Luísa Martins Waetge Kiefer

SOBRE FOTOGRAFIA E FICÇÃO:
histórias em imagens

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Luísa Martins Waetge Kiefer

SOBRE FOTOGRAFIA E FICÇÃO: histórias em imagens

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Santos

Porto Alegre, novembro 2018

Luísa Martins Waetge Kiefer

SOBRE FOTOGRAFIA E FICÇÃO: histórias em imagens

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da UFRGS, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Santos, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, área de concentração História, Teoria e Crítica de Arte.

Porto Alegre, novembro 2018

CIP - Catalogação na Publicação

Kiefer, Luísa Martins Waetge
Sobre fotografia e ficção: histórias em imagens / Luísa Martins Waetge Kiefer. -- 2018.
353 f.
Orientador: Alexandre Ricardo dos Santos.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. fotografia. 2. arte contemporânea. 3. fotolivro. 4. ficção. 5. literatura. I. dos Santos, Alexandre Ricardo, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Luísa Martins Waetge Kiefer

SOBRE FOTOGRAFIA E FICÇÃO: histórias em imagens

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da UFRGS, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Santos, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, área de concentração História, Teoria e Crítica de Arte.

Aprovada em _____ de _____ de 2018.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Mariano Klautau Filho (UNAMA)

_____

Prof[a.] Dr[a.] Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPel)

_____

Prof[a.] Dr[a.] Niúra Legramante Ribeiro (UFRGS/PPGAV)

_____

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/PPGAV)

Trabalho realizado com o apoio da Fundação CAPES

À minha mãe (em memória) e ao meu pai,
que me ensinaram a ver o mundo com delicadeza.

À Karen, com quem vejo o mundo todos os dias.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, ao meu orientador, Alexandre Santos, pela confiança e entusiasmo, pelas contribuições no desenvolvimento da pesquisa e, acima de tudo, por ter me mostrado que os caminhos eram sempre múltiplos e estavam abertos, me ensinando que o principal quando pesquisamos é ter prazer. Agradeço por todas as trocas e conversas que enriqueceram meu trabalho e nossa amizade.

À Fundação CAPES, pela bolsa que financiou esta pesquisa, bem como pela oportunidade de participar do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, que me permitiu realizar um estágio doutoral no departamento de fotografia da School of Media, Arts and Design da University of Westminster, em Londres. Agradeço especialmente ao professor David Bate, que prontamente aceitou me receber e acolheu minha pesquisa com toda a atenção.

Aos artistas, Felipe Russo, Gilvan Barreto, Guilherme Gerais e Paulo Coqueiro, agradeço, mais do que tudo, pela inspiração de suas

obras e de suas pessoas e, também, pela generosidade em compartilhar comigo seus trabalhos e seus processos de criação. Foi a partir de suas obras que encontrei o caminho de minha tese.

Aos professores Eduardo Veras, Neiva Bohns e Niúra Ribeiro, agradeço por seus comentários, provocações e contribuições desde a banca de qualificação. Ao professor Mariano Klautau, agradeço por ter aceitado nosso convite e cruzado o Brasil para participar de minha banca.

À minha família, especialmente a Karen, por me acompanhar sempre e pelas trilhas sonoras que embalaram as tantas horas de estudo. Ao meu pai, à minha avó Isolda e aos meus sogros, Márcia e Nelson, obrigada por todo apoio e suporte ao longo dessa empreitada. Ao meu pai, Flávio, agradeço ainda por todas as trocas, leituras e revisões.

Por fim, não poderia deixar de agradecer também àqueles amigos que foram fundamentais ao longo da pesquisa. Por suas leituras atentas, comentários críticos e sugestões, agradeço a Fabio Del Re (também pelas imagens!), Marco Antônio Filho e Camila Schenkel. Por todas as conversas e trocas, agradeço a Taís Cardoso e Isadora Mattioli, Romy Pocztaruk, Gabriela Motta, Letícia Lampert e Mariana Silva da Silva. Às minhas cinco amigas de uma vida inteira, Bibiana Borges, Carolina Rosa, Gabriela Barcellos, Natália Utz e Tatiane Dreyer, obrigada por ouvirem as queixas, compreenderem as ausências e tornarem as coisas sempre mais leves e divertidas. A Ana Laydner, obrigada pelo projeto gráfico e pela amizade que cresce. A Bia Fiori, obrigada pela revisão cuidadosa. A todos estes, muito obrigada pelo carinho e pelo afeto compartilhados em tempos de concentração e pesquisa.

Resumo

Sobre fotografia e ficção: histórias em imagens investiga os campos da fotografia, literatura, realidade e ficção a partir da análise de seis fotolivros contemporâneos, produzidos no século XXI: *Centro*, de Felipe Russo; *Moscouzinho*, *O livro do sol* e *Sobremarinhos*, de Gilvan Barreto; *Intergalático*, de Guilherme Gerais; e *Não minta para mim*, de Paulo Coqueiro. A tese reflete sobre o gênero fotolivro, abordando-o do ponto de vista histórico, teórico e conceitual, para chegar na análise de como a criação de uma sequência narrativa imagética permite pensar em diferentes encontros entre fotografia e literatura, bem como no caráter real-ficcional da imagem fotográfica. Por este caminho, o conjunto de ensaios que conforma esta tese se debruça tanto sobre a produção recente em fotolivros quanto sobre a contemporaneidade.

Palavras-chave: Fotolivro. Fotografia. Literatura. Ficção.

Abstract

On photography and fiction: stories through images sets out an investigation into the intersection between photography, literature, reality, and fiction based on six contemporary photobooks produced in the 21st century. Through the works *Centro*, by Felipe Russo, *Moscouzinho*, *O livro do sol* and *Sobremarinhos*, by Gilvan Barreto, *Intergalático*, by Guilherme Gerais, and *Não minta para mim*, by Paulo Coqueiro, this thesis reflects on the photobook genre, addressing it from a historical, theoretical and critical perspective, to analyze how the creation of a narrative sequence composed by images allows many points of convergence between photography and literature and the interpretation of photographs as real-fictional images. The essays that form this analysis approach the recent production of photobooks while also discussing contemporaneity.

Keywords: Photobook. Photography. Literature. Fiction.

It is ourselves we are encountering, whenever we invent fictions.

Frank Kermode, *The Sense of an Ending*

Sabia pouco, mas pelo menos sabia isto: que ninguém fala pelos outros.
Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias,
terminamos sempre contanto a nossa própria história.

Alejandro Zambra, *Formas de Voltar para casa*

Sumário

Prólogo **22**

Abertura: A experiência de ver fotografias **26**

1 Quando a fotografia ocupa a página impressa **46**
Fotolivro: um termo conveniente 78
A construção de uma identidade latino-americana 88
A experiência do fotolivro 96
Histórias em imagens 99

2 *Centro*, de Felipe Russo **106**

3 O encontro entre fotografia e literatura **142**
Parece a vida real, de um modo belamente artificial 150
O fotógrafo-autor 166
A literatura como caminho para o fazer fotográfico 174
A palavra e a imagem 181

4 *Moscouzinho*, *O livro do sol* e *Sobremarinhos*, de Gilvan Barreto **190**

5 *Intergalático*, de Guilherme Gerais **228**

6 A ficção como espaço de reflexão **258**
Realidade e ficção: uma revisão dos conceitos 261
O breve século XXI e a tarefa dos artistas 271
Fotografia: uma imagem real-ficcional 288
A virada ficcional na fotografia contemporânea 293

7 *Não minta para mim*, de Paulo Coqueiro **298**

Considerações finais: Porque é preciso seguir olhando fotografias **326**

Referências bibliográficas **338**

Prólogo

Para minha mãe

Filha de mãe artista e pai arquiteto, cresci em meio às artes. Isso, de forma alguma, me afere algum tipo de conhecimento especial sobre o campo, apenas o torna um lugar familiar, um lugar de memória e afeto. As coisas que me rodeavam e a ordem que minha mãe dava ao mundo foram fundamentais para formar o meu olhar. Desde pequena, aprendi que olhar é algo que também se ensina e se compartilha. É sempre possível ver de formas diferentes, apreender novos olhares e, com isso, passar a olhar o mundo por outros ângulos, mais abertos e sensíveis. A fotografia, para mim, é fundamentalmente isso: uma forma de aprender sobre o mundo, sobre aquilo que nos rodeia, aquilo que forma nosso imaginário, aquilo que nos constitui. É uma experiência sensível, de suspensão, de encontrar no não dizível aquilo que é capaz de arrebatar nossos sentidos e, finalmente, nos transformar como pessoas.

Nos textos que seguem, investigo as relações entre fotografia, literatura, ficção e narrativa a partir da produção de fotolivros produzidos

nas duas primeiras décadas do século XXI. O contexto contemporâneo, de um mundo inundado por imagens e propício à criação de ficções, serve como pano de fundo para compreender e situar tal produção dentro do campo da arte contemporânea.

Minha mãe faleceu em agosto de 2015, um ano após eu ter começado essa pesquisa oficialmente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Penso que a morte marca da mesma forma que a luz impregna o papel sensibilizado da fotografia. Viver, escrever, pensar, tudo muda depois que perdemos alguém importante. No momento em que escrevo esta tese, me parece quase impossível deixar isso de lado. Vida e pesquisa estão entrelaçadas, e o que uma provoca na outra faz parte de um mesmo nó. Foi difícil encontrar os caminhos e compreender o que me era caro, no que eu acreditava e como eu me reestabeleceria, ou melhor, como eu me estabeleceria nesse novo lugar, a partir desse novo momento.

Assim, penso que, acima de tudo, escrevo esta tese desta forma porque acredito na teoria que nasce de uma prática diária de olhar aquilo que nos rodeia e nos faz sentir. Uma crítica que esteja permeada pela vida para poder fazer sentido. Olho para os trabalhos escolhidos e escrevo sobre eles porque me instigam. Nem todas as perguntas que faço possuem respostas. Mas sei que, acima de tudo, escrevo, pesquiso e investigo estes campos e obras para tentar, em tempos sombrios[1], reencontrar a delicadeza das coisas.

1. É importante destacar que os tempos são sombrios não apenas pelo meu estado de luto, mas, também, e sobretudo, por um contexto atual marcado pelo ódio e pelo sentimento de impotência perante o governo e o futuro de nosso país. Desde os protestos de 2013, que levaram a um impeachment ilegítimo, há uma polarização extrema e irracional da sociedade. Quando esta tese for defendida, a eleição já terá sido concluída e, talvez, a resistência se faça mais necessária do que nunca.

Abertura:
A experiência de ver fotografias

Meu avô materno era um fotógrafo amador. Possuía um laboratório no porão da sua casa e muitas câmeras. Gostava de registrar todos os momentos. Cresci rodeada por álbuns de família. Quando comecei minha trajetória como jornalista, escrevendo principalmente para a editoria de artes visuais de alguns periódicos, a fotografia era uma das formas que mais me atraía. Nunca havia dedicado muito tempo a entender o que me conectava com a imagem, mas, depois de ter realizado minha pesquisa de mestrado voltada às relações simbólicas do campo da arte[2], resolvi que o doutorado era o momento de ficar mais próxima das obras e, justamente, de investigar o que me fascinava na fotografia. Gostaria, então, de começar pelo princípio: pela experiência de ver imagens e como ela me levou ao encontro da fotografia com a literatura e, logo,

2. *Jovem artista: a construção de um duplo mito*, dissertação defendida no Programa de Pós-Graduacão em ArtesVisuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, em dezembro de 2013. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/97678

aos fotolivros, que se tornaram o objeto central deste estudo.

Em frente à minha mesa de trabalho, em meu escritório, há uma obra da artista Romy Pocztaruk[3]. Trata-se de uma fotografia colorida, impressa em papel de algodão, emoldurada com madeira escura e vidro. Ela tem cerca de 1,00 metro de altura por 1,70 metro de largura. Faz parte da série *Beelitz*, desenvolvida em 2013. Foi olhando para essa imagem, repetidamente, que comecei a pensar sobre como uma fotografia contém sempre, ao mesmo tempo, realidade e ficção.

Desde sempre, olhar para fotografias me trazia certo desassossego. Por mais que a imagem fotográfica estivesse ligada ao seu referente ela também parecia produzir algo a mais. Olhar para a coisa em si nunca provocava a mesma sensação que olhar para a fotografia. Com a fotografia eu via mais. Senti isso diante de imagens variadas: Helen Lewitt, Nan Goldin, Cartier-Bresson, Bernd & Hilla Becher, Andreas Gursky, Saul Leiter, Walker Evans, Rochelle Costi, Alec Soth, Guillermo Srodek-Hart, Candida Höfer, Caio Reisewitz, Rivane Neuenschwander, Miguel Rio-Branco, Fabio Del Re, Letícia Lampert, Marco Antônio Filho e a lista segue. Obras de diferentes gerações, em diferentes formatos e apresentações, e sempre o mesmo sentimento. Então, o que era isso? Sem muita explicação, em um primeiro momento talvez simplesmente por oposição ao real, já que não era algo palpável, mas sim da ordem do sensível, chamei isso de ficção. Se a realidade era aquilo que eu tinha certeza que existiu para construir a imagem, aquilo que eu não sabia nomear, mas que sentia, deveria ser da ordem do ficcional.

Tentando formular esse problema de forma mais clara, fui buscar em textos da teoria literária o suporte para compreender melhor o

3. Nascida em Porto Alegre, em 1983, Romy Pocztaruk possui uma trajetória consolidada no sistema das artes, com exposições coletivas no Brasil e no exterior, e participação na Bienal Internacional de São Paulo e na Bienal de Artes Visuais do Mercosul. A artista também realizou uma série de residências nos Estados Unidos, China, Inglaterra, Brasil.

que era a ficção que, em um primeiro momento, adotei apenas por sua oposição à realidade. Descobri que o que me instigava estava, também, ligado ao potencial narrativo da imagem, sua capacidade de contar uma história – me remetendo mais uma vez ao campo da literatura, onde eu sabia que na literatura a mesma ambiguidade, real *versus* ficcional, estava presente. Mesmo que a ficção seja o campo livre da imaginação, as histórias guardam uma proximidade com aquilo que vivemos no nosso dia a dia. Sem a realidade não haveria ficção, e sem a ficção não veríamos e compreenderíamos tão bem a realidade. Uma coisa está ligada à outra. Uma é matéria da outra.

Vou tentar explicar um pouco mais, voltando à fotografia de Romy. Há algo nessa imagem que, para mim, me coloca em suspensão, em outro tempo – um tempo e espaço próprios da imagem. Conforme afirma André Rouillé, "entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis porém operantes..." (2009, p.19). É como se existisse um espaço entre a coisa fotografada (o referente) e a imagem pronta e, ao olhar a fotografia, me fosse possível habitar esse espaço, um lugar essencialmente ficcional e, ao mesmo tempo, atravessado pela realidade. Algo como um *lugar entre*, onde a ideia de ficção pode assumir uma série de faces: a subjetividade do fotógrafo, com suas intenções, escolhas e decisões durante o ato fotográfico; a minha subjetividade, ou seja, a subjetividade do espectador, com as leituras variadas que cada um pode fazer diante da obra; a transformação da realidade pelo uso da técnica, os jogos de luz, o foco, o enquadramento, etc. Nesse espaço, realidade e ficção convivem, se complementam, se completam, e a imagem pode, a partir desse ponto de vista, ser entendida como sendo real-ficcional.

