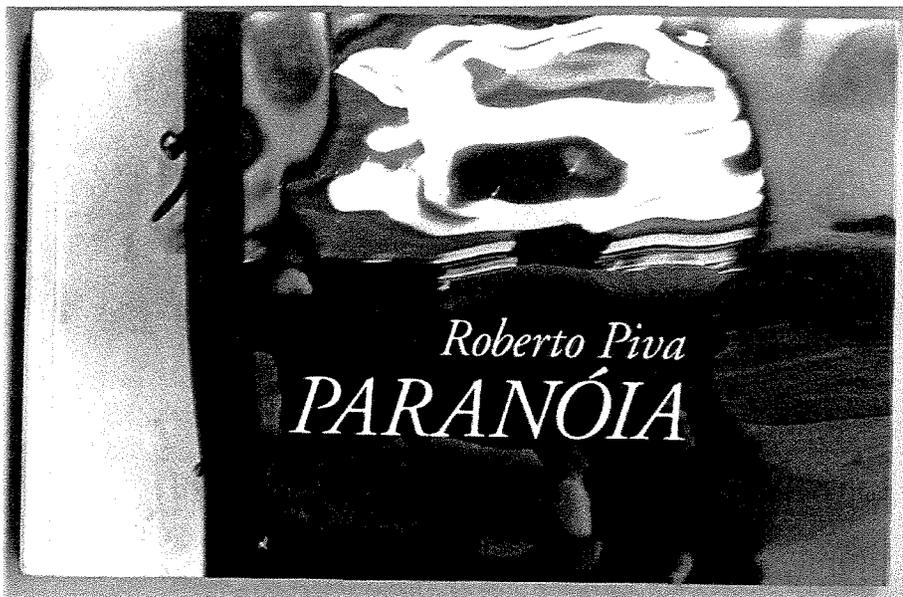
1. constituir uma unidade expressiva;
2. veicular uma determinada idéia de arte; e
3. explorar as características estruturais do livro; em particular, incorporar, como elemento fundamental na sua construção, a natureza seqüencial.

Essas características – associadas à atitude do artista que, de tal modo comprometida com o suporte escolhido, o integra à obra – compõem uma aproximação do conceito de livro de artista. Esse conceito pensado para os livros de fotografia, interessa-nos porque agrega as obras que lidam com os limites e as possibilidades do livro de modo mais intenso. Para o tipo de leitura que propomos, orientada para as relações que fotografia, texto e design travam nos livros, os de artista são bastante desafiadores.

Paranóia, de Roberto Piva, fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee, publicado em 1963, em São Paulo, pela Editora Massao Ohno (e reeditado no ano de 2000 pelo Instituto Moreira Salles), é um livro de poesia e fotografia, em que estas foram feitas especialmente para o texto de Roberto Piva. A obra tem um formato pequeno, horizontal, e texto e imagens interagem de modo complementar ao longo de todo o livro, compondo um discurso articulado que aproveita a seqüencialidade e a associação de expressões que ele possibilita. O livro é um prolongado discurso envolvendo poemas e imagens que se associam em suas referências a um universo urbano caótico. São referências poéticas que estabelecem pontos de contato entre textos e imagens mas que não restringem o significado, essencialmente aberto, de uns e de outros. Ele insere-se, nos anos 60, no contexto em que os livros se firmavam como nova modalidade de artes visuais.

Viagem pelo Fantástico, de Boris Kossoy, publicado em 1971, em São Paulo, pela editora Livraria Kosmos, é uma obra completa do autor, que o concebeu, produziu as imagens, fez o projeto gráfico e acompanhou a produção.

Esse livro só existiu porque a Companhia Suzano deu o papel e a Gráfica Colibri imprimiu, se não, não existiria. Era um livro caro para a época, eu



2.12

Paranóia (Roberto Piva e Wesley Duke Lee, 1963)

*onde um espaço de mãos xerocelhas ilumina aquela fotografia de prisão
recreando a página
onde borboletas de circo decoram as gaitas bençoadas das
leivas
onde as cartas reclamam direitos de emergência para lindos corações
arrastados
onde os mortos se fixam na noite e vivem por um punhado de fracas
penas
onde a cabeça é uma bola digerindo os aquarelas desordenados da
imaginação*

20



Boletim do Muro de Mique

71

BORIS KOSSOY



viagem pelo
fantástico

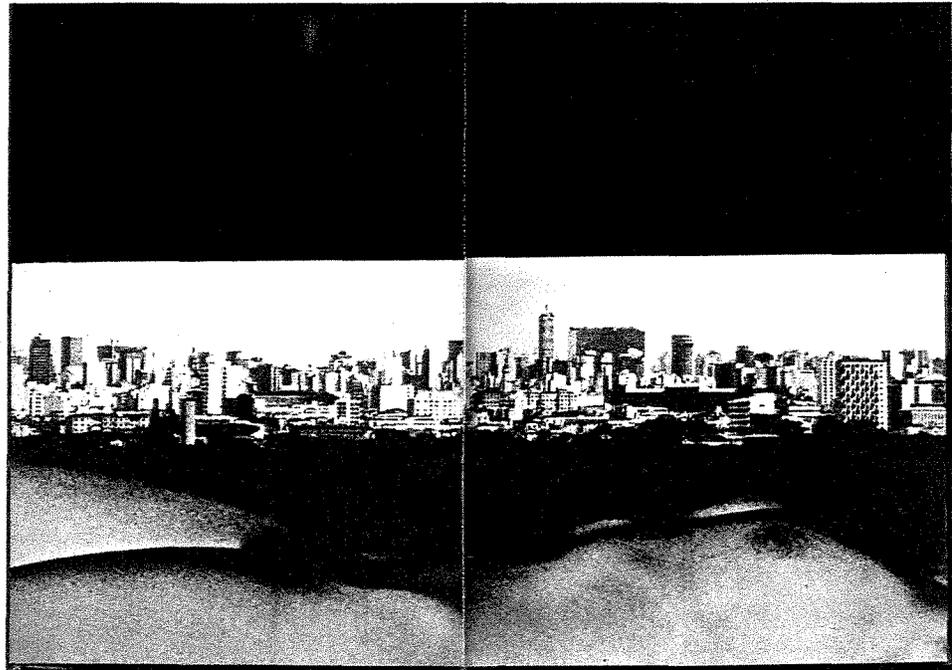
2.13

Viagem pelo Fantástico (Boris Kossoy, 1971)



I

A MULHER E A CIDADE • THE WOMAN AND THE CITY • LA FEMME ET LA CITE



não tinha dinheiro para fazer um livro desse. A Editora só pegou a obra para distribuir. Esse livro se esgotou em pouco tempo. Ele não era barato. As pessoas quando olhavam o livro me perguntavam, porque você fez isso? A expectativa era ver a Baía da Guanabara, ou então baianas no carnaval de 1969. (Boris Kossoy, em entrevista à autora, 2002)

O livro é uma narrativa fotográfica estruturada em uma sucessão de contos. Capa dura, formato grande, utiliza dois tipos de papel para demarcar o espaço do texto e o das imagens; utiliza ainda cores de página diferentes, além de tamanho e localização variada das imagens para pontuar a narrativa; e na guarda, há imagens que participam da seqüência: elas abrem e fecham a narrativa, sugerindo que há um encadeamento entre os contos ou, ao menos, que eles compõem um conjunto cujo significado se associam com as imagens da guarda.

Desastre, de Alessandra Migani, de 1999, é um livro de artista, feito em um contexto de uma pesquisa de mestrado em design gráfico (infelizmente não temos nenhuma imagem do livro). A autora não é fotógrafa; ela convidou trinta fotógrafos brasileiros para interpretar 'o desastre' deformando um objeto de sua escolha no ambiente do livro. A obra tem um formato pouco usual no mercado editorial: aproximadamente 30 cm X 10,5 cm; o título encontra-se na quarta-capa e na capa; portanto, é preciso manusear o livro, vira-lo para lá e para cá, para ler o título. Esse jogo é interessante, porque automaticamente o livro evidencia-se um objeto tridimensional. Estamos tão acostumados a manusear o livro, abri-lo convencionalmente, que nesse gesto mal o percebemos a sua tridimensionalidade. Esse é um típico livro de artista, em que este explora o livro enquanto possibilidade artística e a fotografia é um meio para isso. É também um livro de fotografia.

Os livros **Terra**, **Silent Book** e **Instantâneos de um Japão Incomum**, cuja leitura apresento à frente, são aqui considerados livros de artista, não porque o artista se centrou no livro e utilizou a fotografia como meio de expressão, como em **Desastre**, mas porque o artista construiu sua expressão em fotografia no livro (a exemplo de **Paranóia** e **Viagem pelo Fantástico**). São chegadas diferentes à fotografia e ao livro, que resultam em livros híbridos: de artista e de fotografia. No mundo dos livros de artista, **Desastre** é um livro de fotografia e, no mundo dos livros de fotografia, **Paranóia**, **Viagem pelo Fantástico**, **Terra**, **Silent Book** e **Instantâneos** são livros de artista. O mesmo ocorre, por exemplo, com **Andy Warhol's Index (book)**, de Andy Warhol, publicado em 1967, em Nova York pela Random House. Ele é um livro de artista e de fotografia: vem envolto em um saco plástico, apresenta dobras, itens colados em suas páginas e instantâneos fotográficos em alto-contraste. São imagens do estúdio de Warhol, a *Factory*, e de seus assistentes. Esse livro foi incluído por Roth (2001) na lista dos 101 livros de fotografia do século e também consta do catálogo da exposição *Artis/Author: Contemporary artists' books*, organizada pela Federação Americana de Artes, publicado em 1998.

2.14

Os livros de fotografia são múltiplos, assim como os usos da fotografia e as possibilidades que o livro oferece. Considerá-los a partir das três categorias citadas amplia a noção corrente que associa o livro de fotografia ao portfólio de fotógrafo e permite incorporar a diversidade que caracteriza sua produção.

Proponho agora outra via de aproximação, que considera o livro de fotografia enquanto um objeto com características específicas.



2.14

Andy Warhol's Index (Book), (Andy Warhol, 1967. Roth, 2001:188)

objeto

Os livros de fotografia são publicações impressas e encadernadas, notáveis pelas imagens fotográficas que trazem. (May Castleberry, 1998)

O livro de fotografia é, antes de mais nada, um livro. As especificidades daquele se definem a partir da caracterização básica deste. Além de livro, ele é de fotografia: o livro de fotografia reúne à tradição do livro as necessidades e potencialidades da comunicação pela fotografia.

livro

Em tempos e locais diversos, o livro assumiu vários formatos e foi produzido com diferentes materiais. Foi encontrado em cerâmica, madeira, pedra, papiro, pergaminho etc.; foi uma série de tabuletas organizadas em caixa ou bolsa, rolo, leque, sanfona etc. Desde que surgiu, o livro era o suporte por excelência do texto escrito, qual fosse sua materialidade, e do relacionamento entre texto e imagem. Com a progressiva multiplicação e diferenciação dos suportes da palavra e da imagem, o livro deixou de ser o suporte, para se tornar um deles. Hoje, o livro tem um formato bem definido, o códice¹, e se diferencia dos demais suportes por suas características básicas, que determinam o modo como a informação nele se organiza e o caráter da comunicação que guarda, transporta e dissemina. As principais são:

¹ Códice é o formato do livro tal o conhecemos hoje, com folhas reunidas entre si pelo dorso e recobertas de uma capa. O nome era dado aos manuscritos, que eram grandes devido ao tamanho do pergaminho que não era dobrado nem cortado em folhas pequenas, o que significa que os códices são livros grandes. (Martins, 2001:68)

Materialidade. O livro é um objeto tridimensional que se comunica principalmente com os sentidos visual e tátil. Ele existe ainda em uma quarta dimensão, que se projeta visual e intelectualmente na mente do leitor (Barker, 1995). O livro em si, sua materialidade, também se destina a tocar o sentido estético no leitor, assim como o que lhe vai de conteúdo. Suntuosidade, simplicidade, delicadeza e robustez são características que se patenteiam no livro pelo seu tamanho, assim como pelo tipo de papel utilizado, de capa, de encadernação ou de impressão. Em cada livro, eles se definem a partir de decisões editoriais que levam em consideração possibilidades, custos e objetivos expressivos e comerciais. A materialidade é parte da mensagem e do fascínio que o livro exerce.

Além do conteúdo, edição, encadernação, diagramação, tipografia, ilustração, ou papel, o livro exerce sobre mim uma atração física. (Mindlin, 1997:22)

Totalidade/unidade. O formato que nos é contemporâneo e foi assimilado pela indústria, o códice, diferencia-se do rolo, formato que o precedeu como forma dominante, e também do computador, pelo sentimento de totalidade que propicia ao leitor. No códice, encerra-se toda a comunicação do livro; ele oferece ao leitor uma totalidade que fica à disposição para ser lida e relida; o leitor o tem integralmente em suas mãos e pode acessar facilmente todo o seu conteúdo. Ao mesmo tempo, o livro compõe uma unidade que se revela na coerência com que começa e termina no espaço de sua materialidade.

Originalidade. O livro é um objeto que registra, comunica e guarda mensagens verbais e visuais. Para compô-las, o livro oferece grande

versatilidade: todos os seus componentes podem ser pensados e repensados em cada edição para compor uma obra única e original.

Intimidade. O tamanho do livro, embora variável, garante o conforto de seu manuseio e sua transportabilidade.

De todas as formas que os livros assumiram ao longo do tempo, as mais populares foram aquelas que permitiam ao leitor mantê-lo confortavelmente em suas mãos. (Manguel, 1999:152).

Essas duas características, tamanho confortável e transportabilidade, são importantes para a relação íntima, individualizada que o livro propõe. A leitura pressupõe uma relação intensa entre o leitor e o objeto que ele tem em suas mãos. O livro é tocado e manuseado; objeto tridimensional, tem volume e textura. Ele exige certo esforço físico, ao menos uma postura por parte do leitor e, em troca, oferece-lhe a sensação tátil.

Alcance Social. Essa intimidade, por outro lado, dá-se com um objeto reproduzido em série, que pode alcançar ampla audiência e, portanto, estabelecer referências para toda a sociedade ou parte dela; e cuja existência não se resume a um período de tempo ou a um evento: o livro permanece, pode ser lido a qualquer hora, em qualquer lugar.

Perenidade. O livro tem como característica a comunicação perene. Isso não quer dizer que não existam livros descartáveis à primeira leitura. Eles existem, mas não definem o meio. Como diz Mindlin:

Sinto-me mais como um depositário do que um proprietário, usufruindo, é verdade, o prazer que eles [os livros] proporcionam, mas visando preservar uma herança do passado, e conservar o que

se faz de bom agora, com o propósito de transmitir tudo isso para o futuro. (Mindlin, 1997:213)

O livro assinala, assim, um modo específico de comunicação, que guarda relação com suas características materiais: ele propõe uma totalidade, uma unidade, uma conformação original, uma ordem de leitura predeterminada (embora não mandatária), um ritmo que se afirma pela virada das páginas, uma relação íntima e individualizada com o leitor e ao mesmo tempo de alcance social, uma comunicação perene.

fotografias, textos e design

A fotografia é feita num instante, por uma pessoa e uma máquina. Ela captura e congela um momento fugaz que passa a ser visto em outras situações, por outras pessoas, que têm pouca ou nenhuma informação sobre o instante original. Há um verdadeiro abismo entre o momento do registro da imagem e o momento em que a fotografia é vista (Berger, 1982).

Esse abismo de tempo, espaço e sentido é particularmente relevante para a fotografia por causa da forte ligação que ela mantém, por toda a vida, com o que foi fotografado. “A Fotografia sempre traz consigo seu referente. (...) A foto é sempre invisível: não é ela que vemos”. (Barthes, 1984:15-16) São poucos os que vêem a fotografia antes do que aquilo que aparece na fotografia, o referente, pois ele está impregnado na imagem porque ela foi feita a partir da luz que ele refletiu ou emitiu.

A imagem fotográfica não deixa dúvida sobre a existência do referente; ela traz a marca do referente e sua aparência, mas pouco ou nada diz sobre o sentido do que foi fotografado. O sentido não se apreende em um

instante, mas ao longo do tempo, e a fotografia, ao congelar o tempo, ao eternizar um instante, lhe subtrai o sentido original. Isso não significa que ela fica sem sentido, mas que pode acolher diversos sentidos. Ao mesmo tempo, por ser um atestado da existência daquele instante, confere-lhe uma aura de veracidade.

A fotografia não atesta a verdade da comunicação pretendida, ela atesta a existência pretérita do que foi fotografado. Embora possa parecer sutil, essa diferença é importante para compreender a fotografia, porque esse 'atestado de existência do referente' é suficiente para provocar um *sentimento de realidade incontrolável, de que não nos desembaraçamos apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo (...)* (Dubois, 1992:20).

Muito além da confusão dos que pensam ser a fotografia o "espelho do real" (e essa concepção foi particularmente dominante logo que a fotografia surgiu), a discussão sobre a fotografia situa-se em torno do seu potencial de perturbar o leitor, de causar-lhe uma reação singular por ser uma "emanação do real".

A forte conexão com o real – e a ilusão e os efeitos que isso cria – associada à polissemia da imagem, faz com que a fotografia aponte (ressalte) e testemunhe a existência do que foi fotografado, mas nada (ou pouco) diga a respeito do seu significado.

Tais características fazem da fotografia uma imagem intrinsecamente ambígua e essa ambigüidade é "resolvida" pelo contexto em que é veiculada.

O texto é, historicamente, o principal elemento de contextualização da imagem fotográfica. Texto e imagem, quando associados, como no livro, têm seus discursos fundidos numa mensagem necessariamente distinta da que ocorreria se estivessem separados.

(...) no caso da disposição lado a lado do texto e da imagem, não se trata de uma mera adição de duas mensagens informativas diferentes. Uma nova interpretação holística da mensagem total pode ser derivada dessa disposição. (...) A vantagem da complementaridade do texto com a imagem é especialmente observada no caso em que conteúdos de imagem e de palavra utilizam os variados potenciais de expressão semióticos de ambas as mídias. (Santaella e Nöth, 1998:55)

A expressão visual é própria do sentido mais desenvolvido do ser humano, a visão, responsável por grande parte de nossa percepção do mundo. Ela é percebida instantaneamente por meio de associações de reconhecimento e rememoração (Aumont, 1995), que acionam os setores mais sensíveis do ser. A linguagem verbal deve necessariamente passar por um processo de decodificação intelectual que se interpõe entre a percepção imediata e o sensível. Ela é capaz de transmitir idéias complexas e abstratas, idéias que não se traduzem em imagens.

As expressões verbal e visual diferenciam-se ainda por seu potencial semântico: a imagem possui caráter essencialmente mais polissêmico do que o texto: *"Imagens têm o caráter de uma mensagem aberta..." (Santaella e Nöth, 1998:53).*

A polissemia da imagem fotográfica, como já vimos, tem como especificidade o fato de a fotografia ser um vestígio do real e, como tal, uma imagem essencialmente ambígua: é documento e representação; atesta a existência do objeto fotografado, mas pouco diz sobre seu sentido.

Barthes vê o texto como um dos principais elementos de conotação da imagem fotográfica e mostra como essa associação tende à naturalização.

Ele é uma referência importante para Rice (2001), quanto à polissemia da imagem e às técnicas desenvolvidas para fixar os significados da imagem.

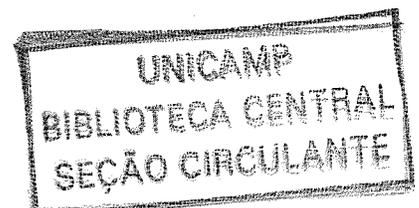
(...) em toda sociedade várias técnicas são desenvolvidas para fixar a cadeia flutuante de significados de modo a conter o terror dos signos incertos (...) (Roland Barthes apud Rice, 2001:3, tradução livre da autora)

Rice estende o papel de contextualização da fotografia, do texto, para o livro como um todo. As fotografias arranjadas nas páginas, deliberadamente em dada seqüência, justapostas a outras imagens, explicadas por legendas e acompanhadas por textos mais longos nos dão a ilusão da certeza, a ilusão de um universo construído de modo lógico e pleno de significado (Rice, 2001).

Para ela, os livros são abrigos contra as imagens, 'esses objetos que sonham'; são nossa tentativa de definir, resolver e clarear vacilações, ambigüidades e instabilidades inerentes não apenas às imagens, mas ao mundo, à sociedade e a nós mesmos.

Berger (1982), de modo análogo, explica o fato de a fotografia pública geralmente vir acompanhada de algum tipo de texto, por conta de sua ambigüidade, que, segundo ele, não é socialmente funcional e, portanto, é recorrentemente negada pela associação da imagem ao texto. Mais do que isso, o texto tem o poder não apenas de suprimir a ambigüidade mas de transformá-la em certificação (ato de afirmar a certeza, de atestar).

Na relação da fotografia com as palavras, a fotografia pede uma interpretação e as palavras geralmente a oferecem. A fotografia, irrefutável enquanto evidência, mas fraca em significado, ganha significado com as palavras. E as palavras, que por si permanecem



no plano da generalização, ganham autenticidade pela irrefutabilidade da fotografia. Juntas elas se tornam poderosas (...)(Berger, 1982:92, tradução livre de autora)

Berger vai além e sugere que a ambigüidade da fotografia, se reconhecida e aceita como tal, pode fazer da fotografia um meio único de expressão. Ele pergunta: pode a ambigüidade sugerir um outro modo de contar? (Berger, 1982:92) Em seu livro, **Another Way of Telling**, Berger mescla textos, associações de textos com fotografia e uma narrativa que, após um texto explicativo, se desenrola apenas com fotografias, sugerindo, na prática, modos de contar com base em diferentes estruturas expressivas.

As concepções de Barthes, Rice e Berger são fundamentais para o livro de fotografia. Delas se apreende algo da natureza da associação da imagem fotográfica com o texto e com o livro de modo mais amplo. Por outro lado, Berger abre um campo de investigação, sobre o potencial semântico da natureza essencialmente ambígua da fotografia, que encontra no livro um lugar apropriado para se manifestar. No livro, há espaço para a experimentação com a linguagem; e a associação de expressões ocorre na prática.

O livro é apropriado para a investigação proposta por Berger porque é um local onde o artista pode se expressar, há espaço para a ambigüidade. É ainda no livro que o leitor encontra a fotografia e se detém nela pelo tempo desejado ou volta a ela quantas vezes quiser; ele permite que o leitor se acomode confortavelmente para ler e apreciar fotografia. Por fim, o livro oferece, além de ampla gama de possibilidades de associação entre texto e imagem, espaço para a imagem fotográfica manifestar-se só ou associada a outras fotografias.

O livro é um depositário de imagens, lugar que as organiza e preserva para que possam ser vistas e revistas. Falamos aqui da leitura que mergulha na imagem, imagem isolada.

Há várias décadas o livro tem sido o meio mais adequado de organizar (e muitas vezes miniaturizar) fotografias, garantindo-lhes assim longevidade, quando não imortalidade – a fotografia é um objeto frágil que se rasga e perde facilmente –, ou um público mais amplo. A fotografia publicada em livro é, obviamente, a imagem da imagem. Mas como ela é, para começo de conversa, um objeto impresso e plano, perde muito menos de sua qualidade essencial, ao ser reproduzida em livro, do que a pintura. Ainda assim, o livro não representa a melhor solução para fazer circular entre o grande público conjuntos de fotografias. A seqüência em que um desses conjuntos deve ser apreciado é sugerida pela ordem das páginas do livro, embora nada obrigue o leitor à seqüência proposta ou lhe indique o tempo que deverá dedicar a cada fotografia. (Sontag, 1981:5).

O livro de fotografia possibilita a leitura vertical da imagem isolada, mas essencialmente propõe uma leitura horizontal.

Eu creio que a estrutura narrativa é um recurso efetivo para a criação de um livro. Pensar em termos de começos, meios e fins e mesmo em termos de capítulos, ajuda a desenvolver um fluxo que confere coerência ao trabalho. (Lewis e Ward, 1992:32, tradução livre da autora)

O livro é uma mídia que se interpõe entre a fotografia e o cinema, na medida em que se apropria da possibilidade de encadear seqüencialmente

as imagens para construir o sentido. Por sua própria constituição, ele oferece a possibilidade de um olhar horizontal distinto do cinema, pois não há fluxo temporal contínuo. A narrativa fotográfica é descontínua como as páginas do livro; é constituída de fragmentos. O livro permite ainda que se vá e venha ao longo de suas páginas, pois não há obrigatoriamente um sentido único de leitura.

Mesmo quando não há uma narrativa estruturada, cada imagem é influenciada pelas demais imagens do livro ou da página. O efeito de conjunto é inevitável, Sontag tem razão.

A forma visual da articulação entre textos e fotografias e entre estas é definida pelo design. Ele é a terceira expressão, que se reúne a textos e fotografias para compor o livro e completar o contexto em que se restabelece o sentido da imagem fotográfica. O design, que lida com a articulação de texto e imagem em diversos suportes, no livro de fotografia, dá materialidade editorial a essa relação.

Design gráfico é o termo utilizado para definir, genericamente, a atividade de planejamento e projeto relativos à linguagem visual. Atividade que lida com a articulação de texto e imagem, podendo ser desenvolvida sobre os mais variados suportes e situações. Compreende as noções de projeto gráfico, identidade visual, projetos de sinalização, design editorial, entre outras. Também pode ser empregado como substantivo, definindo assim um projeto em si.

Projeto gráfico refere-se ao planejamento das características gráfico-visuais de uma peça gráfica, seja uma publicação, um folder ou um cartaz, envolvendo o detalhamento de especificações para a produção

gráfica, como formato, papel, processos de composição, impressão e acabamento. (Glossário de termos e verbetes utilizados em Design Gráfico, ADG, s.d.:36 e 88)

O termo design refere-se não apenas ao desenho da página que acomoda textos e fotografias (estrutura da diagramação, tipologia, molduras, vinhetas etc.) mas também à materialidade do livro: tamanho e formato, papéis, dobras, costura, cola, capa, impressão etc. A capa, os cadernos e a página são a materialidade básica do livro; um todo articulado, que se desenrola no espaço determinado por essa materialidade.

O design é específico para cada livro. Sua função essencial é estruturante: cabe a ele a unidade formal que explicita a coesão conceitual da publicação; ele define a configuração das páginas e da capa, além de dar forma a toda aparição textual (tipografia) e pontuar a seqüência de imagens.

O livro de fotografia é, portanto, uma associação de fotografia, texto e design que recria um ambiente e um fluxo temporal que dá sentido à imagem fotográfica, segundo especificidades que decorrem do próprio modo de ser do livro. Modo de ser que tem como características fundamentais, além da sua materialidade, a unidade — o livro é uma totalidade orgânica —, a originalidade, a intimidade, o alcance social e a perenidade.

Dessa aproximação do que é o livro de fotografia, decorre um modo de leitura em que se procura o sentido do livro como um todo, não apenas de suas partes, não apenas de uma imagem ou do conjunto delas. Tudo o que está no livro contribui para conformação do sentido; cabe ao leitor desvendar os laços que unem as fotografias ali editadas, os textos às fotografias, o design que os acomoda e os diversos componentes do livro, que se configuram para lhe dar expressão.

LEITURA

Neste **Capítulo 3**, apresenta-se uma proposta de leitura do livro de fotografia, que leva em conta as características fundadoras do livro e as necessidades e potencialidades da comunicação pela fotografia.

Texto, fotografia e design; além dessas três expressões, o livro é um suporte cuja materialidade, partes e componentes também podem ser incorporados ao discurso. Para ler o livro de fotografia, sugiro analisar e correlacionar cada uma das expressões que lhe dão vida; considerar o potencial expressivo de cada componente material ou estrutural do livro e procurar nele vestígios de sua história. Nessa busca, encontram-se a unidade e a originalidade de sua expressão. Essa é a essência da proposta de leitura que apresentamos neste capítulo.

autoria e processo editorial

A unidade é característica definidora do livro. Ele começa e termina no espaço de sua materialidade. A natureza da comunicação que se estabelece no livro de fotografia, no entanto, é fragmentada. Primeiro, porque esse é o caráter da narrativa fotográfica; segundo, porque o livro se comunica

pela associação de três expressões; terceiro, porque o livro é repleto de componentes consagrados pela sua tradição que podem ser utilizados ou não, como se queira, para compor uma obra original.

Cada livro é uma obra original para a qual há ampla liberdade de configuração desde que mantida a estrutura básica do livro (seqüência de páginas encadernadas e encapadas). O leque de variáveis que concorrem para a expressão do livro é amplo: conteúdo, estrutura e materialidade definem-se na busca da unidade e da originalidade de cada edição.

No livro de fotografia, a unidade e a originalidade da obra são construídas no processo editorial, ao contrário do livro de texto pleno, em que o conteúdo define-se antes do livro. Nos de fotografia, as imagens são muitas vezes editadas especificamente para a publicação, em paralelo à definição das características materiais e estruturais do livro. A elas se agregam textos, e um design específico é desenvolvido para relacionar textos e imagens e construir páginas. Os livros de fotografia são, portanto, obras de autoria múltipla, visto que diversos profissionais participam de sua elaboração e é no processo específico de cada livro que se definem a composição da equipe e o espaço autoral de cada um.

Além de fotógrafos e escritores, vislumbram espaços de autoria no livro:

Curador: profissional que auxilia o fotógrafo a definir e organizar seu trabalho para apresentação a um público, seja em uma exposição, em um portfólio ou em um livro (Rosely Nakagawa, em Fotosite, s.d);

Editor: desempenha diversos papéis, dentre os quais: encontrar projetos apropriados para a forma livro, desenvolver e refinar os projetos, preparar os projetos para publicação, supervisionar os estágios da produção, viabilizar financeiramente o livro, divulgar e cuidar da distribuição do livro; e

Designer: propõe uma apresentação visual para o livro; oferece competência organizacional para conferir coerência ao trabalho e colocar o material visual e escrito em um formato apropriado e interessante. O trabalho do designer é também muito importante para conferir unidade formal ao livro.

Nos projetos mais estruturados, há profissionais para cada especialidade; em outros projetos o próprio fotógrafo desempenha diversos papéis, às vezes por opção; outras por falta de opção.

Essas especificidades, de autoria e processo editorial, fazem com que cada livro percorra uma trajetória editorial singular. A originalidade, que se patenteia no objeto livro e nas relações entre fotografias, textos e design que nele se inscrevem, inicia-se no processo editorial, ou mesmo antes dele, no projeto que deu origem às imagens ou que o viabilizou financeiramente.

A história do livro e de sua edição e a de seus autores compõem os bastidores do livro que chega ao leitor; e, de um modo ou outro, estão presentes no livro. Às vezes, há textos especialmente dedicados a essas histórias. É comum os livros de fotografia trazerem textos sobre o fotógrafo e/ou sobre os escritores. Herança da tradição do portfólio de artista, são informações biográficas, de personalidade, de intenções, que acompanham a obra fotográfica para que o leitor a compreenda melhor. Às vezes, essas informações estão no livro em fragmentos, nos créditos, nos agradecimentos, nos textos de orelha e quarta-capa, nas notas sobre o autor etc. O espaço e o tratamento que o fotógrafo recebe em seu próprio livro são variáveis.

Em **Terra**, Salgado não se apresenta no livro; ele só recebe o crédito da autoria das imagens e das legendas; não há mais nenhuma menção a ele

em toda a publicação; o livro é totalmente dedicado ao tema, o Movimento dos Sem-Terra. Nesse livro prevalece o engajamento do autor com o tema não porque isso esteja dito em algum texto, talvez pelo que não esteja dito e, sobretudo, pelo modo como o livro é estruturado (uma análise detalhada é apresentada no Capítulo 4).

3.1

Em **Êxodos**, Salgado (2000) está mais presente. Ele assina o texto de abertura e nele fala de si: *É provável que a idéia deste projeto esteja ligada ao fato de que me mudei diversas vezes ao longo da vida (...)* Coletam-se ainda na quarta-capa e nos agradecimentos referências a ele, tais como: guia, narrador, poeta, artista, jornalista fotográfico; comparações com Dante e Virgílio e uma referência ao livro como 'monumental obra de arte'.

3.2

Em **Amazônia, o povo das águas**, de Pedro Martinelli (1997), há diversas referências sobre o autor, ao longo do livro, que delineiam a imagem do fotógrafo: dedicado à mãe, amigo, companheiro de viagem, "Pedrão", pescador de Almas, barbudo, cabelos louros e compridos, como algumas representações do Cristo, um Quixote atual, profeta do paraíso perdido, paciente, persistente e resistente, um homem do mato, possuído pela alma dos índios para o resto da vida. Essa apresentação, extensiva, múltipla e com forte conteúdo metafórico, cria em torno do autor a aura de um personagem de ficção e o faz presente em todo o livro.

Martinelli e Salgado, além de autores, são personagens que transitam cada um ao seu modo pelas imagens de **Amazônia** e **Êxodos**. Em **Terra**, Salgado é apenas autor; ele não coloca no livro elementos para construir uma imagem pessoal.

As informações sobre projeto, patrocínio e processo editorial, por seu lado, ajudam a situar o livro no espaço das relações sociais do qual ele, objeto cultural destinado à circulação social, participa.

Em **Jardim da Luz**, Bob Wolfenson (1996) conta a história do livro, o que o motivou a fazê-lo e a origem das imagens. Nos agradecimentos, conseguem-se algumas informações adicionais. O livro é um projeto pessoal do fotógrafo. Essa é a marca da história do livro que está contada e patenteada nele, por exemplo, pelo fato de só trazer textos do autor — ele é a única voz, em textos e imagens —, por mesclar imagens feitas com propósitos profissionais com imagens pessoais; pela capa, que centra foco no nome do fotógrafo, não no título; e, pela quarta-capa, que traz sua imagem em auto-retrato.

Em **Êxodos**, de Sebastião Salgado, a história do livro e do projeto que lhe deu origem é contada com destaque, não pelo autor, mas por sua esposa Lélia, responsável pela concepção e design do livro, e pela agência de imagens que viabilizou o projeto e o livro. Assim como o tema e a audiência, a rede de interfaces que viabilizou o projeto também é internacional. Contar quem o fez e como foi o projeto que lhe deu origem compõe com a intenção do autor de afirmar a unidade planetária; ao mesmo tempo, do modo como é feito, explicita a divisão de trabalho que há entre Salgado e Lélia: ele trata do conteúdo (imagem e texto); ela do livro, sua viabilização e design; ela escreve sobre o projeto; ele escreve sobre o tema.

3.3

Em **O Rosto e o Resto**, de Alberto deC. Alves e Bruno Alves (2000), não há um texto que fale sobre a edição do livro, mas existem fragmentos espalhados pelo livro que nos permitem vislumbrar algo de sua história.

Na orelha, afirma-se que o livro é a primeira publicação da editora Abooks; que as fotografias foram feitas ao longo de dois meses e que os textos publicados são inéditos e foram feitos especialmente para o livro, à exceção do poema *Luxo*, de Augusto de Campos. No texto de abertura, um texto de patrocinador, revela-se que o Sindicato das Empresas de Limpeza Urbana do Estado de São Paulo (Selur) patrocinou o livro. Ao final, há um texto

3.4

Dante, hoje, desceria ao inferno com uma câmara fotográfica. Talvez ainda lhe sobrasse alguma película quando entrasse no purgatório, porém é duvidoso que viesse a encontrar um céu para fotografar. Mas na viagem que é este livro não precisamos de um Virgílio para nos indicar o caminho. Sebastião Salgado é, sozinho com a sua câmara, o guia e o narrador.

Digamo-lo doutra maneira: o guia e o poeta. – *José Saramago*

Sebastião Salgado é um artista: um homem que vê e que, através de sua visão, ajuda-nos a ver. Nesta monumental obra de arte, ele descobre e revela o mundo do fim do milênio: eis a grande odisséia do nosso tempo, esta viagem com mais náufragos do que navegantes. – *Eduardo Galeano*

3.1

Textos da quarta-capa de *Êxodus* (Salgado, 2000)

PROFETA DO PARAÍSO PERDIDO

Pedro gosta de pescar. É barbudo, tem os cabelos louros e compridos, como algumas representações do Cristo. Talvez seja demasiado comparar, mas não me sai da cabeça que ele também é um pescador de almas. Há muitas almas reveladas neste livro. Mas principalmente a epifania que se realiza é a apresentação de uma outra Amazônia, da alma dessa “mancha verde”.

Fotografia é fotografia. O choque entre a Amazônia mitológica e a que existe de fato se dá aqui fotograficamente, pela apresentação desse mundo em preto e branco. Sai o verde mitológico, saem os índios pintados de urucum encarnado, não aparecem as danças do Quarup. Só de vez em quando há uma foto colorida, mas as cores são tão sutis que mesmo elas parecem pintadas de preto e branco.