Real pelo fato de que qualquer coisa para existir como imagem fotográfica – salvo os casos de computação gráfica, que não me interessam no recorte desta tese –, esteve diante da câmera. Ficcional, por um lado, por conter a subjetividade do fotógrafo, presente na imagem

Minha mesa de trabalho, com a fotografia de Romy Pocztaruk ao fundo.

Romy Pocztaruk, *Beelitz* (2013). Impressão mineral sobre papel de algodão, 98 x 158 cm

por meio de suas decisões e escolhas que concretizam a fotografia em si; por outro, pela capacidade narrativa da imagem, ou seja, pela possibilidade de a fotografia contar uma história.

Entendo que a sensação de arrebatamento e entrega por parte do observador à imagem fotográfica está ligada também a essa presença subjetiva do fotógrafo em tudo aquilo que ele escolhe registrar. Essa imagem é assim porque foi feita exclusivamente pelo olhar de Romy. E eu olho para ela por isso. Teria eu fotografado a mesma cena, e o resultado seria completamente diferente. Robert Adams, fotógrafo americano, escreve que ver uma pintura feita por Edward Hopper não é a mesma coisa que ver a cena ou a rua na qual Hopper se inspirou. A pintura nos entrega algo a mais, "com a visão de Hopper vemos mais" (p.16). Como afirma o autor, o que esperamos dos artistas é uma ajuda para descobrir o significado das coisas e dos lugares. O fotógrafo, prossegue Adams, "pode descrever um mundo melhor apenas vendo aquilo que está na sua frente" (1996, p.26)[4].

De forma objetiva, o que vejo nesta fotografia é uma grande sala com piso em parquet, um pequeno tablado ao fundo, uma casinha de bonecas à direita do tablado, pé direito alto, bem iluminada pela luz natural da rua, com janelas relativamente grandes. Parece ser uma sala de apresentações, uma sala de estar de alguma casa abastada, uma área de diversão, de convívio. Os vestígios explicitados pela nitidez da imagem dão a ver que o lugar está em desuso, abandonado à sorte das intempéries: o desgaste da tinta nas paredes, o parquet opaco e faltante em algumas partes, os vidros quebrados e as cortinas rasgadas, as infiltrações no teto, as luminárias antigas. Todos esses detalhes, capturados pela artista, indicam se tratar de um lugar outrora habitado, porém hoje decadente. Há marcas por todas as paredes, indícios e

4. Tradução minha. No original: "can describe a better world only by seeing the world as it is in front of him."

traços de memórias e histórias. O plano da fotografia é frontal, a profundidade de campo é grande. É possível ver vários detalhes que compõem a cena. O foco de luz é do centro para dentro da perspectiva da imagem. O primeiro plano é levemente mais escuro. Esse jogo de luz parece convidar o olhar a entrar na imagem, como se houvesse um lugar para além da sua superfície.

Passei muitas horas olhando para esta fotografia, tentando decifrar o que é que nela me movia, quais eram as camadas de sentido na sua composição que me davam essa ideia de suspensão, de devaneio, de ficção, de experiência fora do lugar, fora do espaço e do tempo. Romy trabalha, na maioria das vezes, com uma câmera digital e não costuma valer-se de montagens ou fotografias encenadas. Não interfere de forma direta nas cenas que encontra. De modo geral, escolhe, seleciona, recorta e registra, submetendo a imagem final a apenas algum tratamento de imagem, acerto de cores, contrastes, enquadramento. Na época em que foi realizada a série *Beelitz*, um de seus interesses estava fortemente ligado à ideia de simulacro, às possibilidades de simulação da imagem no sentido de criar imagens reais, quase documentais, mas que tinham como característica própria serem de espaços ambíguos, que não entregavam ao observador se haviam sido montadas, encenadas, uma espécie de flerte com o documental.

A série *Beelitz* (2013) foi realizada em um antigo complexo de sanatórios localizados a sudoeste de Berlim, na Alemanha. Beelitz Heilstätten serviu como hospital militar durante as duas guerras mundiais e, após 1945, funcionou como hospital soviético. Em 1916, teve como paciente o jovem Adolf Hitler. Foi um local de referência no tratamento da tuberculose e, nos anos 1990, funcionou também como centro de reabilitação de pacientes com Parkinson. Após tentativas de privatizá-lo, acabou sendo desativado no ano 2000.

As informações que acabo de fornecer são informações extras, que não necessariamente são acessadas pelo espectador, mas que, quando

conhecidas, podem transformar profundamente sua forma de ver, trazendo mais uma camada de sentido que adere à superfície da foto e à experiência de ver a imagem. A foto em si mostra apenas uma sala desgastada pelo tempo, mas, por algum motivo, meu olhar insistia em ver além da superfície, em indagar a imagem e as possibilidades contidas no seu passado e no seu futuro. Eu via nisso um convite para, a partir da imagem, imaginar uma história. E era algo que eu entendia que estava ligado: 1) à capacidade narrativa da imagem; 2) a uma possível relação entre fotografia e literatura; 3) à presença da subjetividade do artista em toda fotografia.

A relação com a ficção e o potencial narrativo que a fotografia de Romy me mostrava me levaram a pensar em qual seria a relação que a fotografia mantém com o campo da literatura. Comecei a pensar se era possível traçar esse paralelo até que, nos caminhos da pesquisa, encontrei o texto *Por que fotolivros são importantes*, do pesquisador britânico Gerry Badger, no qual ele sugere que a fotografia é a mais literária das artes.

> Não seria a fotografia, em essência, uma arte literária, uma arte em que o fotógrafo não é propriamente um manipulador de formas no interior da moldura fotográfica, mas antes um narrador que se vale de imagens em vez de palavras, alguém que conta uma história? (BADGER, 2015, p.135)

Não concordei por completo com Badger por entender a fotografia como uma forma múltipla, mas descobri um caminho para investigar aquilo que eu vinha analisando dentro da imagem fotográfica. Então, resolvi me aprofundar no conceito de ficção e tentar compreender como ela funcionava, como poderia ser criada. Eu tinha a ideia de que se eu assimilasse o mecanismo de construção da narrativa ficcional, poderia compreender melhor esse cruzamento entre fotografia e literatura. Para isso, leituras como James Wood, Frank Kermode, Orhan

Pamuk, Umberto Eco, Ivete Walty foram fundamentais. A partir disso, surgiram as primeiras questões: a fotografia é capaz de contar uma história? É possível traçar uma relação entre a fotografia e a literatura? Que relação seria essa? Perceber a presença subjetiva do fotógrafo não é também uma forma de compreender o mundo através do seu olhar, da mesma forma que, por exemplo, os romances contribuíram para a compreensão da sociedade de outras épocas? A fotografia seria, então, como propôs Badger, uma arte narrativa? Mas qual seria a melhor forma de narrar com a fotografia? Tais indagações formaram o meu campo de pesquisa, mas eu ainda não possuía um caminho concreto, exceto por uma série de obras que me atraíam, mas que não constituíam um recorte preciso.

No mesmo texto, Badger aponta para mais um dado importante: "Para ser notado, todo jovem fotógrafo que pretende construir um nome precisa publicar um fotolivro" (2015, p.134). De acordo com o autor, para muitos artistas o livro fotográfico se tornou um fim em si, e o número de publicações vem crescendo nos últimos anos, algo que eu já havia notado por acompanhar feiras e eventos dedicados às publicações independentes. Foi então que o fotolivro surgiu como uma alternativa e se consolidou como meu lugar de investigação. Ele é, em si, um lugar propício para a narrativa. Seu formato pressupõe uma sequência de imagens que se desenvolve ao longo das páginas e que acontece em um tempo determinado. Nele, literatura e fotografia podem se cruzar de forma mais evidente. Compartilham o formato, a cadência do folhear, a curiosidade do leitor pelo que vem a seguir. Através dos livros fotográficos, seria possível, então, indagar sobre a relação com a ficção: o processo do fotógrafo, o uso da fotografia como forma de contar uma história, as semelhanças (ou não) com o fazer literário, a presença da subjetividade do autor na construção do trabalho.

Dessa forma, me vi entrando no universo dos fotolivros e, talvez por ingenuidade minha ou simplesmente desconhecimento, não

desconfiava o quão extenso, rico e polêmico ele poderia ser. Dentro do campo acadêmico, cada vez mais artistas produzem fotolivros como resultado de suas pesquisas poéticas, porém poucas pesquisas teóricas são dedicadas ao tema, o que me encorajou a tornar ele o centro de minha discussão. Além disso, o termo em si não parece ser muito benquisto dentro da academia e este foi outro fator que me levou a colocá-lo em discussão nesta pesquisa. Voltarei a essa discussão logo adiante.

Antes de seguir, vamos a uma definição: como o próprio nome sugere, um fotolivro é um livro no qual a mensagem principal, a razão de existir, o eixo que sustenta a obra é a imagem fotográfica. Há outras formas de chamar um fotolivro, por exemplo livro fotográfico ou livro de artista. Compreendo que os três termos designam uma obra que é fruto da expressão do artista. Porém, para facilitar a compreensão e frisar que falo aqui sobre livros nos quais a fotografia é a parte principal, optarei por utilizar, ao menos na maior parte das vezes, os vocábulos fotolivro ou livro fotográfico. Sobre essas definições e a história das publicações fotográficas, Gerry Badger, John Berger, Alex Sweetman, David Bate e Fernanda Grigolin foram as maiores referências. Além deles, autores como Ulises Carrión e Paulo Silveira foram igualmente importantes para compreender o formato livro e a sua história dentro do campo da arte.

Ao me aproximar de alguns fotolivros – isto é, folheá-los com calma, manuseá-los, lê-los –, percebi que ali estava materializada grande parte das minhas questões. Ou seja, o livro fotográfico era um lugar físico no qual eu poderia investigar os cruzamentos que eu intuía mas que eram, até então, de certa forma impalpáveis. Olhar para o livro, para a relação da fotografia com a página impressa, uma vez organizada em uma sequência imagética, permitia me aproximar justamente das relações entre fotografia, literatura, realidade e ficção que me eram caras.

Para isso, elegi como método de trabalho analisar as obras de

quatro artistas brasileiros, cujas produções datam deste século. A escolha por este recorte temporal se deu pela vontade de que minha pesquisa dialogasse com o contexto contemporâneo, analisando diferentes formas de cruzamento entre os campos acima citados. São publicações recentes, de artistas que estão consolidando as suas carreiras: *Centro* (2014), de Felipe Russo; a trilogia *Moscouzinho* (2012), *O livro do sol* (2013) e *Sobremarinhos* (2015), de Gilvan Barreto; *Intergalático* (2014), de Guilherme Gerais; e *Não minta para mim* (2017), de Paulo Coqueiro. Nos últimos anos, conduzi entrevistas em profundidade com cada artista, além de uma pesquisa bibliográfica sobre cada trajetória, cada obra e demais referências.

Os fotolivros abordados reúnem características em comum ao mesmo tempo que preservam as suas especificidades. Cada um, à sua maneira, lida com um tipo de ficção, constrói um tipo de narrativa, um caminho possível para pensar em como a fotografia se relaciona com a literatura, como pode ser usada para contar uma história e como seu caráter narrativo é potencializado pela forma livro. Além disso, demonstram a presença da subjetividade do fotógrafo, seja no processo de criação ou no resultado final, contribuindo para evidenciar a fotografia como uma imagem real-ficcional, como defendo. Os seis fotolivros foram produzidos e estão permeados pelo atual contexto sociocultural. É nesse sentido que o hoje torna-se também parte importante desta análise. Se o tempo inteiro trato de ficções criadas e conduzidas por meio da fotografia, me pareceu importante ressaltar que a ideia da presença da ficção é também fruto da observação do tempo presente, no qual vivemos um momento propício às ficções.

Cada obra é abordada por meio de um ensaio de caráter mais crítico, um texto de cunho mais autoral e poético, no qual busco demonstrar as relações e as possibilidades colocadas pela narrativa do fotolivro em questão com a proposta de investigar o campo da ficção e a relação entre fotografia e literatura. Esses textos são intercalados por outros ensaios

de cunho mais teórico, dedicados a um aprofundamento das questões históricas e conceituais que marcam esses encontros e cruzamentos.

Minha experiência como jornalista me guiou na escrita desta tese, e a escolha da estrutura bem como da forma de escrita é também uma afirmação de uma voz autoral na abordagem de um campo tão complexo e instigante como é o da fotografia contemporânea. Assumo os textos que apresento nas páginas a seguir como *ensaios* por entender que sua forma e estrutura estão mais próximas desse gênero do que seriam os capítulos, guiados por uma introdução e por uma conclusão, de uma tese de cunho científico tradicional. Eles ocupam, ao meu ver, um lugar entre o texto acadêmico, o texto jornalístico e o ensaio literário. São pensamentos, alguns fragmentários, que compõem uma questão de pesquisa complexa e, talvez, permanentemente em processo – pois a pesquisa nunca se esgota, apenas se torna cada vez mais profunda. Neste sentido, é prudente lembrar Adorno e sua análise sobre o ensaio. Segundo o autor, o ensaio começa com "aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim não onde nada mais resta a dizer" (2003, p.17), evocando uma liberdade formal em parte negada pela academia, que separa a forma do conteúdo. Algumas das características do ensaio citadas por Adorno são: a relação com a experiência; o texto aberto, fragmentário e transitório; o empirismo como método; a cautela ao se relacionar com a teoria, tanto quanto com o conceito; a liberdade de escrita; e o fato de não necessariamente chegar a uma conclusão. Conforme o autor, na escrita do ensaio as regras do jogo da ciência e da teoria não são seguidas. A ordem das coisas que, segundo estas regras, seria o mesmo que a ordem das ideias é deixada de lado. Assim, a ordem dos conceitos, de acordo com Adorno uma "ordem sem lacunas", não equivale ao que existe e, portanto, o ensaio "não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva" (2003, p.25). Ainda segundo o autor:

> O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados. (ADORNO, 2003, p.30)

Citado por Adorno, Max Bense aborda sobre a importância da experiência e da relação com o objeto em questão:

> Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (BENSE apud ADORNO, p.35-36)

Esse pensamento é corroborado pelo argumento de Jean Starobinski (2011) sobre a origem do termo. O termo francês *essai* provém do latim *exagium*: a balança; "ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pesar" e, por extensão, exame ponderado. Se formos ainda mais adiante no exame léxico, de acordo com Starobinski, "eles nos informarão que *ensaiar* teve por concorrente *provar* [*prouver*], *comprovar* [*éprouver*]" (2011, p.14)[5], de onde é possível pensar no ensaio como um texto que põe algo à prova, que submete à reflexão. Por esse caminho, é possível compreender o ensaio a partir da ideia de observar, julgar e experimentar, que é como penso ter operado ao longo desta pesquisa. De acordo com o autor, o ensaio experimenta relações com o mundo, sobretudo a partir de Montaigne: "o exercício da reflexão interna é inseparável da inspeção da realidade exterior" (2011, p.19). E prossegue: "escrever, para Montaigne, é ainda uma vez ensaiar, com forças sempre renovadas, num impulso sempre inaugural e espontâneo de tocar

5. Os grifos são do autor.

o leitor no ponto mais sensível, de força-lo a pensar e a sentir mais intensamente" (2011, p.21).