As fotos de Pedro colocam a Amazônia em outro paradigma. Podemos gostar dela ou não como ela é, mas aqui ela aparece viva, não mumificada em seu momento romântico, puro, como se fosse um imenso museu. E essa outra cara é bem diferente da imagem congelada.

Como diz Ortega y Gasset em suas *Meditações do Quixote*, a visão da selva impede a visão da árvore, e vice-versa. Pedro foi mais além dessa dualidade. Foi ver o que está dentro da selva, por trás das árvores, escondido por suas sombras.

Há décadas ele faz isso, já muito antes de abandonar a carreira dourada em São Paulo para viver por meses e meses a fio em seu barco. O destino juntou Pedro Martinelli e a Amazônia desde aquele momento



Verônica Martinelli

3.2

Trecho do texto de *Leão Serva em Amazônia - o Povo das Águas* (Martinelli, 2000)

Sempre preferi sujeitos a objetos. Aos doze anos, ao fazer minhas primeiras fotos no Jardim da Luz, um parque de São Paulo ao lado do Bom Retiro – bairro da comunidade judaica onde nasci e vivi até os vinte anos –, não imaginava que me tornaria um fotógrafo profissional. Quando me deu uma câmera ainda na infância, meu pai, um judeu pernambucano de esquerda, traçou, sem saber, o meu destino. Por força desse sincretismo e com a obstinação própria de um homem idealista, tentou me fazer ver o mundo sem preconceitos ou racismo. Este livro de retratos talvez seja a síntese desse legado deixado por meu pai. Ao justapor algumas vezes imagens e pares antagônicos, quis tomar possíveis certas impossibilidades e vice-versa. Esse jogo, aliado ao prazer de fotografar, foi o guia deste trabalho,

Trecho do texto de Bob Wolfenson em *Jardim da Luz* (Wolfenson, 1996)

3.3

AGRADECIMENTOS

Enquanto realizava suas reportagens sobre o declínio do trabalho manual em todo o planeta — condensadas no livro *Trabalhadores* —, Sebastião Salgado pôde constatar à exaustão a que ponto a instabilidade política e as mudanças econômicas estavam provocando movimentações maciças de pessoas no mundo inteiro. As condições penosas da vida dessas pessoas — basicamente migrantes e refugiados — comoveram Sebastião. Sempre que ele voltava a Paris, tínhamos longas discussões sobre esse fenômeno freqüentemente trágico.

Pouco a pouco, fomos entendendo que as vidas dessas pessoas em trânsito deveriam ser o eixo central de nosso ciclo seguinte de trabalho. Em 1992, demos início a nossa pesquisa e, com os dados que conseguimos reunir, e com o auxílio de nosso amigo René Lefort, tivemos condições de estruturar o projeto e preparar uma proposta formal sobre o tema. Sebastião teria de passar seis anos viajando. O ano 2000, virada do milênio, parecia ser o momento lógico para apresentar o que ele tivesse obtido.

Para que o projeto fosse bem-sucedido, era necessário estruturar um sistema de apoio bastante complexo. Em 1994, Sebastião e eu fundamos a Amazonas Images, uma agência de fotografias baseada em Paris e destinada a cuidar de todos os aspectos relacionados a sua obra — e, mais imediatamente, a organizar e desenvolver aquele projeto específico.

Trecho do texto de Lélia Wanik Salgado em *Êxodus* (Salgado, 2000)

3.4

sobre cada fotógrafo, autores do livro, ali se lê sobre suas experiências e sucessos como fotógrafos e suas atividades empresariais. Revela-se que Alberto deC. Alves já esteve envolvido em outros trabalho sobre o lixo, que é sócio da Ânima Cultural Agência de Projetos, empresa de Marketing Cultural, e proprietário da Abooks Editora, que publicou o livro. Na ficha técnica, Alberto deC. Alves aparece como editor, a produção executiva é da Abooks e a concepção e captação da Ânima Cultural/A2R. O Selur também aparece na ficha técnica e o livro é tido como “iniciativa Selur”. Revela-se, ainda, que há apoio institucional da Prefeitura Municipal de São Paulo (Lei nº 10.923/90).

Por esses fragmentos, percebe-se a abrangência da participação de Alberto deC. Alves: ele não apenas foi o fotógrafo e o editor o livro, mas também, por meio de suas empresas, concebeu, captou e produziu a publicação. Percebe-se, ainda, que o livro é um produto de marketing cultural que associa o interesse pessoal do fotógrafo ao interesse promocional do sindicato empresarial que patrocina o livro. São informações fundamentais para a leitura que o próprio livro traz.

Essa diretriz de leitura chama a atenção para um traço de conteúdo do livro que nem sempre é considerado como tal, mas que é particularmente importante no livro de fotografia, em decorrência das peculiaridades do seu processo editorial, do caráter múltiplo da autoria e da tradição, que vem do portfólio, de trazer inscrito algo sobre o fotógrafo e sua obra, inscrição que eventualmente fala do processo que deu origem ao próprio livro.

Tais informações, quando estão no livro, não são consideradas paralelas à obra, mas parte dela. Faz parte da leitura rastrear algo da história do livro e de sua autoria, algo que está inscrito no livro. Também se podem obter informações

sobre autores e processo editorial fora do livro, fundamentais para entender a obra, mas as que estão no livro, como já dissemos, são parte dela.

o livro

Fotografia, texto e design relacionam-se no livro segundo as características materiais e estruturais que ele oferece.

Materialidade: o livro permite variações nas dimensões (tamanho, formato e número de páginas); tipo de capa (dura, brochura, com sobrecapa, com recorte, com orelha, flexível etc.); tipo de papel utilizado no miolo, se haverá mais de um tipo, se haverá dobras ou recortes; o tipo de encadernação e o tipo de impressão.

Estrutura: há um plano geral no qual se definem a abertura, a parte principal e o fechamento do livro; um segundo plano, em que se definem as páginas e, eventualmente, capítulos e sessões; e um terceiro plano em que se definem os componentes formais do livro: folha de rosto, índice, sumário, textos de orelha e quarta-capa, textos introdutórios, agradecimentos, dedicatória, ficha de créditos, ficha catalográfica, colofão etc. Não há obrigatoriedade quanto aos componentes formais do livro; eles, assim como a materialidade, são fruto de opções editoriais que levam em consideração a expressão do autor, a tradição do livro, padrões industriais e de mercado, orçamento, audiência, interesses dos patrocinadores, objetivos comerciais, limitações financeiras, de tempo e de oferta de materiais, dentre outros. A flexibilidade que o livro permite, ampla porém restrita ao que o livro é, arte e indústria, propicia extenso espaço para a criação.

O leque de possibilidades de arranjo de fotografias, textos, design, partes e componentes do livro é muito amplo. Reunimos aqui algumas referências

que podem tornar mais atenta a leitura dessas expressões e auxiliar na compreensão da associação que as une.

dimensões

O formato, suas dimensões e o número de páginas são definições básicas por onde começa a se esboçar o livro. Dentre as considerações que contam para essas definições estão as de custo, distribuição, exposição em livrarias, acomodação em estantes, conforto de manuseio e público-alvo, além das considerações de ordem expressiva: o formato e as dimensões agregam significado ao livro; além disso, delas dependem as possibilidades de se organizarem textos e imagens nas páginas e ao longo da seqüência de páginas e o tamanho em que as imagens serão apresentadas.

3.5

O formato de **Já**, de Regina Casé (2000), aproxima-se dos álbuns de fotografia que recebemos quando pegamos nossas fotografias nas lojas de revelação. Não por acaso, o livro é quase isso: um álbum de fotografias domésticas. **Êxodos**, por outro lado, é um livro grandioso em todos os sentidos, pelo projeto que lhe deu origem, pela dimensão da causa pela qual advoga, pelo público que alcança, pela sua pretensão e também fisicamente: 34 cm x 25,5 cm, 432 páginas, três kilos de papel, imagens e textos.

3.6

Jardim da Luz, de Bob Wolfenson (1996), é outro exemplar grandioso: 36 cm x 27cm. As dimensões são um dado importante desse livro pelo tamanho com que os retratos aparecem e o efeito que isso provoca no leitor. Além disso, seu formato vertical segue o das fotografias. **Instantâneos de um Japão Incomum**, de Bisilliat (2001), é um livro de formato pequeno (14 cm X 21 cm), tipo paisagem, que segue o formato das imagens e facilita a associação horizontal entre elas. **Luzes da Cidade**, de Cristiano

Mascaro (1996), tem um formato médio, quadrado: 26 cm x 26cm. Ele também segue o formato das imagens (todas são quadradas) e agrega um dado de regularidade que permeia o livro todo.

capa

A capa, em sentido amplo, é composta da primeira capa (parte frontal da capa) e quarta-capa (parte posterior), da lombada (dorso da capa) e, eventualmente, de orelhas (abas da capa dobradas para dentro, que servem de marcador de página) ou guarda (folha que une a capa ao miolo) e sobrecapa (cobertura protetora da capa).

A primeira capa, ou simplesmente capa, traz em geral o título do livro, o nome do autor, ou organizador, o da editora e, eventualmente, o nome e/ou logotipo do patrocinador, quando há. A quarta-capa e as orelhas são geralmente ocupadas por textos que apresentam o conteúdo da obra, fazem publicidade de sua qualidade e trazem uma biografia do autor. Há algumas “tendências”, como por exemplo, utilizar as orelhas (não só em livros de fotografia, mas nos livros em geral), para apresentar o autor, e a quarta-capa para a divulgação do livro (um breve sumário de seu conteúdo ou a reprodução de críticas positivas ao livro, por exemplo). Mas nada é obrigatório. A capa pode ser confeccionada como se queira. Ela é o primeiro contato do leitor com o livro; seu objetivo é chamar a atenção e atrair o leitor. Ela tem uma função publicitária e, ao mesmo tempo, espera-se que traduza o conteúdo da obra e seu estilo gráfico.

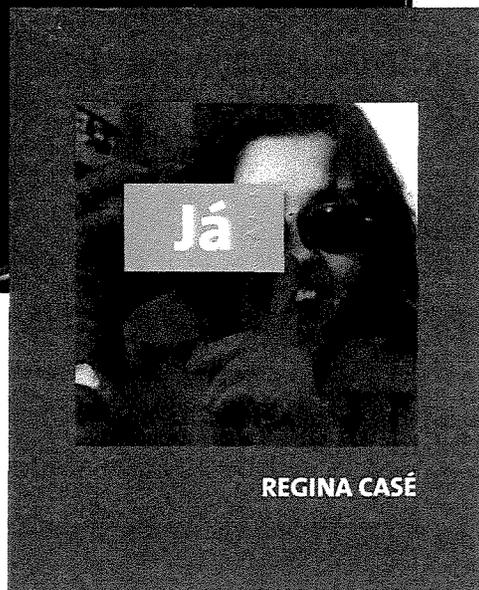
Já, de Regina Casé (2000), tem algo interessante na capa. Suas orelhas são também uma alça que parece transformar o livro em uma sacolinha onde estão todas as fotografias da Regina. É um detalhe que dá charme ao livro e, ao mesmo tempo, reforça seu traço doméstico, pessoal.

ÊXODOS



SEBASTIÃO SALGADO

COMPANHIA DAS LETRAS

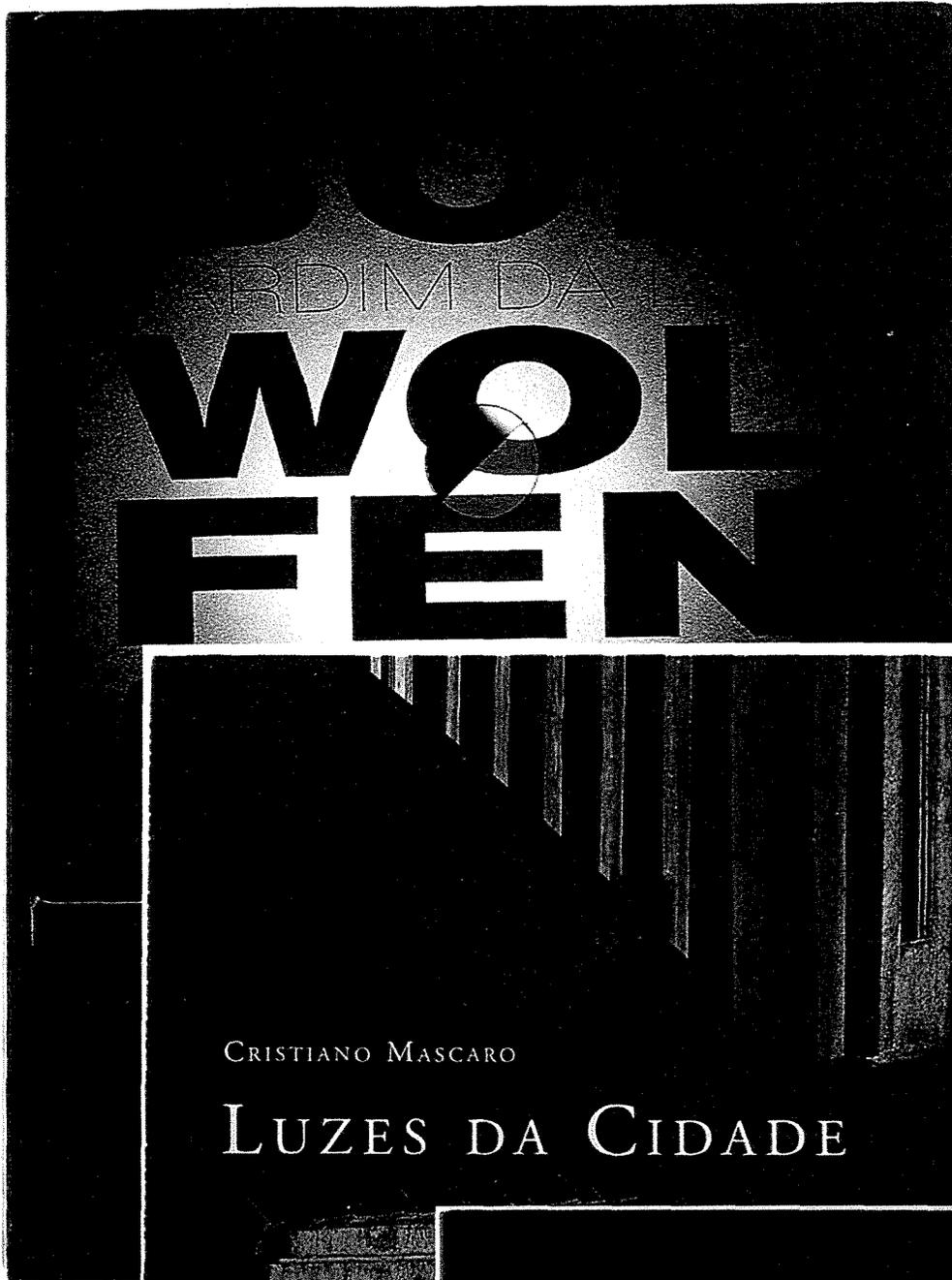


3.5

Capas de Êxodos (Salgado, 2000) e Já (Casé, 2000).

Capas de Jardim da Luz (Wolfenson, 1996), Luzes da Cidade (Mascaro, 1996) e Instantâneos de um Japão Incomum (Bisilliat, 2001)

3.6



3.8

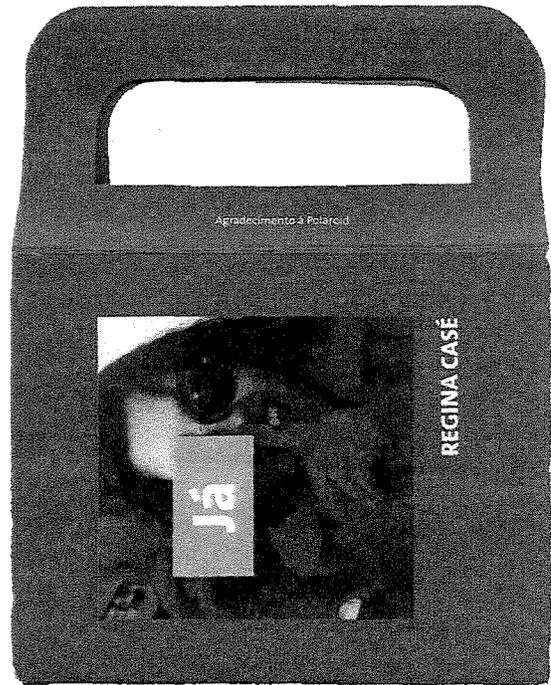
No livro de Henri Cartier-Bresson (1973), *À propos de l'URSS*, há um jogo de palavras, de recursos gráficos e de mistura de expressões (fotografia e texto) envolvendo o nome do fotógrafo, o título e o conteúdo (fotografias) do livro. Na lombada, lê-se "Henri Cartier-Bresson à propos de l'URSS"; apenas a cor da letra diferencia o nome do fotógrafo do título. Na capa aparecem, em ordem inversa, "à propos de l'URSS" e "Henri Cartier-Bresson" intermediados por uma fotografia. Lê-se que a propósito da URSS serão apresentadas fotografias de Cartier-Bresson. Há, ainda, uma mensagem sobre a abordagem que será dada ao tema na imagem escolhida: uma menina que surge em meio a uma fileira de soldados, com duas flores na mão. Um pouco de sensibilidade para romper o militarismo soviético. Essa capa relaciona título e crédito, textos e imagens para sugerir algo do que se encontra no livro.

3.9

Da capa de **Nossos Parques Nacionais** (Volkswagen, 1997) pode-se apreender muito sobre o caráter da obra. Ele é um livro de fotografias sobre os parques nacionais brasileiros; um livro da Volkswagen, amparado pela Lei de Incentivo à Cultura do Governo federal.

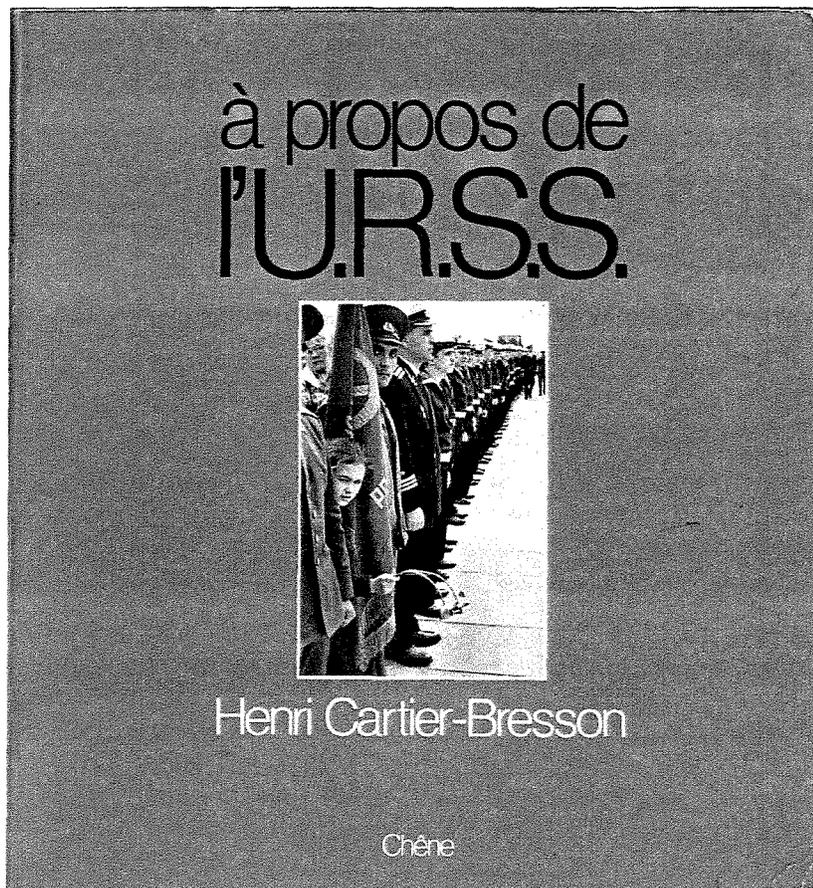
Consideramos que o livro é da Volkswagen (que, de fato, é a patrocinadora da publicação) e não do fotógrafo (Araquém Alcântara) ou dos coordenadores da edição (Marleine Cohen e Carlos S. Mendes Rosa), pois na capa e na folha de rosto não constam seus nomes. Há apenas o título, uma fotografia, o nome e o logotipo do patrocinador. Assim, a autoria, entendida como nome próprio que dá identidade e autoridade ao livro, está atribuída na capa a quem o financiou, a Volkswagen, e não aos seus efetivos autores (os que editaram o livro, escreveram o texto e fizeram as fotografias).

O destaque dado ao patrocinador e não aos autores do livro é uma opção editorial; ela responde a algum objetivo da publicação e diz algo



Capa com orelhas de Já (Casé, 2000).

3.7



Capa de À propos de l'URSS (Henri Cartier-Bresson, 1973)

3.8

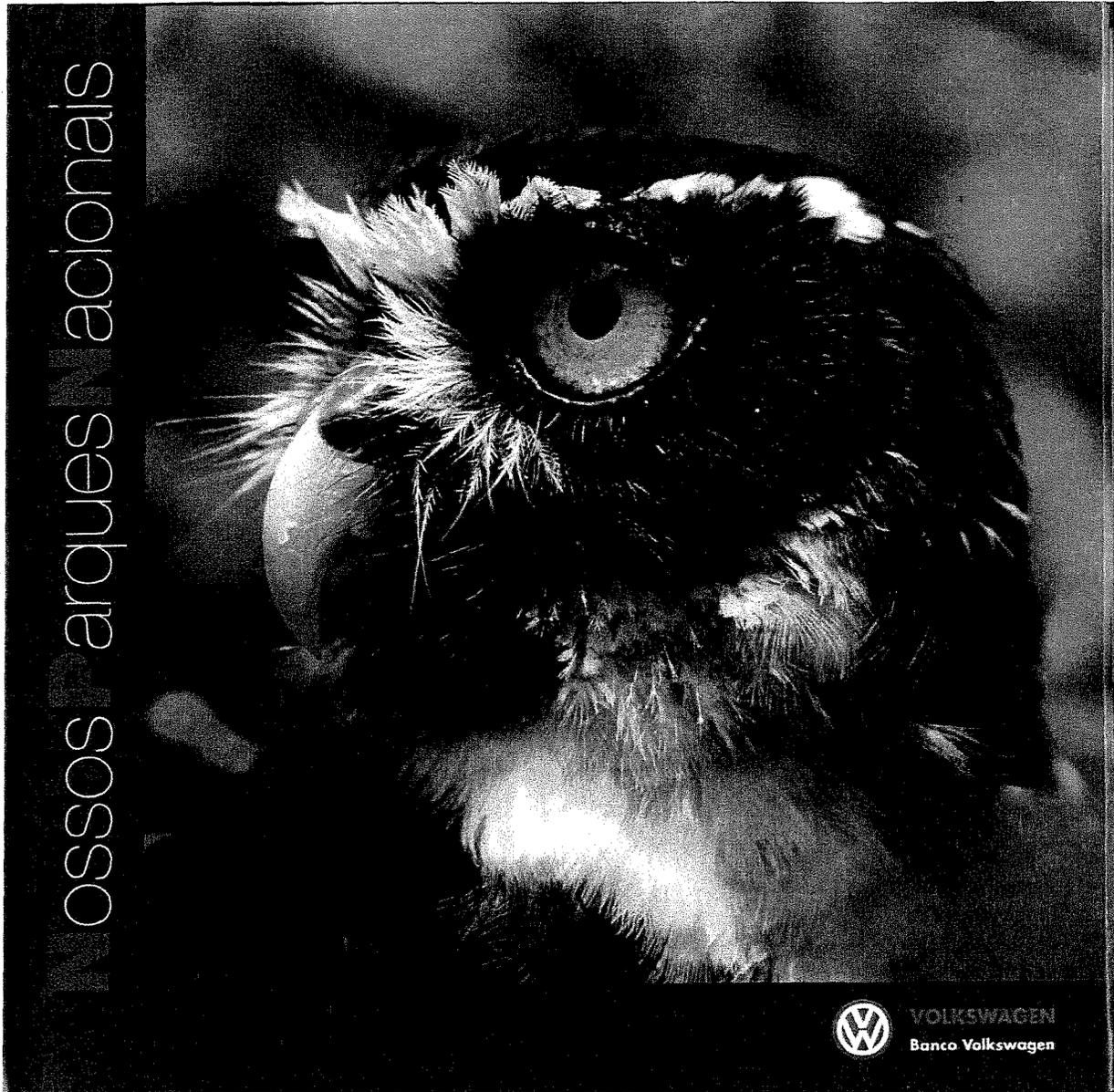
sobre a relação entre o patrocinador e os autores. Com essa opção, o patrocinador estabelece uma vinculação direta com os leitores e o tema e não chega a eles por intermédio dos autores (como seria, caso a Volkswagen se afirmasse na publicação enquanto patrocinadora que faz chegar ao público um trabalho de determinado autor/editor/fotógrafo sobre dado tema).

O título **Nossos Parque Nacionais** reflete o tema, os parques nacionais, e o coloca de maneira pessoal: *Nossos*. Supostamente dos brasileiros, a quem é dirigida a publicação (que está em português e foi publicada no Brasil), e de quem a fez ou, neste caso, de quem a patrocinou (cujo nome e logotipo estão na capa, ao lado do título). A supressão dos nomes dos autores da capa e folha de rosto, e o tom pessoal do título, além do tema (a natureza do Brasil), parecem responder a uma estratégia de aproximação do patrocinador com o país e seus habitantes.

Essa estratégia, que se depreende das opções editoriais consideradas (título, créditos e confecção da capa), é coerente com o caráter da publicação: um livro institucional, feito pela Volkswagen como peça de marketing cultural, para distribuição a clientes, fornecedores etc.

Um último aspecto da capa merece comentário, pois qualifica o tipo de aproximação proposto pela empresa: a fotografia. Além do título e do nome e logotipo do patrocinador, há uma grande fotografia de uma ave que parece ser um gavião. Não há legenda para essa imagem, mas ela reaparece no miolo do livro e lá se lê que é uma coruja-gavião. Não importa o que seja. O impacto da fotografia é causado pelo que ela aparenta e não, necessariamente, pelo que é.

O gavião é um predador, que se alimenta de pequenos animais, portanto, associa-se a violência, força e poder. Essas características estão mais



Capa de Nossos Parques Nacionais (Volkswagen, 1997)

3.9

próximas do estereótipo de uma grande empresa multinacional, como a Volkswagen, do que do Brasil, país pobre e que se coloca em posição secundária no âmbito das relações internacionais, diante dos interesses de outras nações e grandes empresas. Mais distante ainda está a imagem do gavião da dos parques nacionais – que sabemos malcuidados e malprotegidos – e da natureza no Brasil, que tem estado indefesa perante os avanços econômicos ocorridos de norte a sul do país. Portanto, a imagem escolhida para a capa afirma, mais uma vez, a força do patrocinador.

abertura, parte principal e fechamento

Abertura, parte principal e fechamento compõem a estrutura formal básica de qualquer livro. Tradicionalmente, encontra-se na abertura a folha de rosto, ou frontispício, em que se faz a apresentação formal do livro: nome do autor, título da obra, cidade e data de publicação e, no verso, a ficha catalográfica, dentre outras informações pertinentes à catalogação da obra. A folha de rosto é um elemento característico do suporte livro, de conteúdo formal. Além dela, há diversos itens opcionais na composição da abertura de um livro: dedicatória; epígrafe; sumário; prefácio; agradecimentos e introdução, além de imagens. Na parte principal, encontra-se o conteúdo em sentido estrito do livro, em textos e imagens. No fechamento, podem-se colocar, ou não, posfácio, apêndice, glossário, bibliografia, índice e colofão.

Embora haja longa tradição na disposição desses itens, consolidada ao longo de centenas de anos de produção bibliográfica, não há obrigatoriedade de inclusão e arranjos, podendo-se compor cada uma dessas partes conforme se queira. Os livros oferecem ampla liberdade de configuração e os livros de fotografias estão dentre aqueles que

costumam inovar e fugir dos padrões tradicionais consagrados pelo livro de texto pleno. Cito alguns exemplos.

Já, de Regina Casé (2000), merece ser citado novamente por um pequeno detalhe dos créditos que reforça toda a informalidade, o humor e a presença exaustiva de Regina em todos os cantos do livro

3.10

Abril Despedaçado - História de um filme, de Pedro Butcher e outros (2002), conta histórias sobre o filme de Walter Salles, desde o projeto que lhe deu origem até a primeira exibição. O livro tem uma abertura, só com imagens, que toma 66 páginas; depois delas, surgem a folha de rosto, os agradecimentos, as dedicatórias e textos e imagens que compõem a parte principal. Na abertura, tem-se uma miscelânea de imagens do filme com imagens das filmagens que antecipa o que se vai contar mais detalhadamente até o final do livro. Essa abertura tem algo de cinematográfico, algo parecido a um *trailer*.

3.11

Rua dos Inventos, de Gabriela de Gusmão Pereira (2002), utiliza uma fotografia na abertura, antes do espaço do patrocinador e do sumário, que funciona como uma recepção ao leitor, além de ser um invento de rua, portanto parte do conteúdo do livro. No fechamento, um bilhete manuscrito de Manoel de Barros fala de Rua dos Inventos e se soma a outros manuscritos apresentados na parte principal do livro.

3.12

Luzes da Cidade, de Cristiano Mascaro (1996), aproveita a idéia de apresentar a legenda ao final acompanhada de pequenas reproduções das imagens, e, acrescentando o número das páginas em que se encontram, cria um índice iconográfico.

3.13

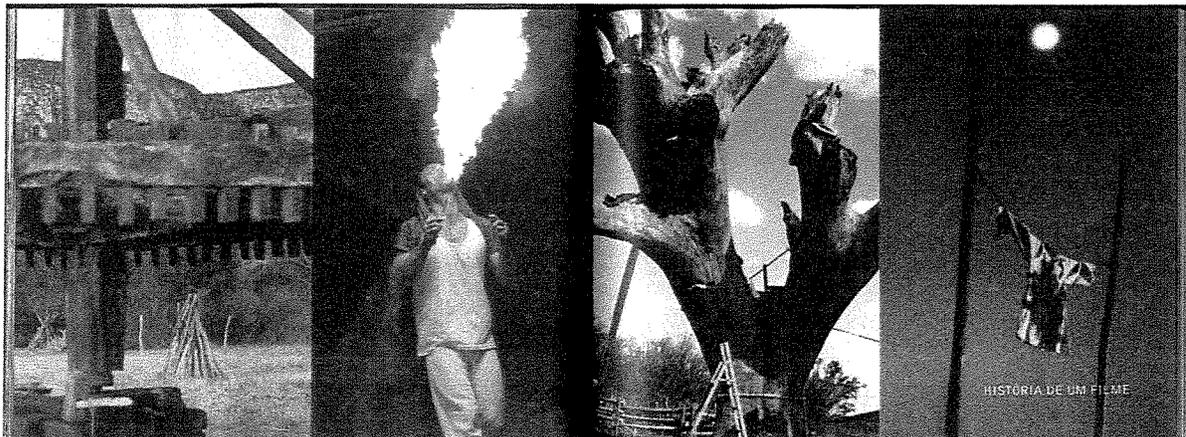
Em **Viagem pelo Fantástico**, Boris Kossoy (1973) utiliza as guardas para abrir e fechar um discurso mais amplo que permeia todo o livro,

3.14

Editor Alexandre Dórea Ribeiro
Direção de arte Giovanni Bianco
Edição João Carrascosa
Produção executiva Leonardo Neto
Coordenação editorial Adriana Amback
Pesquisa Tatiana Vereza e Camila Mota
Assistente Ana Nascimento (que além de cuidar de Benedita, encontrava na bagunça da minha casa qualquer foto que a gente precisava, a qualquer hora do dia ou da noite)

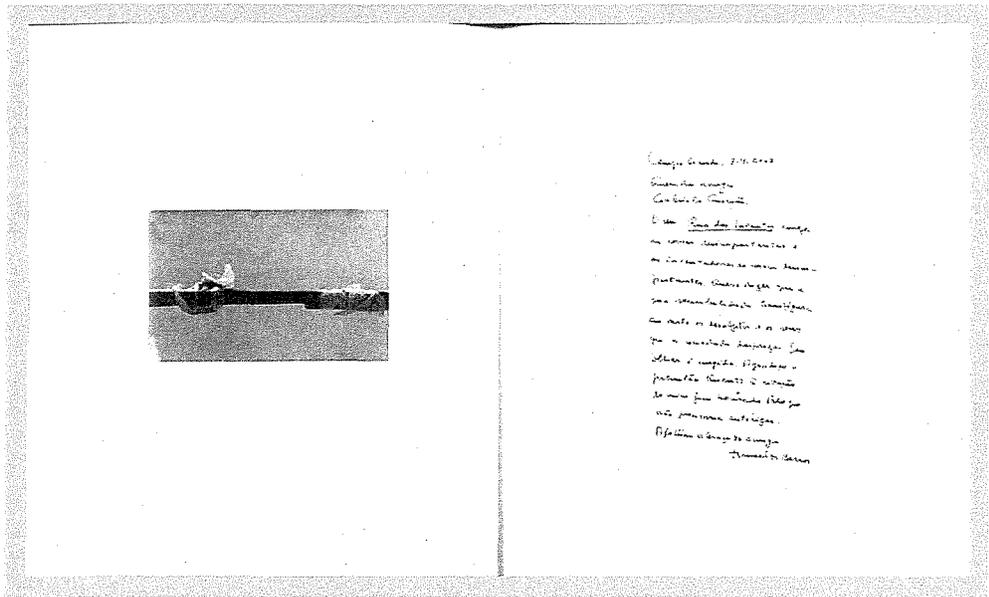
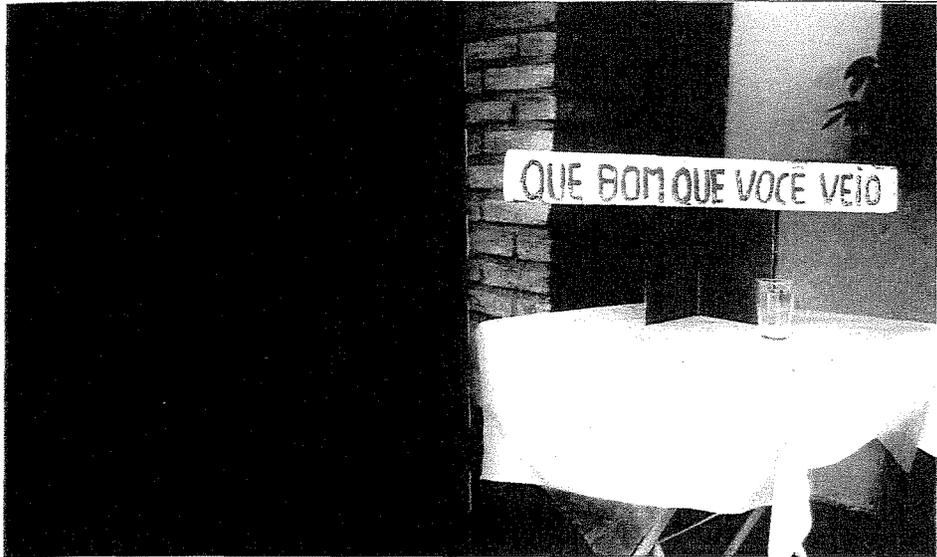
3.10

Trecho dos créditos de *Já* (Regina Casé, 2000)



3.11

Página de abertura de *Abril Despedaçado* (Pedro Butcher e outros, 2002)



Fotografia da abertura e fechamento de **Rua dos Inventos** (Gabriela de Gusmão Pereira, 2002)

3.1:

Índice Iconográfico

Todas as imagens deste ensaio foram realizadas na cidade de São Paulo.



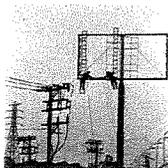
página 1, praia da Sô



página 4, bairro dos Carneiros Pinacos



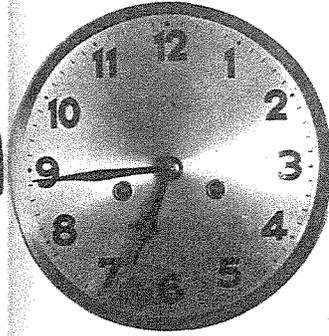
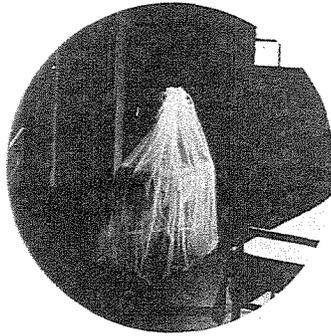
página 6, vizinhança Santa Ugeria



página 8, avenida marginal da via Pólis



página 12, avenida São João



Guardas de Viagem pelo Fantástico (Boris Kossoy, 1971)

3.14

composto de pequenos capítulos (contos) com narrativas sobre o fantástico.