Nesse sentido, é preciso afirmar, ainda, que meu desejo era o de produzir uma tese dentro do campo da história, teoria e crítica de arte, que tensionasse o método científico estabelecido como forma de pesquisa acadêmica teórica em artes visuais e que tivesse no horizonte sempre o prazer da construção do pensamento por meio da escrita. Meu esforço foi para construir uma estrutura final que contivesse um aporte teórico rico, coerente e sólido, mas cuja experiência de leitura fosse fluida e aberta também ao leitor comum. Porém, nem sempre aquilo que queremos se revela como algo fácil de atingir. No meio do processo de escrita, percebi que defender esta postura, optar por este caminho, era mais difícil do que eu imaginava, e encontrar minha forma de estruturar a pesquisa se tornou mais um desafio, uma busca empírica por uma metodologia própria. O que almejo alcançar, no trabalho contínuo e futuro, é o que Starobinski resume:

> Partindo de uma liberdade que escolhe seus objetos, que inventa sua linguagem e seus métodos, o ensaio, nesse limite ideal em que apenas ensaio concebê-lo, deveria aliar ciência e poesia. Ele deveria ser, ao mesmo tempo, compreensão da linguagem do outro e invenção de uma linguagem própria; escuta de um sentido comunicado e criação de relações inesperadas no seio do presente. O ensaio, que lê o mundo e se dá a ler, exige mobilização simultânea de uma hermenêutica e de uma audácia aventurosa. Quanto melhor ele perceber a força atuante da palavra, tanto melhor ele agirá por sua vez... [...] O ensaio nunca deve deixar de estar atento à resposta precisa que as obras ou os eventos interrogados devolvem às nossas questões. Em nenhum momento ele deve romper seu compromisso com a clareza e a beleza da linguagem. Enfim, chegada a hora, o ensaio deve soltar as amarras e tentar, por sua vez, ser ele mesmo uma obra, de sua própria e vacilante autoridade. (STAROBINSKI, 2011, p.24)

Além disso, me parece importante lembrar, também, a tradição do ensaio dentro do campo da fotografia. Muitos dos referenciais clássicos da fotografia escreveram suas ideias e reflexões em formato de ensaio, e alguns autores eram ainda oriundos do campo da crítica literária. Walter Benjamin, Susan Sontag, Joan Fontcuberta, John Berger, para citar alguns. Contudo, é preciso deixar claro que não quero igualar o meu trabalho ao feito desses autores. Nesta tentativa não tenho a pretensão de sugerir que minha escrita e reflexão tenha alcançado tal nível, mas apenas expor que existem inúmeras formas de desenvolver uma pesquisa e, mesmo dentro da academia, é preciso testar e aceitar essas possibilidades e limites.

A tese está, portanto, assim dividida: três textos teóricos e quatro leituras de obras intercalados, ora trazendo a reflexão por meio do aporte teórico e histórico, ora por meio da análise de um fotolivro e todas as possibilidades que o olhar sensível e poético do artista nos traz para pensar e (re)olhar o mundo a partir dele. A ideia de intercalar os dois tipos de ensaio foi pensada com o intuito de construir um paralelo entre a teoria e a prática, um apontando para o outro. A ordem escolhida foi pensada, desta maneira, para costurar uma lógica entre o aporte teórico e o fotolivro que o sucede. Entretanto, gostaria de observar que a leitura não precisa necessariamente seguir uma ordem específica – ao menos, era meu desejo de que os textos construíssem um todo, mas que pudessem ser fruídos conforme o desejo do leitor. Evidentemente, a tese é formada pela leitura integral dos textos, seja na ordem que for.

No primeiro texto, *Quando a fotografia ocupa a página impressa*, busco introduzir o leitor ao conceito de fotolivro, aos vários usos do termo e às discussões acerca do seu conceito, bem como a história dessa mídia. Apresento, portanto, alguns nomes como Walker Evans, Robert Frank e Edward Ruscha, que marcaram a história das publicações fotográficas e transformaram nossa forma de ver e compreender

o potencial narrativo da imagem. Ainda nesse capítulo, dedico-me a introduzir o cenário latino-americano e brasileiro da produção de fotolivros, reforçando que o boom de publicações faz parte também de nosso contexto e que refletir sobre tal tema torna-se, assim, necessário. Ao ponderar sobre o papel do fotógrafo como *autor*, aponto para minha leitura da imagem fotográfica como algo que é sempre real-ficcional, abrindo espaço para pensar a presença da subjetividade do fotógrafo na construção de suas imagens.

Em seguida, *Centro*, do artista Felipe Russo, é o primeiro fotolivro abordado. Escolhi este como primeiro não por acaso, mas por entender que ele é o livro no qual a relação da fotografia com o real e o documental está mais explícita, mais aparente, e a ficção mais latente, escondida por trás da camada de veracidade que a fotografia carrega. Em Centro, objetos e partes do centro de São Paulo são colocados em foco, e é a partir deles que Russo narra sua relação – e, por que não, a de milhares de pessoas – com esse lugar. O jogo de câmera, a ausência de pessoas e a subjetividade do olhar do fotógrafo nos revela um Centro que é de Russo, mas, ao mesmo tempo, poderia ser de todos nós.

A presença da subjetividade nas fotografias que compõem *Centro* é o gatilho para introduzir o terceiro ensaio, *O encontro entre fotografia e literatura*, no qual me dedico a abordar a relação entre esses campos. Resgato o século XX, para demonstrar como a chegada da fotografia alterou a produção literária da época, contribuindo para configurar o realismo literário. Porém, o interesse é justamente o contrário: identificar como a literatura influenciou a fotografia, um tema igualmente relevante, mas, como descobri ao longo da pesquisa, menos estudado. Aqui, busquei abordar como a narrativa aparece dentro da construção fotográfica, a relação da forma livro com a constituição da sequência narrativa imagética, a interação entre imagem e texto e o processo do artista na produção do fotolivro. O fazer fotográfico se revela, assim, muito próximo do fazer literário,

como busco demonstrar com os fotolivros que sucedem este ensaio.

Moscouzinho, *O livro do sol* e *Sobremarinhos* são os três fotolivros que compõem a trilogia do pernambucano Gilvan Barreto, sobre os quais me debruço no quarto ensaio. A obra de Barreto é atravessada pela literatura tanto no seu fazer, na sua forma de estruturar e pensar a narrativa, quanto como aquilo que forma o olhar do fotógrafo. Seu percurso por três paisagens específicas – uma cidade, o sertão e o mar – é conduzido pela literatura não de forma explícita, mas como aquilo que ajuda a guiar a narrativa de uma forma subjetiva.

Na sequência, *Intergalático*, de Guilherme Gerais, apresenta um outro caminho para pensar a fotografia no campo da ficção. Sua estrutura, pensada para funcionar como um jogo, com início, meio e fim, que conduz o leitor adiante na fruição do livro, é um obra de ficção científica fotográfica. A sequência é construída pela mistura de diferentes paisagens que criam uma atmosfera de mistério, convidando o leitor a jogar. Mas é um jogo sem saída, um *looping* eterno, no qual o fim aponta novamente para o começo e, com isso, é possível voltar ao livro diversas vezes e sempre ter uma leitura diferente.

O sexto ensaio, e último ensaio teórico, *A ficção como espaço de reflexão*, aborda o contexto atual de produção da imagem. Nele, aponto para o que sugiro ser uma *virada ficcional*; uma tendência à ficção, sentida no campo da arte sobretudo através do *boom* de fotolivros dos últimos anos e do tipo de obra apresentada por essas publicações – das quais Russo, Barreto, Gerais e Coqueiro representam bons exemplos –, mas também a partir de outras exposições, obras e expressões. Neste ponto, defendo a relação da produção artística com seu próprio tempo, no sentido de questionar, indagar, provocar, dialogar e refletir sobre o tempo presente. Em um cenário marcado pela pós-verdade, um momento já reconhecido pelo fim do pós-modernismo, mas ainda inominável, ou com muitos nomes possíveis, temos não apenas o fim da metanarrativa modernista, mas também a afirmação

das micronarrativas trazidas pelo pós-modernismo. A internet, os dispositivos eletrônicos, a presença constante da imagem proporcionam um outro cenário, no qual a confusão parece ser uma palavra de ordem. Assim, a ficção surge como um espaço de reflexão, de utopia possível, de esperança, e também como um lugar para pensar onde estamos, como estamos e para onde queremos ir.

O sétimo ensaio é dedicado ao trabalho *Não minta para mim*, uma investigação do paradeiro do fotógrafo Tito Ferraz. Paulo Coqueiro, o autor do trabalho, cria com muita habilidade uma metaficção, ou seja, uma ficção dentro da ficção, e, a partir desse contexto ficcional, traz à tona a reflexão acerca da imagem fotográfica e de nossa crença na imagem. Essa obra me parece ser o exemplo perfeito ou, ao menos, estar alinhada com o questionamento acerca da realidade trazido pelo contexto de uma virada ficcional. Até quando vamos continuar acreditando nas imagens? Até onde vai a linha tênue que divide realidade e ficção?

Por último, *Porque é preciso seguir olhando fotografias* é o ensaio escrito à guisa de conclusão. Nele, mais do que concluir, aponto para as possibilidades e inquietações trazidas por esta pesquisa. O universo de temas, assuntos e relações que descobri ao longo desses quatro anos e que, de forma alguma, se esgota no espaço dedicado a esta tese, se prolongará nos anos por vir, com sorte sendo acompanhado por novas pesquisas que possam surgir também a partir deste meu estudo.

Antes de terminar, gostaria de voltar rapidamente ao prólogo desta tese. Reencontrar a delicadeza das coisas está ligado a reencontrar o prazer. O prazer é, para mim, junto da inquietação, aquilo que move, que alimenta o pensamento, que o mantém em ebulição e proliferando. Descobri que o prazer, para mim, está localizado em duas coisas importantes: na experiência de ver fotografias e de ler histórias. Foi no momento em que comecei a ler histórias a partir da imagem fotográfica que compreendi o caminho que trilharia com esta pesquisa. A

partir de agora, é este percurso que procurarei refazer para o leitor, dos meus encontros e desencontros, da minha caminhada por entre livros e obras que foi estruturando meu pensamento a respeito da relação que fotografia, literatura, ficção e narrativa mantêm através dos livros fotográficos.

Por fim, gostaria apenas de lembrar, a partir de Ricardo Piglia (1986), que tudo se pode ficcionalizar, uma vez que, como afirma o autor, a realidade é tecida por ficções. Frank Kermode (2000), de sua parte, diz que, quando lemos ficções estamos procurando por nós mesmos. James Wood aponta que "a ficção afrouxa o passo a fim de chamar nossa atenção para uma superfície ou textura que poderia passar despercebida" (2011, p.41). Dorrit Harazim, por sua vez, afirma que

> ...a imagem passa pelo filtro do que já vivemos e do que sentimos no presente. Portanto, quando olhamos para uma fotografia, vemos nela, também, o reflexo de quem somos. Por mais factual ou universal que uma imagem seja, ela só espelha o quanto nela queremos ver. (HARAZIM, 2016, p.377).

Pensar o livro fotográfico como o espaço dessas relações, bem como investigar como ele encerra em si muitas dicotomias e controvérsias da história da fotografia são as tarefas que eu gostaria de empreender a partir de agora. Boa leitura!

1

Quando a fotografia ocupa a página impressa

A história dos livros fotográficos é tão antiga quanto a própria fotografia. Praticamente desde o surgimento da fotografia, os fotógrafos encontraram na página impressa uma forma de divulgar suas imagens. Ute Eskildsen lembra que "a história da fotografia e dos métodos de expor fotografias está intimamente ligada ao desenvolvimento dos meios de impressão" (2004, p.11), e foi isso, em grande parte, que determinou o crescimento do número de publicações, bem como o aprimoramento da qualidade da imagem.

Os daguerreótipos, considerados como as primeiras fotografias, consistiam em placas de cobre cobertas por sais sensíveis à luz. Uma vez expostos, a imagem aderia à superfície da placa. Depois de prontos, eles eram muitas vezes pendurados diretamente na parede, manuseados pelo observador ou guardados em caixas apropriadas, quase como se fossem joias. O desenvolvimento da primeira reprodução em papel ficou a cargo do britânico William Henry Fox Talbot, que apresentou o que ele chamou de "photogenic drawing" ou calótipo (que,

em grego, significa "imagem bonita"). Tratava-se de folhas de papel normal, sensibilizadas por uma solução.

Apesar da falta de nitidez do processo de Talbot, e de aparentemente ele ser mais trabalhoso do que o de Louis-Jacques-Mandé Daguerre, ele foi o primeiro a inventar uma técnica que permitia a reprodução exata de uma mesma imagem. Uma vez revelado, o papel sensibilizado apresentava a imagem nos tons invertidos, ou seja, o negativo da imagem. Era, então, necessário colocar este em contato com um outro papel sensibilizado, expô-lo novamente à luz para, assim, chegar à imagem definitiva, positiva. Na prática, ambas as técnicas exigiam que o fotógrafo refotografasse, mas o processo de Talbot era mais direto e, aliado ao seu espírito empreendedor, aos poucos foi tomando o espaço do daguerreótipo, que custava muito caro e, como imagem única, era irreprodutível.

O livro *Cyanotypes of British Algae*, da britânica Anna Atkins, cuja primeira parte foi publicada em 1843, foi o primeiro livro que se tem registro a usar material sensível à luz como ilustração. É considerado por alguns como o primeiro fotolivro da história. Porém, por se tratar de uma publicação com fins privados, publicada com o intuito de fornecer imagens de pesquisa botânica e sem utilizar uma câmera em seu processo, alguns defendem que se tratava de um álbum, e não um livro criado para veicular imagens fotográficas. Para estes, o marco fundador foi *The Pencil of Nature*, livro de Fox Talbot.