Utilizar os componentes do livro de modo expressivo contribui para unir forma e conteúdo e incorporar o suporte à obra.

disposição física de textos e imagens

A estrutura física do livro permite que textos e imagens se relacionem no mesmo espaço visual de uma página dupla ou em espaços diferenciados, distantes várias páginas ou apenas uma. Referimo-nos aqui às relações entre texto e imagem consideradas do ponto de vista de sua disposição física. Elas podem ser dos seguintes tipos: coexistência, interferência e distanciamento. É relevante considerar ainda a ordem em que aparecem: se o texto precede a imagem ou vice-versa (no espaço da página ou do livro); e analisar o efeito da diagramação (tipo utilizado, cor, interferências gráficas etc.) sobre a relação que se estabelece entre textos e imagens.

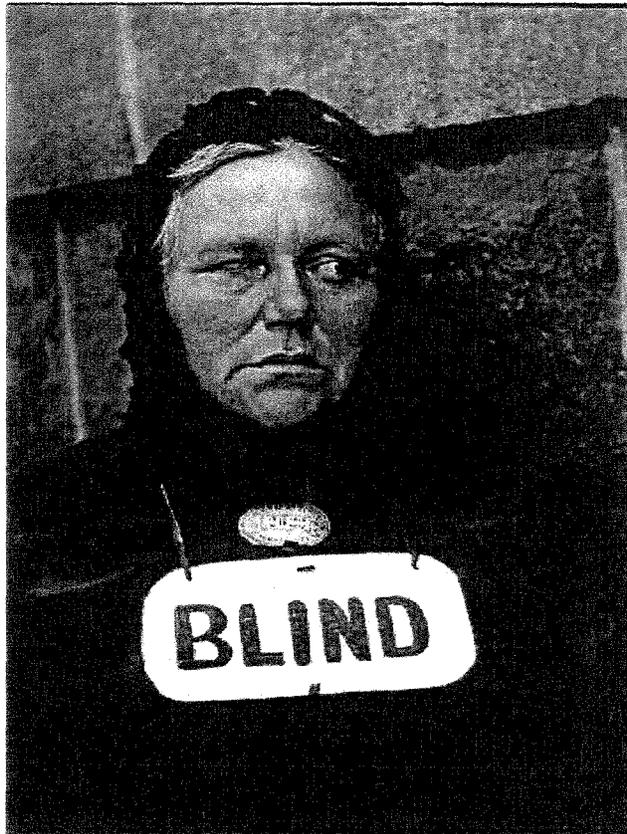
Coexistência ocorre quando a palavra está inscrita na imagem; ela pode ser parte da própria imagem ou ter sido escrita posteriormente.

A fotografia utilizada na abertura de **Rua dos Inventos**, citada há pouco, é um exemplo de coexistência em que o texto é parte da imagem. Outro exemplo, é *Blind*, de Paul Strand, em que a imagem se estrutura na oposição entre o texto e o olhar da mulher.

3.15

Em *Linda photographing the Petrified Forest*, de Mark Klett (Sullivan, 1987) a palavra não é parte da imagem, mas se tornou parte, uma vez que foi escrita sobre a imagem, o que lhe deu novo horizonte de significação.

3.16



Blind, de Paul Strand

3.15



Linda Photographing the Petrified Forest, de Marc Klett (Sullivan, 1987)

3.16

Sem inscrição verbal de tipo algum, essa imagem sugere diversos caminhos de reflexão a partir do que mostra: uma pessoa sozinha fotografa uma paisagem desértica que se impõem por sua dimensão e sua aridez. Solidão, devastação, imensidão... Pelo fato de haver um fotógrafo em cena, essa imagem também pode conduzir a imaginação para o fotógrafo que fez a fotografia. Com a inscrição verbal, o fotógrafo fica mais presente, principalmente pelo fato de a inscrição estar em letra manuscrita. A frase escrita tende a interromper o caminho de reflexões inspirado na visualidade e a dirigir a imaginação para o momento em que a imagem foi feita. Linda é alguém próximo a Mark Klett. Ambos são fotógrafos, estavam no deserto do Arizona fotografando. Mark afastou-se e fotografou sua companheira enquanto ela trabalhava. Ele fez um registro em polaróide (o livro em que a imagem está é só de polaróides) e depois se reencontraram. O texto escrito à mão e a nomeação da personagem da fotografia nos conduzem a outras histórias.

“Floresta Petrificada”: é assim que o fotógrafo vê o que fotografou. Ele vê o deserto pelo que lhe falta, a vida, a floresta, e o define a partir dessa negação. Pelo modo como ele caracteriza o que vê, voltamos à visualidade da imagem, à floresta petrificada e novamente somos sugeridos a pensar em solidão, devastação, aridez, imensidão...

As mensagens, verbal e fotográfica, completam-se e reforçam-se. Ambas nos levam ao fotógrafo, ao ato fotográfico e à paisagem fotografada. Cada expressão a seu modo reforça algo da outra. Falar em floresta petrificada sem a visão que temos, ou ver a pessoa que fotografa sem saber que ela é Linda, não seria o mesmo. Assim como a presença do fotógrafo não seria tão marcada se sua letra não estivesse inscrita no próprio campo visual da imagem.

Interferência ocorre quando palavra escrita e imagem estão separadas uma da outra espacialmente, mas aparecem na mesma página. Esse tipo de associação entre texto e imagem é muito comum em qualquer mídia impressa e comporta uma infinidade de exemplos envolvendo textos distintos como legendas, poemas, textos jornalísticos etc.

Nursing Home Series, de Jim Goldberg (Sullivan, 1987), é um exemplo em que imagem e texto compõem um todo e são indissociáveis enquanto obra. Nesse caso, fica patente ainda a importância da diagramação para o efeito pretendido pelo autor, tanto pelo tipo de letra escolhido, que a caracteriza como tendo sido escrita pelo homem que aparece na imagem, como pela sua disposição na página. Ao envolver a imagem, o texto reforça a relação simbiótica que estabelece com ela.

3.17

Outros exemplos de interferência podem ser encontrados na obra de Duane Michals (1983), fotógrafo que trabalha intensamente a relação entre imagens e delas com os textos, criando narrativas ficcionais. No exemplo apresentado, *Prends-en une e vois le Fujiyama*, o fotógrafo conta uma história, um pequeno conto, em que texto e imagens compõem a narrativa.

3.18

Distanciamento ocorre quando o texto dialoga com a imagem mas em páginas distintas, o que reduz o grau de interferência nas leituras de uma e outra expressão. Esse tipo de relação é comum em livros de fotografia; os textos introdutórios que encontramos em quase todos os livros dialogam com as imagens a distância. Também ocorre de as legendas serem colocadas no final da publicação, distanciadas da imagem.

A comparação de dois livros ilustra as noções de interferência e distanciamento e sua utilização na composição do livro. Em *The Writer's Desk*, de Jill Krementz (1996), e *Pequeno Dicionário Ilustrado de Expressões Idiomáticas*, de Marcelo Zocchio e Everton Ballardín (1999), propõem-se

3.19

3.20

associações de texto e imagem. Zocchio e Ballardin associam imagens, produzidas por eles, a expressões idiomáticas; Krementz associa imagens de escritores produzidas por ela a textos deles. Em ambos, a unidade relevante é uma associação texto/imagem. No **Pequeno Dicionário** a associação que se pretende é indireta, ou seja, é importante que a expressão idiomática não esteja no mesmo espaço visual da imagem, para dar ao leitor a oportunidade de adivinhar a qual expressão corresponde a imagem que está diante de seus olhos. A importância da ordem em que aparecem texto e imagem fica patente nesse livro.

A seqüência de páginas que o livro oferece é uma estrutura interessante para a proposta desse livro, pois permite separar texto e imagem pelo breve espaço de tempo de uma virada de página. Tempo, aliás, totalmente controlável pelo leitor, seja ele do tipo afoito, que logo quer saber, seja do tipo desafiador, que só se permite virar a página depois de descobrir qual a expressão idiomática apresentada na imagem.

Por outro lado, a seqüência de páginas coloca um problema: a imagem de uma expressão idiomática aparece no mesmo espaço visual da expressão idiomática correspondente à imagem anterior, estabelecendo uma associação que não faz sentido. O design poderia ter encaminhado outra solução para evitar esse ruído, mas não foi essa a opção editorial.

Em **The Writer's Desk**, ao contrário, interessa apresentar o texto e a imagem no mesmo espaço visual, pois a relação que se pretende para eles é direta. Cada unidade artística é apresentada em uma página dupla e a separação entre unidades artísticas se dá naturalmente pela virada de página.

ITS A DAMN GOOD PICTURE



I'VE HAD A ROUGH AND WILD LIFE
I WAS A MERCHANT MARINE
EVERYTHING WAS IN AN UPROAR
WAR - DEPRESSION - WAR
LIFE IS EASIER FOR ME NOW
THEY DO EVERYTHING FOR ME HERE
I LIKE THAT
THIS IS THE GOOD LIFE

I MISS GETTING DRUNK

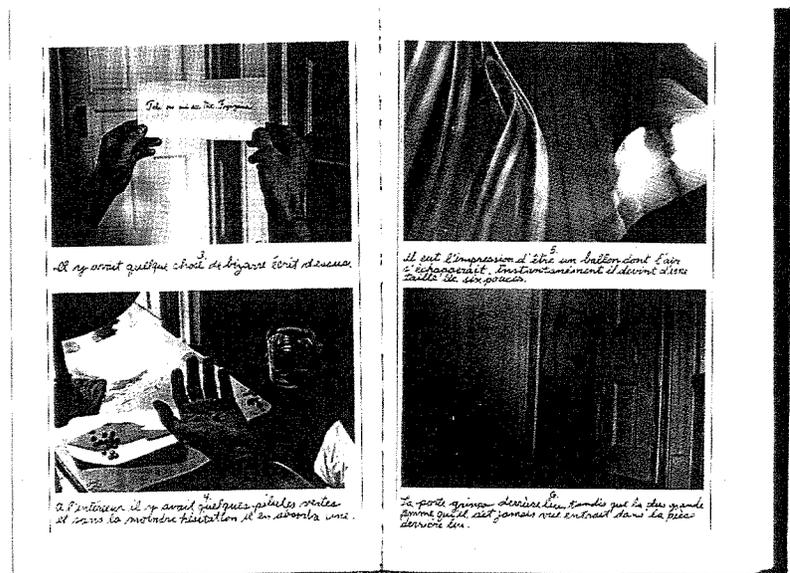
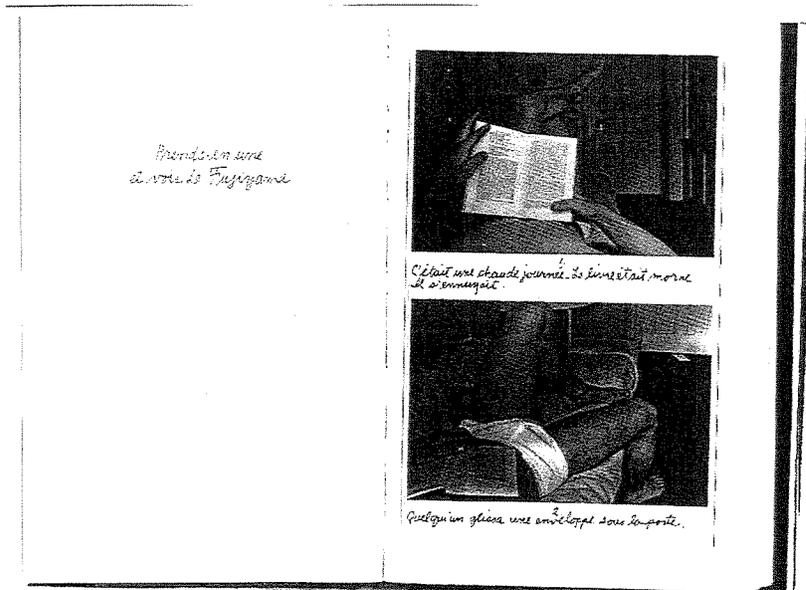
H. E. BEAL

Jim Goldberg - Nursing Home Series, Cambridge, Massachusetts - 1985-86

117

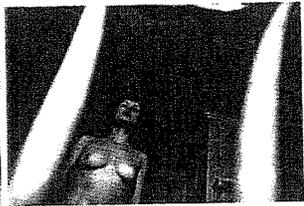
Nursing Home Series, de Jim Goldberg (Sullivan, 1987)

3.1



3.18

Prends-en une e vois le Fujiyama, de Duane Michals (Michals, 1983)



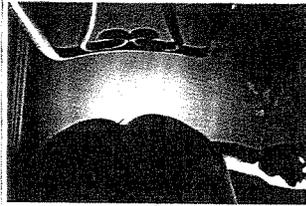
11. Elle grandissait à mesure qu'elle s'approchait de lui. Quand elle se trouva derrière lui, elle se pencha en avant.



12. Son exaltation devant ce bel homme, lorsqu'il se pencha vers elle, qu'elle n'eût pu s'empêcher de laisser voir sa crasse et son poil.



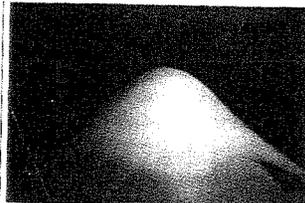
13. Elle se pencha et ne put se empêcher de laisser voir sa crasse et son poil.



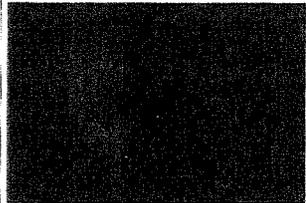
14. Tandis que le cul coloré descendait vers lui, il essayait de respirer dans le clair-obscur des yeux, muscleds jambes replaquant ses doigts.



15. Elle le regardait d'un air inquiet, tandis que le gros doigt de son index se levait, le plus en plus près.



16. Involontairement, dans l'obscurité, il commençait à mouvoir le pied couvert de neige du Pygmalion.

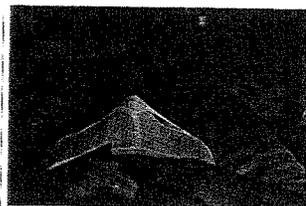


17. Elle s'est assise sur lui!



18.

E 24 BIBLIOTECA
U S P 21752



19.



THE WRITER'S DESK

JILL KREMENTZ

Introduction by

JOHN UPDIKE

3.19

The Writer's Desk (Jill Krementz, 1996)

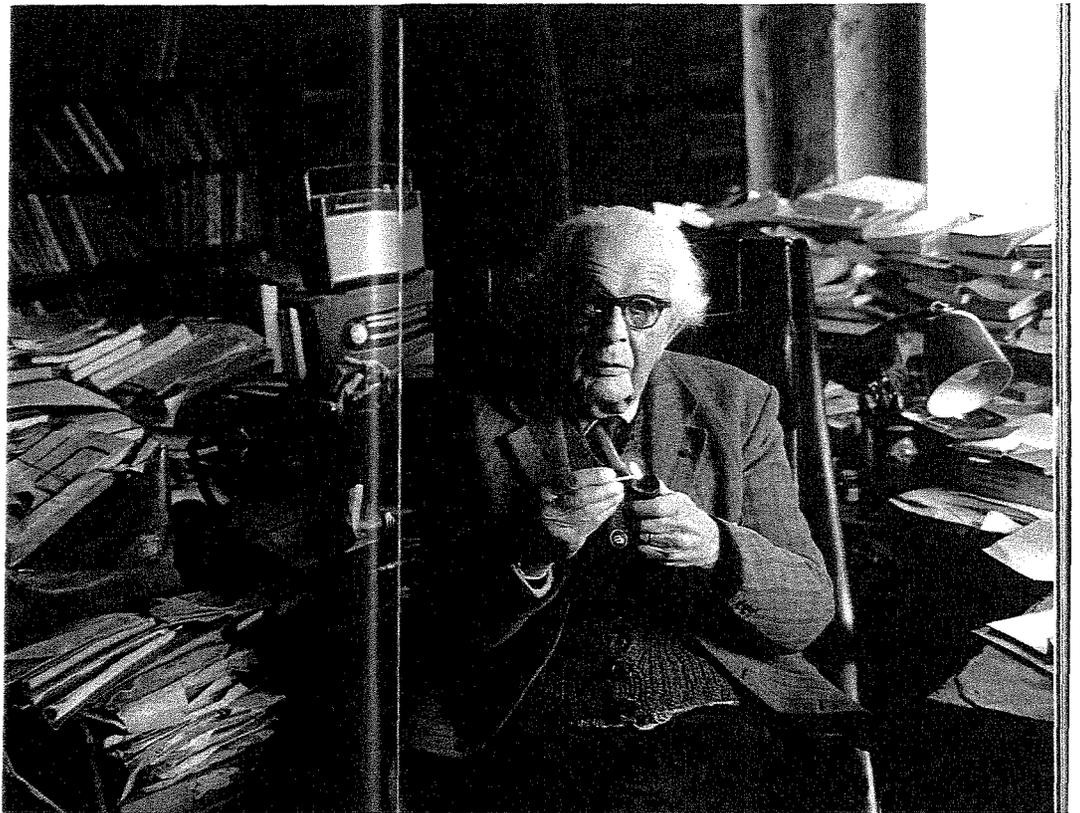
GENEVA, SWITZERLAND, 1991

Jean Piaget

As you know, Bergson pointed out that there is no such thing as disorder but rather two sorts of order, geometric and living. Mine is clearly living. The folders I need are within reach, in the order of the frequency with which I use them. True, it gets tricky to locate a folder in the lower levels. But if you have to find it, you look for it. That takes less time than putting them away every day.

In my whole life I've lost only one paper. It was about the plants I'm still studying, the sedums, and I had written an article about them. Then I just couldn't locate it. I had to rewrite it. It's one of the rare instances when I am in complete agreement with Freud about lapses and errors in action. I certainly lost it on purpose; it wasn't good.

My wife is kind enough not to touch anything.

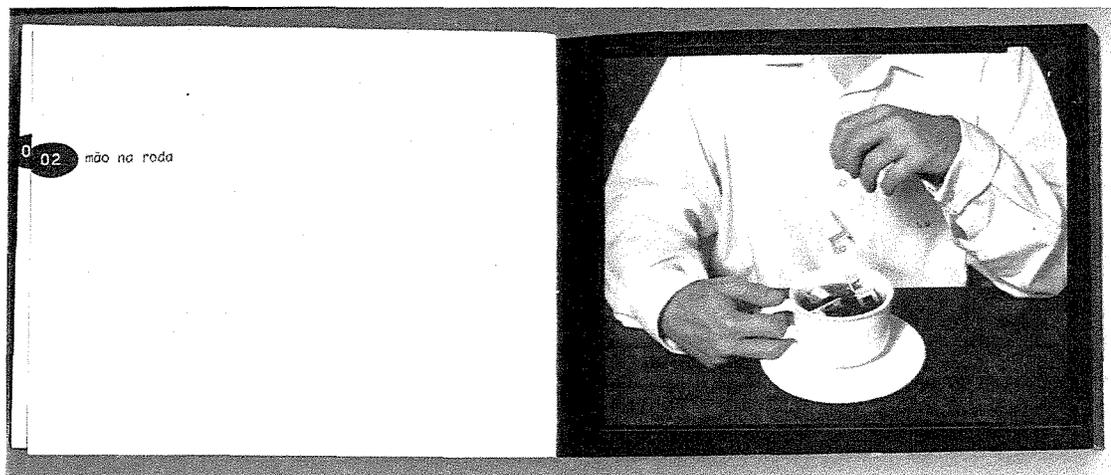
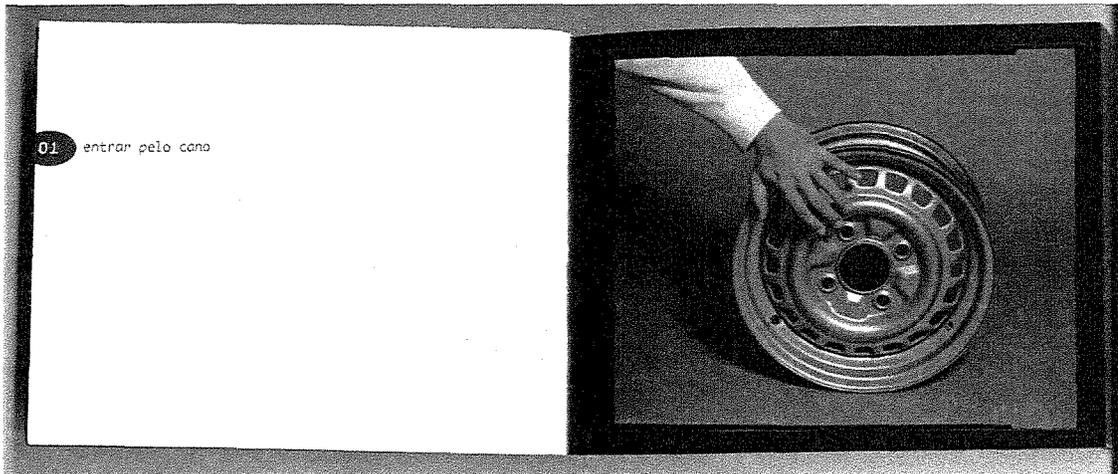
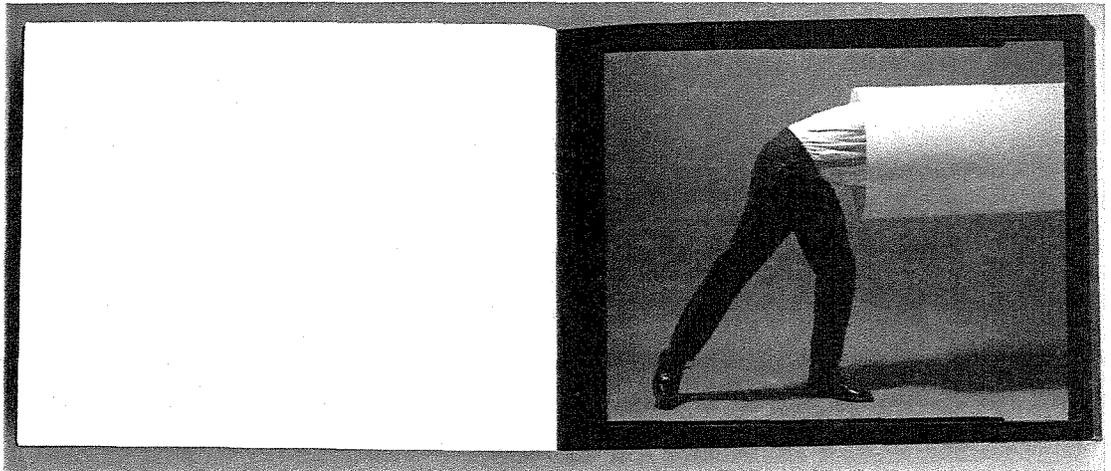


10

PEQUENODIC
IONÁRIOILU
STRADODEE
XPRESSÕESI
DIOMÁTICAS

3.20

Pequeno Dicionário de Expressões Idiomáticas (Zocchio e Ballardini, 1999)



relacionamento semântico entre textos e imagens

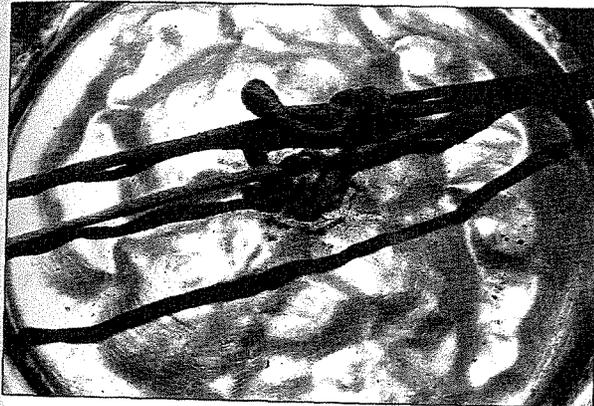
Selecionamos três categorias de relacionamento entre texto e imagem do ponto de vista da influência semântica que um exerce sobre o outro relevantes para a leitura do livro de fotografia: ancoragem, relais (ou revezamento) e etiquetamento. Para um estudo mais apurado das relações entre texto e imagem vale a pena recorrer a Santaella e Nöth (1998).

Ancoragem (Barthes, 1977; Santaella e Nöth, 1998) ocorre quando o texto ajuda a identificar os componentes da imagem, descrevendo-a, ou auxilia a interpretá-la. Esse tipo de texto tem como função a “ancoragem” do poder projetivo da imagem fotográfica; ele dirige o olhar sobre a imagem com vistas a provocar uma leitura escolhida antecipadamente. Nessa relação há uma estratégia de referência direcionada do texto à imagem.

3.21

O livro de Pedro Martinelli (2000), **Amazônia, o povo das águas**, adota um tipo de legenda cuja função principal é de ancoragem. O texto provê uma direção para a leitura da imagem, que poderia tomar outros rumos sem tal interferência. As imagens das páginas 111 e 115 e suas legendas são exemplares.

Na página 115, a força da imagem está no grafismo da tampa, na sombra e no reflexo do sol, na textura e na tensão da corda amarrada. A legenda, no entanto, nos conduz à panela, ao modo como é areada e daí para o almoço. São informações que não potencializam o poder de expressão da imagem em si. Na página 111, ocorre algo análogo: uma televisão fora do ar sobre uma mesa de passar roupa em uma casa pobre. A televisão está fora de lugar e fora do ar; a imagem por si sugere a inadequação da televisão naquele contexto. A legenda afirma essa mesma inadequação, mas o faz trazendo informações que não estão na imagem e que concorrem com o modo pelo qual a imagem se expressa. Ambas



Paraná do Cantagalo - Jacaré, 1996
 Panela areada com areia do fundo do rio.
 É o aimoço com o arado do rio, não se
 compra a não ser que seja feito por
 alguém que mora lá.

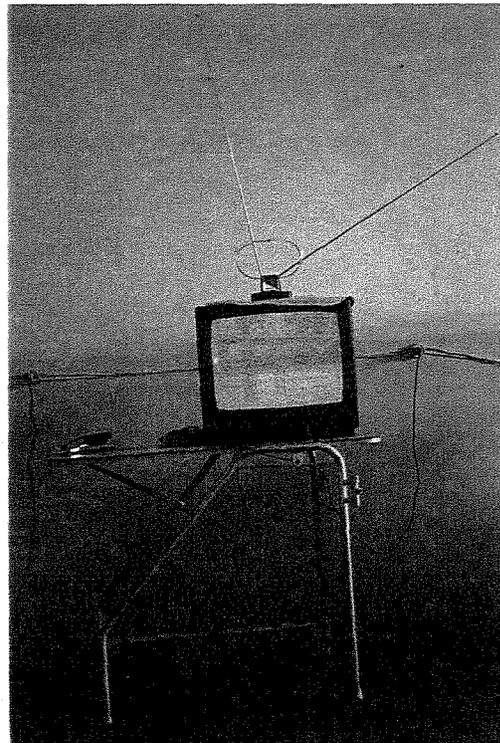
Paraná do Cantagalo - Janeiro 1996

Panela areada com areia do fundo do rio.
 É o aimoço comunitário do grupo de
 homens que corta juta. Uma farofa de carne
 de caça ou peixe, feita no dia anterior.

São Gabriel da Cachoeira
 Março 1996

A tevê domina o
 cotidiano do caboclo
 que vive nas pequenas
 cidades ao longo dos
 grandes rios e muda
 seus costumes com
 uma velocidade
 impressionante.
 Meninas com o cabelo
 igual ao de
 personagem de uma
 novela. Ou com um
 shortinho, com corte
 insinuante como o da
 Carla Perez. Também
 podem-se ouvir
 expressões que não
 combinam com
 a língua local.

São Gabriel da Cachoeira
 1996
 A tevê domina o
 cotidiano do caboclo
 que vive nas pequenas
 cidades ao longo dos
 grandes rios e muda
 seus costumes com
 uma velocidade
 impressionante.
 Meninas com o cabelo
 igual ao de
 personagem de uma
 novela. Ou com um
 shortinho, com corte
 insinuante como o da
 Carla Perez. Também
 podem-se ouvir
 expressões que não
 combinam com
 a língua local.



Páginas 115 (acima) e 111 de
Amazônia, o povo das águas (Pedro
 Martinelli, 2000)

3.21

as legendas contribuem para minimizar a força expressiva da imagem e conduzir o leitor para questões que estão fora dela.

Em **Terra**, de Sebastião Salgado (1997), as legendas também explicitam algo do contexto em que as imagens foram feitas, mas por estarem distanciadas delas (aparecem no final do livro) minimizam a influência sobre a leitura das imagens. O leitor primeiro vê a imagem sem texto e só depois recorre a ele em caso de deliberada opção. Quando a legenda aparece junto da imagem, na mesma página, como ocorre no livro de Martinelli, é difícil evitá-la antes de uma leitura mais atenta e livre da imagem.

3.22

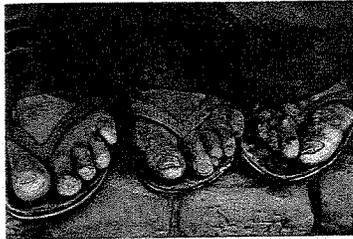
Vale citar a página 59 de **Terra**. A imagem tem um apelo estético maior do que o que oferece como informação devido à proximidade com que foi feita, à sensação que causam tais pés, a textura, a confusão que o número ímpar de pés provoca inicialmente e também seu aspecto gráfico. O fato de a legenda não estar na página reforça esses aspectos da imagem e faz dela uma pontuação interessante no contexto da narrativa.

No **Relais (ou revezamento)**, texto e imagem desempenham papéis complementares, formadores da unidade da mensagem. Nesse caso, “as palavras, assim com as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem se realiza em um nível mais avançado” (Santaella e Nöth, 1998:55). O texto pode, inclusive, sugerir um significado inteiramente novo, que pode ser transferido à imagem, sem que com ela tenha relação de fato. Nessa relação, *a atenção do observador é dirigida, evidentemente na mesma medida, da imagem à palavra e da palavra à imagem.* (Santaella e Nöth, 1998:55)

As imagens de Jim Goldberg, *Nursing Home Series*, e de Mark Klett, *Linda Photographing the Petrified Forest*, e a narrativa de Duane Michals já



58 e 59 Na construção de um açude para a retenção das águas da chuva durante a grande seca de 1982-3 no sertão do Ceará, os trabalhadores eram as populações pobres que recebiam como remuneração a alimentação necessária à subsistência. Ceará, 1983.



Páginas 56 a 61 de Terra
(Salgado, 1997)

3.22

apresentadas, são exemplos em que o significado é formado pelas duas expressões, que se revezam na atenção do leitor.

3.23

Em **Rua dos Inventos** (Pereira, 2002), há um trecho dedicado a João Paixão, um escritor de rua, em que se associam fotografias da autora a textos dele, ambos têm papéis complementares e tornam-se imprescindíveis para a comunicação.

3.24

Denominação ou etiquetamento é quando *a palavra designa a coisa ou pessoa mostrada na imagem* (Santaella e Nöth, 1998:55). Esse tipo de associação é muito comum nas legendas: em retratos, por exemplo, em que ao lado da imagem aparecem o nome da pessoa fotografada – como em **Retratos** de Dadá Cardoso (1999) – e, às vezes, a data, ou o local e a data, como em fotografias de paisagem.

funções do texto: legendas e textos principais

Já vimos algumas das funções específicas que o texto exerce no livro: títulos, créditos, agradecimentos e textos complementares, como os da orelha, quarta-capa, dentre outros. Além disso, ele se insere como conteúdo do livro nas legendas e nos textos principais.



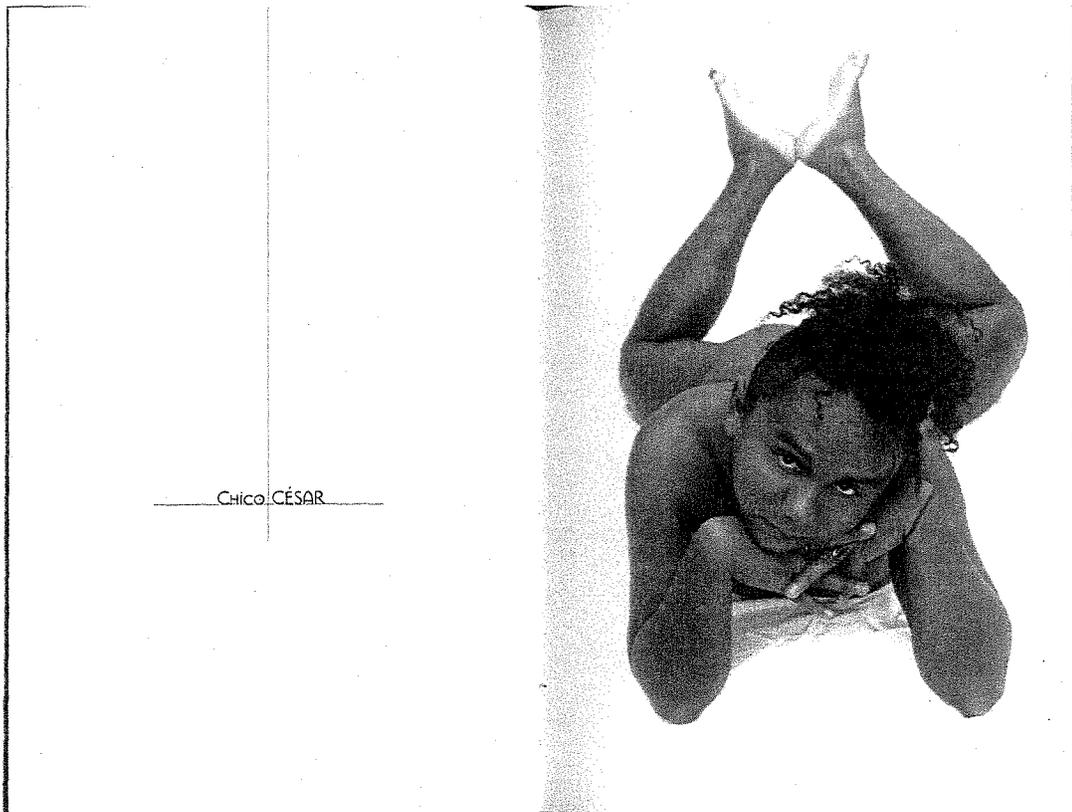
Legendas são textos que *acompanham uma gravura como explicação, título ou comentário (pode apresentar um caráter interpretativo, irônico, instigador etc.)* (Houaiss, 2001:1736). Encontram-se legendas muito diferentes nos livros de fotografia, tanto no que respeita à sua localização quanto a seu formato, extensão e conteúdo. Todas as categorias antes descritas podem se aplicar às legendas. As mais comuns, no entanto, são



SANTA CATARINA
DESEJA UMA BOA
NOITE - ? VISAR ?
DISSE O SOL A LUA
TROVARO REVENHAGG
E AS ESTRELAS
DORMIR A VONTADE
DESEJA MAESTASE LIA
CASA DE DELIS - CURA
LAPANTADA

Rua dos Inventos (Gabriela Gusmão de Pereira, 2002)

3.23



CHICO CÉSAR

Retratos (Dadá Cardoso, 1999)

3.24

as de interferência e distanciamento, no que se refere à disposição física, e às de ancoragem e etiquetamento, no que se refere ao relacionamento semântico.

Nesta pesquisa, diferenciam-se três tipos de legenda: legenda de etiquetamento, legenda-texto e legenda-título.

Legenda de etiquetamento é um texto curto, que traz informações básicas sobre a foto, como, por exemplo: nome do fotógrafo, local, data da fotografia etc. Seu conteúdo é variável de acordo com o objetivo da publicação, intenção do fotógrafo e tipo de fotografia. Do ponto de vista da interação entre texto e imagem, esse tipo de legenda tem a função de etiquetamento.

Legenda-texto são pequenos textos que nos remetem de forma mais ampla ao contexto em que a fotografia foi tirada. São exemplos desse tipo de legenda, as do livro **Amazônia**, de Pedro Martinelli e **Terra** de Sebastião Salgado, já comentadas, com função predominante de ancoragem.

Legenda-título (ou título) tem função distinta das legendas de etiquetamento e das legendas-texto. Sua informação é de outra qualidade. Enquanto essas legendas agregam informações objetivas sobre o contexto em que foi realizada a fotografia, sobre o referente ou sobre o fotógrafo, a legenda-título tende a agregar informações subjetivas quanto ao conteúdo da imagem. O título, normalmente, expressa com maior subjetividade a interpretação da imagem pelo fotógrafo, o seu olhar, ou sua intenção em relação àquela imagem.