Em 1844, Talbot havia fundado sua própria empresa para imprimir calótipos. Nesse mesmo ano, lançou a primeira parte do seu livro. De acordo com Martin Parr e Gerry Badger, o primeiro fascículo era composto por "cinco calótipos originais, acompanhados por textos impressos em tipografia, embalados em um envoltório. Custava

12 shillings e teve 274 compradores" (2004, p.14)[6]. O livro completo foi publicado entre 1844 e 1846, apresentando 24 calótipos ao todo. As imagens eram, em sua maioria, de arquitetura, natureza morta ou obras de arte e vinham acompanhadas por um pequeno texto, escrito pelo próprio Talbot, explicando a importância e o significado de cada imagem. Segundo os autores:

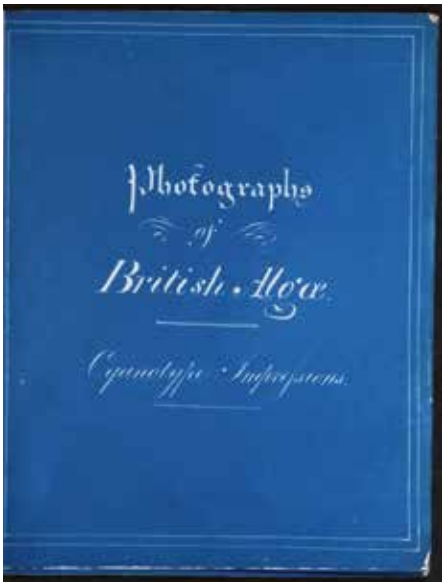
> Grande parte de *The Pencil of Nature* é dedicada a demonstrar as capacidades da fotografia e seu potencial e utilidade como um meio documentário. Talbot, um homem simples e prático, estava antecipando o lugar comum da prática fotográfica, colocando seu aspecto científico à frente do estético. (2004, p.14)[7]

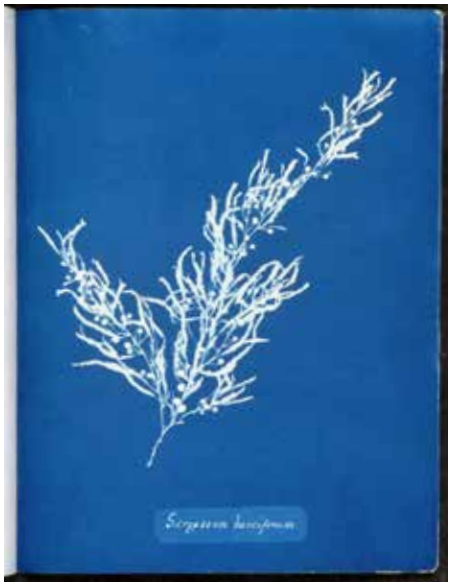
Seguindo os esforços de Talbot em encontrar uma forma de ilustrar livros com fotografias originais e de obter imagens cada vez mais nítidas e fiéis à natureza, uma série de tentativas começaram a despontar. A mais significativa delas, por ter aberto o caminho em direção à futura reprodutibilidade técnica, foi desenvolvida por Alphonse Louis Poitevin, em 1850. O químico francês descobriu que uma combinação de gelatina com bicromato de amônia ou potássio permitia criar imagens que serviam como matriz, pois podiam ser reproduzidas inúmeras vezes. Métodos como a heliogravura, a fotogravura, a fototipia e a impressão de carbono surgiram a partir dessa técnica. Conforme ela avançava, mais popular a fotografia se tornava.

Paralelamente aos experimentos e descobertas de novas técnicas, os fotógrafos começaram a sair em missões para registrar cidades e

6. Tradução minha. No original: "five originals calotypes, bound in paper wrappers and printed with accompanying letterpress texts, it was priced at 12 shillings and found 274 costumers".

7. Tradução minha. No original: "Much of the The Pencil of Nature is taken up demonstrating photography's faculty and potential utility as a documentary medium. Talbot, ever the simple practical man, was anticipating the common-or-garden practice of photography, placing its scientific aspect before the aesthetic."





Anna Atkins, *Cyanotyoes of British Algae* (1843).
Fonte: Site da Biblioteca Pública de Nova York

William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (1844).
Fonte: Site da Biblioteca Pública de Nova York

países, sobretudo de culturas exóticas à europeia, marcando as primeiras décadas da fotografia também com a publicação de álbuns e livros de viagem – os quais configuram um primeiro momento da história dos fotolivros. Assim como na obra de Talbot, a fotografia assumia o papel de documentar e apresentar estes lugares, mas também de descobrir e compartilhar experiências através da página.

Conforme Parr e Badger apontam:

> As três primeiras décadas da fotografia não apenas produziram imagens incríveis, mas também um número de fotolivros que são tão lógicos e inteligentes quanto qualquer outro na história da arte. Essa época foi marcada por uma atividade intensa, pela experimentação e pela conquista de inovações técnicas, especialmente nos processos de impressão fotográfica e no desenvolvimento dos processos fotomecânicos de reprodução. Tais invenções contribuíram imensamente não apenas para a arte da fotografia, mas também para a impressão e a produção de fotolivros. (BADGER; PARR; 2004, p.19)[8]

Mais alguns anos iriam se passar até que a técnica fosse aperfeiçoada, possibilitando, primeiro, que a imagem fosse capturada e depois revelada – o processo não era mais imediato –; segundo, criando fotografias mais claras e nítidas, alcançando a perfeição de reproduzir a natureza com precisão. É preciso lembrar, entretanto, que, paralelamente à busca pela reprodução perfeita, os fotógrafos experimentavam com o meio, testando os seus limites e inventando novas formas de expressão.

8. Tradução minha. No original: "The first three decades of photography not only produced some wonderful imagery, but also a number of photobooks that are as cogent and as intelligent as any in art history. This era was marked by intense activity, experimentation and achievement on the technical front, especially in the craft of making photographic prints and the development of photomechanical printmaking processes. Such sustained invention contributed immensely not only to the art of photography, but also to the printing and production of photobooks."

A reprodutibilidade técnica, ou seja, a possibilidade de replicar uma imagem à exaustão alterou para sempre a relação do homem com a fotografia, não apenas no plano sociocultural e artístico, mas também na forma de compreender e de se relacionar com a imagem. Em 1888, foi inventada a primeira câmera Kodak. Conforme Beaumont Newhall, "tudo o que o dono de uma Kodak tinha que fazer era apontar a câmera para o objeto, disparar o obturador apertando um botão, avançar o filme para a próxima pose e puxar a corda da sua engrenagem para recarregar o obturador" (1988, p.129)[9]. O slogan era: "Você aperta o botão, nós fazemos o resto!"[10]. É interessante ressaltar como a Kodak não apenas trouxe com ela a proximidade do homem comum com a fotografia, mas criou todo um rito social em torno do registro fotográfico. As câmeras se tornaram mais compactas e mais leves, portáteis; os filmes e a revelação, mais acessíveis. A popularização do meio também representou novas formas de experimentação da câmera. Antes um meio voltado para especialistas, a fotografia se tornou uma possibilidade para os amadores. De acordo com Newhall, a câmera tornou-se um aparato prático e conveniente, e os avanços técnicos deram lugar a um uso casual da fotografia, por pessoas comuns. "As pessoas começaram a fotografar todos os tipos de assunto: fotos de família rigidamente posadas, registros informais de piqueniques e passeios, cenas urbanas, objetos próximos e íntimos, coisas distantes e vistas somente em viagens"[11] (1988, p.129). A partir desse momento, tudo passou a ser fotografável.

9. Tradução minha. No original: "all the Kodak owner had to do was point the câmera at the subject, release the shutter by pressing a button, wind on film for the next exposure, and recock the shutter by pulling a string that wound up its clockwork mechanism."

10. Tradução minha. No original: "You press the button, we do the rest."

11. Tradução minha. No original: "People began to take all kinds of subjects: stiffly posed Family groups, informal records of picnics and outings, street scenes, things near and dear, things distant and seen only in travel"

Os álbuns de família, que ao longo da segunda metade do século XIX eram uma exclusividade das famílias mais prósperas, que possuíam o tempo e o dinheiro necessários para posar e comprar as fotografias produzidas pelos estúdios comerciais, se tornaram mais populares no início do século XX. Com a presença das câmeras Kodak, que logo lançou mais de um modelo, as famílias passaram a fazer e a guardar seus próprios registros. Os álbuns, uma verdadeira coleção de fotografias dos momentos mais marcantes da família – viagens, datas festivas, aniversários, fotografias de turma, reuniões de trabalho, etc. – eram cuidadosamente organizados e mantidos.

Entre o início da história da fotografia, os primeiros fotolivros publicados e o cenário contemporâneo, muitos fotógrafos deram a sua contribuição para pensar o meio. Porém, há dois marcos importantes[12], consenso entre a maior parte de pesquisadores, que alteraram, ou melhor, expandiram a noção do potencial da relação entre a fotografia e a página impressa, abrindo novos caminhos e possibilidades para pensar o que hoje entendemos como um fotolivro. Se antes um livro fotográfico era considerado uma publicação que reunia

12. Elejo aqui dois marcos principais, Walker Evans e Robert Frank, por compreender que ambos alteraram de forma considerável a história das publicações fotográficas no que tange à construção de uma narrativa imagética a partir da sequencialização das fotografias no livro. Entretanto, há inúmeros outros exemplos que também contribuíram para este pensamento. Entre eles, gostaria de enfatizar, mesmo que na brevidade de uma nota, Eugène Atget, com *Photographe de Paris*, publicado em 1930, e Brassaï, com *Paris de Nuit*, publicado em 1933. Ambos os livros precedem *American Photographs*, de Evans, e também trazem em sua organização uma ideia de narrativa estruturada a partir da disposição das imagens. A respeito do livro de Brassaï, Herbert Molderings afirma que "Nunca antes houve uma coleção de fotografias com um design tão perfeito, da escolha das imagens à diagramação, da tipografia ao processo de impressão, da folha de rosto à capa, do formato à encadernação" (2009, p.87). Brassaï (1899-1984), trabalhava como jornalista e aprendeu a arte da fotografia a partir da influência de André Kertész, inicialmente para ilustrar seus textos, mas logo percebeu que a nova técnica havia chegado para ficar. Brassaï foi um artista que buscava compreender o seu tempo e, a partir da fotografia, ele encontra um caminho para tanto. *Paris de nuit* está presente na maioria das coletâneas sobre fotolivros. Já *Photographe de Paris*, publicado após a morte de Atget, trazia imagens de Paris à noite, esvaziadas de pessoas, envoltas em uma atmosfera particular. Sua obra é hoje considerada como um marco da virada do século XIX para o XX, sendo precursora do novo documentário.

fotografias, hoje, a partir do olhar sobre a obra de Walker Evans e Robert Frank e da produção contemporânea que surge na esteira desses trabalhos, ele passa a ser entendido como um livro onde a fotografia não só tem o papel principal, mas sua disposição nas páginas determina a experiência do observador. Sua sequência e edição cuidadosa são responsáveis por criar um universo próprio, conduzindo o leitor por uma narrativa que é também permeada pelo olhar pessoal e subjetivo do próprio fotógrafo.

Em 1938, foi publicado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, o livro *American Photographs*, do americano Walker Evans. Tratava-se de um catálogo para acompanhar a mostra homônima, uma das primeiras exposições individuais de fotografia a ser realizada em um museu de arte. As fotos apresentavam retratos contundentes da sociedade americana. Por compreender a natureza do livro – Evans era um amante da literatura –, ele fez questão de criar um objeto único que, apesar de não conter todas as imagens expostas, como se esperaria de um catálogo, possuía uma seleção feita pelo autor, que era apresentada em uma ordem específica, concentrando a força e o impacto do seu trabalho.

> Evans refletiu extensamente sobre a seleção e a sequência das fotografias. Ao escolher publicar as imagens apenas no lado direito de cada página e deixar os títulos prosaicos em forma de lista ao final de cada uma das duas seções, Evans fez com que nada interrompesse a experiência de olhar a progressão das imagens. (MEISTER, 2016, p.202)[13]

13. Tradução minha. No original: "Evans deliberated extensively on the selection and sequencing of the photographs. Placing pictures only on the right-hand side of each spread and relegating the prosaic titles to a list at the end of each of the two sections, Evans allowed nothing to interrupt the experience of looking through the progression of plates."

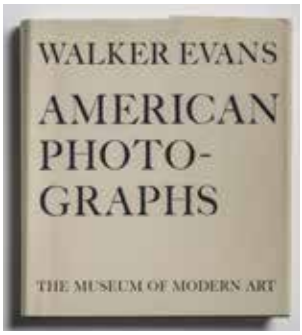
Ao final do livro, há um texto sobre a obra escrito pelo amigo e incentivador de Evans, Lincoln Kirstein. O autor discorre sobre a relevância da obra do fotógrafo e da sequência apresentada em forma de livro, reforçando a importância do olhar de Evans e da sua maneira de ver o mundo. "Você não pensa nele como um fotógrafo em primeiro lugar"[14] (2016, p.194). Kirstein frisa: "Que poeta há dito tanto? Que pintor mostrou tanto?" (2016, p.194).

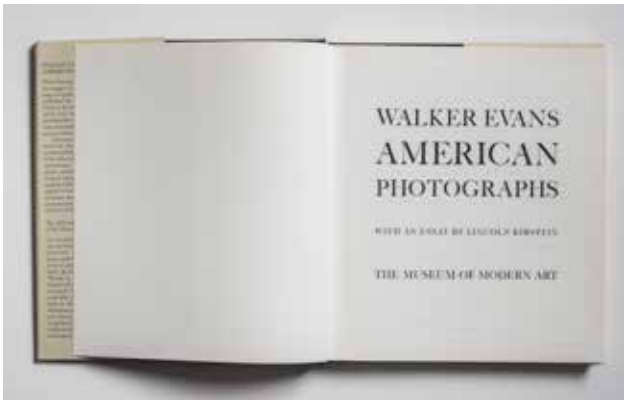
Gostaria de ressaltar as menções que Kirstein faz: 1) à presença do olhar do fotógrafo, por mais que a câmera seja um meio mecânico – "Na falta de um termo mais apropriado, nós podemos chamar isso de o olhar do fotógrafo, a sua visão pessoal ou a sua atitude única" (2016, p.191-192)[15] –; 2) à aproximação da fotografia com a literatura e a poesia – "No entanto, sempre alguns fotógrafos, mais criativos e com um olhar aguçado continuaram a catalogar os fatos de sua época, Atget certamente é o complemento de Proust; Brady de Stephen Crane" (2016, p.193)[16] –; 3) à mudança que a fotografia traz para a forma de ver, que torna-se cada vez mais rápida e furtiva; e 4) à importância dada à construção da sequência de imagens:

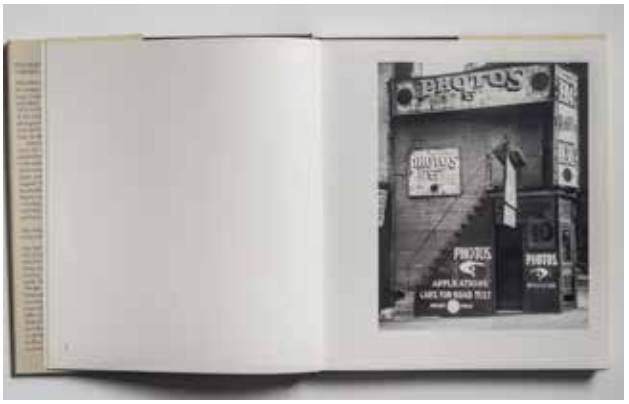
14. Tradução minha. No original: "You do not think of him as a photographer first of all". Em seguida: "What poet has said as much? What painter has shown as much?".

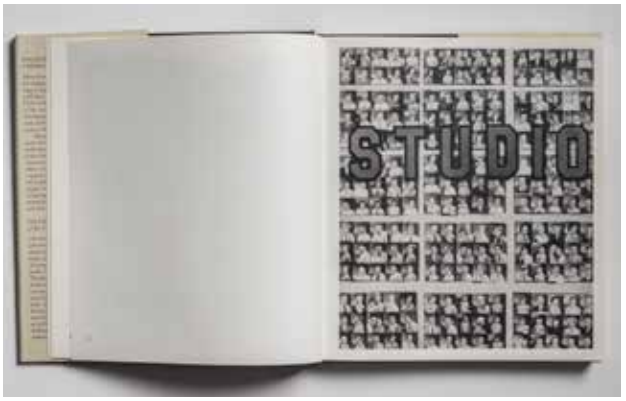
15. Tradução minha. No original: "For lack of a better term we can call this the photographer's eye, his personal vision or unique atitude".

16. Tradução minha. No original: "Always, however, certain photographers with a creative atitude and a clean eye have continued to catalogue the facts of their epoch, Atget is surely the complemente of Proust; Brady of Stephen Crane."









Walker Evans, *American Photographs* (1938). 23 x 20,5 cm, 208 pgs.
Fonte: Arquivo pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

> Mas essas fotografias, geralmente vistas isoladas, não foram concebidas como imagens únicas, capturadas ao apontar a câmera para um lado ou outro. Elas existem, de fato, com a intenção de criar uma coleção de depoimentos que derivam, ao mesmo tempo que apresentam, uma atitude consistente. Vistas em sua sequência, elas são impressionantes por seu aprofundamento de detalhes, sua poesia de contrastes e, para aqueles que querem ver, seu envolvimento moral. (KIRSTEIN, 2016, p.194-195)[17]

Em outras passagens, o autor observa como o olhar de Evans é formado pela literatura, pelos poetas realistas franceses, como Baudelaire e Rimbaud, pelo olhar fotográfico de Proust, pelo clássico método analítico de Stendhal e Flaubert, e também por pintores, demonstrando, de certa forma, a relação entre fotografia e literatura, duas formas diferentes, porém próximas, de ver e analisar o mesmo mundo.

De fato, o primeiro amor de Evans foi a literatura e, quando jovem, o seu desejo era tornar-se escritor. Ao longo de sua vida, Evans escreveu histórias curtas, poemas e críticas, traduziu textos e ensaios da literatura francesa e escreveu histórias para acompanhar a publicação de suas fotografias em revistas, como *Fortune*, *Harper's Bazaar*, entre outras. Ao mesmo tempo, ele era um observador nato, e suas imagens nascem desse olhar atento e formado por um universo de amor às letras. A curadora Maria Hambourg afirma que:

> Evans era, de fato, um homem das letras, um leitor dedicado, um colecionador de livros ao longo de toda sua vida e um excelente escritor. De seus estudos da literatura, ele aprendeu como observar a sociedade de maneira desinteressada, porém extrassensível. Aprendeu, a partir de técnicas específicas, como fazer desaparecer o autor em meio

17. Tradução minha. No original: "But these photographs, of necessity seen singly, are not conceived as isolated pictures made by the câmera turned indiscriminately here or there. In intention and in effect they exist as a collection of statemens deriving from and presenting a consistente atitude. Looked in sequence they are overwhelming in their exhaustiveness of detail, their poetry of contrast, and, for those who wish to see it, their moral implication."

> à sua observação, para capturar a essência a partir dos detalhes e revelar maravilhosas ironias, paralelos e reviravoltas dentro de uma determinada cena. (HAMBOURG, 2000, p.9)[18]

Hambourg argumenta que Evans encontrou na fotografia sua forma de produzir sentido, deixando de lado as letras, mas colocando na imagem toda sua paixão e bagagem literária, sua forma de ver o mundo, que foi formada por suas leituras. Segundo ela, Evans se deu conta da condição de reprodução técnica imposta com a modernidade e se apropriou de tal forma disso que "a sua obra demonstra como a serialidade, a multiplicidade e a mídia estão implícitas em cada aspecto da vida cotidiana" (2000, p.8)[19]. Além disso, ele mudou o foco de atenção do ideal para o ordinário, outra característica que passa a imperar cada vez mais ao longo da história da fotografia. Lee Friedlander afirma que Evans "tornou possível, para outros fotógrafos que vieram depois dele, acreditar que qualquer coisa era possível, que qualquer coisa poderia ser interessante, que qualquer coisa poderia ser bonita" (apud Hambourg, 2000, p.8)[20]. Ele se deu conta de que o homem era sua própria medida e que a busca mais fundamental estava em compreender a sociedade do seu próprio tempo. "Desenvolvendo sua obra a partir de temas repetitivos, ele foi um artista conceitual *avant la lettre*, um incisivo e conciso Balzac, que pretendia nada menos do que

18. Tradução minha. No original: "Evans was in fact an homme de lettres, a serious reader and a book collector all his life and ultimately an excellent writer. From his close study of literature he learned a form of extra-sensitive, disinterested social observation, as well as particular techniques for disappearing within the authorial role, for grasping the essence from the detail, and for revealing delicious ironies, parallels, and reversals within a given scene."

19. Tradução minha. No oriiginal: "his work demonstrates how seriality, multiplicity, and the media are implicit in every aspect of our lives."

20. Tradução minha. No original: "made it possible for photographers who came after him to believe that anything was possible, anything could be interesting, anything could be beautiful."

realizar um retrato do mundo moderno enquanto este ainda estava em construção" (Hambourg, 2000, p.8)[21].

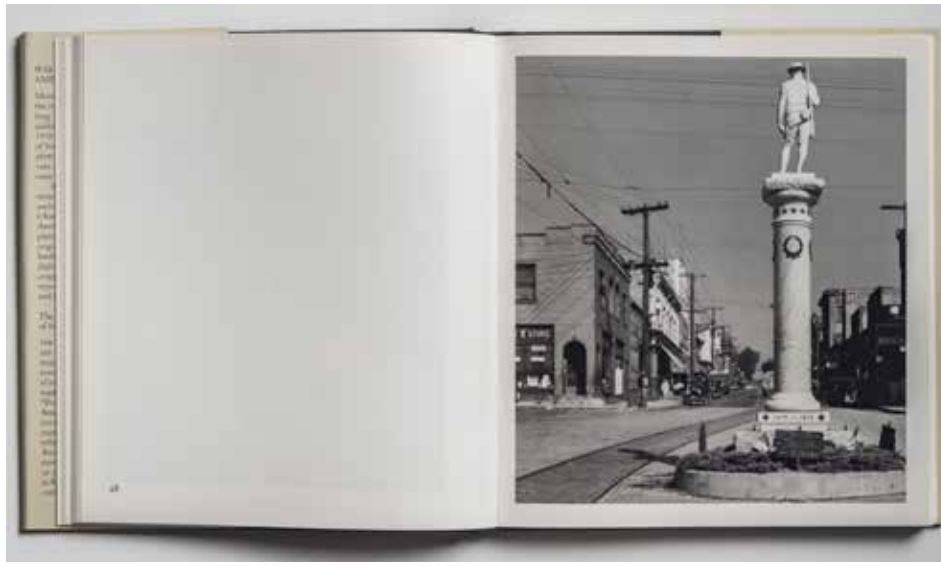
Assim, *American Photographs* tornou-se um marco na história da fotografia e na história dos livros fotográficos. Sua edição, a escolha da ordem das imagens na página criando uma narrativa, assim como todas as decisões tomadas previamente à publicação, deram origem a um objeto que transformou a maneira de ver a fotografia no livro. A forma como as imagens passavam de uma a outra, formando no leitor um ideário acerca da população norte-americana da época, abriu um leque de novas possibilidades não apenas para o fazer fotográfico, mas para o ramo editorial, de publicações de livros de artistas e fotógrafos.

O livro é dividido em duas seções. De forma resumida, a primeira delas apresenta os tipos norte-americanos e seus modos de viver, e a segunda, as paisagens que formam o país. Na primeira seção, estão concentradas fotografias que falam sobre o homem e seus hábitos, planos abertos e fechados que enfocam os tipos sociais, as profissões, as ruas das cidades, os monumentos, os marcos e os heróis e, também, o papel da fotografia na construção dessa história. Não por acaso, Evans abre o livro com a fotografia de um estúdio fotográfico. Os sinais grafados na fachada indicam uma porta de entrada, que pode facilmente ser entendida como a porta de entrada para o que vai começar a ser narrado por ele, um convite a entrar em um mundo sabiamente construído pela fotografia. Ao longo da sequência, as imagens fazem uso da ironia, da metáfora, e criam relações entre si, como se fossem frases que se conectam e que indicam uma continuidade. Um exemplo disso é a sequência de cinco imagens que começa com um plano aberto da rua principal da cidade de Pennsylvania (*Main Street Pennsylvania Town*, 1935). Nela podemos ver um monumento em homenagem aos

21. Tradução minha. No original: ""Developing his oeuvre over several repeating themes, he was a conceptual artist avant la lettre, a mordant and concise Balzac who intended nothing less than a portrait of the modern world in the making."

soldados que, pela data do monumento (1917-1918), suponho terem lutado na Primeira Guerra Mundial. Essa imagem é seguida pela fotografia de um outro monumento de guerra (*Battlefield Monument*, Vicksburg, Mississippi, 1936), desta vez um marco da Guerra Civil Americana. Logo após, temos o retrato de um policial (*Havana Policeman*, 1932) e o retrato de três meninos pequenos trajando camisa branca, gravata preta e um quepe estilo militar (*Sons of the American Legion*, 1936). Por fim, o retrato de um legionário americano (*American Legionnaire*, 1936), símbolo dos veteranos de guerra. Essa sequência me parece deixar claro como Evans busca construir, a partir do encadeamento das imagens, o ideal de um dos tipos da sociedade americana: o homem que luta e defende sua pátria. Nacionalista, passa de geração a geração o orgulho de ser norte-americano e lutar pelo seu país. Em outras imagens, como, por exemplo, *Roadside Stand Near Birmingham* (1936), podemos ver uma loja cujos escritos da fachada indicam se tratar de uma peixaria. No entanto, tudo o que podemos ver ofertado são melancias e outras frutas. A ironia também aparece em suas imagens no cruzamento entre o texto escrito (anúncios, cartazes, fachas) e a imagem em si, demonstrando a habilidade do autor para valer-se da literatura em sua criação fotográfica.

É importante ressaltar, também, a importância de Walker Evans por ter cunhado a expressão *estilo documental*, que utilizou para explicar sua obra. Segundo ele, era muito fácil compreender o que era isso. "Um exemplo de documento literal é a fotografia feita pela polícia, por exemplo, de uma cena de assassinato", ele responde a Leslie Katz, em entrevista publicada na revista Art in America, em 1971. "Você compreende, um documento tem uma utilidade, enquanto a arte não tem nenhuma. Como consequência, a arte jamais será um documento, mas



Walker Evans, *American Photographs* (1938)
Fonte: Arquivo pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

Walker Evans, *American Photographs* (1938)
Fonte: Arquivo pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

ela poderá adotar este estilo" (2018, p.31)[22].

Como vimos anteriormente, com Hambourg e Kirstein, apesar da denúncia social, do retrato da sociedade norte-americana, da aparente objetividade e frieza de suas fotografias, sua obra é marcada fortemente por uma subjetividade latente. É sua maneira de ver, compreender e retratar as relações que seu olhar criava a partir das cenas da vida cotidiana. Em cada uma das imagens, e ainda mais na sequência que forma *American Photographs*, está implícito o olhar próprio do fotógrafo, a construção da mensagem que deseja passar com o seu trabalho – característica que, como apontei na introdução desta tese, defendo ser uma presença ficcional na imagem, e sobre a qual voltarei adiante.

O segundo grande marco da história dos fotolivros é o suíço radicado nos Estados Unidos Robert Frank. Após o final da Segunda Guerra Mundial, o jovem Frank deixou a Suíça para tentar a vida em Nova York. Já treinado como fotógrafo, levou consigo um portfólio com 40 imagens, que apresentou para diretores de revistas ilustradas no intuito de conseguir um emprego. Não demorou para Frank ser contratado pela *Harper's Bazaar*. Seu portfólio e seus primeiros trabalhos, alguns deles enviados para a família como forma de mandar notícias sobre o que estava fazendo nos Estados Unidos, já demonstravam sua preocupação em desenvolver a força da sequência fotográfica, criando uma atmosfera própria e afirmando a forte presença do seu ponto de vista.

De acordo com Sarah Greenough (2017), Robert Frank encontrou na sequência uma forma de expressão mais sólida. O artista, segundo ela, soube utilizá-la para revelar os densos mistérios da realidade cotidiana, com uma intensidade rara, que pouquíssimos outros fotógrafos conseguiram atingir.

---

22. Tradução minha. No original: "Un exemple de document littéral serait la photographie prise par la police sur le lieu d'un meurtre. Vous comprenez, un document a une utilité, alors que l'art n'en a aucune. En conséquence, l'art n'est jamais un document, bien qu'il puisse en adopter le style". Walker Evans entretien avec Leslie Katz.

> O entendimento de Frank a respeito do potencial de uma sequência fortemente orquestrada para colapsar ou subverter o tempo, para apresentar camadas e múltiplos significados, para extrair numerosas e conflitantes respostas emocionais e para recriar experiências mais do que meramente descrevê-las resultou em uma das mais universais e veementes expressões que o meio produziu. (GREENOUGH, 2017, p.8)[23]

A obra do fotógrafo alemão radicado na Inglaterra Bill Brandt (1904-1983) foi uma grande influência para Frank. Em seus livros, o fotógrafo aprendeu alguns dos recursos que poderiam ser utilizados para unificar um grupo de fotografias, ajudando na criação de uma narrativa. A dicotomia – por exemplo claro *versus* escuro, vida *versus* morte – ajudava a criar uma ordem, bem como uma tensão e um ritmo para a sequência. Ao longo do tempo, outros recursos seriam incorporados, como a ironia e a sagacidade. Walker Evans, é claro, foi também uma importante influência para Frank, sendo, inclusive, uma espécie de mentor e fonte de inspiração.

Em 1952, Frank montou o livro *Black White and Things*, que reunia 34 fotografias originais. De acordo com Greenough, Frank "procurou transpor para o nível do olhar o que ele havia capturado com o coração, de tal forma que o que era visto e sentido poderia também ser conhecido e compreendido" (2017, p.9)[24]. Segundo a autora, foi com essa obra que o fotógrafo se deu conta de que ele poderia recriar os sentimentos a partir da sequência de fotografias cuidadosamente elaborada. A

23. Tradução minha. No original: "Frank's understanding of the potential of a tightly orchestrated sequence of photographs to collapse or even to subvert time, to present multiple and layered meanings, to elicit numerous and often conflicting emotional responses, and to recreate experience rather than merely describe it has resulted in some of the most passionate and universal expressions the medium has ever produced."

24. Tradução minha. No original: "sought a means to transpose what had been perceived or grasped through the heart to the level of the eye, so that what was seen and felt could, in some manner, also be known and understood."

Bill Brandt, *Barmaid at the Crooked Billet, Tower Hill* (1939), *Deserted Street in Bloomsbury* (1942) e *Dylan Thomas and His Wife, Caitlin, in Their Room, Manresa Road, Chelsea* (1944). Fonte: Site MoMA/NY

Páginas do fotolivro Black White and Things de Robert Frank (1952). Fonte: The National Gallery of Art, Washington.

sequência estabelecia o tom, comunicando o sentido e transmitindo a emoção. "Conforme o observador vira as páginas, silenciosamente estudando cada imagem no seu tempo, as fotografias, não importa o quão diferentes pareçam em um primeiro olhar, começam a se relacionar entre si" (2017, p.9)[25].

Poucos anos depois, já cansado de trabalhar para revistas ilustradas, sobre as quais afirmava que a única coisa que importava era o dinheiro, o autor se candidata, e ganha, uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim. Evans teve um papel fundamental nisso, uma vez que ajudou Frank a fazer sua inscrição. Com ela, Frank conseguiu a autonomia financeira que desejava para se dedicar plenamente ao seu fazer fotográfico. Seu projeto era cruzar os Estados Unidos registrando a sociedade americana, nesse país que para ele era tão vasto e, em grande parte, cheio de novidades a descobrir.