Bom exemplo, de diferenciação de legenda-título e de etiquetamento encontra-se no livro **O Último Grito**, de Klaus Mitteldorf (1997). As legendas que acompanham as fotografias se dividem em duas partes, diferenciadas inclusive pela diagramação (usam-se tipos diferentes). Na primeira parte,

3.25



Vanessa Domingas Dias, Chatuba, 1993

III 10

DO FUNDO DA ALMA (FROM THE DEPTH OF THE SOUL).
VANESSA, Domingas Dias, Chatuba, 1993.

O Último Grito (Klaus Mitteldorf, 1997)

3.2!

ela é um título e, na segunda, uma legenda de etiquetamento, que traz o nome da pessoa fotografada, o local e data em que foi feita a foto. Os títulos complementam as imagens de forma distinta; dão-lhe uma interpretação, uma informação sobre o seu significado para o autor.

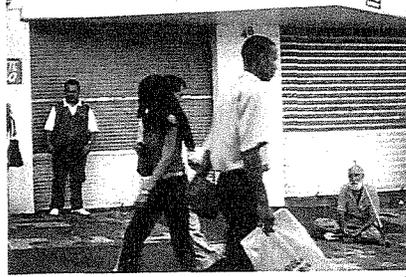
Além do conteúdo, a localização das legendas é outro aspecto relevante. A combinação do conteúdo da legenda com sua localização, na ausência de outro tipo de texto no meio da seqüência fotográfica, determina em grande medida o tipo de leitura que se faz da fotografia e da seqüência em que estão dispostas.

As distintas alternativas de localização das legendas são: próxima à fotografia, no mesmo espaço visual (**Amazônia**, de Pedro Martinelli), em que há interferência direta entre texto e imagem; ao final do livro (**Terra**, de Sebastião Salgado); ou em encarte separado (**Êxodos**, de Sebastião Salgado), nestas duas observa-se uma relação de distanciamento entre legendas e imagens.

Separar legendas e fotografias tem como finalidade uma leitura mais livre da imagem e prioriza-se sua contextualização pela seqüência fotográfica e não pela informação trazida pela legenda. A legenda, quando apresentada no mesmo campo visual da fotografia atua como pontuação à leitura das imagens.

3.26

Em **Fotografia e Cidadania**, uma coletânea de fotografias organizada por Rita Ribeiro e publicado pela Funcamp em 2002, as imagens estão organizadas por ordem alfabética do nome dos autores, que foi colocado no topo das páginas. A maioria das imagens é acompanhada por legendas localizadas no mesmo espaço visual. Ambas interferências textuais conduzem uma leitura individualizada das imagens e não priorizam a relação entre elas ao longo da seqüência.



44

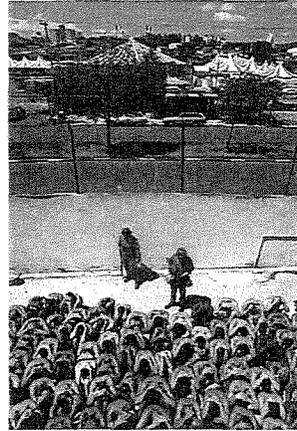


Foto: ... Duarte Paiva e ...

45



... abandonados, sob ... de Curitiba (Foto: ...)

48



Foto: ...

49



Foto: ...

Efeito oposto, consegue-se com a concentração das legendas em um local específico, separadas das fotografias, o que induz o leitor a uma leitura seqüencial das imagens fotográficas e/ou permite sua associação a outro tipo de texto. As informações sobre o referente ficam, assim, como um apêndice informativo, uma leitura complementar dissociada da visão simultânea das fotografias. Em alguns casos, essa opção não é muito confortável para o leitor.

Há, no entanto, formas de superar tal desconforto. Se a intenção for apresentar as imagens sem a imediata referência das legendas, estas podem vir ao final do livro, acompanhadas da fotografia reproduzida em pequeno formato. Esse tipo de apresentação respeita a intenção de distanciamento entre imagem e legenda, e ameniza o desconforto do leitor ao lhe propiciar uma pequena reprodução da fotografia à qual se refere a legenda. Outra vantagem é permitir uma visão panorâmica da seqüência de fotografias. É o que ocorre em **Carnaval**, de Claudio Edinger (1996), por exemplo.

3.27

Existe ainda a possibilidade de apresentação das legendas em encarte destacado, como ocorre em **Êxodos**, de Sebastião Salgado. Esse tipo de apresentação também responde à intenção de valorizar a leitura da seqüência fotográfica e procura superar o desconforto do leitor permitindo que ele “carregue”, quando quiser, as legendas para junto da imagem. Como desvantagem, corre-se o risco de possível perda do encarte.

LEGENDAS



Textos principais podem estar presentes ou não no livro. Quando estão presentes, sua configuração é totalmente livre, são eles que definem ao lado das imagens o conteúdo do livro e influenciam do modo mais incisivo a leitura delas. Cada livro apresenta uma configuração específica de formato, estilo literário, localização dentre outros aspectos que podem ser analisados nos textos que acompanham as imagens.

Em **Jardim da Luz**, de Bob Wolfenson, e **Já**, de Regina Casé, há textos dos próprios autores antes e depois das imagens. No meio delas, só as legendas da Regina. Em ambos, os textos referem-se ao livro e ao conjunto das imagens.

Em **Terra**, como veremos à frente (Capítulo 4), dois textos de autores e estilos diferentes contextualizam a seqüência de imagens: Saramago se expressa em prosa antes das imagens e Chico Buarque em poemas no meio delas. Ambos dialogam com o tema do livro: o problema social que permeia a má distribuição da terra no Brasil.

Em **The Writer's Desk**, de Jill Krementz (1996), os textos relacionam-se diretamente com a imagem fotográfica. Krementz apresenta imagens de escritores em seus locais de trabalho e cada imagem é acompanhada de um pequeno texto elaborado pelo próprio escritor sobre o local em que trabalha ou sobre seu processo de trabalho. Cada conjunto de texto e imagem apresenta dois pontos de vista sobre a mesma questão.

O mesmo ocorre em **Instantâneos de um Japão Incomum**, de Maureen Bissiliat. Poema de um autor ocidental que viveu no Japão na segunda metade do século 19 se encontram com imagens de outra ocidental que visitou o país no final do século 20 (análise detalhada encontra-se no Capítulo 6).

3.28

Em **At Twelve**, de Sally Mann (1988), a fotógrafa inclui pequenos textos seus ao lado de algumas das imagens, nem todas. As fotos são de garotas

de doze anos e os textos contam algo sobre a vida delas ou sobre o seu relacionamento com a fotógrafa durante as tomadas. Temos, assim, duas expressões da mesma autora que contam coisas diferentes sobre as garotas. O fato de algumas imagens virem acompanhadas de textos e outras não e as diferenças de abordagem entre os textos provocam a imaginação do leitor e instigam à convivência com a ambigüidade da fotografia. O fato de o texto ter sido escrito pela fotógrafa acrescenta, em uma dimensão verbal, elementos da intimidade que se estabelece entre ela e garota no ato fotográfico; que é uma forte característica das imagens.

Rua dos Inventos (Pereira, 2002) faz uma miscelânea de emissores e compõe um mosaico de pontos de vista e expressões. Ele traz poemas, inclusive visuais, e depoimentos, longos e curtos, dos inventores da rua; traz ainda um texto de Paulo Sergio Duarte, crítico e professor de História da Arte, um texto da IBM, que financiou a publicação, e textos da própria autora sobre seu trabalho. Eles compõem camadas de significado em torno de um projeto de pesquisa que transita do meio acadêmico à pobreza das ruas do Rio de Janeiro, passando pela poderosa IBM. Esse livro é um exemplo da diversidade de possibilidades com que textos e imagens podem se associar no livro.

relacionamento entre imagens

O livro é local adequado para se associarem imagens. Nele, não há uma fotografia única, nem sequer fotografias isoladas; há diversas fotografias, necessariamente arranjadas em determinada ordem em páginas presas (costuradas, geralmente) umas às outras. Isso significa que o livro de fotografia é uma seqüência de fotografias; mesmo que a ordenação em seqüência não seja uma intenção editorial relevante.



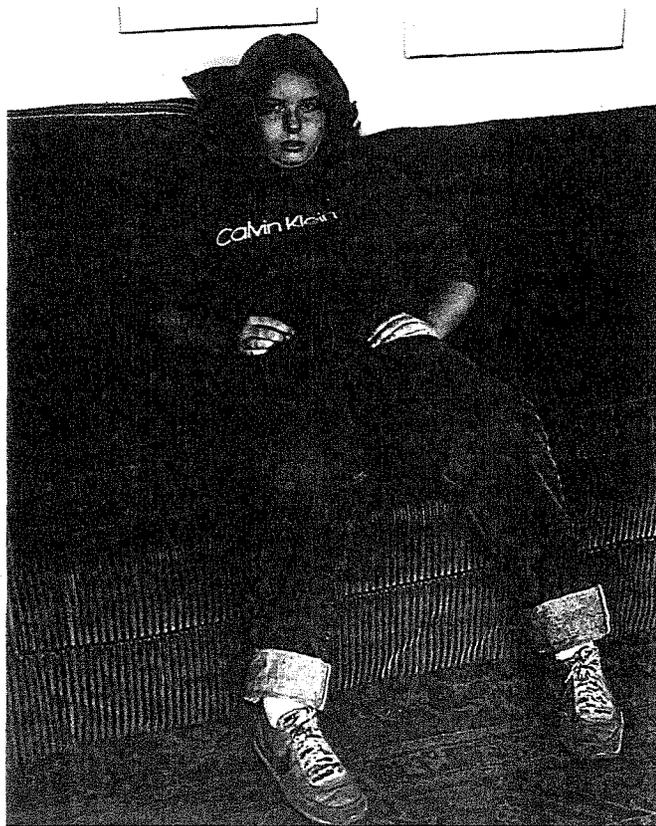
I first saw Cindy in the lunch line. She was standing alone. I called her mother that night, and she said I could photograph Cindy anytime I wanted.

I would pick up Cindy and her two little brothers after school. They fought over who got to sit up front, the two losers ending up wedged between Emmett and Jessie in their car seats in back. They loved to just drive around in the early spring air listening to the radio. We would talk about their lives. Often no pictures were taken and it would be late when I took them home. Most times the house would be dark.

Their yard was nothing but dirt, and it was mud that gray Easter when I drove out there. Rounding the bend, I stopped in the road. Dancing above the slush, weaving along the path to the outhouse, festooning the bare branches of the surviving bushes and spiraling through the car bodies, were hundreds of Cindy's painstakingly decorated paper flowers.

I grew to love those three children in that deficient, mournful way that one loves those beyond reach. As their lives began to unravel, I found them living in the back of a car parked outside an uncle's cabin. Then they were gone.

Several months ago the mother's boyfriend told me that Cindy had "gotten herself a baby." He had a photograph of her holding her baby and pregnant again.



Além da estrutura em seqüência, o espaço único formado pela oposição de páginas é outro fundamento da relação entre imagens e textos com os textos no livro. Nesse espaço, textos, imagens e elementos gráficos influenciam-se diretamente.

Em seqüência, ou arranjadas em uma mesma página dupla, as fotografias inserem-se em um contexto narrativo, em que se estabelece uma conexão lógica entre as imagens (ver, por exemplo, 3.29, 3.30 e 3.31). As imagens, quando apresentadas em série, *passam a ter um significado horizontal, uma em relação a outra* (Barthes, apud Schaeffer, 1996:86).

A narrativa pode apresentar o desenrolar de um acontecimento ou de uma ação, ter enfim uma história; pode ainda se basear na associação de idéias ou ter como elemento unificador certos parâmetros técnicos (narrativa paramétrica) e ainda, segundo Barthes, pode haver *um tipo de tendência à unificação das imagens quanto ao seu estatuto de obra de arte*. (apud Schaeffer, 1996: 87).

A narrativa paramétrica baseia-se em elementos estilísticos da fotografia. Parâmetros são as técnicas usadas em uma fotografia, a qualidade material das imagens (cor, luz, sombra, composição etc.); e narrativa, nesse caso, refere-se à relação entre os parâmetros das diferentes imagens (Mariet Vriens, 1998).

Jules Silvertand (1998) compara a seqüência fotográfica ao encadeamento de sentenças que se encontra na mensagem lingüística. Ele afirma que em cada sentença de um texto há elementos que criam uma conexão com as próximas sentenças e é desse encadeamento que surge a narrativa. Também as fotografias contêm elementos (técnicos ou de representação) que podem estabelecer essa conexão quando postas em certa ordem.

Manini (1998), referindo-se ao foto-romance, tipo de narrativa que propõe uma associação de ações ou eventos, fala em marcadores temporais e espaciais que conectam a narrativa das imagens.

Para que haja narrativa não é necessário que as fotografias estejam organizadas em uma seqüência linear. A aparição simultânea de várias imagens também pode ser vista como uma coleção de pequenos elementos que compõem uma narrativa. A fotomontagem é o caso extremado da narrativa por várias imagens que se mesclam no mesmo espaço visual. Na fotomontagem, os componentes da narrativa reúnem-se em uma única imagem (ver, por exemplo, 3.32).

As possibilidades de associação de imagens fotográficas são múltiplas, e o livro oferece alternativas para que a lógica que as preside tome forma.

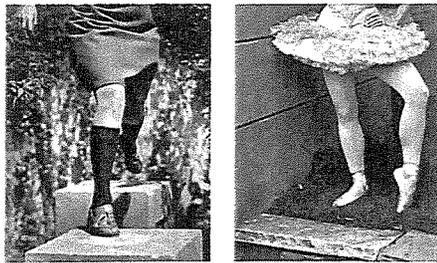
Há obras em que a seqüência é o atributo fundamental do trabalho fotográfico apresentado em livro. As seqüências fotográficas de Duane Michals e os trabalhos que se enquadram na categoria do foto-romance, com o **Droit de Regards** de Plissart (1985) ou **Viagem pelo Fantástico**, de Boris Kossoy (1971), são alguns exemplos.

Droit de Regards é um foto-romance. Não há texto entre as fotos, as páginas são numeradas, as fotografias estão diagramadas de modo dinâmico, com muitas alterações de tamanho, disposição na página, composição com outras fotografias. É uma diagramação própria para o propósito narrativo do foto-romance.

3.32

Viagem pelo Fantástico apresenta uma série de pequenos contos em imagens. São relatos fantásticos que mesclam sonhos, questões existenciais, ideológicas e políticas. As fotografias foram produzidas pelo autor com o propósito narrativo. Ele afirma (em entrevista à autora, 2001)

3.33



Catalogue no. 127
 "Monsieur Bonaparte" (Paris, 1937)
 Catalogue no. 127
 "Monsieur Bonaparte" (Paris, 1937)
 Catalogue no. 127
 "Monsieur Bonaparte" (Paris, 1937)



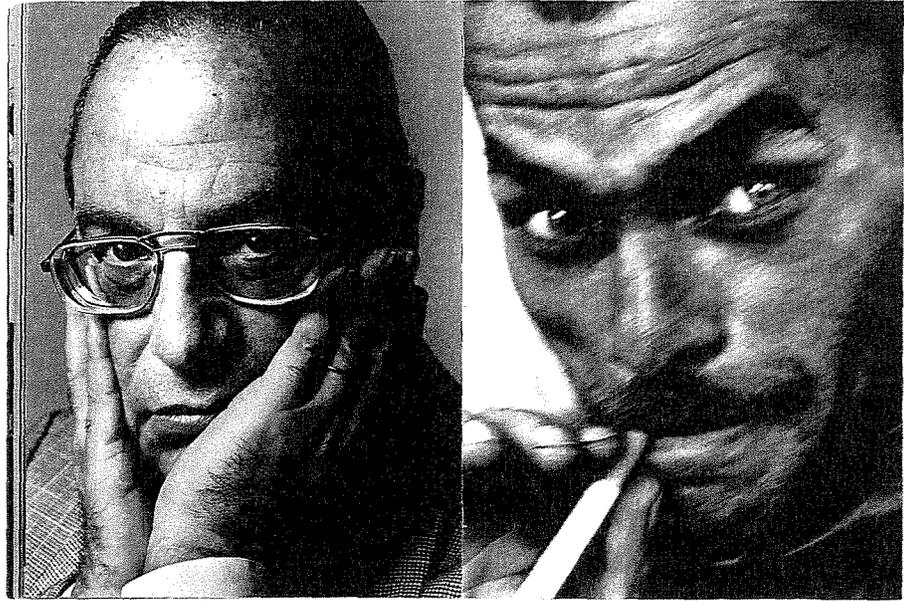
Catalogue no. 25
 "Paris, 1930" (1930)



Catalogue no. 24
 "Paris, 1930" (1930)

André Kertész of Paris and New York (Phillips e ouros, 1985). Na primeira página, uma associação simples entre imagens cria uma anedota sobre pernas. Na página dupla, as imagens dialogam entre elas e com o leitor. Não há uma narrativa temporal, ou discursiva. Há condução da leitura entre as duas imagens

3.29



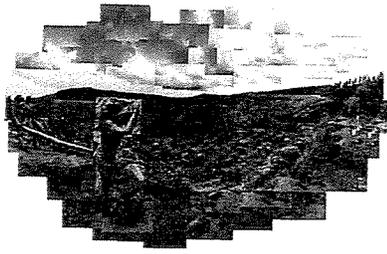
Jardim da Luz (Bob Wolfenson, 1996)

3.30

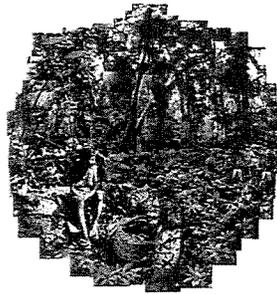


O Último Grito (Klaus Mitteldorf, 1997)

3.31



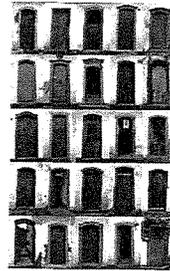
MUNICÍPIO DE SÃO PAULO



ACQUEDUCTO DE SÃO PAULO



PORTAL DE SÃO PAULO



PORTAL DE SÃO PAULO

3.32

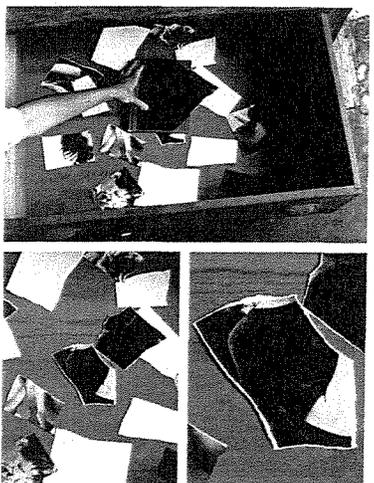
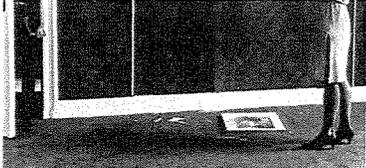
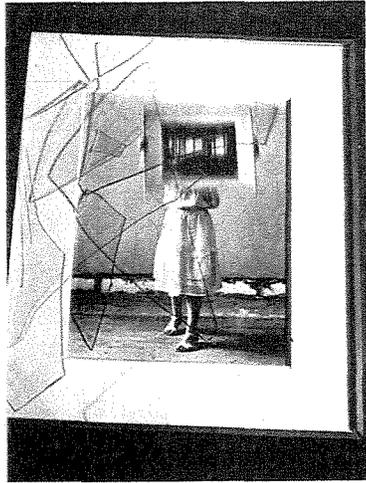
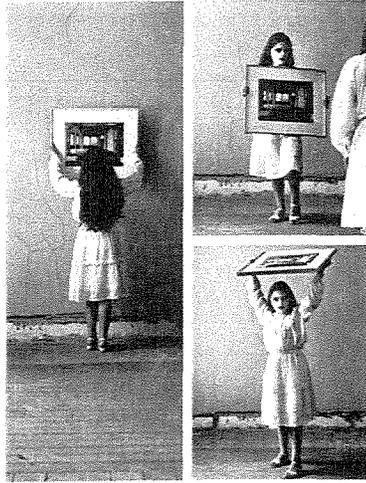
Christine Burrell, Fotocolagens (Instituto Moreira Salles, 2001)

que algumas das imagens, em geral as que fecham os contos, têm existência própria, autônoma ao conto e ao livro (algumas delas fazem parte, inclusive, do acervo do Moma em Nova York), mas outras, chamadas por ele de 'imagens suporte', estão ali para compor a narrativa.

Já, de Regina Casé, é outro exemplo em que a associação das imagens é o atributo fundamental do livro. Ele é uma autobiografia em imagens feitas com propósitos pessoais variados: registro, lembrança, testemunho e brincadeira, que são editadas em livro compondo uma narrativa fotográfica que se apóia em legendas e alguns textos complementares bastante curtos. É quase um livro texto que se escreve com imagens, no sentido de que há predomínio absoluto da leitura horizontal, da seqüência das centenas de fotografias apresentadas (em contraposição à leitura vertical, que se aprofunda em cada imagem isoladamente). É um trabalho em que as imagens foram editadas para, em seqüência, em conjunto, em abundância criar um discurso. Cada fotografia tem, em si, pouco valor para o público do livro, mas todas elas, encadeadas e contextualizadas, oferecem uma bela biografia, com a cara da autora.

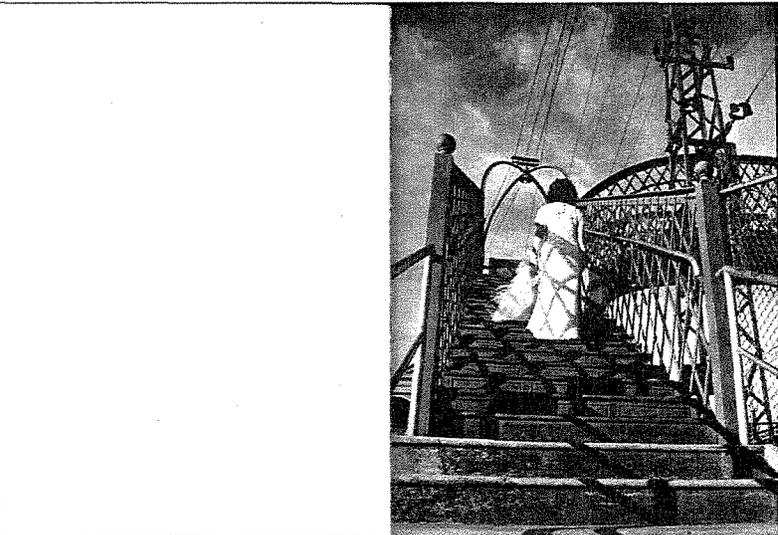
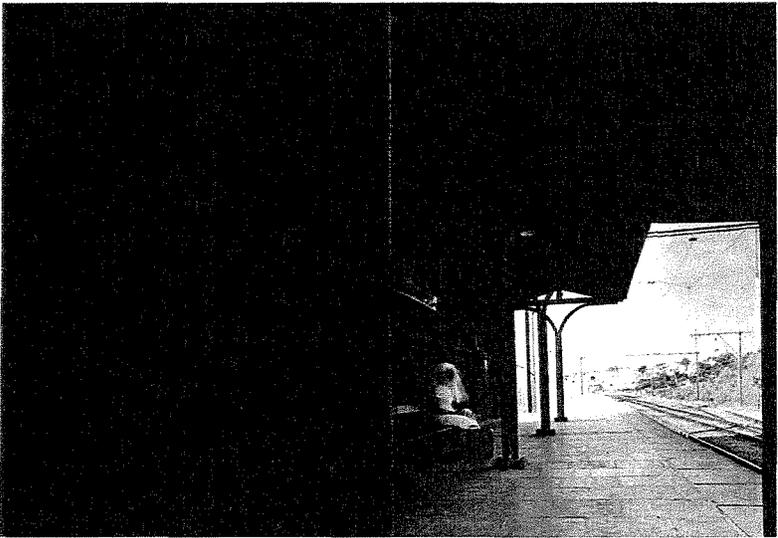
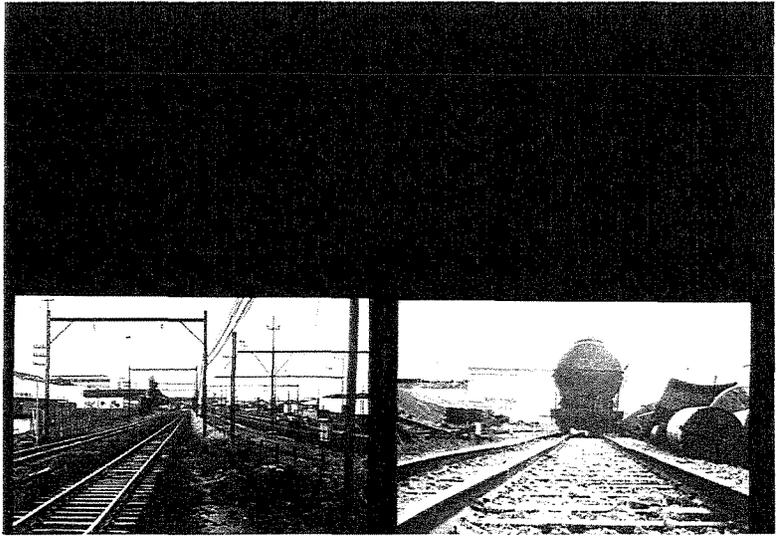
Nos livros de fotografia interessa observar, portanto, a partir da leitura isolada de cada imagem, a organização seqüencial que prevalecem. Além disso, a disposição das imagens na página – considerando localização, tamanho e modo como seus limites são definidos – e ao longo da seqüência influencia consideravelmente o ritmo da leitura e o envolvimento do leitor com as imagens. É o que Lewis e Ward consideram pontuação da narrativa fotográfica.

Assim como o texto, as imagens também precisam de pontuação. Sentenças sem pontuação podem conter informação, mas se tornam ininteligíveis para o leitor. O mesmo acontece com fotografias. A



3.33

Droit de Regards
(Plissart, 1985)



Viagem pelo Fantástico
(Kossoy, 1971)

3.34

pontuação pode assumir diversas formas. A mais simples delas é o 'ponto final', representado por uma página em branco; podem-se também usar variações no tamanho das imagens, seu posicionamento e agrupamento, ou o próprio texto pode servir para pontuar a narrativa e torná-la mais compreensiva para o leitor. (Lewis e Ward, 1992:33, tradução livre da autora)

O design é a expressão que pontua a relação entre texto e imagem proposta no livro, a partir das opções que se colocam à definição do desenho da página e à distribuição de textos e imagens ao longo do livro. Comentamos a seguir, dois aspectos da pontuação que se colocam no momento da definição do desenho da página: disposição e tamanho das imagens e modo como se definem os seus limites.

Nos romances, gênero em que geralmente só há texto verbal, as palavras organizam-se em linhas, dispostas em uma área padrão (mancha), ocupam praticamente todo o espaço da página e o tipo escolhido tende a favorecer o encadeamento entre as letras. O leitor é conduzido pela página, do topo do lado esquerdo à base do lado direito, de modo a quase não perceber a página e a seguir em frente, pois a essência da comunicação está no encadeamento das informações entre as páginas, ou seja, na profundidade do livro. Os livros de referência, por outro lado, ao organizarem suas informações em pequenos blocos, não propõem uma leitura linear e seqüencial, mas sim uma consulta em tempos diversos. A poesia concreta propõe uma nova maneira de ocupar o espaço da página; ela deixa de ser

uma superfície neutra e passa a interagir de modo peculiar com o texto, que se distribui de acordo com as características do próprio poema (McCaffery e Nichol, 2000).

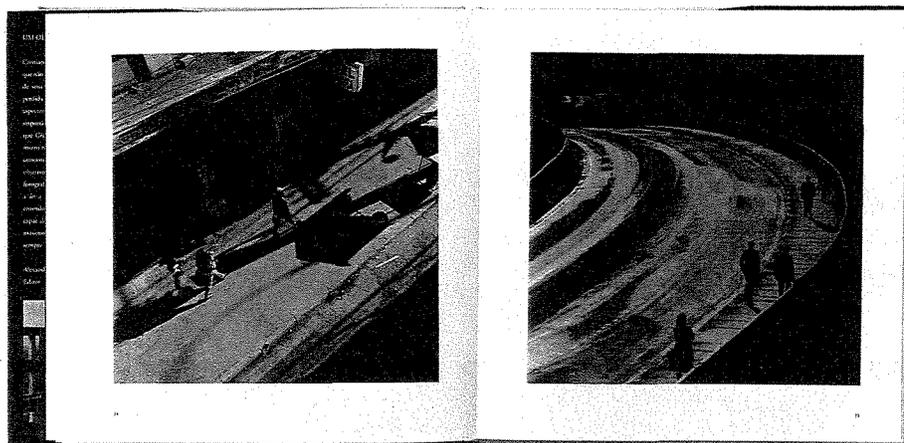
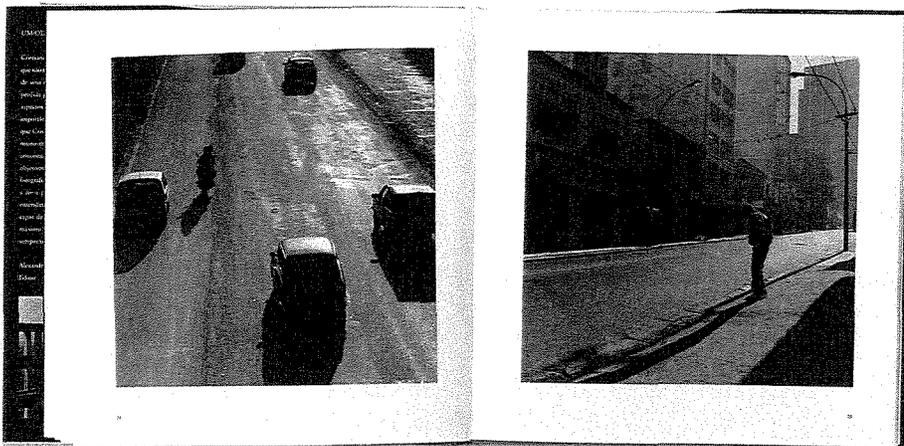
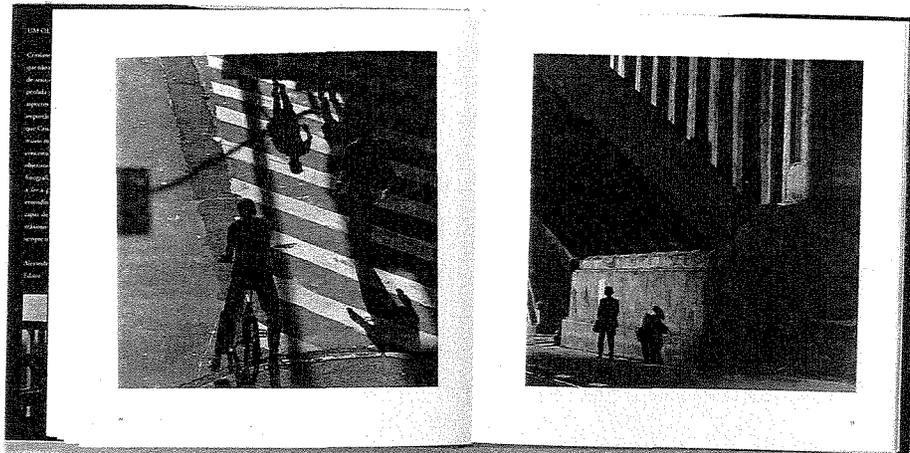
Páginas tornam-se um espaço ativo, um elemento relevante do processo de composição e seu tamanho e forma tornam-se variáveis significativas. (McCaffery e Nichol, 2000:22)

O mesmo ocorre nos livros de fotografia. A leitura da imagem é essencialmente diferente da leitura de um texto verbal, e sua organização na página segue outros parâmetros. Os olhos vasculham a imagem procurando identificar e reconhecer seus componentes; a linearidade da leitura verbal é substituída pela condução dos elementos que compõem a imagem (traços, cores, volumes, tons etc.) e determinam uma trajetória de leitura específica para cada imagem. Em livros de fotografia, o desenho da página – diagramação e quantidade de imagens no mesmo espaço visual – ganha importância na composição do discurso.

A distribuição uniforme das imagens ao longo das páginas, em termos de localização e tamanho, por exemplo, estabelece um valor equivalente para cada imagem e procura não influir no modo como o leitor se aproxima de cada uma delas, ou então propõe a ele que se aproxime das imagens do mesmo modo.

Luzes da Cidade, de Cristiano Mascaro (1996), tem essa característica: todas as imagens da parte principal do livro têm o mesmo tamanho e formato (quadrado, como o livro, o que reforça a regularidade da composição da página) e ocupam o mesmo lugar na página, à exceção da última, que aparece após uma página em branco, anunciando o final. Essa constância tem pouco

3.35



3.35

Luzes da Cidade (Cristiano Mascaro, 1996)

a ver com o ritmo frenético da cidade retratada e mais a ver com o enfoque do autor, um estilo muito bem definido que ressalta na fotografia o recorte da realidade. **Luzes da Cidade** traz-nos a interpretação particular do fotógrafo sobre a cidade, baseada no grafismo, seja nos detalhes das construções, nas linhas que compõem a cidade ou nas linhas que resultam do acúmulo de elementos, próprio do espaço urbano. Isso é mostrado nas imagens, é dito nos textos introdutórios e reforçado pelo design.

Variações no tamanho das imagens e na sua disposição nas páginas, por outro lado, pontuam a narrativa porque estabelecem ordens de leitura, ênfases e remissões. **Terra** (Sebastião Salgado) e **Instantâneos de um Japão Incomum** (Maureen Bisilliat), cujas leituras veremos à frente, são exemplares nesse sentido.



Os limites físicos das imagens podem ser trabalhados de alguns modos no livro: podem estar 'sangradas' nas páginas, ou seja, confundirem-se com os limites da página; podem ser delimitados por uma moldura (por exemplo, um filete ao redor da imagem); podem vir sem moldura, e seus limites serem estabelecidos pelo papel; e podem vir mescladas com outras imagens.

Dessas opções resultam leituras distintas. Martine Joly (1996) faz particular distinção entre a leitura das imagens sangradas e daquelas cujos limites são dados por molduras ou pelo papel. Quanto às primeiras, ela afirma:

Esse procedimento de confundir o quadro (ou os limites) da imagem e borda do suporte tem conseqüências particulares sobre o imaginário do

espectador. Na verdade, esse corte, atribuído mais à dimensão do suporte do que a uma escolha de enquadramento, leva o espectador a construir imaginariamente o que não se vê no campo visual da representação, mas que o completa: o fora de campo. (...) instaura, portanto, uma imagem centrífuga, que estimula uma construção imaginária complementar. Por outro lado, uma imagem com moldura, ou em que o papel em branco lhe serve de moldura, encerra a representação visual [e] convida, em um processo de leitura centrípeta, a entrar em sua profundidade fictícia, como na de um quadro de paisagem. (Joly, 1996:94).

3.36

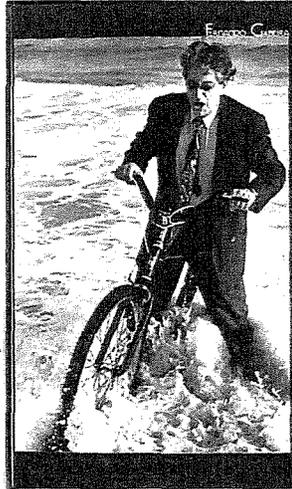
Retratos, de Dadá Cardoso (1999), cria um tipo para cada retratado trabalhando efeitos especiais, pontos de vista, figurino e, dentre outros aspectos, os limites das imagens.



Os itens tratados neste capítulo são referências básicas que podem ser observadas ou descartadas caso a caso, pois cada livro apresenta desafios de leitura diferenciados. A apresentação de aspectos que podem ser relevantes para a análise objetivou explicitar o potencial de associações e de utilização criativa das expressões e dos componentes do livro. O eixo central da proposta aqui esboçada é que o livro seja considerado como um todo, no qual estrutura, expressões, componentes formais e materiais se reúnem para compor uma proposta una e original. Nesse sentido, cabe desconstruí-lo apenas para encontrar as ligações que fazem dele uma unidade e definem sua originalidade.



CHCO



Franco Alva



CHCO



CHCO

Retratos (Dadá Cardoso, 1999)

Nos próximos capítulos, encontram-se as leituras de **Terra**, **Silent Book** e **Instantâneos de um Japão Incomum**. A escolha desses livros se deve ao cuidado com que foram editados e à qualidade de textos, imagens e design que apresentam. Os três revelam-se a cada leitura. Além disso, apresentam características para as quais chamo a atenção nesta dissertação.