> Eu estou submetendo um trabalho que será visto como documentação – falando de modo geral. Acredito que trabalhos deste tipo carregam o seu impacto visual sem precisar de muita explicação. Tenho em mente um projeto que será formatado ao longo do seu processo e que é essencialmente flexível. O material está lá; a prática estará nas mãos do fotógrafo e a visão em sua mente. [...] O que eu tenho em mente, portanto, é observar e registrar o que um Americano vê nos Estados Unidos que significa o tipo de civilização que nasceu aqui e que está se espalhando para outras partes. (FRANK, Candidatura para Bolsa Guggenheim, 1954)[26]

25. Tradução minha. No original: "As the viewer turns from page top age, quietly studying one photograph at a time, the images, no matter how seemingly dissimilar on first glance, begin to relate to each other."

26. Tradução minha. No original: "I'm submitting work that will be seen to be documentation – most broadly speaking. Work of this kind is, I believe, to be found carrying its own visual impact without much work explanation. The project I have in mind is one that will shape itself as it proceeds, and is essentially elastic. The material is there; the practice will be in the photographer's hand, the vision in his mind. […] What I have in mind, then, is the observation and record of what one naturalized American finds to see in the United States that signifies the kind of civilization born here and spreading elsewhere."

É desse empreendimento que nasce sua mais famosa obra: *The Americans*[27]. O livro, que teve sua primeira edição publicada na França, em 1958 e que, em 1959, ganhou sua versão americana, reúne 83 imagens, escolhidas entre mais de 27 mil negativos, feitos ao longo de 1955 e 1956. Gerdhard Steidl, homem à frente de uma das maiores e mais reconhecidas editoras de fotolivros e editor dos livros de Frank a partir da 3ª edição de *The Americans*, observa que o fotógrafo, em um primeiro momento, não queria nenhuma espécie de texto em sua obra. Para ele, as imagens falavam por si mesmas. A primeira versão teria um texto escrito por Evans, mas que acabou sendo descartado. "Seu editor demonstrou preocupação e, ao final, as imagens receberam legendas curtas e um ensaio de Jack Kerouac. Robert Frank teria preferido muito mais ter publicado sem texto algum" (2017, p.1)[28].

Como não poderia ser diferente, o texto do escritor da Geração Beat é rápido e direto, literário e lírico. Com o domínio da escrita que lhe é próprio, dá conta de colocar em palavras a poesia das fotografias de Frank, expressando claramente a maneira como o fotógrafo soube capturar mais do que a aparente fachada das coisas, mas o sentimento de ser americano, a atmosfera daquele país.

> Aquela sensação louca nos Estados Unidos, quando o sol esquenta as ruas e se ouve música vinda de uma vitrola automática ou de um enterro nas redondezas – foi isso que Robert Frank captou nas tremendas fotos tiradas enquanto rodava praticamente por 48 estados num velho carro usado e, com a agilidade, o mistério, o gênio e a estranha discrição de uma sombra, registrou cenas jamais vistas em filme

27. Entre setembro e dezembro de 2017, o Insituto Moreira Salles apresentou, em sua sede de São Paulo, a exposição *Robert Frank: Os americanos + Os livros e os filmes*. Nessa exposição, o público brasileiro pôde ver pela primeira vez a obra de Frank reunida: livros, filmes e colaborações, bem como as fotografias originais que compõem o fotolivro *The Americans*.

28. Tradução minha. No original: "His publisher expressed concern, and finally they were given short captions and an essay by Jack Kerouac. Robert Frank would have much preferred no text at all."

Vitrine com as diferentes edições de *The Americans*, na exposição *Robert Frank: Os americanos + Os livros e os filmes*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2017

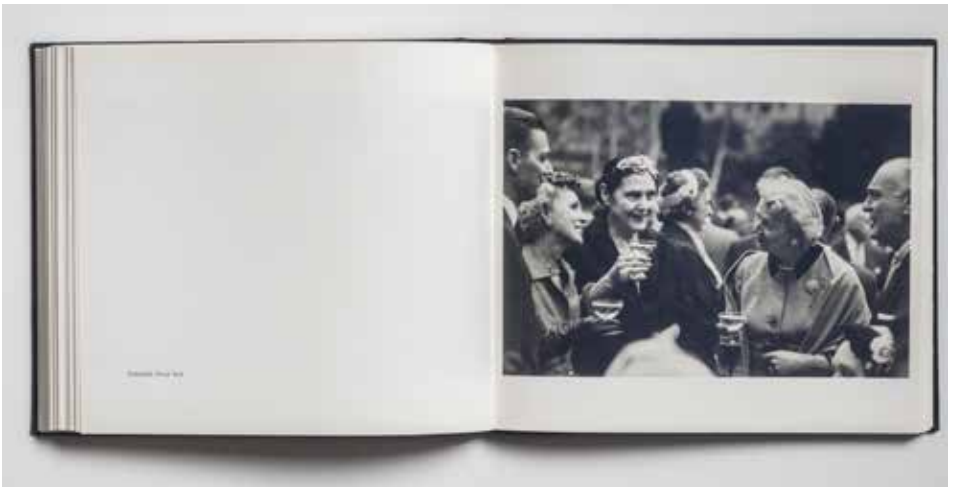
Robert Frank, *Os americanos* (2017), 19 x 21,5 cm, 180 pgs.

> fotográfico. (KEROUAC apud FRANK, 2017)

Ao longo do texto, Kerouac menciona mais de uma vez a capacidade de Frank de capturar sensações, sentimentos, de criar poesia com a imagem. "Se alguém não gostar dessas fotos é porque não gosta de poesia, tá bem?", escreve quase ao final do texto.

> Robert Frank, suíço, discreto, simpático, com aquela câmera pequena que levanta e dispara com uma das mãos, sugou um poema triste dos Estados Unidos e o passou para seu filme, perfilando-se entre os poetas trágicos do mundo. A Robert Frank envio uma única mensagem: você tem olhos. (KEROUAC apud FRANK, 2017)

Diferentemente de *American Photographs*, de Evans, *The Americans* já nasceu como fotolivro. Desde o princípio, a ideia do fotógrafo era apresentar uma sequência que desse conta de demonstrar o resultado de sua pesquisa. A escolha e edição das imagens foi feita com o formato livro em mente e, para isso, Frank criou maquetes, dispôs as imagens na parede, incluiu e excluiu fotografias até chegar ao resultado que buscava. No livro, as imagens estão dispostas sempre na página da direita, com a legenda no pé da página oposta. Sarah Greenough observa que, em uma época na qual o design de livros prezava por projetos gráficos elaborados, sedutores, que misturassem texto e imagem, Frank navegou na direção oposta, editando um livro sóbrio, metódico, sério, com design muito semelhante ao livro de Evans, publicado 17 anos antes. Segundo a pesquisadora, em *The Americans*, ele estabeleceu uma sequência muito mais sutil e complexa, que fugia da óbvia comparação de imagens lado a lado. "Ele criou uma sucessão silenciosa, na qual tanto a lembrança quanto a antecipação assumiam um papel principal, permitindo assim uma gama de expressão muito



maior" (2017, p. 15)[29].

Assim, é possível notar que uma série de objetos, como, por exemplo, a bandeira norte-americana – que, aliás, marca o início dos quatro capítulos que formam o livro –, as *juke-box* em bares, carros, motos, televisores, cigarros e charutos se repetem conforme viramos as páginas. Na maior parte das vezes, esses objetos não são o foco principal da fotografia, mas vão silenciosamente se impondo como símbolos que marcam e também representam a sociedade americana. Entre as imagens, há a riqueza e a pobreza, as raças e classes sociais que se intercalam e, nos Estados Unidos dos anos 1950, apenas algumas vezes se misturam. A imagem de um rodeio, em Detroit, mostra duas mulheres no canto esquerdo e um homem, que ocupa a maior parte do quadro e fuma um charuto concentrado naquilo que assiste. Na página seguinte, um casal caminha nas ruas de Savannah, Geórgia. Novamente, a mulher está à esquerda, em um passo levemente atrás do marido, e este anda convicto, fumando seu charuto. Penso nessas imagens como uma visão da mulher que acompanha o homem, que está sempre ao seu lado, uma visão típica da sociedade daquela época. Mas Frank também demonstra o espaço e a força da mulher, que joga no cassino em Nevada, que bebe com outras amigas em um coquetel em Nova York, que vai glamorosa à estreia de um filme ou que trabalha nos cafés, bares e lanchonetes. Os vários aspectos que formam a sociedade americana são construídos para o leitor com o folhear das páginas.

Por ter perseguido o seu ideal de forma de expressão através da sequência fotográfica e, consequentemente, do livro fotográfico, Robert Frank alterou a forma como esse suporte era visto e usado por outros fotógrafos. Steidl observa que, com *The Americans*, Frank "libertou a

29. Tradução minha. No original: "He created a quiet procession where both recollection and anticipation play an active role, allowing for a far wider range of expression."

fotografia do seu papel de mero acompanhamento do texto e a transformou em uma forma de arte independente, capaz de abranger o contexto de um livro completo" (2017, p.1)[30].

Greenough resume da melhor forma a contribuição do fotolivro de Frank:

> É uma sequência que não progride de forma clara e lógica de um início até um final, mas, como a nossa percepção da realidade, às vezes volta-se a si mesma e em outros momentos dá saltos para frente. É, por vezes, estranhamente silenciosa, como um sonho ou uma memória: enquanto juke-box e televisores brilham, políticos persuadem, tubas de boca larga nos confrontam, não ouvimos nenhum som, mas vemos ser invocados sentimentos indefinidos e vagos. É uma sequência com um tom e uma voz enfáticos, porém os significados são propositadamente escorregadios e abertos a inúmeras interpretações. Por fim, é uma sequência com uma ordem clara e intensa que anula qualquer explicação. Qualquer discurso torna-se inútil e irrelevante, pois Frank é muito bem sucedido ao evocar não uma metáfora da sua experiência dos Estados Unidos, mas a experiência em si. Sem depender de palavras, essa sequência fala ao coração, não à mente. Ela não registra, representa ou apresenta, mas catalisa e engendra a experiência; ela simplesmente é. (GREENOUGH, 2017, p.15)[31]

30. Tradução minha. No original: "liberated photography from its role as more visual accompaniment to text and turned it into an independent art form, one that could comprise the whole context of a book"

31. Tradução minha. No original: "It is a sequence that does not cleanly and logically progress from beginning to end, but, like our perception of reality, at times doubles back on itself and at other points makes perplexing leaps forward. It is sometimes strangely silent like a dream or a memory: while juke boxes and television sets glow, politicians cajole, and wide-mouthed tubas confront us, we hear no sound, but instead undefinable feeling and vague associations are evoked. It is a sequence with an emphatic voice and tone, but whose specific meaning is intentionally slippery and open to numerous interpretations. Finally, it is a sequence with a distinct, intense order that nullifies explanation. All discourse is rendered useless and irrelevant, for Frank succeeded in evoking not a metaphor for his experience of the United States, but the experience itself. Not dependent on words, this sequence speaks to the heart, not the mind. It does not record, depict, display, or present, but rather it catalyzes and engenders experience; it simply is."

Dessa forma, Evans e Frank, cada um à sua maneira, trouxeram um novo olhar para a fotografia. Se, por um lado, ambos trabalhavam partindo de um ponto de vista mais documental, ligados também ao amadurecimento do campo do fotojornalismo, cujo principal intuito era demonstrar, ou denunciar, por meio de imagens, os acontecimentos sociais, culturais e políticos, por outro, através de seus modos de trabalhar e suas visões específicas a respeito das possibilidades da fotografia, eles ampliaram o entendimento da função da imagem fotográfica. Ao construírem uma narrativa visual, com suas sequências bem elaboradas, contribuíram para afirmar a fotografia e, principalmente, o objeto livro como um lugar para experimentação e expressão pessoal.

A dicotomia entre ser um meio mecânico, a cargo da ciência e da história, e ser um meio de expressão e criação, a partir das inquietações e subjetividade do fotógrafo, marca profundamente a história da fotografia. É uma discussão que tem seu cerne na própria origem e natureza do meio e persiste de diferentes formas até hoje. O resultado é um campo que escreveu seu percurso de maneira fragmentada, dividida entre duas posturas antagônicas a respeito dos usos e possibilidades que a fotografia trazia para a sociedade. Mesmo sendo devedores de uma tradição da fotografia pura, Evans e Frank ampliaram a noção de um campo próprio da fotografia para o campo maior da arte.

Enquanto fotojornalistas produziam e consolidavam o meio como forma documental, a arte moderna fervilhava. As mesmas câmeras e técnicas estavam à disposição dos artistas, que cada vez mais experimentavam com os materiais cotidianos e as inovações tecnológicas. O período que compreende o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960 é marcado pelo princípio da arte contemporânea, com o aparecimento dos happenings, performances, *land art*, arte conceitual, entre outros movimentos. Cito estes quatro porque foram eles, sobretudo, que incorporaram de forma mais clara a fotografia ao campo da arte. A produção deste período é marcada fortemente por uma oposição aos

valores defendidos em nome da arte moderna, sobretudo pela figura do crítico americano Clement Greenberg. Esses artistas trabalhavam com a ideia de antiarte, tendo como principal exemplo Marcel Duchamp e o dadaísmo. De acordo com Juliana Gisi, a fotografia desta época pode ser entendida como *algo qualquer*, "no sentido de ser absolutamente comum e presente de modo generalizado na vida das pessoas" (2015, p.28). Para a pesquisadora, o uso da fotografia nesse período funciona como uma estratégia para operar a rejeição do gênio criador, do artista como ser especial, da obra como contemplação, da expressão subjetiva.

> Proponho que a fotografia na arte existe em virtude do discurso – tanto visual quanto textual – que a toma como objeto; que sua presença na prática artística das décadas de 1960 e 1970 revelou-se como um processo complexo de estabelecimento da fotografia como um objeto para o qual se forma um vocabulário específico, possibilitando que ela se coloque como mais um medium para a produção artística, entre outros em relação a eles. (GISI, 2015, p.25)

É também nessa época que surgem os primeiros livros de artista ou, como afirma Paulo Silveira, que eles começam a ser assimilados como tal, uma vez que, olhando para o passado, poderíamos identificar livros de artista tão antigos quanto os cadernos de Leonardo da Vinci, executados no século XV. "É no final do século XX que o entendimento da autonomia desse tipo de obra de arte é legitimado. Principalmente a partir dos anos 1960, pela mutação causada pela companhia do conceitualismo, com a sua maior divulgação nos anos 1970" (2001, p.30).

É, de fato, um artista norte-americano ligado à arte conceitual e à pop art que traz um novo aporte para pensarmos o fotolivro. Edward Ruscha (1937) é considerado como um dos fundadores do moderno livro de artista. Sua ferramenta principal: a fotografia. Em 1963, ele lança *Twentysix Gasoline Stations*, seu primeiro livro, composto por 48

páginas e 26 fotografias, sempre posicionadas na página da direita. A obra registrava postos de gasolina encontrados por Ruscha no percurso entre Los Angeles e Oklahoma City, ao longo da famosa Rota 66, que corta o território norte-americano de leste a oeste. De acordo com Silveira (2001), essa obra apontaria para uma das principais direções da produção de livros de artista ao longo dos anos 1970: o espírito conceitual e o rigor sistemático.

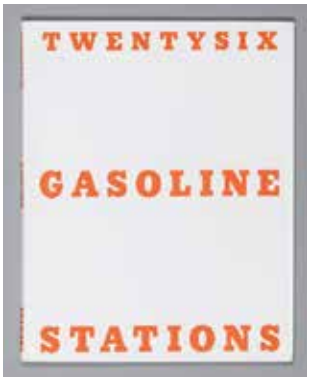
De acordo com o fotógrafo e pesquisador britânico David Bate, o método de Ruscha consistia em primeiro encontrar uma forma para o livro, resolver seu design, e só então fazer as fotografias. O assunto, ou tema, das imagens era determinado pelo conceito/título do livro. A organização das fotografias nas páginas construía uma sequência narrativa, que Bate afirma ter a influência de fotógrafos como Evans e Frank, cujas obras Ruscha teve acesso enquanto realizava seus estudos no Chouinard Art Institute (hoje CalArts), na Califórnia. Argumenta que:

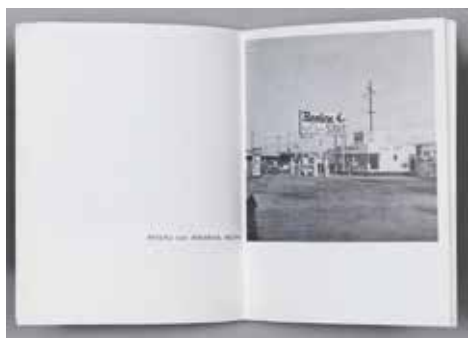
> Há um claro sentido de continuidade na abordagem que Ruscha faz desses temas. Cada fotografia é uma variação de um mesmo tema, deixando claro que ele está longe de ser um artista ingênuo ou 'contra a fotografia', simplesmente preocupado com o vernacular. (BATE, 2016, p.97)[32]

E o autor continua:

> As imagens não estavam em uma ordem geográfica, mas em uma ordem escolhida, editada e colocada em sequência de acordo com o sentido e o design do livro, dando a sensação de uma progressão visual. Enquanto qualquer livro implica uma narrativa ou uma progressão cronológica devido à sua forma, uma sequência de páginas, o livro de

32. Tradução minha. No original: "There is a clear sense of continuity in Ruscha's approach to these themes. Each picture is a variation on the theme, making it clear that he is far from a naïve or 'anti-photography' artist simply preoccupied with vernacular subject matter"





Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (1962), 18 x 14cm, 48 pgs.
Fonte: Tate Library

> Ruscha tira partido disso também, mesmo que não intencionalmente. (BATE, 2016, p.97)[33]

Para Bate, Ruscha é um dos poucos entre os artistas conceituais de sua época a ter recebido uma formação específica em fotografia, estando, assim, familiarizado com a história e a técnica do meio. Isso demonstra que o seu fazer não era ingênuo, mas sim muito bem pensado para explorar as possibilidades oferecidas pela fotografia. O artista dizia que suas imagens eram como coleções de fatos e coisas e, pegando emprestado o termo de Marcel Duchamp, as identificava como *ready-mades*[34]. Ruscha realizou outros projetos igualmente conceituais como *Every Building on the Sunset Street* (1966), *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967), *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), entre outros. A respeito de suas coleções de imagens, Bate observa que "uma coleção, como um arquivo, é uma forma de organizar o mundo fotograficamente, ao mesmo tempo que a identificando como arte, e a fotografia é também uma forma de visualizar uma coleção" (2016, p.100)[35].

As obras de Walker Evans, Robert Frank e Ed Ruscha demonstraram a importância da sequência para a criação de uma narrativa

---

33. Tradução minha. No original: "The pictures were not in any geographical order, but chosen, cropped and placed in sequence according to the feel and design of the book, rendering a sense of visual progression. While any book implies a narrative or chronological progression because of its form, as a sequence of pages, Ruscha's book exploits this too, even if not intentionally."

34. Roberto Signorini, em A arte do fotográfico, apresenta um resumo completo das diferentes investigações a respeito do ready-made no campo fotográfico. De forma breve, a ideia de ready-made, ou de objeto encontrado, na fotografia significa que o trabalho do fotógrafo consiste em escolher, apontar, indicar para algo que está dado e que ele apenas captura com a fotografia. A respeito disso, Signorini apresenta as reflexões de Ugo Mulas, Claudio Marra e Franco Vaccari. Ugo Mulas interroga e esclarece: "No fundo, que operação faz o fotógrafo? Ele faz uma operação de escolha [...] No fundo, é a operação de Duchamp quando indica um objeto e o desprende de sua realidade habitual e, mudando sua posição [...] – como ele diz – cria um novo pensamento para esse objeto" (MULAS apud SIGNORINI, 2014, p.29)

35. Tradução minha. No original: "a collection, like an archive, is a way of photographically organising the world, while identifying it as art, and photography is also a way to visualize the collection".

visual a partir da qual a fotografia assuma um papel mais subjetivo e menos documental, mais expressivo e menos objetivo. Salvaguardadas as suas particularidades e diferenças, os três contribuíram para o reconhecimento do livro e, consequentemente, da fotografia como um suporte para a expressão artística. Suas obras tornaram-se referenciais para a produção contemporânea. A ideia de estrutura e de composição, de pensar o livro como um todo, com atenção também ao design gráfico, à distribuição das fotografias na página, ao uso ou não de texto, ao formato, etc., forjou o início de um campo que, nas décadas seguintes, sobretudo nos últimos 10 anos, veria a sua produção aumentar consideravelmente.

Fotolivro: um termo conveniente

Se, como vimos, algumas obras colocaram em xeque a discussão improdutiva sobre a classificação da fotografia como ciência ou arte, ainda assim o debate perdurou. A história da fotografia é tão fortemente marcada por essa ambiguidade que, ainda hoje, é possível identificar o grupo daqueles que defendem a ideia de um campo independente e autônomo da fotografia, em sua maioria descendentes dos defensores da fotografia pura, transparente, como representação do real, e um grupo inserido no campo das artes visuais. Dentro deste, a participação da fotografia como meio de expressão e suporte para as poéticas mais diversas vem ganhando cada vez mais espaço, sobretudo a partir dos anos 2000, com a popularização das câmeras digitais. Com isso, não quero dizer que existam apenas esses dois grupos e que a discussão seja estritamente polarizada. Na verdade, a história da fotografia é ainda muito recente, e as mudanças sentidas nos últimos anos, principalmente neste princípio do século XXI, ainda carecem de distância temporal para poderem ser melhor analisadas. Embora seja

impossível negar que ainda persiste, em muitas instâncias, essa divisão entre o campo da arte e um campo autônomo da fotografia, há muitas nuances, contaminações, atravessamentos e cruzamentos entre os campos que se dão de maneira natural e positiva.

Defendo que, quando abordamos o fotolivro – cuja própria denominação e conceito são passíveis de discussão, como quero demonstrar a partir de agora –, essa clivagem tem seus limites borrados, tornando-se um lugar propício à reflexão, como pudemos ver a partir das experiências de Evans, Frank e Ruscha.

Como apontei anteriormente, um fotolivro é um livro específico, o qual "é visto por causa de suas fotografias", como resume o crítico alemão Jörg Colberg (2017, p.1)[36]. Ou seja, é uma publicação cujo eixo central é a imagem fotográfica. Nesse sentido, o termo em si pode ser entendido como uma expressão guarda-chuva, que reúne sob o mesmo rótulo diferentes tipos de livros, com estruturas e finalidades variadas, como, por exemplo, álbuns, catálogos, portfólios e monografias.

Cölberg (2017) demonstra como os tipos diferem entre si, pertencendo cada um a uma categoria diferente. De acordo com o autor, álbuns são um tipo de fotolivro muito específico, feitos ao longo do tempo para guardar a história de uma família. Em sua maioria, são objetos pessoais, únicos e que não são feitos para serem publicados e compartilhados com o grande público. Catálogos, por sua vez, são obras que costumam reunir imagens que fizeram parte de uma exposição, uma retrospectiva ou, ainda, de um determinado período da trajetória de um artista. São pensados tanto para explorar a carreira como para guardar a memória, circular e, principalmente, para dar uma ideia mais ampla sobre a produção em questão. *American Photographs*, de Evans, foi justamente uma exceção ao formato. O portfólio

36. Tradução minha. No original: "A photobook is a book that is being viewed because of the photographs inside."

é próximo do catálogo, reúne imagens – únicas, séries ou ambas as coisas – de um único artista e geralmente é utilizado para apresentar a sua produção. Já as monografias, como o próprio nome indica, são organizadas em torno de um tema único e central. Em seu livro *Understanding Photobooks*, Cölberg escolhe discorrer apenas sobre ete último tipo, demonstrando como o tema único é trabalhado através da criação de uma sequência que se desenvolve ao longo do livro – por exemplo, *Twentysix Gasoline Stations*, de Ruscha, ou *The Americans*, de Frank.

A escolha do autor, obviamente, não é isenta. Ao decidir falar apenas sobre livros monográficos, ele contribui para fortalecer o termo *fotolivro* como representante de uma categoria específica de livros fotográficos, aqueles que são dirigidos por uma narrativa específica. Tal noção está alinhada com o atual crescimento da publicação e circulação deste tipo de livro e, consequentemente, a tentativa de forjar um campo autônomo da fotografia, sobretudo um mercado mais ampliado de apreciadores, contribuindo para sua valorização. Isso é problemático na medida em que o conceito, desta forma entendido, acaba por excluir as outras formas de livro fotográfico, que podem ser tão importantes quanto uma monografia.

Nos últimos anos, houve um aumento no número de editoras especializadas, bem como no número de publicações, feiras, eventos e encontros dedicados exclusivamente a esse tipo de fotolivro, tanto em nível nacional quanto internacional. Badger observa que:

> Recentemente, o tema do momento no mundo da fotografia tem sido o do livro fotográfico, ou fotolivro como agora o chamamos. Fotógrafos estão fazendo mais fotolivros do que nunca; editores estão publicando mais fotolivros; mais pessoas estão falando sobre fotolivros; e o público comprador possivelmente está comprando mais fotolivros. (BADGER, 2013, p.15)[37]

Esse movimento nasce, em grande parte, norteado pelo lançamento de publicações que buscaram mapear as produções de livros de fotografia, como nota Elizabeth Shannon:

> O cânone embrionário que tem crescido em torno do fotolivro foi amplamente estabelecido por publicações de pesquisa, muitas vezes baseadas em coleções privadas específicas, com textos de colecionadores, negociadores e pesquisadores, trabalhando de forma independente ou colaborativa. (SHANNON, 2010, p.55)[38]

Talvez a mais emblemática delas, em nível global, seja o livro dos britânicos Gerry Badger e Martin Parr, *The photobook: a history*, que teve seu primeiro volume publicado pela editora Phaidon, em 2004, e foi, em grande parte, o responsável por cunhar o termo fotolivro como vem sendo utilizado hoje, inclusive por Cölberg. A proposta da obra, de criar uma antologia histórica de livros que tinham justamente a imagem fotográfica como centro, era também uma estratégia claramente conectada com a ideia de criar um público e um mercado voltados para o campo da fotografia. Os três volumes (2004, 2006 e 2014) reúnem, em suas mais de 900 páginas, cerca de 600 obras.

37. Tradução minha. No original: "Recently, the hot topic in the photo world has been the photographic book, or photobook as we now call it. Photographers are making more photobooks than ever; publishers are publishing more photobooks; more people are talking about photobooks; and the buying public is possibly purchasing more photobooks."

38. Tradução minha. No original: "The embryonic canon that has grown up around the photobook has largely been established by survey publications, sometimes based upon specific private collections, with entries by collectors, dealers and scholars working independently or in collaboration."

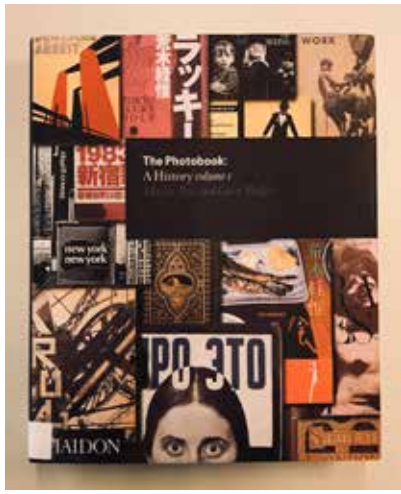
Antes do livro de Badger e Parr, foram publicados *The book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* (2001), de Andrew Roth, e *The Open Book* (2004), sua colaboração com outros autores, editado pela Hasselblad Foundation. De acordo com Shannon (2010), esses dois livros marcaram o início dessa nova ascensão e interesse pelo fotolivro. Apesar de se referirem às obras apenas como *photographic books* (livros fotográficos) e não se valerem do termo *photobook* (fotolivro) propriamente dito, ambos contribuíram para enfatizar a materialidade do livro como objeto. Por muitas vezes apresentarem livros que faziam parte de coleções privadas, essas coletâneas, na visão de Shannon, também possuem "um quê de guia para o comprador – ditando e alimentando a demanda popular" (2010, p.59)[39] por esse tipo de publicação. "Colecionar pode encorajar a busca por conhecimento e vice-versa, mas a ligação entre esses livros e o mercado de arte é geralmente explícita" (2010, p.59)[40], escreve a autora. Ao mesmo tempo, "por mais que muitas pesquisas contemporâneas sejam abertamente subjetivas, elas se apresentam como tentativas preliminares de estabelecimento de um cânone e de uma história do livro fotográfico" (2010, p.59)[41].

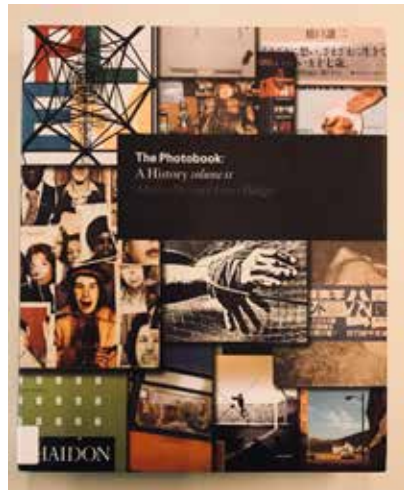
Apesar da discussão ter ganhado fôlego recentemente, principalmente a partir dos anos 2000, pesquisas anteriores se ocuparam em discutir o fotolivro e o livro de artista, inclusive sua denominação e conceito, acrescentando mais uma camada, muitas vezes deixada de lado em estudos recentes, para a discussão atual. O fotógrafo norte-americano Alex Sweetman, em texto de 1985, propõe o termo

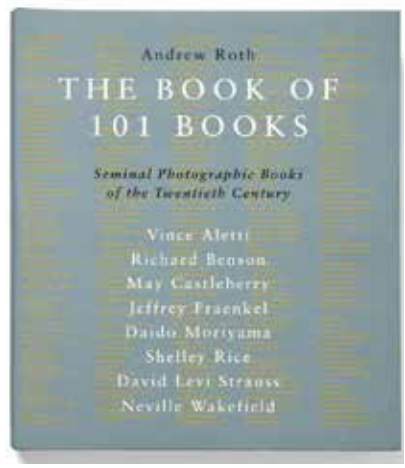
39. Tradução minha. No original: "some of these survey books could be used as buyer's guides – simultaneously sating and feeding the popular demand for the photobook."