Terra parece um clássico portfólio de fotógrafo, por seu design limpo e formato grande, mas conforme se atenta para cada detalhe da edição, cada texto e para o encadeamento das imagens, percebe-se um comprometimento com o tema e com o próprio conceito do livro que faz dele uma obra mais do que o suporte para uma obra fotográfica.

Em **Silent Book**, a ausência do texto nos faz conviver com a ambigüidade da imagem fotográfica, que se estrutura em seqüência, mas sem um encadeamento temporal ou de causa e efeito. Não há narrativa linear, a lógica que preside a associação das imagens é fugidia; parece transfigurar-se a cada página ou a cada leitura.

Em **Instantâneos de um Japão Incomum**, a designer ocupa um espaço autoral importante. Nesse livro, há um conjunto significativo de elementos gráficos que variam como um vocabulário, a partir do qual se constroem as páginas e o próprio livro em um discurso bem articulado, com textos e fotografias.

TERRA, de Sebastião Salgado

Neste **Capítulo 4**, apresenta-se um livro de fotografias totalmente dedicado ao seu tema, o Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra. Valioso por seu engajamento e também pelas relações que estabelece entre textos e imagens, pela narrativa por imagens e pelo cuidado da edição, **Terra** utiliza amplamente o potencial expressivo do livro, sua estrutura e seus componentes.

À primeira vista, **Terra** é um portfólio de fotógrafo: formato grande, o autor é um fotógrafo mundialmente conhecido, o design limpo deixa muito espaço em branco e evita que texto e imagem apareçam no mesmo espaço visual, ambas providências ressaltam a leitura das imagens.

A leitura atenta e nos detalhes, no entanto, revela aspectos que fogem do caráter tradicional do portfólio. O primeiro deles é o espaço dedicado no livro para falar do fotógrafo, de sua obra ou de sua arte: em **Terra**, não há. O segundo aspecto é a forte estrutura narrativa que une as imagens e os textos a elas: cria-se um discurso que se impõe sobre a leitura individual de cada imagem. Por fim, **Terra** é uma brochura; a capa não é dura, não é flexível, não há orelha, guarda ou sobre-capas. Essa característica material confere um toque de simplicidade ao livro; simplicidade que não se relaciona

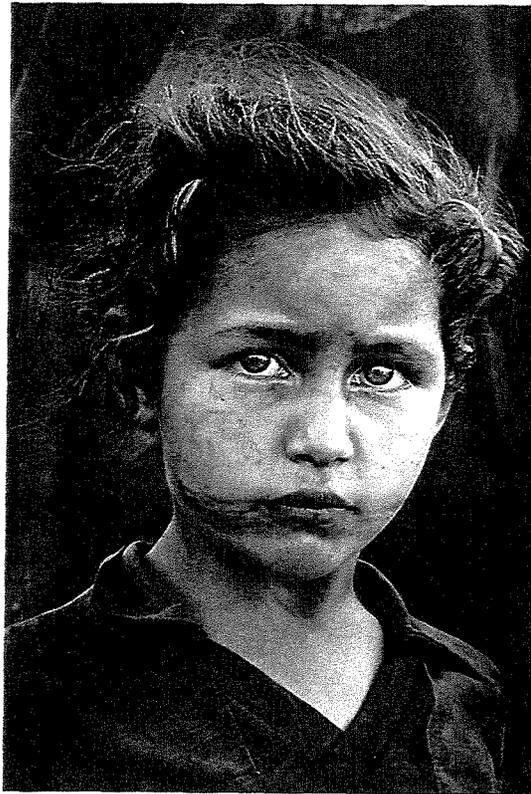
ao porte artístico e reconhecimento alcançado pelo autor, tampouco à qualidade da publicação, que traz imagens altamente elaboradas, uma qualidade de impressão que nada tem de simples e uma edição muito bem pensada. A simplicidade do livro relaciona-se à realidade que trata.

A construção do livro não privilegia a apresentação ou promoção do trabalho do fotógrafo Sebastião Salgado, mas sim do seu tema, o Movimento dos Sem-Terra (MST). Na concepção de *Terra* dedicou-se cuidado especial a cada momento do livro, da capa à quarta-capa; e as relações entre seus diversos componentes convergem para uma mesma intenção, conformando um todo coerente, que confere sentido claro e preciso às imagens. A intenção é dizer algo, comover, denunciar e criar esperança em torno do tema tratado. A sofisticação de uma capa dura com sobrecapa não condiziria com a intenção do livro.

Às fotografias de Salgado associam-se um texto de José Saramago e quatro poemas (letras de música) de Chico Buarque, cantados em CD, que acompanha o livro. Esse encarte adiciona uma nova expressão, a música, ao universo das relações entre texto, imagem e design que encontramos no livro. Ao ser convidado para escrever os poemas, Chico Buarque sugeriu que se gravasse um CD *para dar uma difusão maior em nível popular* ao livro e à mensagem de *Terra* (MST, 1998).

A apresentação da leitura de *Terra* guia-se pelas quatro partes que compõem o livro: capa, abertura, parte principal e fechamento. Após analisá-las, teçemos alguns comentários sobre o processo que deu origem ao livro e a importância da clareza dos objetivos que norteiam sua concepção, além da coesão da equipe que participa da elaboração, para a qualidade final da publicação.

T E R R A



SEBASTIÃO SALGADO


COMPANHIA DAS LETRAS

4.1

Capa

a capa resume e amplia o sentido do livro

A capa de **Terra** é branca, com uma foto em preto e branco ao centro. Nela, predomina o rosto sério de uma menina de aproximadamente dez anos. Uma expressão dura para a idade. Ela tem olhos claros, dirigidos para o leitor, está com o rosto sujo, os cabelos despenteados, embora presos no que talvez já tenha sido um penteado.

4.1

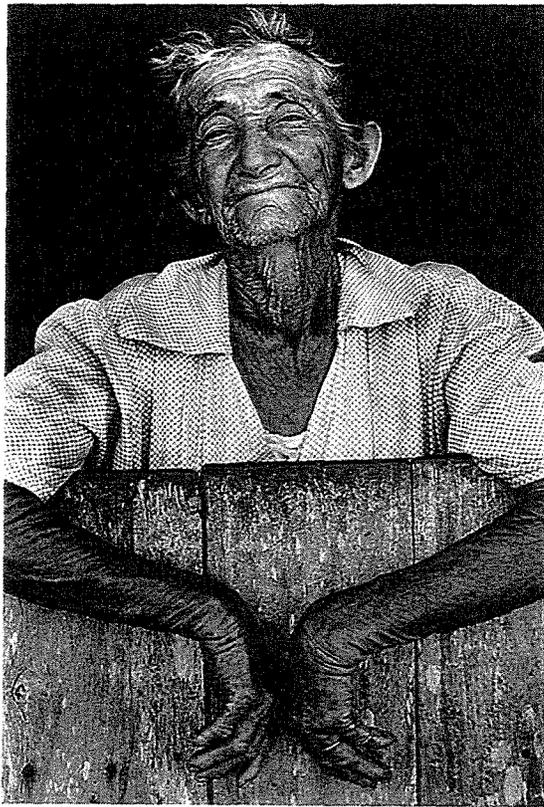
A quarta-capa é praticamente igual à capa, mas a foto é de uma anciã, com expressão doída, cansada, olhos e boca apertados, as mãos contorcidas de forma estranha, aparentando algum tipo de deformação; é como se estivessem atadas por uma algema invisível.

4.2

As duas fotos são muito nítidas, as personagens destacam-se do fundo. Atrás da menina há um adulto, atrás da anciã um fundo negro. A menina está mais próxima da câmara, a anciã mais distante. Ambas olhavam para a câmara, olham agora para o leitor. A menina no início e a anciã no fim sugerem a passagem do tempo, a passagem de uma vida; a menina que se transforma em anciã. Utilizadas na capa e quarta capa, as fotos sugerem que o livro nos mostrará essa vida, que conduz àquela velhice, vida dura, portanto.

Acima da foto encontra-se o título do livro. **Terra** remete ao Planeta e à terra, ao solo. Assim como as fotos que, partindo de duas realidades pontuais (as pessoas), remetem à trajetória de uma vida, o título também sugere um universo que se estende da realidade mais concreta associada à terra, ao chão que pisamos e do qual tiramos o sustento, até uma realidade "planetária". **Terra** refere-se à luta pela terra, que é o assunto do livro, e agrega algo da concepção de Salgado sobre o assunto: *o MST é o movimento mundial que está trabalhando com a retenção das*

T E R R A



SEBASTIÃO SALGADO



Quarta-capa

4.2

populações do campo, para que elas não voltem para as cidades. (MST, 1998).

Terra, ao remeter à nossa realidade “planetária”, refere-se também à solidariedade a que estamos fadados enquanto habitantes de um mesmo planeta. Solidariedade é o conceito que perpassa toda a obra de Salgado.

a abertura agrega informações

A abertura de **Terra** é composta de falso-rostro (ou falsa folha de rosto, primeira página de uma publicação que eventualmente antecede a folha de rosto), folha de rosto, dedicatória e uma imagem sangrada que ocupa uma página dupla. É uma abertura enxuta; há muito espaço em branco, o que convida o leitor ao livro.

No falso-rostro, encontram-se o nome do autor e o título do livro; na folha de rosto, informa-se que o livro traz uma introdução de José Saramago e versos de Chico Buarque e apresentam-se os créditos editoriais. São informações básicas sobre o livro, que tradicionalmente constam nessas páginas.

A dedicatória é voltada para o tema: faz referência aos brasileiros sem terra, à vida improvisada, à luta e à esperança, o que confere significado específico ao título e à dureza da vida sugerida na capa. Em uma dedicatória breve, Salgado abordou os diversos aspectos que, como veremos, serão apresentados na narrativa das imagens ao longo do livro.

Este livro é dedicado aos milhares de famílias de brasileiros sem terra que sobrevivem em acampamentos improvisados às margens das rodovias, lutando, na esperança de um dia conquistar um pedaço de terra para produzir e viver com dignidade. (Salgado, 1997 p.5)

Após a dedicatória, uma foto ocupa uma página dupla (p. 6-7). São meninos *seminus*, deitados no chão de tijolos, à porta de uma casa pobre. Os meninos brincam com vários pedaços de ossos, dentre os quais aparecem alguns poucos cavalos de plástico. Na dedicatória, falava-se da sobrevivência em acampamentos improvisados; na imagem, vemos meninos largados no chão e brinquedos improvisados. Na dedicatória, falava-se em luta; e na imagem, vemos ossos; a morte está presente até na brincadeira das crianças.

Os contrastes de luz, os claros e escuros que se distribuem pela imagem e se mesclam aos corpos e rostos dos meninos dão forma ao conteúdo dramático da imagem.

Terra é um livro essencialmente temático. Isso fica evidente na abertura, onde não há nenhuma referência ao autor (além do crédito autoral), e até a dedicatória é voltada ao tema, e se confirma no resto da publicação. A intenção de não desviar a atenção do leitor do tema do livro é muito clara. Todos os componentes do livro estão alinhados coerentemente com essa intenção, o que lhe confere forte unidade.

na parte principal, textos e imagens dialogam

Em sua parte principal, **Terra** traz uma seqüência de 109 imagens e três tipos de texto: um de José Saramago, que antecede a seqüência de fotografias; quatro poemas de Chico Buarque, dispostos em meio às fotografias; e as legendas das imagens, do próprio Salgado, que foram colocadas ao final do livro.

Trabalha-se, portanto, com três tipos de texto, de autores diferentes, localizados e diagramados de modo distinto, além da seqüência de imagens,



4.3

Abertura p.6/7

que, ao longo do livro, se desenrola em uma narrativa linear. O livro conta praticamente uma história por meio das imagens e explicita seu contexto nos textos.

a narrativa

O texto de José Saramago é aberto por uma epígrafe, um texto de João Cabral de Melo Neto: *É difícil defender, só com palavras, a vida, (ainda mais quando ela é esta que vê, severina)*. Esta frase pode ser entendida tanto do ponto de vista da luta dos Sem-Terra, inevitavelmente violenta, quanto do ponto de vista da linguagem: além de palavras, é preciso imagens para defender a vida. Ela fala, portanto, simultaneamente, das fotografias de Salgado e do tema. Vale lembrar que jogo semelhante – em que palavras e imagens permitem interpretações variadas, todas pertinentes aos objetivos e ao caráter da publicação – pode ser percebido no título e nas imagens da capa.

Saramago estabelece com clareza o conjunto de idéias que está por trás das imagens: o absurdo da divisão das terras, a violência que envolve a sua disputa e a injustiça com os que não têm terra e querem trabalhar são afirmados. O subtexto das imagens é explicitado sem nenhuma referência direta a elas.

Ao abordar o tema do livro, Saramago o faz segundo uma estrutura que se verá repetida parcialmente ao longo da seqüência das imagens, como ocorre também na dedicatória. Nesta, afirmam-se a desgraça e a esperança; no texto de Saramago parte-se do tempo em que a terra não tinha dono e chega-se à violência que marca atualmente a disputa de terras . Na seqüência de imagens veremos esses três momentos: (i) o tempo em que

a terra não tinha dono; (ii) a desgraça dos excluídos, a violência que cerca suas vidas e sua luta; e (iii) a esperança.

Textos e imagens dialogam, portanto, de forma fluida, sem determinações estanques do que se dirá, do que se verá. As idéias se repetem, em partes e em situações distintas de linguagem (texto e imagens) e do ponto de vista formal (na dedicatória, no texto introdutório, na seqüência de imagens), e assim vão construindo a mensagem.

4.4

A seqüência de imagens inicia-se com três fotografias de índios (p. 14-17), que remetem à origem do Brasil, quando a terra não tinha dono. Essa idéia, que aparece no texto de Saramago, é reforçada pelo clima das fotografias, em que os índios descansam, brincam no rio e trabalham; não sugerem conflito.

A quarta fotografia da seqüência (p.18-19) provoca um corte temático e de abordagem em relação ao trecho inicial: do índio para o brasileiro comum; da abordagem panorâmica para o close. O novo posicionamento da câmara, mais próxima dos personagens, traz os rostos para o primeiro plano e intensifica a emoção da abordagem. Esse efeito de aproximação é reforçado pela diagramação, que apresenta a fotografia sangrada, portanto, ocupando toda a página dupla. A expressão das mulheres que aparecem em primeiro plano, seus olhares marcantes e os rostos suados revelam sofrimento; a reunião de uma multidão dessas indica tensão.

A ruptura ocorrida na narrativa entre as páginas 16-17 e 18-19 corresponde no texto de Saramago, ao trecho que se inicia em *No dia 17 de Abril de 1996, no estado brasileiro do Pará, perto de um povoação chamada Eldorado dos Carajás (...)*. A partir daí, Saramago muda o estilo do texto e passa a se referir diretamente à realidade, sem utilizar figuras de



p.14/15
p.16/17
p.18/19



4.4

linguagem, como faz no início do texto: passa a falar dos mortos nos conflitos de terra, do espaço que há no Brasil para a reforma agrária e do pouco caso que os governos lhe dedicam.

4.5

Após a seqüência inicial dos índios, segue-se uma série de imagens que mostram situações de vida: religiosas, familiares, de celebração e retratos. Em algumas delas, contrapõem-se na mesma página dupla imagens de crianças e de adultos, ou de jovens e velhos, uma associação que já vimos na capa e quarta-capa do livro.

4.6

Na página 40, inicia-se uma série de imagens de pessoas no trabalho. No meio dessa seqüência, abre-se uma imagem de confronto entre um garimpeiro e um policial. É um momento de tensão que se mostra em página dupla, com a imagem sangrada.

4.7

O trecho da seqüência, que gira em torno do tema 'trabalho', encerra-se nas páginas 58 e 59, com imagens que mostram a terra seca e os trabalhadores caminhando, o que sugere a impossibilidade de trabalhar e a partida em busca de alguma oportunidade.

4.8

A partir daí, seguem-se novas imagens sobre situações da vida, mas desta vez, situações-limite, como de falta d'água, fome, morte e desterro. As imagens transitam do campo para a cidade, em movimento análogo ao que se verifica nos movimentos migratórios decorrentes da seca e da falta de condições de trabalho no campo.

4.9

Esse trecho da seqüência se encerra nas páginas 94-95, onde se vêem bebês, provavelmente em uma creche, tomando sol, com prédios ao fundo. A fotografia sugere falta de espaço, tanto pelas crianças que se amontoam, quanto pelos prédios que formam uma espécie de parede intransponível. Na narrativa, a falta de espaço no cenário urbano sugere

que não há lugar para os que migram em direção às cidades em busca de trabalho.

Depois dessa imagem, a narrativa fotográfica é pontuada por uma página dupla em que há apenas um poema, sem imagem. É uma pausa que descansa e ao mesmo tempo sugere algo novo, sugere que há espaço. Foi colocada justamente no ponto da narrativa em que o problema exposto se esgota na falta de espaço das cidades.

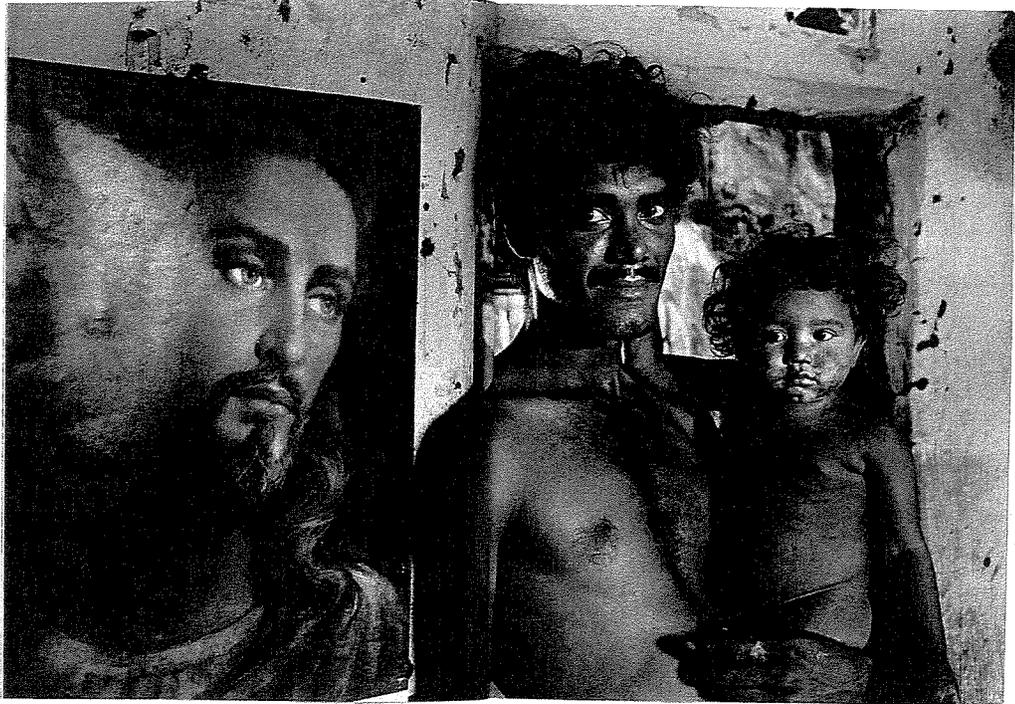
4.10

Mais do que uma pausa, essa página é o início de um trecho muito especial da narrativa, em que se misturam as expressões verbal e fotográfica, além da música. Essa mudança na forma do discurso coincide com outra virada na narrativa. Esse trecho marca o início da luta e da esperança de se modificar a situação de vida da população retratada, exposta até então. Composto de doze páginas e intermediado por páginas em branco, uma no início e outra no fim da seqüência, esse trecho alterna poemas e retratos de crianças. São quatro poemas de Chico Buarque, letras das músicas do CD que acompanha o livro, em meio a dez retratos de crianças. O último deles (p.110-111) é uma imagem muito forte, de uma menina segurando um bebê, ambas com expressões de profundo pesar. Fica impressão que Salgado lança a esperança, mas faz questão de não se descolar da realidade.

4.1

O primeiro poema fala das crianças que comiam luz e que abandonam suas origens para nunca mais se lembrar; o segundo fala da volta para lá, para a terra de origem; o terceiro é um hino à esperança; e, o quarto, uma sátira à vida sem terra.

A introdução de um novo elemento textual no meio da seqüência de imagens provoca uma “perturbação” na leitura das fotografias, que obriga o leitor a uma reflexão distinta, intermediada por palavras. Há uma clara



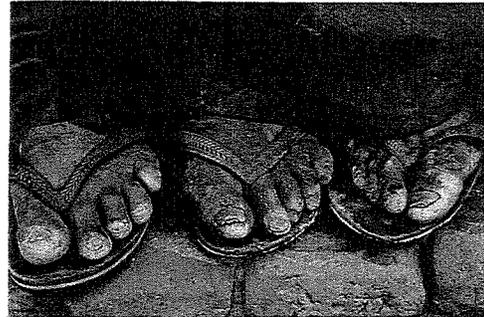
4.5

p.26/27 e p.38/39



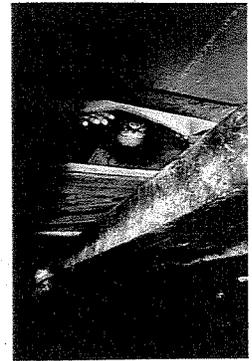
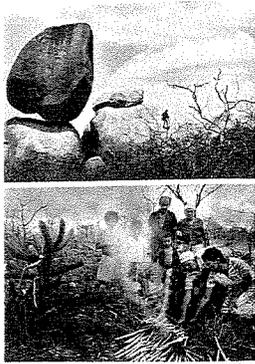
p.48/49

4.6



p.58/59

4.7





BREJO DA CRUZ

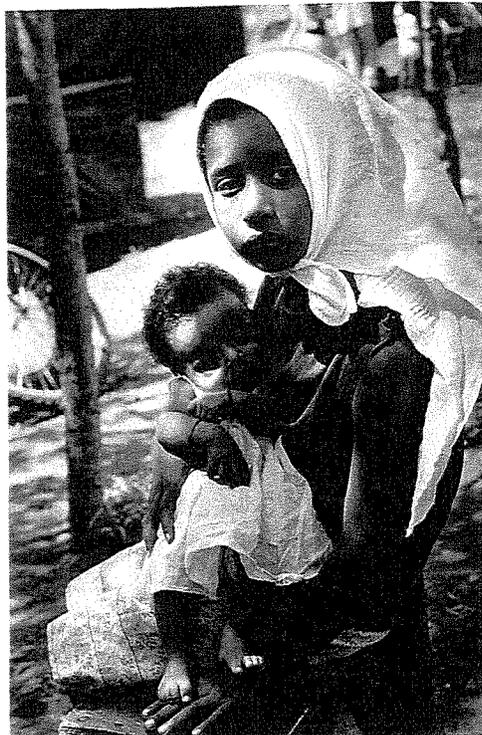
*A sociedade
Que tem no Brejo da Cruz
Luz criada
Se alimentar de luz*

*Atencidos
Mentes ficando azuis
E desmencando
Lá no Brejo da Cruz*

*Enviados
Cruzam os céus do Brasil
Na redutória
Lacrimam formos mil*

*Uns nascem surdos
Tem uns que viram surdos
Muito surtos
Cego recando blaus*

*Uns têm savidade
E dizem iniquitates
Uns amam pecuni
Outros passatim nus*



110

LEVANTADOS DO CHÃO

*Como então? Degarrados da terra?
Como assim? Levantados do chão?
Como embaixo dos pés uma terra
Como água escorrendo da mão?*

*Como em sonho correr numa estrada?
Desfazendo no mesmo lugar?
Como em sonho perder a passada
E no oceano da Terra tombou?*

*Como então? Degarrados da terra?
Como assim? Levantados do chão?
Ora na planta dos pés uma terra
Como água na palma da mão?*

*Habitar uma lama sem fundo?
Como em cama de pó se deitar?
Num balanço de rede sem rede
Ver o mundo de pernas pro ar?*

*Como assim? Levitante cabou?
Pato aéreo? Cabece curral?
Um rebanho ora nuvem? Mas como?
Boi alado? Alazão sideral?*

*Que esquerda lavou? Mas como?
Um arado no espaço? Será?
Choverá que lavante? Que pomar?
Gamo? Suro? Granizo? Mauá?*

versos de CÍRCIO BUARQUE sobre música de MILTON NASCIMENTO

111

intenção de alterar a leitura das imagens a partir desse ponto. Para isso, a edição recorreu não apenas ao texto (e à música, já que são letras de músicas que acompanham o livro) e à diagramação, como visto, mas também a imagens específicas: retratos de crianças. A criança é o novo, o porvir, a esperança e, por isso mesmo, sua imagem ajuda a ampliar a indignação provocada pela falta de condições de vida dessa população.

Assim, no ponto da narrativa em que a apresentação do problema (a falta de trabalho, a fome, o desterro, a vida improvisada) chega a termo, recorre-se ao texto que se transforma em canto e às imagens de crianças para iniciar a mensagem que dará fecho á narrativa.

4.12

A seqüência final, composta apenas de imagens, traz uma mensagem de esperança (pp. 112-113, 114-115), sem deixar de afirmar a luta e a morte (pp. 118-119) que *fatalmente estão presentes na luta pela justiça e pelos direitos dessa população* (Saramago).

Há um diálogo evidente entre poemas e retratos de crianças e a seqüência final da narrativa, que afirma a esperança da volta à terra.

Fiquei pensando na quantidade de canções que nós temos na história da música popular, que falam dos retirantes, da despedida do sertão, do pau-de-arara, que cantam a chegada à cidade como ao 'Eldorado'. Pensei em fazer uma canção que cantasse esse retorno ao campo. (Chico Buarque, MST, 1998)

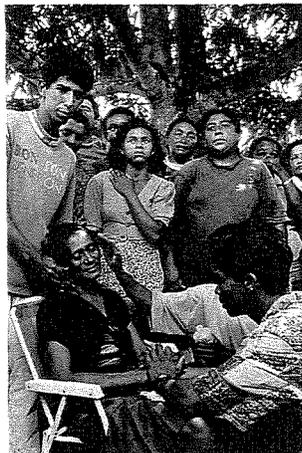
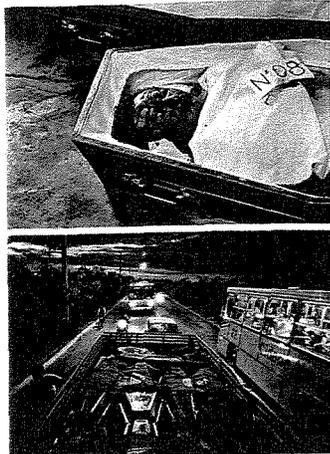
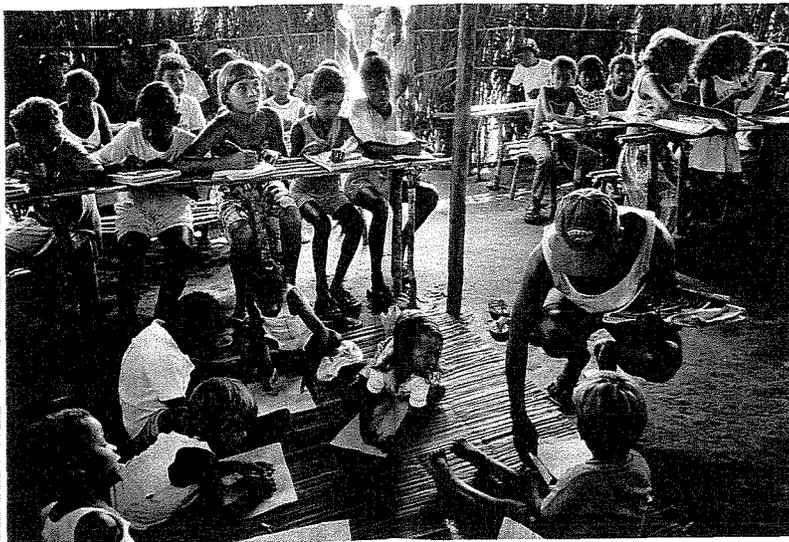
4.13

A última imagem da narrativa representa a vitória. Depois dela, seguem-se seis páginas de legendas escritas por Salgado. São pequenos textos sobre uma foto ou um conjunto delas, quando realizadas no mesmo contexto, em que o autor apresenta informações complementares às

informações visuais propiciadas pelas fotografias. Neles, Salgado conta algo sobre o contexto em que as fotos foram feitas, como por exemplo, o tipo de atividade econômica mostrado na fotografia ou um detalhe mais marcante da experiência do personagem fotografado e o local e a data em que foram feitas as fotos.

As legendas estão separadas por subtítulos, que explicitam a lógica do ordenamento da seqüência fotográfica. Gente da Terra, Trabalhadores da Terra, A Força da Vida, Migrações para as Cidades e A Luta Pela Terra confirmam a trajetória que se acabou de ver em imagens. A divisão das legendas em títulos é um recurso que reforça a idéia de narrativa. Os títulos não foram colocados junto às imagens, mas apenas nas legendas, favorecendo uma leitura contínua, não fragmentada da seqüência fotográfica.

O critério de separar as legendas das fotografias tem duas finalidades: deixar livre a leitura das fotografias, não dirigindo a observação e interpretação do leitor, ou seja, potencializar o poder de projeção das imagens; e dar ênfase e ritmo próprio à seqüência fotográfica. A ausência da legenda favorece a narrativa estabelecida pela seqüência e não a mensagem de cada foto isoladamente. Além disso, reforça a mensagem da narrativa fotográfica, que independe da contextualização mais precisa dada pela legenda. Bom exemplo disso são as imagens das páginas 58 e 59 (já mostradas), que sugerem a seca e a migração, não só pelo que mostram e pelo diálogo que travam entre si, mas também por sua localização na narrativa. Esse poder sugestivo poderia ter sido comprometido caso as imagens fossem acompanhadas, na própria página, pela legenda. A legenda afirma a especificidade da cena retratada, enquanto a função da imagem na narrativa tem caráter distinto dessa especificidade.



4.12

p. 112/113
p. 114/115
p. 118/119



A edição de **Terra** aproveita-se do texto e do encadeamento das imagens para conduzir a leitura das imagens segundo intenções bem definidas. O livro não deixa aberta a mensagem fotográfica; ao mesmo tempo, permite que pontualmente a fotografia se insinue por seu potencial simbólico, mais do que factual. **Terra** aproveita os distintos níveis de discurso que se pode potencializar em uma imagem em prol da mensagem que pretende transmitir.

As relações entre texto e imagem em **Terra** são marcadas pela independência e complementaridade. As fotografias contam por si só uma história; elas não têm a função de ilustração ou legitimação de alguma mensagem verbal. Os textos, por seu turno, principalmente os de Saramago e Chico Buarque, referem-se ao mesmo tema e são coerentes quanto à abordagem, mas são independentes entre si e das fotografias. As narrativas verbais e fotográfica poderiam prescindir umas das outras, uma vez que não estão referidas diretamente umas às outras, mas se complementam e se reforçam na edição conjunta, compondo um todo articulado que se aproveita do potencial de complementaridade entre texto e imagem, derivado do efeito essencialmente distinto que a “mostração” da imagem provoca sobre o leitor, em comparação ao que lhe fica da leitura de um texto.

edição de imagens

As fotografias de Salgado têm caráter documental: apresentam e representam as condições de vida, de trabalho e de luta dos Sem-Terra. A função de testemunho da fotografia é evidente nesse livro, mas as fotos de Sebastião Salgado vão além: elas buscam a dignidade das pessoas fotografadas, a despeito das condições de vida desfavoráveis em que se encontram. Nelas, o sujeito não é um “joão-ninguém”, embora esteja sujo, malvestido e socialmente desprotegido. É uma criança que encara,

inquisitiva; uma mulher que desafia; uma anciã que esconde o rosto enrugado, envergonhada; outra que chora; o pai que carrega sua filha; o jovem que se revolta; o soldado com medo; a morte, que afinal chega para todos; a fome, que desfigura o rosto de um menino. E assim vai. São fotos muito nítidas, centradas nos personagens. São fotografias que valorizam o seu referente.

Chama a atenção o fato de não haver um sorriso sequer nas 109 fotografias escolhidas para o livro. Provavelmente, foi um critério de edição, pois é difícil crer que Salgado não tenha capturado um sorriso em meio a tantas tomadas. Esse critério reforça a comunicação pretendida.

(...)o jornalismo fotográfico "humanista", que não se limita às regras contextuais do puro testemunho, mas propõe a imagem como legitimação de um julgamento ético, tenderá a escolher fotografias com forte carga emocional (...). (Schaeffer, 1996:99)

Essa forte carga emocional, à qual se refere Schaeffer, está presente em todo o livro de Salgado, e não apenas nas imagens. Diríamos que está presente em cada detalhe do livro. Podemos numerar diversos recursos de edição das imagens e de composição, incluindo enquadramento, elementos icônicos presentes e características plásticas das imagens para justificar tal afirmação.

Quanto à edição, já mencionamos o caráter narrativo da seqüência de imagens, cuja pontuação é trabalhada na diagramação por meio das bordas utilizadas, que nos fazem oscilar entre a leitura centrífuga e centrípeta das imagens. Em **Terra**, há imagens sangradas em meio à seqüência de fotografias que, em sua maioria, têm seus limites definidos pelo branco do

papel. Isso faz com que a leitura tenha um ritmo dinâmico, o que se acentua pelo fato de algumas páginas trazerem mais do que uma foto. A seqüência constrói-se, portanto, com imagens distintas em tamanho, localização na página e bordas. Tais diferenças funcionam como a pontuação em um texto, o que se coaduna com o caráter narrativo da seqüência fotográfica (pp. 18 a 25).

4.14

A alternância de fotos sangradas, ou não, e os diferentes tamanhos das imagens induzem o leitor a um movimento de aproximação e afastamento das imagens, de concentração em seu conteúdo, bem definido pelas bordas, ou de expansão de seu significado por conta do imaginário. Esses recursos de diagramação e de edição atuam em sintonia para envolver o leitor com o tema, com a história que lhe é narrada. Além deles, podemos apontar características de composição das imagens que também reforçam esse envolvimento.

4.15

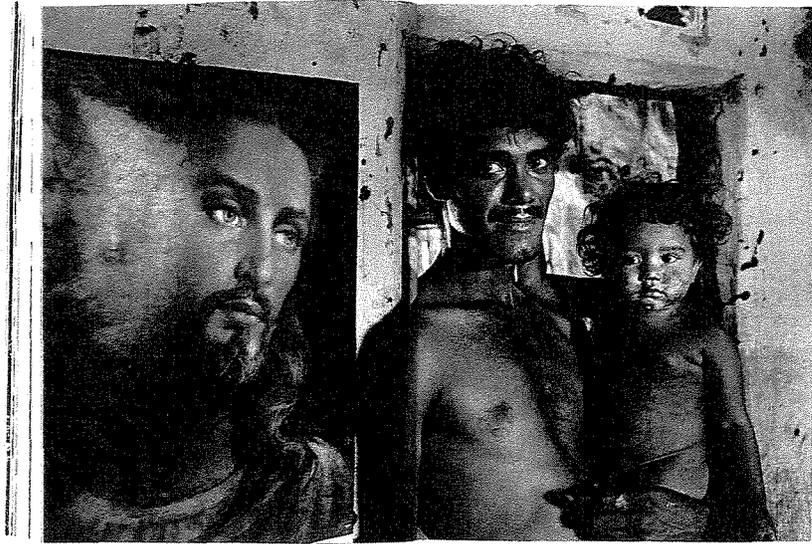
Em primeiro lugar, a história contada tem como elemento central a figura humana. Apresentada em grandes proporções (um rosto ou mais dominando a cena – p.38-39); olhando diretamente para a câmara, para o leitor (p.56); com expressões marcantes (p.65); e/ou em situações limites da vida (p.86), as pessoas retratadas falam diretamente à emoção.

Além da ênfase na figura humana e do assunto – o Movimento dos Sem-Terra – encontramos nas imagens de Salgado outros elementos de composição que reforçam o tom emocional: o isolamento dos personagens em relação ao fundo da imagem, seja pelo foco seletivo, pela escolha de fundos neutros ou padronizados, ou pela densidade elevada que o deixa negro (p.102); os contrastes de sombra e luz

4.16

provocados nos rostos e corpos dos personagens fotografados; e a presença marcante de crianças e velhos, nas imagens, além de elementos





4.15

p.38/39, p.56, p.64 e p.86

4.17

relacionados à morte e à religião, como velas, anjos, cruzes, caixões, imagem de Cristo etc. (p.60 e 69).

O conteúdo das imagens (assim como a diagramação) também contribui para a dinâmica da narrativa, pelo movimento de aproximação e afastamento da câmara em relação aos personagens fotografados e pela alternância de momentos de tranqüilidade e maior dramaticidade (p.118-119 e p.126-127).

4.18

Em **Terra**, o tom emotivo perpassa textos, imagens e a edição. A concentração absoluta no tema do livro e a narrativa bem estruturada, que se baseia não apenas nos aspectos icônicos das imagens, mas também no ritmo dinâmico e envolvente da leitura, conferem unidade ao livro e reforçam sua mensagem.

um paralelo

Antes de passar ao fechamento do livro, convém fazer uma observação sobre a estrutura da parte principal, resultante dos diversos conteúdos e da forma com que foram apresentados, e sugerir uma relação com a especificidade da linguagem fotográfica.

O texto introdutório de José Saramago começa com uma linguagem figurada – ele fala do primeiro homem e da primeira mulher, de como povoaram a terra e dos irmãos que resolveram cercar a terra e punir quem não respeitasse sua propriedade –, e termina com uma linguagem objetiva, que fornece datas, números e fatos. Há claramente um jogo de linguagem que mescla real e imaginário.

Esse jogo também se dá entre a seqüência fotográfica (incluindo os poemas), com seu maior poder projetivo, de provocar o imaginário, e as legendas, pequenos textos escritos por Salgado que nos oferecem informações objetivas sobre o contexto em que as fotos foram feitas.

Essa dupla dimensão real/imaginário que encontramos no texto de Saramago e na relação entre imagens/poemas e legendas já havia sido observada na capa. Ela perpassa toda a obra.

Se considerarmos que a fotografia caracteriza-se justamente por sua forte conexão com o referente e, simultaneamente, por seu alto poder de projeção, vemos que essa dupla dimensão (real/imaginário), trabalhada nos diversos elementos do livro, encontra-se na própria essência da linguagem fotográfica.

Parece-me, portanto, que os diferentes tipos de texto apresentados no livro, textos que transitam do real ao imaginário, acompanham a linguagem fotográfica no que ela tem de essencial.

no fechamento, um destaque merecido

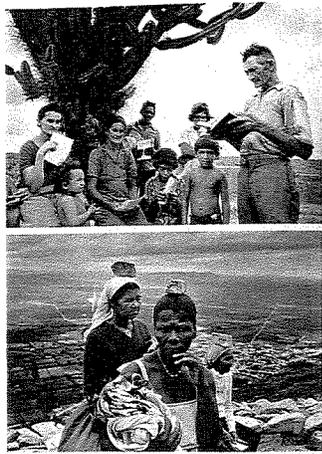
O fechamento de **Terra** é muito simples e significativo. No verso da última página, dá-se destaque ao crédito de Lélia Wanick Salgado, responsável pela concepção e pelo desenho do livro.

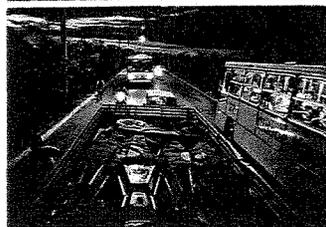
Por tudo o que dissemos nesta análise, fica evidente a importância do trabalho de Lélia. Trabalho de editor, que geralmente passa despercebido aos olhos dos que só contemplam as imagens, às vezes lêem o texto, mas raramente vêem o livro como um todo.

Aproveitando esse fechamento, teço algumas considerações sobre o processo de concepção e edição do livro **Terra**.

o processo de edição

Terra é um projeto editorial muito bem pensado e executado. Sua mensagem, de forte conteúdo ideológico, é passada por meio da





manifestação combinada de distintas expressões, que dialogam entre si e, de fato, se complementam e se enriquecem.

Salgado mostra. Eu digo. O Chico canta. Cabe a vocês encontrar as respostas. (José Saramago, em MST, 1998)

Um livro com essa qualidade não é fruto do acaso. Ele traz consigo as características do processo de trabalho e da equipe que o gerou.

Algumas informações sobre o processo de elaboração do livro revelam a coesão de objetivos da equipe. A concepção e o desenho de *Terra* são de Lélia Wanick Salgado, esposa de Sebastião Salgado, que tem um papel chave em seu trabalho. A identidade, no que se refere ao tema abordado, entre Salgado, Saramago e Chico Buarque também é importante para o resultado alcançado.

Um comentário de Saramago sobre o trabalho desenvolvido me pareceu emblemático do seu envolvimento com o livro e com o Movimento dos Sem-terra.

Sebastião Salgado e Lélia, sua mulher, chegaram hoje a Lanzarote e regressam amanhã a Paris, donde vieram. O objectivo da rápida visita foi conversarmos sobre o seu projecto de um livro de fotografias, na mesma linha daquele soberbo Trabalho, cuja versão portuguesa foi editada há três anos. Desta vez, as imagens irão dar público testemunho da luta dos camponeses brasileiros que fazem parte do Movimento dos Sem-Terra. São imagens impressionantes da ocupação de herdades deixadas sem cultivo pelos proprietários, imagens da repressão policial e dos pistoleiros a soldo do latifúndio, imagens de assassinados, imagens de gente que quer trabalhar e não tem onde,

quer comer e não tem de quê. (Trecho do livro “Cadernos de Lanzarote”, em O Estado de S.Paulo, 9/10/1998)

Além da identidade ideológica, houve por parte da equipe que realizou o livro um importante engajamento a um projeto mais amplo, o de apoio e divulgação do Movimento dos Sem-Terra (MST).

Esse projeto envolveu, além da publicação do livro no Brasil e em diversos países, a realização de exposições também no país e no exterior em associação com outras instituições humanitárias, e a doação ao MST dos direitos autorais do livro e da venda dos CDs, bem como a dos recursos obtidos com a venda de pôsteres com fotografias de Salgado.

A exposição e o livro são uma pequena contribuição que nós queremos fazer para expor o que é o Movimento Sem Terra, não só no Brasil. Eu acho que o MST é o movimento mundial que está trabalhando com a retenção das populações do campo, para que elas não venham para as cidades. Ele tem que ser conhecido em outros lugares do mundo. (Salgado, MST, 1998)

Essas informações evidenciam o contexto em que **Terra** foi produzido, mostram que havia um objetivo preciso por trás de sua concepção, uma mensagem a ser veiculada e uma coesão importante da equipe que o produziu. Não por outra razão, além da qualidade dos profissionais envolvidos, o resultado final é uma edição primorosa; um livro coeso e coerente com sua proposta do início ao fim.



Parece difícil fugir a uma constatação feita pelo diretor Jean-Luc Godard em "Elogio ao Amor" segundo a qual o gênero documentário, em cinema, não tem razão de ser. Ainda que jamais falsifique as imagens documentais, um cineasta colocará nelas todo o peso de um leitor, toda a perplexidade e a apreensão criativas, e construirá, a partir de uma sucessão de fragmentos, o universo que lhe convier. Ao ordenar as imagens de um modo particular, terá empreendido, então, não propriamente uma aventura factual, mas a expressão de verdades que lhes dizem respeito como artista. O termo "documento" pode ceder facilmente, aqui, ao termo "visão". Boas ou más, são as visões de um cineasta sobre uma situação o que se vê em uma obra do gênero, não o mundo-documento, o mundo-prova a que tantos recorrem com expectativa quando procuram filmes não ficcionais".
(Rosane Pavam, 2002)

Terra é um livro documentário que traz as verdades do artista Sebastião Salgado, e de Lélia, Saramago e Chico Buarque. É um exemplar de arte engajada, que usa o potencial das expressões e do meio em que se apresenta para firmar posições e defender princípios. O Livro, nesse caso, se oferece como meio que permite reunir artistas que se expressam por diferentes linguagens em torno de um mesmo objetivo; e, ao mesmo tempo, permite difundir um Movimento e ajuda a financiá-lo.

SILENT BOOK,

de Miguel Rio Branco

Neste **Capítulo 5**, apresenta-se um livro de fotografias cujo desafio da leitura está nas imagens que se expressam, em suas associações e encadeamentos, sem o suporte do texto.

Miguel Rio Branco é espanhol, nascido nas Ilhas Canárias em 1946, e desde 1967 atua no Brasil. Seu currículo registra trabalhos nas áreas de pintura, desenho, cinema e instalações audiovisuais, além da fotografia. Até a edição de **Silent Book**, já havia publicado quatro livros: **Salvador da Bahia** (1985), **Dulce Sudor Amargo** (1985), **Nakta** (1996) e **Miguel Rio Branco** (1997).

A familiaridade de Rio Branco com diferentes mídias e sua intimidade com o livro lhe conferem instrumental para comparar mídias, perceber suas especificidades e explorar o espaço de interação entre elas. Em **Silent Book** fica patente que ele pensa a mídia com a qual suas imagens estão interagindo; por isso assina a concepção do livro, além da autoria das imagens. Em **Silent Book**, o livro é pensado não apenas como suporte, mas como obra.

Por se tratar de um projeto complexo e descartar a hipótese de uma coletânea de imagens, 'Silent Book' mantém uma unidade editorial

rara em livros de fotografia. É como uma coerente seqüência de imagens de um filme. (...) Assim como em suas instalações, em seus livros é fundamental perceber como as imagens se interligam e dialogam entre si. É por isso que a edição ou a montagem de seu trabalho são tão ou mais importantes que o ato fotográfico.(...) 'Quando fotografo não estou necessariamente fazendo fotografia. Estou o tempo todo pensando em pintura, em cinema' diz Rio Branco. (...) Nesse sentido, Silent Book é cinema transformado em livro (...). (Chiodetto, 1998)

A afirmação de Chiodetto de que **Silent Book** é cinema transformado em livro atribui a forte ligação que as imagens têm entre si, no livro de Rio Branco, à transferência de uma característica de outra mídia, o cinema, ao livro. A seqüencialidade, no entanto, é uma característica própria do livro (assim como do cinema), ou seja, a seqüência é a base da comunicação no livro. O livro, como o cinema, utiliza-se da sequencialidade para criar sentido, mas nele, por conta do caráter da fotografia, a narrativa é fragmentada, descontínua. Nesse sentido, a obra de Rio Branco não é cinema transformado em livro, mas um trabalho que explora as qualidades do livro para sua expressão.

O livro, em si, é tão importante nessa obra de Rio Branco que está no título. **Silent Book** fala do livro que se apresenta, não do tema das imagens; fala do silêncio no livro.

A idéia do silêncio perpassa o livro de diversos modos. Começa por ser o Livro uma mídia silenciosa. Ele não emite sons, em nossa cultura prevalece o hábito da leitura em voz baixa e o silêncio é desejável para o ato da leitura, que requer uma relação tranqüila entre leitor e livro.

O silêncio também se refere, nesse caso, à ausência da expressão verbal e à comunicação pela fotografia. A fotografia não diz, ela sugere ou emociona. O silêncio diz algo sobre a diferença que há entre a percepção visual e a apreensão verbal.

A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). (Barthes 1984: 84)

O silêncio estabelece um ponto de identidade entre o livro e a fotografia. Ambos, principalmente quando associados, são produtos para os olhos, propõem uma leitura silenciosa e uma postura reflexiva. Articulados como foram em *Silent Book*, em que não há discurso verbal que direcione a leitura das imagens, induzem à contemplação e à reflexão.

O silêncio está patente ainda no design de **Silent Book**, um livro discreto em seu tamanho, que “desaparece” sob as imagens. As fotografias estão sangradas nas páginas (não há margens, nem molduras), não há diferenciação na diagramação de cada página. O próprio preto das páginas em que não há fotos se confunde com as imagens. Os créditos e dados para catalogação da obra vêm ao final e, portanto, não interferem na leitura do livro (que não se apresenta ‘oficialmente’ antes da leitura; de certo modo, ele se mantém em silêncio sobre si mesmo). Também nesse sentido **Silent Book** é silencioso.

O título pode ser associado, portanto, ao Livro, à ausência do texto, à linguagem que dá sentido a **Silent Book**, à fotografia e ao modo como ele foi desenhado.

ler imagens

A Editora Cosac & Naify (s.d) apresenta Silent Book em seu site como *extremamente singular no mercado editorial brasileiro* e ressalta que *a força da imagem é a tônica deste livro, que, à exceção do título e da cronologia da obra do autor, não contém rigorosamente nenhuma palavra.*

A singularidade do livro, segundo a própria editora, está na proposta de Rio Branco de uma narrativa por imagens, dissociada do texto verbal. A ausência de textos é uma proposta deliberada que desafia o predomínio secular, nos livros, da linguagem verbal – mesmo nos livros em que predominam as imagens, geralmente há textos que falam do artista, de sua obra, do tema predominante etc. – e desafia o predomínio da apresentação da imagem fotográfica acompanhada por algum tipo de texto, em qualquer mídia.

(...) tão acostumados estamos de ver as imagens fotográficas associadas a alguma forma ou outra de texto, isso é de tal modo garantido, que o contexto verbal da fotografia parece natural, até mesmo invisível. (Armstrong, 1998:1)

Ao excluir o texto verbal do livro e apresentar a fotografia dissociada dele, **Silent Book** propõe ao leitor uma nova postura diante do livro e da fotografia. Assim como o título **Silent Book** fala do livro e das imagens, também o desafio da proposta de Rio Branco de uma leitura diferenciada se coloca para ambos: livro e fotografia.

Em **Silent Book**, as associações de imagens em páginas duplas e com dobras, seu encadeamento e seu conjunto são os principais elementos de contextualização da fotografia.

Imagens contam também entre os contextos que podem determinar a interpretação de uma imagem individual. A relação é ou aquela da contigüidade (como freqüentemente em fotografias de imprensa ou na propaganda), ou aquela da disposição seqüencial (como no filme). (Santaella e Nöth, 1998:57)

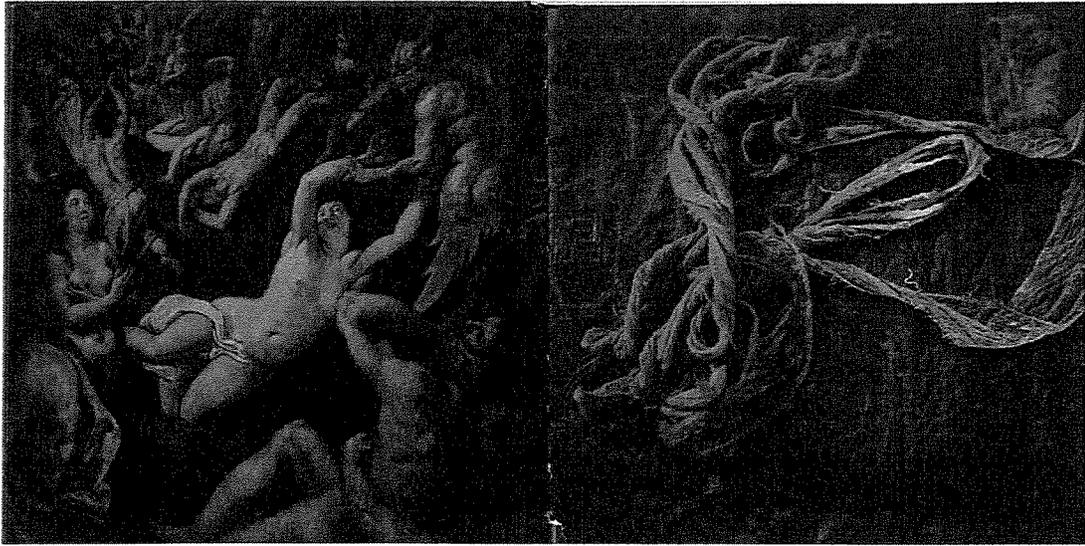
Nesse livro, ambas as relações mencionadas por Santaella e Nöth são exploradas. Rio Branco faz associações dípticas e trípticas e compõe páginas e dobras, que se expressam como parte de um conjunto maior, o livro.

Ao afirmar (Persichetti 1998): *eu não conto histórias: procuro uma construção mais poética*, Rio Branco aponta-nos dá uma pista de como constrói sua narrativa. Um tipo de construção que se associa diretamente ao conceito de sua fotografia:

Incomoda-me essa linha de trabalho excessivamente referencial que tem sido feita na fotografia. Tem muita gente fazendo jornalismo para pendurar na parede. Eu sou cada vez mais atraído pela abstração. Acho que no meu próximo trabalho não vai dar para ver nada nas fotos. (Rio Branco, apud Chiodetto, 1998)

Em **Silent Book**, ainda vemos muito nas fotos, mas certamente elas nos remetem a reflexões e associações que vão além de seus elementos figurativos, de sua realidade referencial. Isso está nas fotos e também decorre do modo como estão associadas.

Hell dipytch [Díptico do inferno] é o título de uma composição de duas imagens que aparece em **Silent Book** e foi exposta na XXIV Bienal de São Paulo em 1998. *Hell dipytch* foi exposto em um eixo denominado Um e Outro, no espaço dedicado à Exposição de Arte Contemporânea



5.1

Pág.8 *Hell diptych*

Brasileira. Segundo o curador, Adriano Pedrosa (s.d., site da XXIV Bienal de São Paulo):

Esperamos que o espectador-visitante possa encontrar e descobrir suas próprias trajetórias. (...) A todo o tempo conceitos de temas se cruzam e se entrelaçam; a arquitetura aberta e fluida quer sugerir conexões, sublinhar justaposições de obras.

Tais afirmações revelam uma proposta de leitura similar à que Rio Branco propõe em seu livro e que, talvez, se possa considerar como tendência contemporânea. Em *Uma História da Leitura*, Alberto Manguel (1999) traça uma trajetória das práticas de leitura e de concepções sobre ela leitura e mostra o crescente papel conferido ao leitor na criação da mensagem.

Para compreender um texto”, escreveu o dr. Merlin C. Wittrock na década de 1980, “nós não apenas o lemos, no sentido estrito da palavra, nós construímos um significado para ele.” Nesse processo complexo, “os leitores cuidam do texto. Criam imagens e transformações verbais para representar seu significado. E o que é mais impressionante: eles geram significado à medida que lêem, construindo relações entre seu conhecimento, sua memória da experiência, e as frases, parágrafos e trechos escritos. Ler, então, não é um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível captura a luz, mas um processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, comum e, contudo pessoal. (...) [a leitura é] um processo degenerativo que reflete a tentativa disciplinada do leitor de construir um ou mais sentidos dentro das regras da linguagem. (Manguel, 1999:54)

Embora Wittrock refira-se ao texto verbal, suas afirmações são ainda mais pertinentes para a narrativa fotográfica, para a qual não há um código estabelecido, como ocorre com a escrita verbal. Sua decodificação depende em grande medida da imaginação do leitor, de sua capacidade de estabelecer associações entre as imagens e destas com conteúdos externos, identificar sensações e criar histórias.

Esse é o modo de leitura proposto por Rio Branco e, por isso, **Silent Book** pode parecer desnorteador. Ele se abre de tal modo à participação do leitor, que assusta. Para ler, é preciso aprender a ler. Mais do que isso, a leitura requer o desenvolvimento de funções cerebrais específicas que só ocorrem quando a pessoa é exposta a estímulos externos (a linguagem). Isso é válido para o texto verbal (Manguel, 1999), e não será também para a comunicação que expõe o leitor à comunicação por imagens, ao discurso não linear, à associação de idéias, sensações, imagens e conceitos, e lhe propõe uma postura ativa e criativa?

O leitor precisa aprender a ler. (Manguel, 1999:85)

A noção de que não há leituras definitivas, que vem ganhando espaço entre as concepções da leitura, amplia a liberdade com que o leitor se aproxima do livro. Há leituras “mais informadas, mais lúcidas, mais desafiadoras, mais prazerosas, mais perturbadoras” (Manguel, 1999:106), que podem inclusive ajudar a “ensinar a ler”, mas mesmo essas, não são definitivas e o leitor pode sentir-se à vontade para interpretar à sua maneira o texto (verbal ou visual) que lhe cair às mãos. Só para pontuar, é bom lembrar que a liberdade do leitor não é ilimitada. “Os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto.” (Umberto Eco, apud Manguel, 1999:113)

A capa de **Silent Book** traz uma imagem secundária (imagem de uma imagem) que mostra uma figura com as feições deformadas. A imagem repete-se no miolo do livro. Na capa, ela enfatiza o caráter da representação (não de documento) da imagem fotográfica, que predomina no trabalho de Rio Branco e significa o sujeito sem identidade, como são os personagens do livro.

5.2

A abertura do livro é enxuta e estabelece um via direta para as imagens. A obra inicia-se com duas páginas negras, que trazem o nome do livro e, depois, o do autor. Em seguida, começa a seqüência de imagens. A primeira mostra uma porta escura, mal iluminada, em um ambiente sombrio, teatralmente umbroso: é a entrada. Créditos, dados bibliográficos e informações sobre o autor foram deixados para o final.

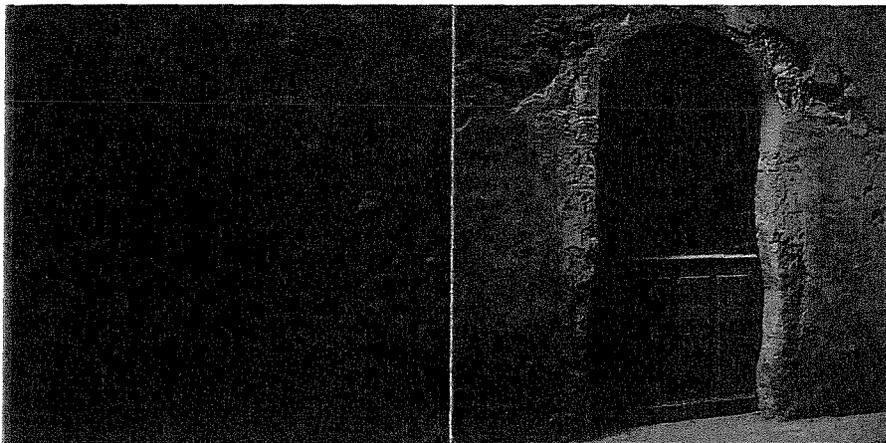
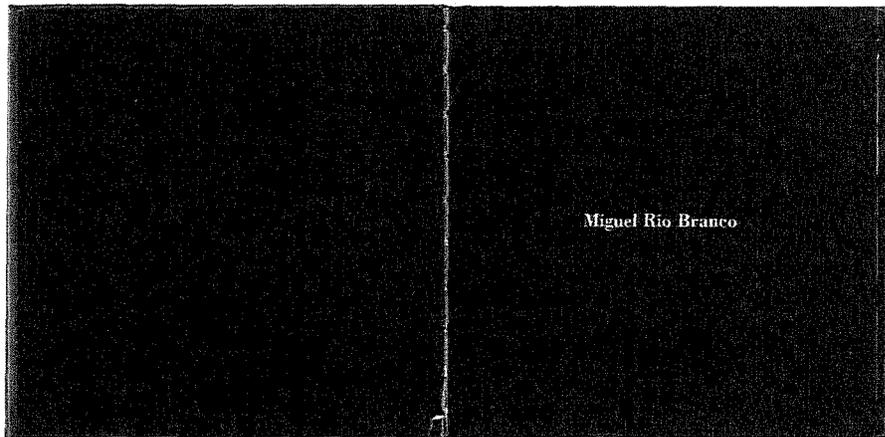
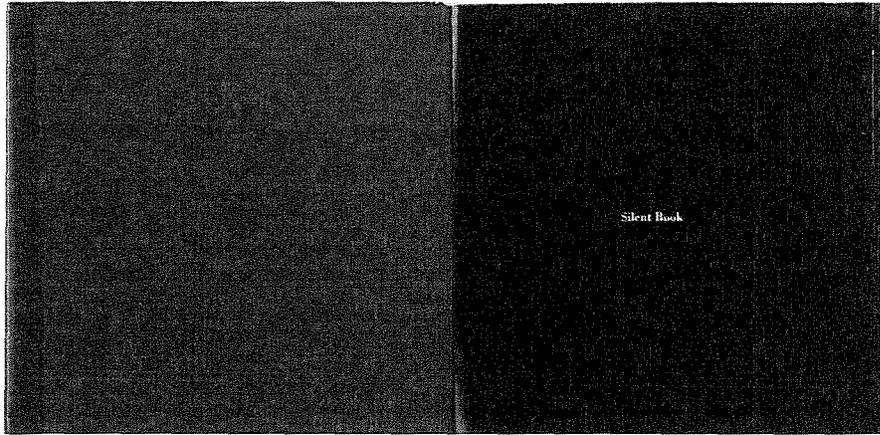
5.3

O tom sombrio da entrada perpassa o livro todo: as imagens são escuras, as pessoas não têm rosto, não têm identidade, os ambientes são degradados. Há muitas imagens de academia de boxe e lutadores, mescladas a outras tantas: são instantes de vidas que correm ao redor do boxe; emoções que nele se vivem; referências a espetáculos semelhantes, como o circo e as touradas; referências ao corpo que apanha, se transfigura, se mutila. Há referências à morte, ao tempo que pára; há momentos de delicadeza. Sem nada dizer, o livro mostra o mundo do boxe, dentro da academia, no corpo do lutador, no seu coração etc. As imagens criam uma narrativa em que não há linearidade; elas cercam o tema e ganham sentido pelo acúmulo e pela justaposição. Algum paralelo com a luta de boxe?

Essa é uma interpretação geral que dá sentido ao livro, mas devemos alertar que cada vez que o abrimos, a leitura é distinta. Pode-se buscar,



5.2 Capa



como fizemos no parágrafo anterior, um sentido geral; pode-se buscar sentido em cada imagem e cada associação e pode-se também ficar no desfrute estético das imagens e das páginas que Rio Branco concebe. Não importa quanto eu escreva sobre elas, parece-me que haverá sempre algo a dizer... Além do que, a leitura das imagens oferece muito mais do que é passível de tradução verbal.

5.4

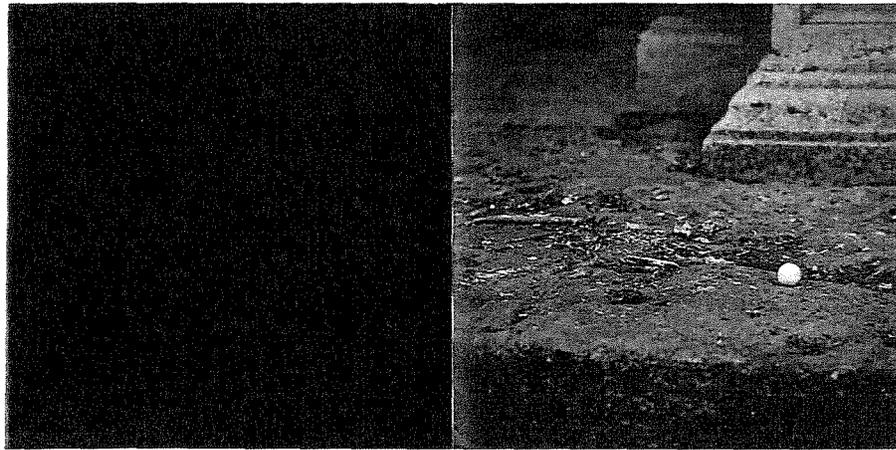
Em algumas páginas, Rio Branco introduz, em meio à degradação que predomina no livro, um toque de delicadeza. Em duas delas, a delicadeza é muito sutil, pequenas pétalas jogadas e um ovo branco em um cenário de pedra; em uma terceira imagem, a delicadeza é mais explícita: um véu de noiva rodeado de arroz e pétalas, mas a ela se contrapõe, na página ao lado, uma bola de ferro sobre fotografias. Essa verbalização não se aproxima da emoção que essas imagens são capazes de provocar no contexto em que se inserem.

5.1

Díptico do Inferno (p. 8), já comentado, é um momento especial do livro. É uma associação poética, simbólica, entre uma imagem de bandagens sujas jogadas e a reprodução de uma pintura em que os corpos das pessoas têm a mesma coloração e desenham um movimento semelhante ao das bandagens. É a representação do inferno transposta visualmente para um elemento corriqueiro do mundo do boxe. A associação de idéias é perfeita no contexto do livro, mas a beleza da associação é arrebatadora.

5.5

Há outro momento (p.36) em que Rio Branco, a exemplo de Díptico do Inferno, associa uma pintura a uma cena real. É um recurso de dramatização que remete para o universo da pintura, ao qual o próprio Rio Branco compara seu trabalho fotográfico. Essa associação reforça o caráter de representação da imagem fotográfica e sua expressão simbólica, características que a aproximam da pintura.



5.6

Rio Branco também utiliza imagens secundárias para representar o estrago que o boxe faz ao rosto do lutador (p.14 e dobra da p.35). Na página 35, vê-se um boneco desfigurado ao se desdobrar a página em que um lutador (que olha para cima) lembra Cristo crucificado.

5.7

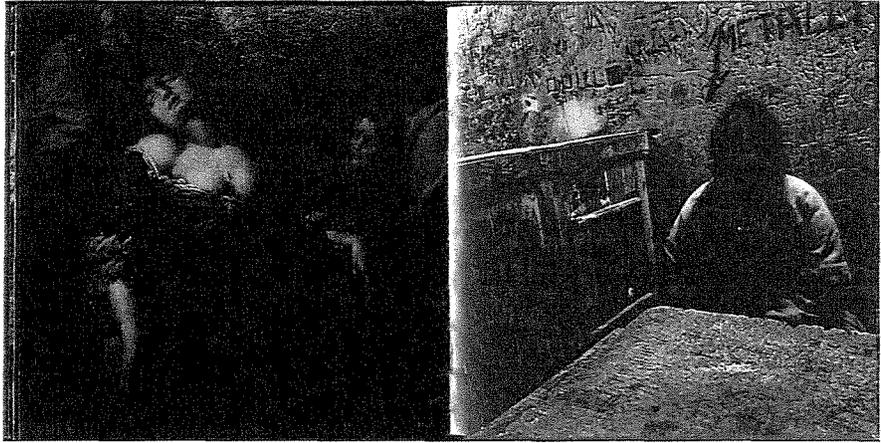
Em três momentos do livro, Rio Branco utiliza o recurso da dobra para ampliar o campo de associações. Na primeira dobra (p.13) as duas primeiras imagens comparam o dorso de um lutador suado ao dorso pintado de uma mulher. Quando se desdobra a página, o dorso da mulher se associa a outras duas imagens: um adereço e um corpo de homem envolto em um tecido rosa. Os universos masculino e feminino não são tão diferentes quando vemos o que há por trás daquele dorso suado.

5.8

Em outra dobra (p. 23), a imagem de uma maçaneta dá passagem a duas outras que remetem à morte: uma cruz e um relógio parado. A cruz está de ponta-cabeça e uma olhada atenta para o relógio mostra que ele está de lado: o que parecia vinte para meio-dia é, na verdade, cinco para as três. Ambas as imagens nos levam a virar o livro; ao fazê-lo, o horário do relógio se altera para seis e dez e podemos ler o nome que está na cruz. É um momento lúdico, em que o livro pede um manuseio inusitado. Ao girar o livro, põe-se em movimento o relógio.

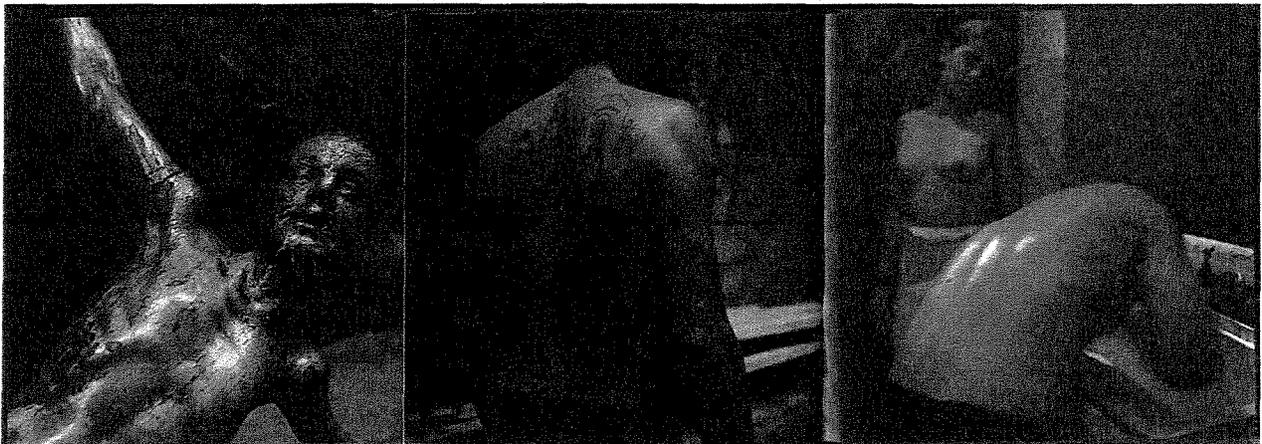
5.9

Na página 6, há duas imagens de lutadores que se exercitam em uma academia. As imagens quase se fundem em uma só devido à coloração predominante e à falta de nitidez dos três homens que se organizam ao redor de um elemento: a corda pendurada em primeiro plano, que se destaca pela nitidez no conjunto das duas imagens. Há, pois, uma composição que se impõe como resultado das duas imagens e cria uma sensação de tridimensionalidade no ambiente da academia. O livro permite que se fique nessa imagem pelo tempo desejado, para desfrutar um pouco da beleza e



Pág.36

5.5



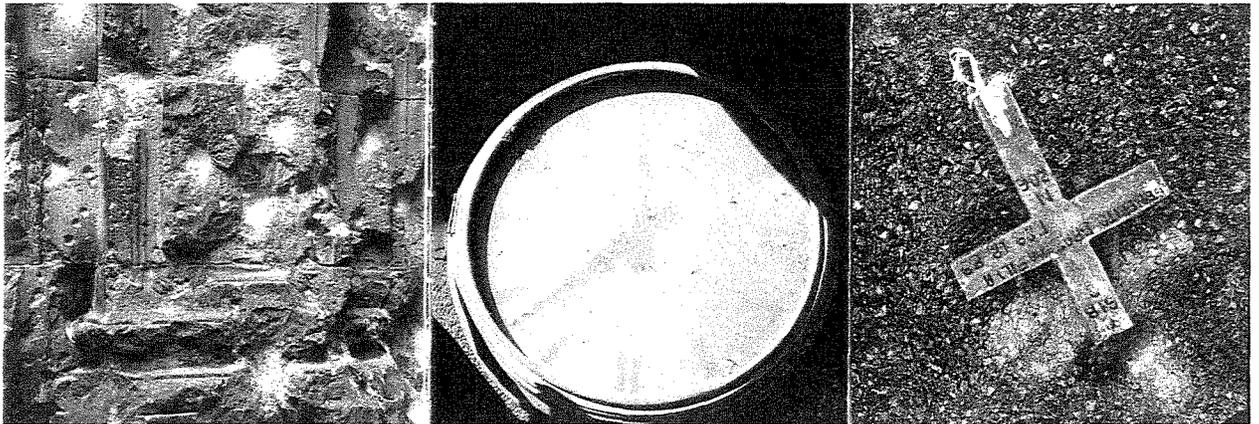
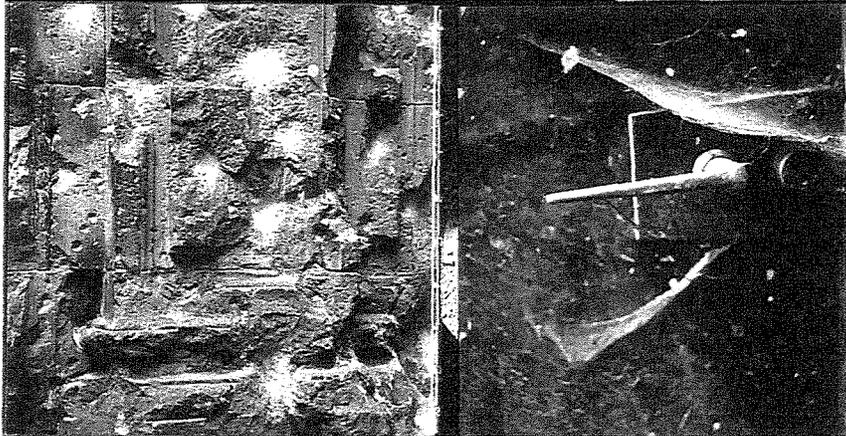
Pág.35 (fechada e aberta)

5.6



5.7

Pág.13 (fechada e aberta)



da astúcia da composição, antes de se virar a página. Como ela, há várias combinações interessantes que merecem ser vistas e revistas, como a que compara o dorso de um lutador ao saco de pancadas, ambos com suas cicatrizes (p.10); ou a que coloca lado a lado patas de cavalos e um a rede de peixes que, estranhamente, se parecem (p.40).

5.10

5.11

No final da seqüência de imagens, há quatro páginas duplas que alternam uma página preta (ou quase) e uma imagem. Na primeira, há uma luta; na segunda, um lutador se exercita; na terceira, um lutador está deitado; e, na última, no vestiário, um lutador negro, em posição de combate, se prepara. Nesse trecho final, enfatiza-se o encadeamento das páginas e não a leitura associada de duas imagens no mesmo espaço visual, como ocorre ao longo do livro; um ritmo diferente encerra a seqüência.

5.12

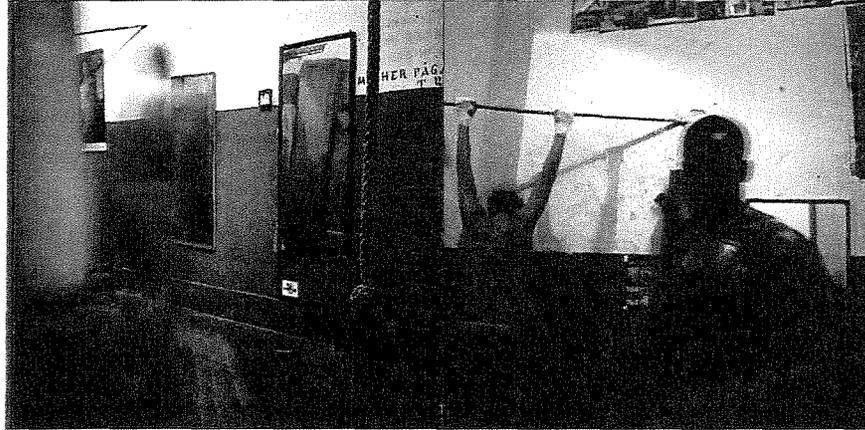
5.13

Após as imagens, utiliza-se um recurso gráfico, a cor do papel, para diferenciar os espaços da narrativa e das informações técnicas, que são também próprias do livro. O livro divide-se em páginas pretas (as páginas com imagens são sempre em tons escuros e sangradas, e dão a sensação de continuidade ao preto) e páginas brancas. São dois momentos do livro. A abertura está integrada à seqüência de imagens, e as informações técnicas e formais foram deslocadas para o final, em páginas brancas.

um livro de artista

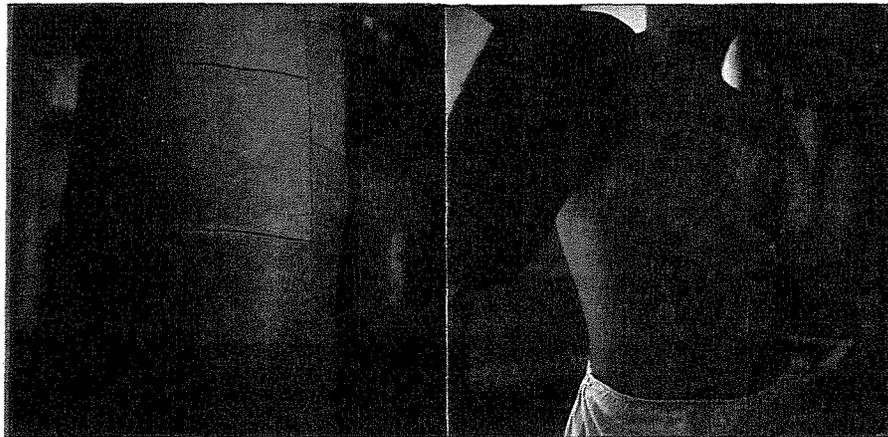
Silent Book é um livro de fotografia que, mais do que apresentar uma obra fotográfica, se constitui ele mesmo em uma obra.

Ele compõe uma unidade expressiva na medida em que todos seus elementos contribuem para uma postura reflexiva, participativa e criativa do leitor em relação ao livro e às suas imagens. Não há dispersão, nem



Pág.6

5.9



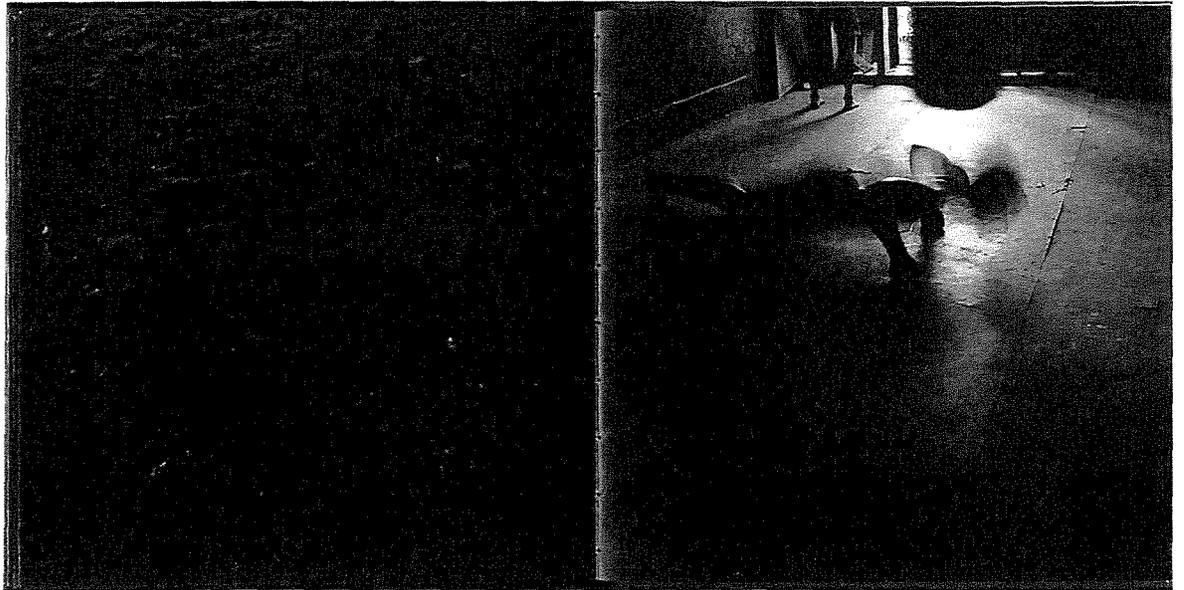
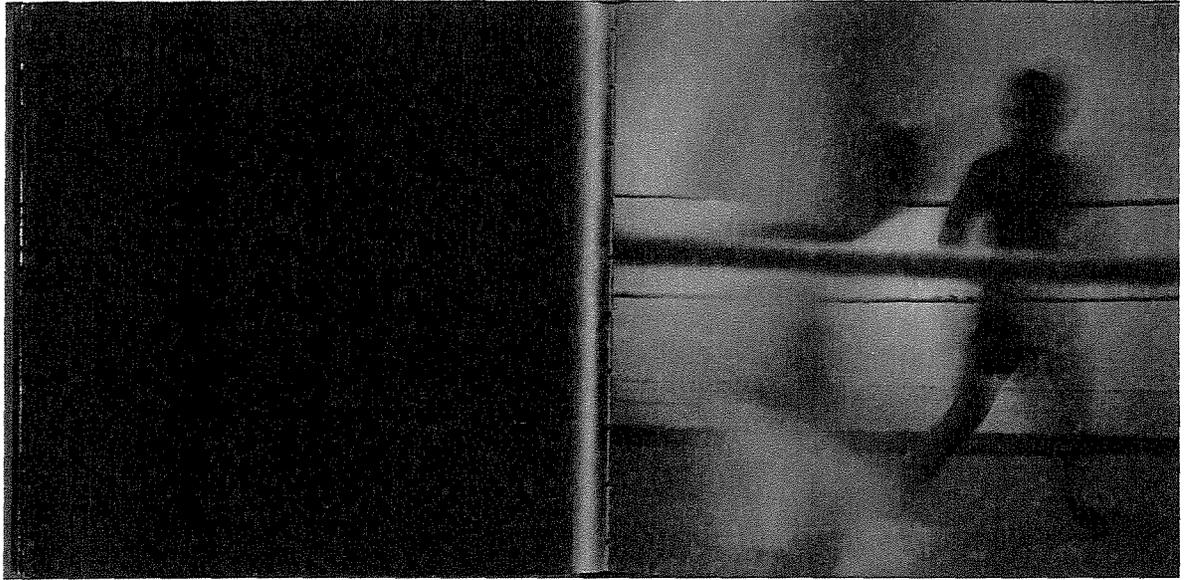
Pág.10

5.10



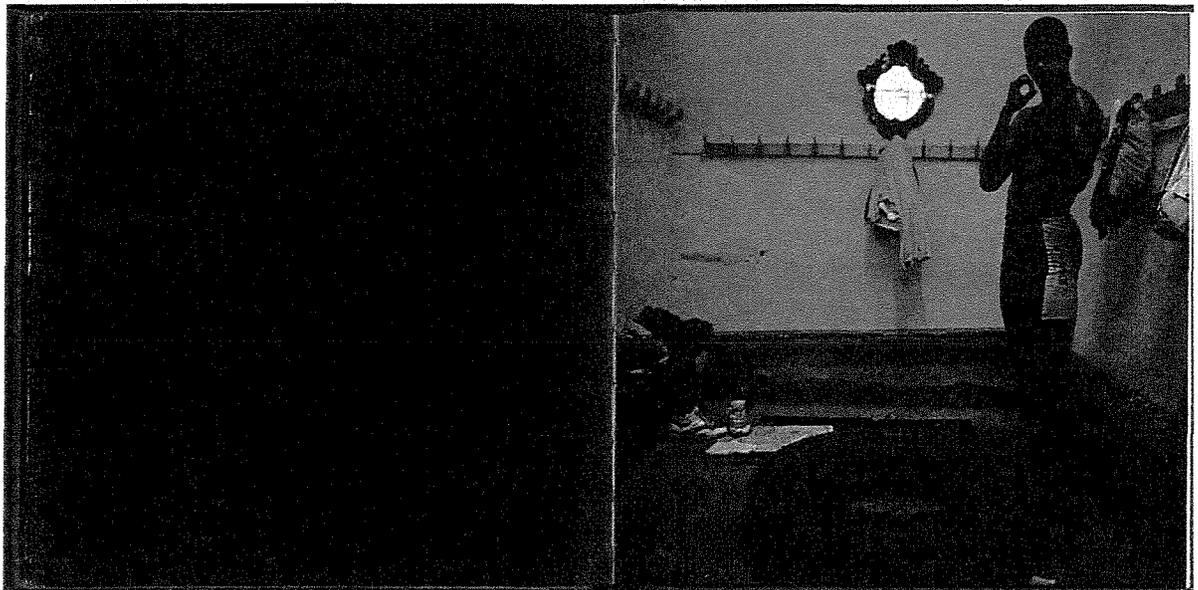
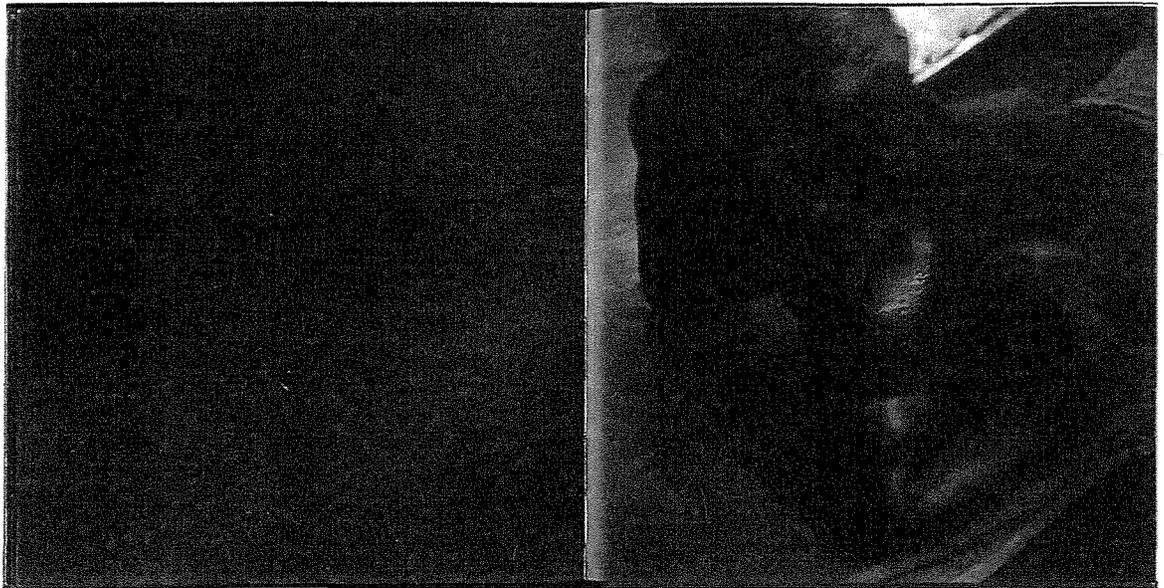
Pág.39

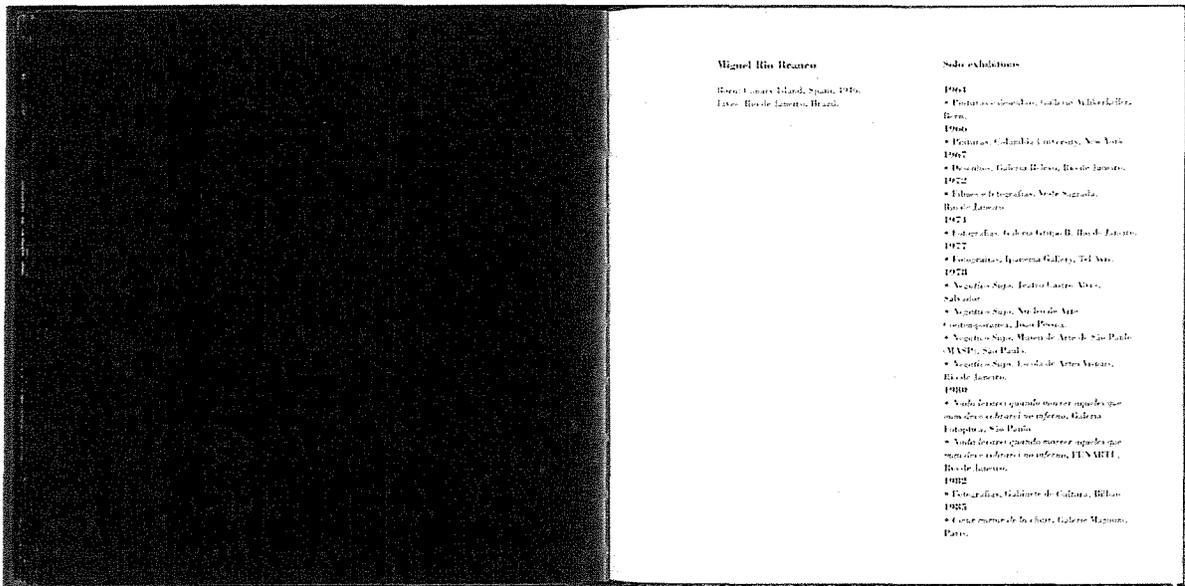
5.11



5.12

Pág.40, pág. 41, pág. 42 e pág. 43





Miguel Rio Branco

Buenos Aires, March, Spain, 1946.
Luzern, Rio de Janeiro, Brazil.

Solo exhibitions

- 1964
- Pinturas e gravuras, Galeria Achille Bonito Oliva, Buenos Aires.
- 1966
- Pinturas, Columbia University, New York.
- 1967
- Desenhos, Galeria B. Sassi, Rio de Janeiro.
- 1972
- Filmes e fotografias, Noite Sagrada, Rio de Janeiro.
- 1974
- Fotografias, Galeria Tópica, B. Rio de Janeiro.
- 1977
- Fotografias, Ipanema Gallery, Tel Aviv.
- 1978
- *Angels e Supra*, Teatro Centro, Avus, Salzburgo.
- *Angels e Supra*, Via Ivo de Aguiar, Contemporânea, Jussara Pessoa.
- *Angels e Supra*, Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo.
- *Angels e Supra*, Escola de Artes Visuais, Rio de Janeiro.
- 1980
- *Viado deuses quando nasce o apocalipse que nem Deus e deuses é no inferno*, Galeria Fotopatia, São Paulo.
- *Viado deuses quando nasce o apocalipse que nem deuses e deuses é no inferno*, FUNARTE, Rio de Janeiro.
- 1982
- *Fotografias*, Gabinete de Cultura, Belém.
- 1983
- *Cena número de la obra*, Galeria Mazzoni, Paris.

estranhamentos que não sejam deliberadamente provocados. A diagramação fala com o título, que fala com uma concepção de fotografia, que dispensa texto e associa imagens, que compõem um livro que é o tema do título. Tudo está conectado.

O livro veicula uma concepção de arte que fala da própria mídia em que se expressa; propõe, no modo como se estrutura, uma postura criativa àquele com quem dialoga; subverte a noção de sentido que o livro tradicionalmente veicula, assim como traz uma fotografia que diz mais por sua força simbólica do que figurativa.

Silent Book explora as características estruturais do livro na medida em que costura opções de tamanho e diagramação com o conceito do livro; utiliza dobras extras com intuito expressivo; recorre ao recurso de diferenciação de cor das páginas para criar espaços de comunicação distintos; utiliza o espaço visual que se oferece com o livro aberto para propor associações dípticas e trípticas; integra a abertura ao início da narrativa e recorre à seqüência das páginas para encadear imagens.

Por fim, **Silent Book** realiza seu potencial de expressão material em razão da qualidade do material e da técnica utilizadas em sua confecção, ou seja, qualidade do papel usado no miolo, da capa dura que reveste a publicação, da impressão e da encadernação; e, sobretudo, pela beleza e expressão das imagens.

Quando já fomos despojados de tudo, só nos resta a beleza. (David Levi Strauss no prefácio de Miguel Rio Branco, 1998)

INSTANTÂNEOS DE UM JAPÃO INCOMUM

de Marureen Bisilliat

Neste **Capítulo 6**, apresenta-se um livro de fotografias de Maureen Bisilliat e poemas de Lafcadio Hearn, poeta da segunda metade do século 19. Dois autores, duas expressões, mais de 100 anos os separam no tempo e um pequeno livro os reúne.

Maureen é a autora do livro, e não apenas das fotografias. A concepção editorial é dela; as fotografias foram feitas no Japão em 1987, a convite da Fundação Japão; Maureen descobriu o poeta, selecionou trechos dos poemas para acompanhar as fotografias e ajudou a traduzi-los; e finalmente, divide o projeto gráfico com Ruth Klotzel.

Além de fotógrafa, pesquisadora e promotora de cultura, Maureen é uma artista cuja trajetória tem forte ligação com o livro. Já publicou vários, dentre os quais alguns em que cria equivalências fotográficas para textos de autores consagrados, como Euclides da Cunha (1982), João Cabral de Melo Neto (1984), Adélia Prado (1995), e Jorge Amado (1996). Maureen entende a fotografia como uma escrita que se desenrola em imagens: *eu gosto de escrever com fotografias, ou seja, criar capítulos, criar frases, criar seqüências* (Bisilliat, em entrevista à autora, 2001). O diálogo entre

fotografias e delas com o texto é central em seu trabalho como fotógrafa e, por isso, ela prioriza o livro para se expressar. Suas fotografias são feitas para compor, com textos e outras fotografias, narrativas.

Em **Instantâneos**, as fotografias compõem-se (geralmente duas imagens) em torno de um personagem, um olhar, uma cor, uma estampa, uma luminosidade, dentre outros motivos. Em algumas páginas, essas pequenas composições compartilham o espaço com trechos dos poemas. Às vezes, cessam os textos e as imagens continuam, reverberando-os. São breves anotações que ganham unidade justapostos e envoltos em um ambiente criado pelo design.

O design é algo de especial nesse livro; ele trabalha um número significativo de elementos para criar uma trama gráfica que se atualiza em cada página dupla, a fim de compor textos e imagens e encadeá-las no percurso do livro.

São variáveis nesse design: a cor das páginas, o tamanho e o formato das imagens; a quantidade e a disposição das mesmas em cada página; o tratamento das bordas — há imagens sangradas, sem moldura, com moldura, e molduras com diferentes cores; a localização do texto em cada página; e a tipografia — com duas opções de estilo e corpo e três de cor. O design trabalha essas variáveis para associar imagens e textos e estabelecer a unidade e uma identidade para cada página dupla.

Ao mesmo tempo em que se procura uma leitura unificada da página, há clara diferenciação dos elementos que compõem o discurso: imagens e textos não se sobrepõem; há páginas só com imagens (sem texto) e os poemas são diferenciados por tipografia quando, no mesmo espaço visual, se referem a trechos não contíguos.

Utilizam-se, ainda, capitulares de cores variadas, em caixa baixa, para iniciar os trechos do poemas diagramados com corpo menor em branco. A capitular é usada desde os livros manuscritos, quando era um item importante da ilustração. O uso que se faz dela aqui é como elemento organizador. Ela chama a atenção para onde começa o texto, porque ele aparece em lugares distintos em cada página, e o tipo utilizado é pequeno e discreto. A capitular, além de útil, é um elemento tradicional do livro, que vem, como já dissemos, das edições manuscritas. É um traço de antigüidade que se associa à tipologia moderna para refletir, de certo modo, a dicotomia da sociedade japonesa, que reúne com intensidade tradição e modernidade.

As cores de fundo são um recurso importante para unificar a leitura dos componentes da página. Elas ajudam a construir a identidade visual de cada página e, assim, defini-las como unidades semânticas autônomas, que se bastam e nessa condição se relacionam com as demais. Os fundos de página contribuem para unificar a leitura da página e pontuar a leitura do livro.

As cores de fundo têm funções específicas. Nas orelhas, como já foi mencionado, utiliza-se um preto sujo, que se confunde com a cor da imagem da capa. A cor estabelece a continuidade entre capa e orelhas.

Na folha de rosto, apenas nela, utiliza-se o fundo branco. Isso a diferencia de todo o resto do livro e ressalta o seu caráter funcional – ela traz informações sobre a publicação –, distinto das demais páginas, que trazem o conteúdo. Essa diferenciação é ainda mais perceptível porque os poemas começam antes da folha de rosto, no verso da guarda. A folha de rosto está, portanto, no meio da narrativa e sua cor ressalta o fato de que é estranha a ela.

O dourado perpassa todo o livro: está na guarda, na imagem da capa e nas letras do título, aparece aqui e ali como cor de fundo, está em alguns escritos (cor da tipografia) e é tonalidade presente em diversas imagens. O dourado vem da luz que se vê nas imagens e remete ao Japão antigo, que se lê nos poemas e se procura nas fotografias.

Há ainda, como fundo em algumas páginas, um tom intermediário de marrom (bronze) e um bordô; em uma página dupla, apenas uma, que compõe uma seqüência de imagens noturnas, a cor de fundo é azul-marinho. O bordô contrasta com as páginas de tons dourado e bronze ao longo do livro. Isso ocorre também em diversas imagens; o design tira a informação de cor das fotografias e a traduz para o campo gráfico.

As variações no tamanho e localização de imagens (e de suas molduras) e textos também contribuem para a identidade visual de cada página dupla e para a pontuação da leitura. Essa é a característica básica do livro: ele se compõe de páginas duplas que se encadeiam em uma estrutura narrativa, mas que podem ser lidas isoladamente, pois são completas. Reforça esse dado da leitura o fato de não haver numeração de páginas (para nomeá-las, chamarei cada página dupla pelo número correspondente à sua ordem de aparição no livro após a folha de rosto).

O livro tem um formato paisagem pequeno, 14 cm x 21 cm, 24 páginas; é leve, parece um pequeno caderno de desenho ou um diário de viagem. O formato do livro acompanha o das imagens e favorece a associação horizontal entre elas; os textos, compostos em longas linhas, reforçam o traço de horizontalidade característico do livro. O formato paisagem é considerado tranquilizador em oposição ao retrato. É um dado do design que se soma às imagens e aos textos para compor um livro delicado.

O formato, a leveza e a brevidade do livro guardam relação com a intenção de Maureen – as imagens são *anotações feitas durante minha viagem ao Japão* – e com o fato de estarem acompanhadas de trechos de poemas, que aparecem como breves notas.

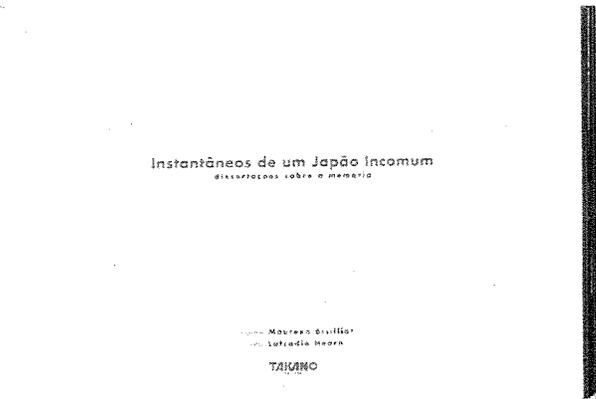
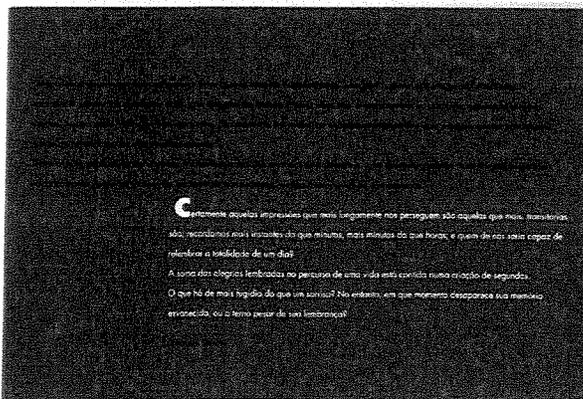
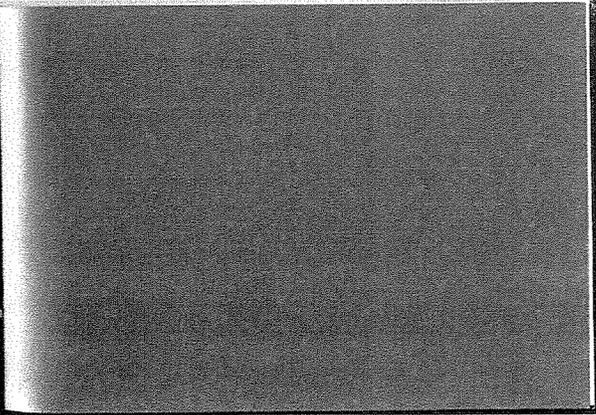
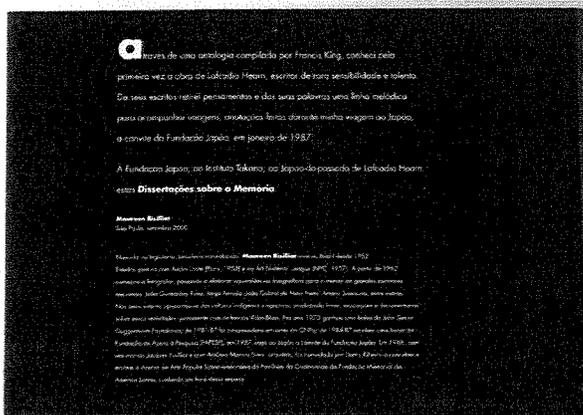
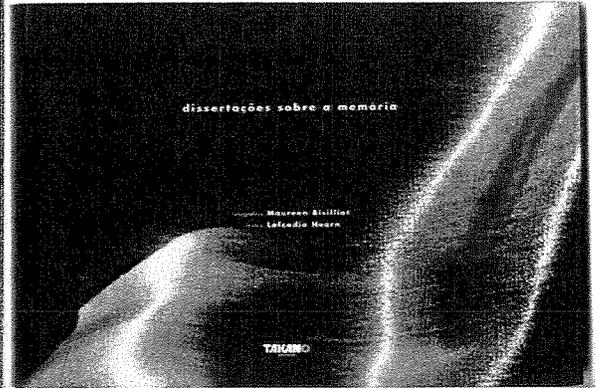
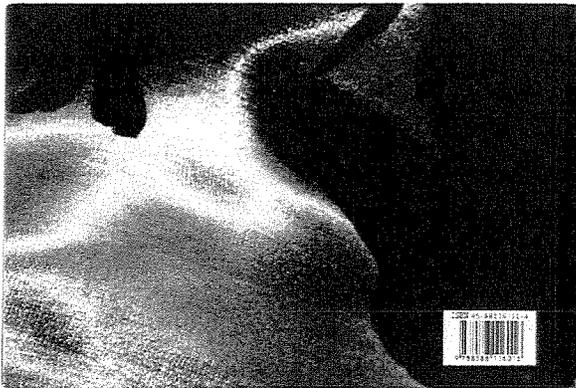
Não deixe de anotar suas primeiras impressões o mais rapidamente possível (...), de todas as estranhas sensações que poderá captar deste país, serão as primeiras, as mais encantadoras (...) Certamente aquelas impressões que mais longamente nos perseguem são aquelas que mais transitórias são (...). (Lafcadio Hearn, página de abertura)

Há um tom de brevidade que perpassa todo o livro, mas que não significa superficialidade. Os poemas refletem sobre memória, percepção, o tempo, sonhos, beleza, ilusão e realidade, vida e morte. São temas da vida, caros ao budismo, sobre o qual há também algumas menções.

Na capa há uma imagem abstrata, parte de algo que não se reconhece, uma forma que sugere movimento. Relaciona-se com o subtítulo “dissertações sobre a memória”, esta vista como o que está em movimento, assim como o pensamento, cuja nitidez se esvai, conforme o tempo passa; algo orgânico, parte de algo maior, que não acessamos por completo.

A imagem da capa continua na quarta-capa e envolve o livro. Sobre ela, o título, em letras douradas, os créditos e o nome da editora parecem flutuar sobre esse ambiente fluido da memória (só o código de barras não flutua!).

O livro é uma brochura (tipo de acabamento que se caracteriza por uma capa mole que envolve os cadernos de um livro), com a orelha do tamanho da própria capa, o que lhe dá maior firmeza. A cor das orelhas é semelhante à cor de fundo da imagem da capa, e as guardas compõem com o verso



6.1 Capa/quarta-capa, orelha/guarda e página de abertura e folha de rosto

da capa e da orelha um espaço que corresponde a três páginas, três páginas douradas que delimitam os espaços da capa e do miolo.

Essa delimitação entre capa e miolo é reforçada pelo fato de o livro fazer um uso expandido das orelhas. Além do seu tamanho, da continuidade que estabelece com a capa e do ambiente dourado que cria com as guardas, as orelhas trazem breves biografias de Maureen e Lafcadio, o texto de apresentação do livro e a dedicatória. Estes dois itens, que tradicionalmente ocupam as páginas iniciais depois da folha de rosto, estão nas orelhas e, dessa maneira, predomina no miolo o conteúdo propriamente dito (sua parte principal), com exceção apenas da folha de rosto e dos créditos.

Antes da folha de rosto, uma página bordô introduz o livro. Como nas demais páginas, são trechos de poemas de Lafcadio. Na página 1, pela única vez em todo livro só há uma imagem, na posição vertical, e o texto aparece isolado em um dos lados da página. É uma composição que não encontrará paralelo ao longo do livro; é uma página de abertura.

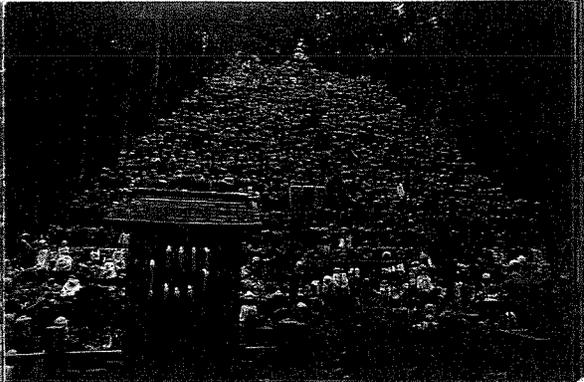
6.2

Na página 3, uma imagem fechada, de um detalhe, nos envia para um plano aberto, com a imagem sangrada na página (o que tende a expandir a leitura para além dos limites da imagem). A primeira imagem funciona como uma introdução à segunda. Na página seguinte, o movimento se inverte, uma imagem sangrada, rica em detalhes, nos envia para uma imagem pequena, plano fechado, quase uma síntese da imagem anterior. Nas duas páginas, vemos algo como um cemitério, imagens religiosas que ganham vida com os adornos coloridos que lhes foram colocados. *Na arte do fazedor de imagens do Buda, a paz da condição divina é sugerida pelo mesmo sorriso sombreado que faz belo o rosto do guri.* Diz o texto de Lafcadio. *Imagens de morte ganham vida pela ação dos que vivem. (...) a vida resistindo à morte, sendo vencida mas sobrevivendo sempre – o que será? Por que será?*

6.3

As mãos das mães de pedras que cantam e bura das estrelas no céu de tumores, passarem e sobre folhas de indiano japonês. Assim, muitas das coisas do mundo sobrevivem e a grande que sobre uma criança finalmente termina para compreender a verdade sobre as coisas que são - e não deixar das coisas de lábios e palpáveis. Na arte do favelado de bura, e por da vontade de bura e sugerida para mesmo assim sobreviver que faz bura a vida de guri.

Somente a vida, não se encontra sobrevivendo com a sua existência de pedras em seu corpo. De se que bura não se pedras, não sobrevivendo. Quando perguntado que que seu trabalho não é bura, bura a vida, bura a vida, bura a vida, bura a vida, bura a vida.



o olhar do pequeno e comovido riso, seu alguma coisa vagamente familiar ao mistério de muito vida e vago e indistintamente familiar, como uma memória ancestral, como o reviver de uma sensação esquecida há 2 mil anos. A vida como uma unidade não criada e sem começo, do qual sobreviveria sempre a fusão do tempo e da vida, sendo a morte, sendo a vida, sendo a sobrevivência sempre - a que será a vida que será.



6.4

Na página 5, um pequeno descanso nos é oferecido, pois não há texto, apenas duas imagens, cujo ponto de contato é um mesmo personagem, uma associação fácil. Nessa página, conta-se uma pequena anedota sobre esse personagem que, de algum modo, reverencia um carro moderno, que lhe dá as costas, e depois retorna para seu grande palácio, antigo como suas vestes, como a reverência que fez, e que o envolve por completo. A cor de fundo dessa página, o bronze, contribui para o descanso, em meio a duas páginas bordô.

6.5

Saberá a memória, de alguma maneira e em algum lugar, sobreviver? O texto volta à página 6, falando da memória, continuidade da morte e das tradições que vimos nas últimas páginas. Nas imagens, uma composição de vistas de telhados, sem personagens, sugere uma procura. Procura de Maureen, no Japão.

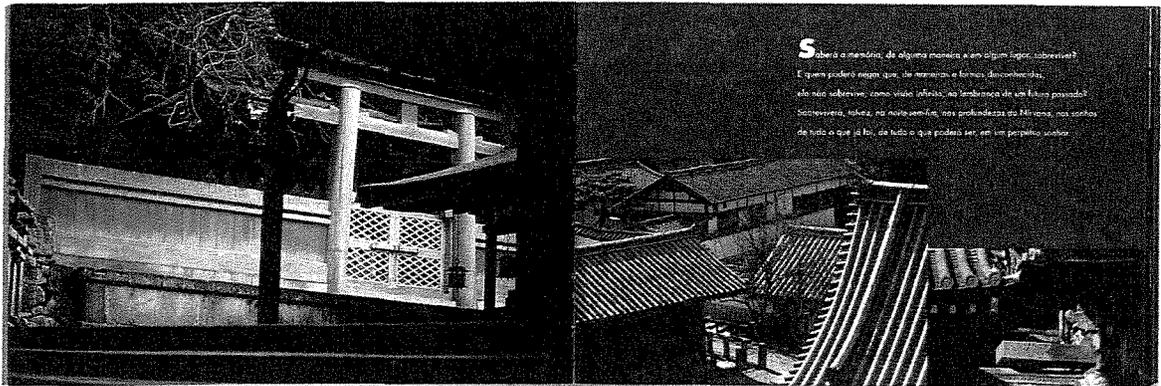
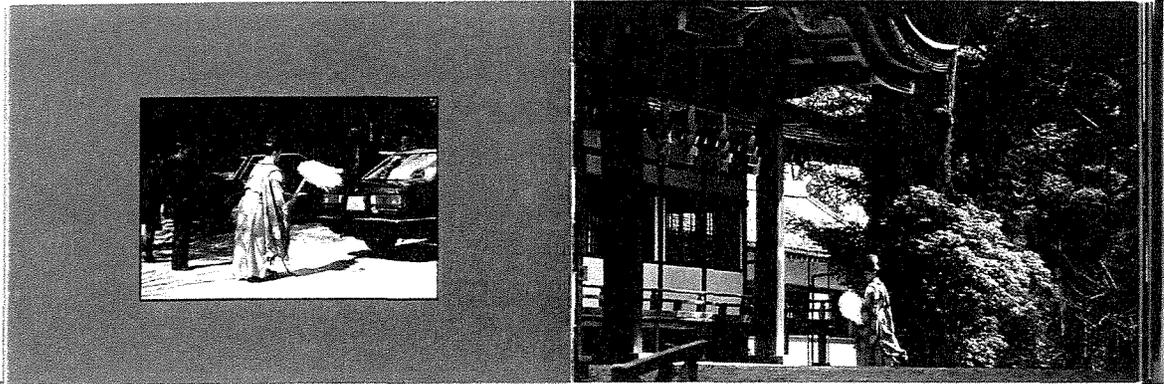
Existe um charme de tempos idos... Nova página que descansa, o mesmo tom de bronze, duas imagens que se associam facilmente, um texto delicado.

6.6

As duas páginas seguintes (8 e 9) compõem um par cujas imagens associam-se pelo contraste entre tonalidades, definição e clima. Ambas tem o fundo dourado e os textos em letra branca, o que cria uma identificação visual entre elas. Os textos falam da dicotomia entre real/irreal/sonho/realidade:

Até mesmo os meus guias, com sua larga e longa experiência e olhos de águia, não conseguem distinguir o real do irreal. (p.8)

(...) alguns poucos sonhos raros (...) permanecem na memória, vestidos da vivacidade de eventos reais. (p.9)



A dicotomia expressa nos textos se associa ao contraste das imagens, todos envolvidos pela unidade gráfica que os coloca como parte de um todo.

As quatro páginas seguintes concentram-se no Japão, dentre elas há uma dupla (p. 11), ponto central do livro, que retoma os dizeres iniciais de Lafcadio, sobre a volatilidade das primeiras impressões do Japão. Em nenhuma outra página há um olhar tão expressivo, que se desvenda para o leitor abertamente.

6.7

Na página 13, o texto é indagativo: *Por que são as árvores tão belas no Japão? (...) Será que (...) almejam mostrar sua gratidão como mulheres amadas, enfeitando-se para o deleite do homem?* E a ela se seguem seis páginas sem texto, apenas imagens conduzem a reflexão proposta. No final delas, como um ponto final, Maureen, reflexo no espelho, aponta para nós sua câmara.

6.8

Nas últimas três páginas, retoma-se o tema da abertura, a sucessão contínua da vida, que *desaparece a cada desaparecimento, para se reciclar novamente* e encerra-se com a dicotomia ilusão/realidade, tema de outras páginas: *Por um instante a ilusão desaparece; o romance da realidade retorna...*

Na última página, ao lado da imagem e de dois trechos de Lafcadio encontram-se os créditos. Eles invadem o espaço da expressão, tão bem preservado pela concentração de textos funcionais nas orelhas e da diferenciação pela cor da folha de rosto. Os créditos poderiam ter sido colocados na última guarda, ao lado da ficha catalográfica; porém, optou-se por “invadir” o espaço principal do livro, no momento de seu encerramento, com os créditos. Termina-se de modo abrupto e reforça-se a ênfase na autoria. Um critério estranho à fluidez suave e ao devaneio que o livro inspira.

6.9



Instantâneos é um livro em que três artistas se encontram sob a batuta de um deles. Maureen Bisilliat foi a 1900 buscar com Lafcadio Hearn poemas que dizem do Japão o que ela procurava em sua viagem e, em 2000, chama Ruth Klotzel para reuni-los às suas fotografias em um pequeno livro, no qual o vocabulário gráfico envolve textos e imagens, estrutura páginas e dá vida ao livro.

CONCLUSÃO

Este trabalho, trata do livro de fotografia enquanto objeto de pesquisa e reflexão. O desafio maior era conceituá-lo.

A noção corrente associa o livro de fotografia a livros de fotógrafos, ou seja, portfólios em que o artista é fotógrafo e usa o suporte livro para expor sua obra. Os portfólios são parcela nobre da produção editorial em fotografia, mas não são os únicos; o conceito de livro de fotografia deve ser ampliado para fins de pesquisa. Isso porque:

1. pelo livro transitam todas as fotografias: de arte, jornalística, publicitária, experimental, histórica, privada, de ilustração, de reprodução etc. O livro é um referencial fundamental para se compreender a expansão do papel da comunicação pela fotografia;
2. no livro há espaço para as mais diversas associações da fotografia

como o texto e o design. Essas relações acompanham a fotografia em todos os meios impressos pelos quais ela transita. O livro de fotografia, em conceito ampliado, passa a ser referência para o estudo e análise de mídias em que se repete, em condições diversas, essa associação básica de fotografia/texto/design; e

3. um conceito ampliado permite um olhar mais abrangente sobre a produção editorial e procura nela os diferentes percursos pelos quais a fotografia se dissemina no livro. A fotografia guarda profundas afinidades com o livro e, acredito, tem grande influência sobre os rumos da produção editorial, passada e futura. Uma concepção ampliada do livro de fotografia é fundamental para estudar esse movimento.

A dificuldade em conceituar o livro de fotografia decorre de:

1. a fotografia participar do livro de diversos modos, tais como: reprodução de outras imagens, adorno, ilustração, recurso expressivo e arte;
2. a presença da fotografia no livro e a produção editorial crescerem e diversificarem-se permanentemente; e
3. os livros se apresentarem de forma original a cada edição.

O objeto de estudo livro de fotografia é portanto movente e encerra grande pluralidade. Procuramos uma aproximação conceitual que desse conta das distintas incursões da fotografia no livro considerando-o a partir de três outras categorias: os livros ilustrados, os livros de arte e os livros de artista.

Mostramos, principalmente, que os livros de fotografia são não apenas suportes para a veiculação de imagens fotográficas, mas obras únicas que articulam linguagens diversas, dentre elas a fotográfica, de modo

privilegiado, em um suporte cujas características físicas e formais são próprias do meio bibliográfico.

Procuramos também uma definição conceitual que tratasse o livro de fotografia em si, enquanto objeto, porque desse ponto de vista, podemos avançar nas questões relativas a sua edição e leitura. Quanto à leitura, apresentamos uma proposta para o pesquisador que procura entendê-lo. Os livros de fotografia nos possibilitam passear pelo universo da comunicação por imagens, textos e artes gráficas; eles são terreno fértil para o estudo da leitura de expressões associadas e da narrativa fotográfica em um momento em que se vive uma grande revolução nas comunicações e, portanto, também nas condições de leitura.

Essa linha de pesquisa fatalmente nos conduz a pensar o livro, em particular o de fotografia, no contexto da revolução digital. O livro de fotografia transforma-se com a tecnologia digital, do ponto de vista tanto da linguagem (a transformação da fotografia e do modo com ela se relaciona com outras expressões), quanto da tecnologia aplicada na produção do livro. Seria interessante identificar essas mudanças no livro e em que medida elas nos permitem demarcar algo das transformações mais amplas provocadas por essa tecnologia nos modos de fazer, pensar e se comunicar. Tais transformações passam por questões como o crescente uso de expressões associadas, a materialidade dos suportes, os novos padrões de leitura, dentre outras, todas elas pertinentes ao livro.

Na introdução de **O Livro com Tema**, de Fernando Guedes, Aníbal Pinto de Castro (2001) afirma que o livro passa por mudanças só comparáveis às que ocorreram com o advento da imprensa. Desvendar os caminhos pelos

quais a fotografia é parte desse processo é um desafio de pesquisa muito interessante.

Nesta dissertação, privilegamos a leitura e pouco dissemos sobre a edição de livros de fotografia. Esse é outro campo de investigação importante, que pode oferecer muito para a reflexão sobre a questão da autoria em obras de arte industrializadas e sobre o relacionamento entre artistas de diferentes especialidades que se encontram na obra, no caso o livro.

Vimos neste trabalho que são múltiplas as possibilidades que se apresentam para a elaboração de um livro de fotografia. Basicamente porque não há regras definitivas para isso, tanto do ponto de vista físico e formal, quanto do ponto de vista semântico. Esse leque de possibilidades coloca-se a serviço dos distintos objetivos pelos quais se concebe e publica um livro de fotografias (de comunicação, culturais, artísticos, de preservação das imagens, de divulgação profissional, de marketing, comerciais etc.), e concretiza-se no processo editorial que lhe dá vida. Nesse processo, interagem profissionais variados, cujos trabalhos exigem grande dose de criatividade e/ou domínio técnico, e que, portanto, influenciam significativamente a qualidade do resultado final. Esses dois aspectos – objetivos que permeiam uma publicação e processo editorial que lhe concebe – foram aqui apenas mencionados, mas, repetimos, são fundamentais para se compreender o livro de fotografia.

Acreditamos que a qualidade editorial de um livro de fotografia define-se pela afinidade do diálogo que se estabelece no livro entre as expressões verbal, fotográfica e gráfica. Para alcançá-la, na concepção e elaboração do livro, é preciso compreender não apenas o espaço em que esse diálogo ocorre (o livro), mas também as especificidades de cada expressão e como se dá o diálogo entre elas, além dos requerimentos técnicos e

financeiros que viabilizam a produção do livro. Além disso, na concepção e elaboração, é preciso que os diversos profissionais envolvidos na produção do livro atuem em sintonia, norteados pelos mesmos conceitos: os que definem a publicação.

Um projeto editorial bem concebido e executado considera as especificidades e potencialidades de cada componente do livro e das distintas expressões que podem ser usadas; aproveita todas as possibilidades de que dispõe e lida com elas da melhor forma possível, tendo em vista seus objetivos, as condições concretas de produção e o público a que se destina. Tais características fazem da concepção e da produção dos livros de fotografia tarefas desafiadoras, que envolvem conceitualização, criatividade e organização.

Esse campo de investigação é certamente útil aos profissionais que se dedicam à edição de livros de fotografia e aos estudantes que pretendem fazê-lo. Ao mesmo tempo, a pesquisa acadêmica nessa área teria de ser desenvolvida em estreita articulação com aqueles que editam e publicam livros de fotografia — eles são fonte fundamental do conhecimento nessa área — e com condições de acesso à tecnologia gráfica e digital utilizada na publicação desses livros.

Por fim, seria importante incluir nesse veio de pesquisa o mercado de livros de fotografia: quem publica, quem são os profissionais que nele atuam, quem financia, quanto custa etc. A produção de livros de fotografia é cara e muitos livros têm sido produzidos no Brasil com incentivos fiscais concedidos com base nas leis de incentivo à cultura; há, no entanto, pouca reflexão sobre eles, sua qualidade e o modo como a sociedade se apropria e faz uso deles. Também por essa razão é importante ocupar o espaço acadêmico para estudar o livro de fotografia.



No Capítulo 1, apresentamos um esboço da trajetória histórica dos livros de fotografia. Aproveitamos ali o encaminhamento que Newhall utilizou em sua palestra, que traça um fio condutor entre edições pontuais de modo a sugerir uma trajetória e apresentar diferentes critérios pelos quais essa trajetória pode ser vista. É uma aproximação que abre amplo campo para a pesquisa.

A história do livro de fotografia ainda está para ser contada. No Brasil, isso significa iniciar pela pesquisa de campo, que rastreie, mapeie — em bibliotecas, centros culturais, sebos e coleções particulares — e reproduza em formato digital os principais livros de fotografia já produzidos no Brasil. A ela se deve associar a montagem de um banco de dados com as características das publicações e indicação de onde se encontram os exemplares mapeados.

O livro de fotografia é enredo para o estudo da história da fotografia pública no Brasil, os usos a que se destinam as fotografias e como se disseminam nos meios de comunicação. O livro é uma das principais mídias de veiculação da fotografia, desde o século 19. A história da fotografia, portanto, também se conta por sua inserção no livro; inserção privilegiada devido à qualidade de impressão que se pode alcançar e à liberdade de expressão que o livro propicia. Nesse terreno, há alguns temas especiais, próprios para serem estudados nos livros de fotografia, pois são por eles tratados desde o início de sua história como, por exemplo: a construção da imagem do Brasil e o olhar sobre a cidade de São Paulo veiculados nos livros.

Outro tema que encontra no livro uma expressão privilegiada é a fotografia como arte. Desde o início do século 20, nos países mais desenvolvidos, o

livro é um dos principais locais em que ela se materializa, ao lado das exposições e dos museus que as incorporam ao seus acervos. Nesse campo, a história do livro de fotografia é base para uma análise comparativa da evolução desse meio no Brasil e nos Estados Unidos e Europa, de onde vêm as principais influências sobre a fotografia e a produção editorial no Brasil. A que passo e em que medida andamos a reboque da produção internacional? Como as dinâmicas próprias da influência internacional sobre a arte e a indústria no Brasil, se encontram no livro?

A pesquisa histórica pode ainda se centrar no papel da fotografia na transformação do livro; não só pela transformação que promove na relação entre texto e imagem, como sugere Barthes, mas também pela transformação que promove no processo de produção do livro, por ampliar o espaço das artes no livro, como meio de reprodução de qualquer outro tipo de imagem, e, finalmente, por participar do processo de transformação do próprio livro em um espaço de produção artística. Qual o papel da fotografia nesse processo?

Sugerimos aqui, para concluir esta dissertação, algumas trilhas de pesquisa que gostaríamos de percorrer (ou ver percorridas). Esperamos que esta dissertação venha a ser útil para inaugurar uma linha de pesquisa e reflexão centrada no livro e na fotografia. Com ela, poderíamos lançar luzes sobre o que está na sombra, transformar em reflexão e orientação o que os artistas fazem muitas vezes por pura intuição, e revelar espaços de aprendizado ainda pouco explorados.

Por fim, um breve comentário sobre as bibliotecas: elas são fundamentais para a disseminação, guarda e preservação de livros de fotografia. Eles são livros caros, muitos deles grandes, com edições reduzidas que em geral se esgotam e não são reimpressas. Por outro lado, a leitura de livros de fotografia requer um ambiente confortável e agradável, pois envolve fruição estética. Nesse sentido, as bibliotecas de livros de fotografias devem ter uma arquitetura mais adequada ao tipo de livro que guardam. Não nos referimos apenas às estantes, mas sobretudo ao conforto do leitor. Ver um livro de fotografia exige um tempo significativo e envolve a fruição de um prazer e, como diz Manguel (1999:177): *com freqüência, o prazer derivado da leitura depende em larga medida do conforto corporal do leitor*. Sobre tema – livros de fotografias, bibliotecas e condições de leitura – também se pode propor uma bela linha de pesquisa.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

INTRODUÇÃO

- I **Photography and the Book** (Newhall, 1983) p.4
II **Scene in a Library** (Armstrong, 1998) p.6
III **The book of 101 Books** (Roth, 2001) p.8

HISTÓRIA, Capítulo 1

- 1.1 Niágara, imagem de **Excursions Daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquables du globe** (Nicolas Marie Paymal Lerebours, 1840-1842) p.18
1.2 Capa e imagem *The Open Door* de **The Pencil of Nature** (William Henry Fox Talbot 1844-1846) p.20
1.3 Capa da reedição de 1994 de **Street Life in London** (John Thomson e Adolphe Smith, 1877-1878) e *Workers on the "Silent Highway"*, do mesmo livro p.23
1.4 **How the Other Half Lives; Studies among the Tenements of New York** (Jacob Riis, 1890) p.25
1.5 **The North American Indian** (Edward S. Curtis, 1907) p.27
1.6 **London** (Alvin Langdon Coburn, 1909) p.30

1.7 Steichen the photographer (Edward Steichen e Carl Sandburg, 1929)	p.32
1.8 Paris (Moi Ver, 1931)	p.36
1.9 Industria Sotsializma (El Lissitzky, 1935)	p.38
1.10 American Photographs (Walker Evans, 1938)	p.40
1.11 Slightly Out of Focus (Robert Capa, 1947)	p.44
1.12 Een Liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés - Love on the Left Bank- (Ed Van Der Elsen, 1956)	p.47
1.13 Every Building on the Sunset Strip (Edward Ruscha, 1966)	p.50
1.14 Rich and Poor (Jim Goldberg, 1985)	p.54
1.15 I Want to Take Picture (Bill Burke, 1987)	p.56
1.16 Êxodos (Sebastião Salgado, 2000)	p.58

CONCEITO, Capítulo 2

2.1 Rino Levi - Arquitetura e Cidade (Renato Anelli, Abílio Guerra e Nelson Kon, 2001)	p.66
2. 2 Fauna ameaçada de extinção (IBGE, 2001)	p.70
2.3 Já (Regina Casé, 2000)	p.72
2.4 Rua dos Inventos (Gabriela de Gusmão Pereira, 2002)	p.74
2.5 Álbum de Fotografias de Gaspar Gasparian (1953)	p.78
2.6 Thomas Farkas (1997)	p.80
2.7 Rio de Janeiro (Kurt Peter Karfeld, 1955)	p.84
2.8 São Paulo (Cristiano Mascaro, 2000)	p.86
2.9 Notas (Stefania Brill, 1987)	p.89
2.10 Bahia de Todos os Santos (Pierre Verger, Mario Cravo Neto, Marepe e Eriel Araújo, 2002)	p.90
2.11 Book Design (Martin Pedersen, ed., 1995)	p.93
2.12 Paranóia (Roberto Piva e Wesley Duke Lee, 1963)	p.108
2.13 Viagem pelo Fantástico (Boris Kossoy, 1971)	p.110
2.14 Andy Warhol´s Index (Book), (1967) (em Roth, 2001)	p.114

LEITURA, Capítulo 3

3.1 Textos da quarta-capa de Êxodus (Salgado, 2000)	p.132
--	--------------

3.2 Trecho do texto de Leão Serva em Amazônia - o Povo das Águas (Martinelli, 2000)	p.132
3.3 Trecho do texto de Bob Wolfenson em Jardim da Luz (Wolfenson,1996)	p.133
3.4 Trecho do texto de Lélia Wanik Salgado em Êxodus (Salgado, 2000)	p.133
3.5 Capas de Êxodos (Salgado, 2000) e Já (Casé, 2000)	p.138
3.6 Capas de Jardim da Luz (Wolfenson, 1996), Luzes da Cidade (Mascaro, 1996) e Instantâneos de um Japão Incomum (Bisilliat, 2001), todos reduzidos a 50% do seu tamanho original	p.139
3.7 Capa com orelhas de Já (Casé, 2000)	p.141
3.8 Capa de À propos de l'URSS (Henri Cartier-Bresson, 1973)	p.141
3.9 Capa de Nossos Parques Nacionais (Volkswagen, 1997)	p.143
3.10 Trecho dos créditos de Já (Casé, 2000)	p.146
3.11 Página de abertura de Abril Despedaçado (Pedro Butcher e outros, 2002)	p.146
3.12 Fotografia da abertura e fechamento de Rua dos Inventos (Pereira, 2002)	p.147
3.13 Luzes da Cidade (Cristiano Mascaro, 1996)	p.148
3.14 Guardas de Viagem plo Fantástico (Boris Kossoy, 1973)	p.149
3.15 Blind , de Paul Strand	p.151
3.16 Linda Photographing the Petrified Forest, de Marc Klett (Sullivan, 1987)	p.151
3.17 Nursing Home Series, de Jim Goldberg (Sullivan, 1987)	p.155
3.18 Prends-en une e vois le Fujiyama, de Duane Michals (Michals, 1983)	p.156
3.19 The Writer's Desk (Jill Krementz, 1996)	p.158
3.20 Pequeno Dicionário de Expressões Idiomáticas (Zocchio e Ballardini, 1999)	p.160
3.21 Páginas 115 e 111 de Amazônia, o povo das águas (Pedro Martinelli, 2000)	p.163
3.22 Páginas 56 a 61 de Terra (Salgado, 1997)	p.165
3.23 Rua dos Inventos (Gabriela Gusmão de Pereira, 2002)	p.167
3.24 Retratos (Dadá Cardoso, 1999)	p.167
3.25 O Último Grito (Klaus Mitteldorf, 1997)	p.169
3.26 Fotografia e Cidadania (Rita Ribeiro, org., 2002)	p.171
3.27 Carnaval (Cláudio Edinger, 1996)	p.173
3.28 At Twelve (Sally Mann, 1988)	p.176
3.29 André Kertész of Paris and New York (Phillips e ouros, 1985)	p.180
3.30 Jardim da Luz (Bob Wolfenson, 1996)	p.181

3.31 O Último Grito (Klaus Mitteldorf, 1997)	p.181
3.32 Christine Burriel, Fotocolagens (Instituto Moreira Salles, 2001)	p.182
3.33 Droit de Regards (Plissart, 1985)	p.184
3.34 Viagem pelo Fantástico (Kossoy, 1971)	p.185
3.35 Luzes da Cidade (Cristiano Mascaro, 1996)	p.188
3.36 Retratos (Dadá Cardoso, 1999)	p.191

TERRA, de Sebastião Salgado, Capítulo 4

4.1 Capa	p.196
4.2 Quarta-capa	p.197
4.3 Abertura p.6/7	p.200
4.4 p.14/15, p.16/17 e p.18/19	p.203
4.5 p.26/27 e p.38/39	p.206
4.6 p.48/49	p.207
4.7 p.58/59	p.207
4.8 p.64/65, p.74/75, p.80/81 e p.84/85	p.208
4.9 p.94/95	p.209
4.10 p.96/97	p.210
4.11 p.110/111	p.211
4.12 p.112/113, p.114/115 e p.118/119	p.214
4.13 p.136/137	p.215
4.14 p.18/19, p.20/21, p.22/23 e p.24/25	p.219
4.15 p.38/39, p.56, p.64 e p.86	p.220
4.16 p.102/103	p.221
4.17 p.60/61 e p.68/69	p.224
4.18 p.118/119 e p.126/127	p.225

SILENT BOOK, de Miguel Rio Branco, Capítulo 5

5.1 Pág.8 <i>Hell dipytch</i>	p.234
5.2 Capa	p.238
5.3 Abertura	p.239

5.4 Pág.12, pág.28 e pág.29	p.241
5.5 Pág.36	p.243
5.6 Pág.35 (fechada e aberta)	p.243
5.7 Pág.13 (fechada e aberta)	p.244
5.8 Pág.23 (fechada e aberta)	p.245
5.9 Pág. 6	p.247
5.10 Pág. 10	p.247
5.11 Pág. 39	p.247
5.12 Pág.40, pág. 41, pág. 42 e pág. 43	p.248
5.13 Pág.44 Currículo de Miguel Rio Branco	p.250

INSTANTÂNEOS DE UM JAPÃO INCOMUM, de Maureen Bisilliat, Capítulo 6

6.1 Capa/quarta-capa, orelha/guarda e página de abertura e folha de rosto	p.258
6.2 Pág.1	p.260
6.3 Pág.3 e pág.4	p.261
6.4 Pág. 5	p.263
6.5 Pág. 6	p.263
6.6 Pág.8 e pág. 9	p.264
6.7 Pág.11	p.266
6.8 Pág.13, pág.16, pág.17 e pág.19	p.267
6.9 Pág.22 e guarda/orelha	p.269

OBRAS CONSULTADAS

- ADG (Associação dos Designer Gráficos)
s.d. ABC da ADG Glossário de termos e verbetes utilizados em Design Gráfico.
São Paulo, ADG.
- ARAÚJO, Emanuel
1986 *A Construção do livro*. São Paulo, Nova Fronteira.
- ARMSTRONG, Carol
1998 *Scenes in a library: reading the photograph in the book – 1843-1875*.
Cambridge, Mass., MIT Press.
- AUMONT, Jaques
1995 *A Imagem*. 2ª ed., Campinas, Papirus.
- BARKER, Nicolas
1995 "Foreword to 1995 Edition". In: LEVARIE, Norma (Org.) – *The Art & history of books*, EUA & Grã Bretanha, Oak Knoll Press & The British Library (1ª ed., 1968).
- BARTHES, Roland
1977 "The Rhetorica of the image". In: *Image, music, text*, London, Fontana/Collins.
1984 *A Câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
1990 "A Mensagem fotográfica". In: *O Óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira [original em francês, 1982].
- BERGER, John; MOHR, Jean
1982 *Une Autre Façon de Raconter*, Voix, François Maspero.
1995 *Another way of telling*, New York, Vintage International.
- CASTRO, Aníbal Pinto de
2001 "Prefácio". In: GUEDES, Fernando (Org.) – *O Livro como tema*, Portugal, Verbo.

- CHIODETTO, Eder
1998 "Rio Branco verde cinema em fotografia". In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. (Ilustrada).
- CLICK, J. W.; BAIRD, R. N.
1990 *Magazine editing and production*. 5ª ed., EUA, Wm.C. Brown Publishers.
- COSTA, Helouise
1993 "Da Fotografia de imprensa ao fotojornalismo". In: *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, jan./dez., p. 75-86.
1998 "Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932)". In: FABRIS, Annateresa (Org.) – *Fotografia, usos e funções no século XIX*, 2ª ed., São Paulo, Edusp (Coleção Texto e Arte, n. 3).
- COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato
1995 *A Fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ/IPHAN/Funarte.
- CRIMP, Douglas
1996 "The Museum's old/the library's new subject (1981)". In: BOLTON, Richard (Ed.) – *The Contest of meaning*, EUA, The Massachusetts Institute of Technology Press.
- DONDIS, Donis A.
1997 *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo, Martins Fontes.
- DUBOIS, Philippe
1992 *O Acto fotográfico*. Lisboa, Vega Comunicação e Linguagens.
- FABRIS, Annateresa
1998 "A Invenção da Fotografia: repercussões sociais". In FABRIS, Annateresa (Org.) – *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, p.11-37.
- FABRIS, Annateresa e TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda
1985 *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo, Catálogo de mostra realizada no Centro Cultural São Paulo.
- FERREIRA, Orlando da Costa
1971 *Introdução ao estudo do produto editorial*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
- FRIZOT, Michel
1998 "The Sensitive surface, photography substrate, imprint, memory". In: FRIZOT, Michel (Org.) – *The New history of photography*, Köln, Könemann, p. 709-729.

- HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro Salles
2001 Dicionário Houaiss de língua portuguesa. Rio de Janeiro, Editora Objetiva.
- INSTITUTO Cultural Itaú
1997 *O Brasil na máquina do tempo*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú (Coleção Referencial da História da Fotografia Brasileira).
- JOLY, Martine
1996 *Introdução à análise da imagem*. Campinas, Papirus.
- KIRSTEIN, Lincoln
1988 "Photographs of America: Walker Evans". In: *American photographs, Walker Evans*, 4ª ed., Nova York, Museum of Modern Art.
- KNYCHALA, Catarina Helena
1984 *O livro de arte brasileiro II*. Brasília, Presença Edições/INL.
- KOSSOY, Boris
1999 *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo, Ateliê Editorial.
- LEVARIE, Norma
1995 *The Art & history of books*. EUA & Grã Bretanha, Oak Knoll Press & The British Library (1ª ed., 1968).
- LEWIS, Dewi; WARD, Alan
1992 *Publishing photography*. Manchester, Corner House Publications.
- LIMA, Solange Ferraz de
1998 "O Circuito social da fotografia: estudo de caso II". In: FABRIS, Annateresa (Org.) – *Fotografia, usos e funções no século XIX*, 2ª ed., São Paulo, Edusp (Coleção Texto e Arte, n. 3).
- MANGUEL, Alberto
1999 *Uma História da leitura*. São Paulo, Cia. das Letras.
- MANINI, Miriam
1998 "Imagem, imagem, imagem... : o fotográfico no foto-romance". In: SAMAIN, Etienne (Org.) – *O Fotográfico*, São Paulo, Hucitec, p. 243-258.
- MARTINS, Wilson
2001 *A Palavra Escrita. História do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo, Ática.
- McCAFFERY, Steve; bpNICHOL
2000 "The book as machine". In: ROTHEMBERG, Jerome; CLAY, Steven (Orgs.) – *A Book of the book*, New York City, Granary Books.

- MINDLIN, José
1997 *Uma Vida entre Livros – reencontro com o tempo*, São Paulo, Edusp/Cia.das Letras.
- NEWHALL, Beaumont
1983 *Photography and the book*. Boston, Trustees of the Public Library of the City of Boston.
- PAVAM, Rosane
2002 “ABC África”. In: *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 24-26 maio (Caderno Final de Semana).
- PEDERSEN, B. Martin (Ed.)
1995 *Graphis book design 1*. Zurique, Graphis Press Corp.
- PERSICHETTI, Simonetta
1998 “Livros guardam as imagens de Miguier Rio Branco”. In: *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, São Paulo, Edição de 27/10/1998.
- PHILLPOT, Clive
1998 “Books by artists and books as art”. In: LAUF, Cornelia; PHILLPOT, Clive (Orgs.) – *Artis/authors: contemporary artist’s books*, Nova York, D.A.P.
- RICE, Shelley
2001 “When objects dream”. In: ROTH, Andrew (Org.) – *The book of 101 books – seminal photographic books of the twentieth century*, Nova York, PPP Editions/Roth Horowitz LLC.
- ROTH, Andrew
2001 *The book of 101 books – seminal photographic books of the twentieth century*, Nova York, PPP Editions/Roth Horowitz LLC.
- SAMAIN, Etienne
1998 *O Fotográfico*. São Paulo, Hucitec.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried
1998 *Imagem – cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Iluminuras.
- SCHAEFFER, Jean-Marie
1996 *A Imagem precária*. Campinas, Papirus.
- SEGALLA, Lygia
1999 “Itinerância fotográfica e o Brasil pitoresco”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, [s.l.], Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura, n. 27 (Fotografia).

- SEMPRINI, Andrea
1998 "La Parole contre l'image: le metadiscours de France Info". In: OLIVEIRA, Ana Claudia; FECHINE, Yvana (Eds.) – *Imagens técnicas*, São Paulo, Hacker Editores.
- SILVEIRA, Paulo
2001 *A Página violada – da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- SMITH, Keith A.
2000 "The Book as a physical object". In: ROTHEMBERG, Jerome; CLAY, Steven (Orgs.) – *A book of the book*, New York City, Granary Books.
- SONTAG, Susan
1981 *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor.
- TACCA, Fernando de
1997 "Narrativa fotográfica: o prazer da cumplicidade voyeur e o olhar totalitário". In: *Bulletin of The Language Laboratory*, Japão, Osaka, University of Foreign Studies, n. 20.
- TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda
2000 *Livros de arte no Brasil – edições patrocinadas*. São Paulo, Itaú Cultural.
- THOMPSON, Jerry L.
1994 "Walker Evans: some notes on his way of working". In: *Walker Evans at work*, Londres, Thames and Hudson.
- VASQUEZ, Pedro
1985 *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro, Index.
1995 *Mestres da fotografia no Brasil – coleção Gilberto Ferrez*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil.

livros de fotografia

- ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson
2001 *Rino Levi – Arquitetura e Cidade*. São Paulo, Romano Guerra.
- ALVES, Alberto deC.; ALVES Bruno
2000 *O Rosto e o Resto*. São Paulo, Abooks
- BISILLIAT, Maureen; AMADO, Jorge
1996 *Bahia amada amado ou o amor à liberdade e a liberdade no amor*, São Paulo, Empresa das Artes.

- BISILLIAT, Maureen; CUNHA, Euclides
1983 *Sertão, Luzes e Trevas*. São Paulo, Raízes.
- BISILLIAT, Maureen; HEARN, Lafcadio
2001 *Instantâneos de um Japão incomum – dissertações sobre a memória*. São Paulo, Takano.
- BISILLIAT, Maureen; NETO, João Cabral de Melo
1984 *O Cão sem plumas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- BISILLIAT, Maureen; PRADO, Adélia
1995 *Chorinho Doce*, São Paulo, Alternativa.
- BRIL, Stefania
1987 *Notas*. São Paulo, Prêmio Editorial.
- BUTCHER, Pedro e MÜLLER, Anna Luiza
2002 *Abril despedaçado*. São Paulo, Companhia das Letras.
- CARDOSO, Dadá
1999 *Retratos*. São Paulo, Avatar.
- CARTIER-Bresson, Henri
1973 *À propos de l'URSS*. Paris, Chêne.
- CASÉ, Regina
2000 *Já*. São Paulo, DBA.
- EDINGER, Claudio
1996 *Carnaval*. São Paulo, DBA.
- FARKAS, Thomas
1997 *Thomas Farkas*. São Paulo, DBA.
- GASPARIAN, Gaspar
1953 *Álbum de Fotografias de Gaspar Gasparian*. São Paulo, edição do autor.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
2001 *Fauna ameaçada de extinção*. Rio de Janeiro, IBGE.
- INSTITUTO Moreira Salles
2001 *Christine Burrell – fotocolagens*. São Paulo, Instituto Moreira Salles.
- KARFELD, Kurt Peter
1955, *Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Edições Melhoramentos
- KOSSOY, Boris
1971 *Viagem pelo Fantástico*. São Paulo, Livraria Kosmos.

- KREMENTZ, Jill
1996 *The Writer's desk*. New York, Random House.
- MANN, Sally
1988 *At Twelve*. Nova York: Aperture.
- MARTINELLI, Pedro
1997 *Amazônia, o povo das águas*. São Paulo, Terra Virgem.
- MASCARO, Cristiano
1996 *Luzes da cidade*. São Paulo, DBA.
2000 *São Paulo*. São Paulo, Senac.
- MICHALS, Duane
1983 *Duane Michals*. Photo Poche. Paris, Centre National de la Photographie.
- MIGANI, Alessandra
1999 *Desastre*. s.l., s.e.
- MITTELDORF, Klaus
1997 *O Último grito*. São Paulo, Terra Virgem.
- PEREIRA, Gabriela de Gusmão
2002 *Rua dos inventos: ensaio sobre desenho vernacular*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- PHILLIPS, Sandra *et al.*
1985 *André Kertész Of Paris and New York*. EUA, The Art Institute of Chicago.
- PIVA, Roberto; LEE, Wesley Duke
1963. *Paranóia*. São Paulo, Massao Ohno.
- PLISSART, Marie-Françoise
1985 *Droit de regards*. Paris, Minuit.
- RIBEIRO, Rita (Org.)
2002 *Fotografia e cidadania*. Campinas, Funcamp.
- RIO BRANCO, Miguel
1985a *Salvador da Bahia*. Paris, Double Page.
1985b *Dulce Sudor Amargo*. México, Fondo de Cultura Economico.
1996 *Nakta*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba.
1997 *Silent Book*. São Paulo, Cosac & Naif.
1998 *Miguel Rio Branco*. São Paulo, Cia. das Letras.

SALGADO, Sebastião

1997 *Terra*. São Paulo, Cia. das Letras.

2000 *Êxodos*. São Paulo, Cia. das Letras.

SULLIVAN, Constance (Ed.)

1987 *Legacy of light*. New York, Alfred A. Knopf.

VERGER, Pierre; NETO, Mario Cravo; MAREPE; ARAÚJO, Eriel

2002. *Bahia de Todos os Santos Schwarze Götter, weike Heilige*. Alemanha, Institut für

WOLFENSON, Bob

1996 *Jardim da Luz*. São Paulo, DBA.

WOLKSWAGEN

1997 *Nossos Parques Nacionais*. São Paulo: s.e.

ZOCCHIO, Marcelo; BALLARDIN, Everton

1999 *Pequeno Dicionário Ilustrado de Expressões Idiomáticas*. São Paulo, DBA

internet

ANIMA CULTURAL

2002 (data da consulta) www.animacultura.com.br

CASTLEBERRY, May

1998 (data da consulta) www.echonyc.com/-whitney/WMAA/perpetual/intromay.html

COSAC & NAIFY

s.d. www.cosacnaify.com.br/miguel.htm

FOTOSITE

s.d. www.fotosite.com.br

MST

1998 (data da consulta) www.mst.org.br

LEGGAT, Robert

1998 (atualizado em 2001) History of photography, www.rleggat.com/photohistory/history/thomson.htm

RIIS, Jacob A.

1890 How the other half lives: studies among the tenements of New York (Edição em Hipertexto do original publicado em 1890 por Charles Scribner's Sons) <http://www.yale.edu/amstud/inforev/riis/title.html>

SANDWEISS, Martha A

1994/95 To Delight the eye, em <http://images.library.smu.edu/ISC405>. Dallas,
Southern Methodist University

SILVERTAND, Julse

1998 (data da consulta) [www.orac.sunderland.ac.uk/~us0cmr/wwwforum/
messages](http://www.orac.sunderland.ac.uk/~us0cmr/wwwforum/messages)

THOMSON, J.; SMITH, A.

1877 "Street life in London". In: *Victorian London – Publications*
www.victorianlondon.org/publications/thomson-preface.htm

VRIENS, Mariet

1998 (data da consulta) [http://www.orac.sunderland.ac.uk/~us0cmr/
wwwforum/messagens](http://www.orac.sunderland.ac.uk/~us0cmr/wwwforum/messagens)

XXIV BIENAL DE SÃO PAULO

s.d. <http://uol.com.br/bienal/24bienal/bra/pout02a.htm>