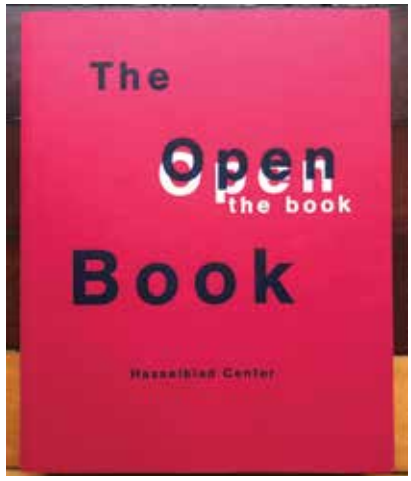
40. Tradução minha. No original: "Collecting may encourage connoisseurship and vice versa, but the link between these books and the art market is often explicit."

41. Tradução minha. No original: "as many contemporary survey publications are overtly subjective, they present themselves as preliminar attempts to establish a canon and a history of the photographic book."









Coletâneas de fotolivros: *The Photobook: a history* (volumes 1, 2 e 3; e página interna); *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*; *The Open Book*. Fonte: Arquivo pessoal

photobookwork – em tradução literal, *livro-obra fotográfica* –, para identificar os livros que apresentavam uma série de imagens amarradas por sua sequência.

> O livro-obra fotográfica, portanto, é uma série de imagens – isto é, um grupo de imagens bem costuradas, bem editadas e bem organizadas em um grupo de imagens que compõem uma sequência linear, apresentada no formato livro. A linearidade é importante, pois dá às imagens a sua qualidade temporal. Eventos ocorrem, histórias se desdobram, coisas são mostradas e ditas; através da progressão do constructo, nós vemos as condições da existência no mundo, a passagem do tempo como experiência. (SWEETMAN, 1985, p.187)[42]

Paulo Silveira, pesquisador de livros de artista, aponta que a definição de Sweetman e sua opção pelo termo *photobookwork* "pode ser historicamente a mais precisa designação em inglês para os livros fotográficos que realmente têm integração semântica e estética" (2016, p.21). De acordo com Silveira:

> A singularidade da ideia de um livro-obra fotográfico – ou seja, do que chamamos mais simplesmente de livros fotográficos ou fotolivros, no arco que abrange da parcela assumidamente documental até a fração mais notável e "artística" – foi muito oportuna e reconhece sua dimensão sensória, fisicalidade, diagramação, acabamento etc. E parece justo que *photobook* assuma coloquialmente, mesmo que sem intenção, a função reduzida de *photobookwork*, uma palavra composta muito longa, apesar de mais rica. (SILVEIRA, 2016, p.22)

42. Tradução minha. No original: "The photobookwork, then, is a series of images – that is, a tightly knit, well-edited, organized group or set of images in a linear sequence presented in book form. Linearity is important because it gives the imagery its temporal quality. Events occur, stories unfold, things are shown and said; through the progression of the constructo, we view the conditions of being in the world, the flow of time as experience."

Entretanto, o autor é extremamente crítico ao termo *fotolivro* por entender que, ao se optar por esse termo – que reconhece ser cada vez mais popular –, como uma estratégia de acrescer valor simbólico e ampliar o mercado próprio da fotografia, tanto as pesquisas quanto as coletâneas publicadas deixam de lado a existência e, especialmente, a importância do estudo do livro de artista *per se*.

> Toda pesquisa voltada aos fotolivros, e que dentre eles destaque seus exemplares e fotógrafos mais bem-sucedidos na autonomia estética, foi precedida por uma produção consistente de ensaios sobre livros de artista, quase sempre comentando também os livros fotográficos (geralmente sem os chamar assim). (SILVEIRA, 2016, p.26)

Para Silveira, está claro que "em termos conceituais, muito pouco foi escrito sobre fotolivros que não tenha sido escrito antes sobre livros de artista". Ele afirma, ainda, que foram as pesquisas sobre os livros de artista que "apresentaram a dimensão fotográfica neles presente explícita ou implicitamente" (2016, p.26). De fato, obras como as de Roth ou Badger e Parr não se aprofundam em tais cruzamentos, criando um espaço exclusivo da imagem fotográfica, no qual ela não é contaminada, no melhor sentido da palavra, pelo campo da arte, e ignorando outros pares que fazem parte da história do livro dentro de tal campo. Todavia, isso não quer dizer que as obras apresentam apenas livros de fotografia de raiz documental, sem interferências ou experimentações. Pelo contrário, os volumes procuram abranger uma variedade de produções fotográficas, dividindo seus capítulos por tendências, "tipos", épocas, temas e assuntos.

O que fica claro até aqui é que, independentemente do termo utilizado para se referir a esse tipo de obra, o livro fotográfico consiste em uma sequência de imagens organizadas por meio de páginas subsequentes a partir de um conceito norteador e tem como característica fundamental a intenção do fotógrafo em criar um objeto físico, que

seja uma experiência em si. A definição de Ralph Prins (1945), também apresentada por Shannon e Badger e Parr, parece elucidar bem a questão: "Um fotolivro é uma forma de arte autônoma, comparável com uma escultura, uma peça de teatro ou um filme. As fotografias perdem seu caráter fotográfico como coisa em si e tornam-se partes, traduzidas em tinta de impressão, de um evento dramático chamado livro"[43]. Outra definição útil é a do tesauro da Getty Foundation para o vocábulo *fotolivro*:

> Fotolivros [*photobooks*]: livros, com ou sem texto, nos quais a informação principal é veiculada através de uma coleção de imagens fotográficas. Estas podem ser de autoria de um ou mais artistas ou fotógrafos ou organizadas por um editor. Geralmente, as imagens que integram um fotolivro são feitas para serem vistas dentro do seu contexto, como partes de um todo maior. Frequentemente, é um termo utilizado para se referir a trabalhos que são reproduzidos mecanicamente e distribuídos para comercialização em larga escala. Para álbuns montados com impressões fotográficas, com ou sem informações de identificação, utilizar "álbuns fotográficos". (GETTY, 2018)[44]

A artista brasileira Letícia Lampert afirma não ver distinções conceituais relevantes para separar fotolivros e livros de artista. "Vejo mais como uma questão de campo. Quem vem da arte, chamará a obra

43. M. Boom and R. Prins, Foto in omslag: het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945 (Photobraphy Between Covers: the Dutch Documentary Photobook after 1945). Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989, p.12. Tradução minha. No original: "A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs lose their own photographic character as things 'in themselves' and become parts translated into printing ink, of a dramatic event called a book."

44. Tradução minha. No original: "Books, with or without text in which the essential information is conveyed through a collection of photographic images. These may be authored by one or more artists or photographers, or arranged by an editor. Generally the images in a photobook are meant to be viewed in context, as parts of a larger whole. Most often used to refer to mechanically reproduced and commercially distributed works. For albums made up of mounted photographic prints, with or without identifying information, use "photograph albums." Acessado em: http://vocab.getty.edu/page/aat/300265728 - acessado em 02/05/2018

de livro de artista, quem vem da fotografia, de fotolivro. Alguns se tornarão tão fronteiriços que talvez seja difícil estabelecer qualquer denominação"[45]. A postura assumida por Letícia é clara e considerada válida no âmbito de minha pesquisa. Reconheço a problemática e a discussão a respeito dos campos e, também, das disputas de poder simbólico existente entre eles. Porém, não pretendo adentrar discussão tão importante e extensa nesta pesquisa, uma vez que minha inquietação é de outra ordem, que não a do sistema das artes.

Portanto, reafirmo minha escolha por utilizar tanto o termo *fotolivro* quanto *livro fotográfico* e, em menor medida, também *livro de artista* para me referir às obras publicadas no formato livro e marcadas pelo desenrolar de uma narrativa clara tendo a fotografia como meio. Como afirmei anteriormente, o que me interessa é discutir as obras e seus desdobramentos a partir do viés da literatura e dos possíveis cruzamento entre realidade e ficção dentro desse contexto. Meu desejo é contribuir, no nível acadêmico, para a pesquisa acerca desse tipo de publicação, independentemente do nome que lhe possa ser atribuído. Como afirmou Lampert, não é o nome o que importa, mas sim compreender o que move essas produções, para onde elas apontam e como nos ajudam a compreender o tempo presente. Defendo que qualquer produção que parta de uma inquietação subjetiva de seu autor e que provoque uma experiência ao observador/leitor é da ordem da arte. Assim, da mesma forma, nos ensaios que seguem, utilizarei os termos fotógrafo, artista e autor sem distinções. Qualquer especificidade necessária para o melhor entendimento de meu argumento será devidamente apontada.

Apresentei esta longa descrição do debate acerca do conceito do livro fotográfico e do poder simbólico que este suporte ocupa dentro do

45. Texto disponível em: http://www.dobrasvisuais.com.br/2015/06/fotolivro-ou-livro-de-artista-eis-a-questao-por-leticia-lampert/ Acessado em 12 de dezembro de 2018.

campo da arte, ou na sua tentativa de criar e fortalecer um campo próprio da fotografia, porque julgo necessário demonstrar a ambiguidade do espaço ocupado pela fotografia, tanto em termos de campo cultural que ocupa quanto em termos de suas possibilidades como meio de expressão. Se no plano conceitual a fotografia ainda luta para que se compreenda qual é seu espaço e sua identidade, no plano prático e poético as produções revelam e se valem de diferentes formas desta dicotomia entre ciência e arte, espelho e meio de expressão, alastrando as possibilidades criativas que justamente contribuem para borrar as fronteiras entre arte e fotografia e entre realidade e ficção.

Olho para o fotolivro pois me interessa pensar nele como o lugar onde esse encontro acontece, onde realidade e ficção se misturam, dando espaço para que a fotografia possa narrar uma história; um lugar onde é possível perceber a presença e a intenção do autor de forma clara, traduzida na edição cuidadosa do livro e na experiência de ler imagens, de folhear uma história em sequência imagética.

A construção de uma identidade latino-americana

Se, internacionalmente, o fotolivro também assume, hoje, o papel de buscar a criação de um campo independente, no âmbito do cenário latino-americano esse papel é ainda mais forte. A artista e pesquisadora Fernanda Grigolin (2017)[46] afirma que a expansão do mercado e o alastramento do fotolivro é consequência de uma vontade de fortalecer o campo da fotografia como lugar de atuação, pesquisa e

46. Citações retiradas do texto *Fotolivro: uma insistente estratégia de fortalecimento da fotografia como campo da atuação, pesquisa e circulação*, apresentado por Fernanda Grigolin no Pequeno Encontro da Fotografia, em novembro de 2017, em Olinda, Pernambuco, e gentilmente cedido pela autora. As demais citações de (GRIGOLIN, 2017) referem-se a este mesmo texto.

circulação e está "vinculado a um projeto político iniciado no final dos anos 1978, com os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia", para delimitar uma identidade da fotografia produzida na América Latina. Tal esforço foi motivado:

> ...pelo desejo de abalizar um estilo fotográfico que identificasse a comunidade latino-americana, sob o pretexto de assinalar uma diferença em relação ao que estava sendo produzido por fotógrafos estadunidenses e europeus e, desse modo, conformar uma resistência anti-imperialista que cumprisse o compromisso moral de atender as necessidades expressivas dos latinos. (SANTOS, 2014, p.155 apud GRIGOLIN, 2017)

Grigolin observa que, a partir da experiência dos colóquios[47] – sendo os dois primeiros realizados na Cidade do México (1978 e 1981), o terceiro em Cuba (1984), o quarto em Caracas (1993) e o quinto novamente na Cidade do México (1996) – "nasceram realizações editoriais muito fortes, dentre as quais a mais conhecida é Río de Luz, coordenada por Pedro Meyer e Pablo Ortiz Monastério", que publicou 20 livros latino-americanos e foi patrocinada pelo Fundo da Cultura Econômica do México, entre 1984 e 1989. Cada livro era dedicado a um fotógrafo ou tema. Entre as obras publicadas, estão: *Dolce Sudor Amargo*, de Miguel Rio Branco[48]; *Espejo de Espinas*, de Pedro Meyer[49]; *Mucho*

47. Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia foram as primeiras tentativas de reunir e afirmar um discurso comum sobre a fotografia produzida nos países da América Latina. Sobre este tópico, indico a leitura de: COSTA, Eduardo Augusto; ZERWES, Erika. *Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia e a institucionalização de uma fotografia brasileira*. In: Revista de Estudos Brasileños, Segundo Semestre, 2017. Volume 4, Número 8. pp. 145-159.

48. BRANCO, Miguel R. Dulce sudor amargo. Texto de Jean-Pierre Nouhand. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1985. 112 pp. (Río de Luz 5)

49. MEYER, Pedro. Espejo de espinas. Texto de Carlos Monsiváis. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1986. 88 pp. (Río de Luz 10)

Sol, de Manuel Álvarez Bravo[50]; e *Yo, el ciudadano*, de Nacho López[51].

De acordo com o pesquisador Mariano Klautau Filho, na visão de Monastério, a coleção unia a impressão em papel com a linguagem visual e narrativa provinda da imagem em movimento: "sua visão sobre o livro fotográfico apoia-se na mobilidade das imagens, em sua sequencialidade como discurso" (2016, p.59). Monastério considerava que era no formato livro que a fotografia impressa funcionava melhor, pois nele ela "se relaciona com um conjunto de imagens que estão constituídas em uma certa ordem" (FILHO, 2016, p.59).

A postura defendida por Monastério acerca da relação entre a fotografia e a página impressa é compartilhada por outros teóricos, críticos e fotógrafos que entendem que a página é o lugar ideal da fotografia. "O meio fotográfico é especialmente propício para o livro, o formato mais natural para a sequencialização de reproduções" (2001, p.1)[52], escreve Andrew Roth. Nas palavras de Badger e Parr (2004, p.9) "Apesar da sua atual presença nas galerias, a fotografia permanece sendo essencialmente uma mídia para a página impressa"[53]. Ou, conforme A. D. Coleman: "Livros fotográficos (...) são uma maneira muito mais viável de comunicar e disseminar imagens" (Dugan, 1979, p.200)[54]. Parece haver certo consenso de que o formato livro está quase sempre associado à ideia da criação de uma sequência de imagens. A imagem única é deixada de lado para dar lugar a um conjunto que,

50. BRAVO, Manuel A. Mucho sol. Texto de Teresa del Conde. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1989. 96 pp. (Río de Luz 18)

51. LÓPEZ, Nacho. Yo, el ciudadano. Texto de Fernando Benítez. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1984. 80 pp. (Río de Luz 1)

52. Tradução minha. No original: "The photographic medium is especially well suited to the book, the most natural format for sequencing reproductions."

53. Tradução minha. No original: "Despite its current splash in the art galleries, photography remains essentially a printed-page medium."

54. Tradução minha. No original: "Photographic books (...) are a much more viable way of communicating images and disseminating images."

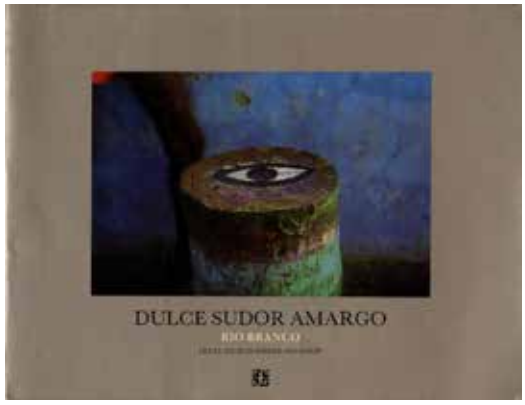
no todo, acaba por gerar diferentes relações – por exemplo, o encontro com o campo da literatura e o do cinema, ambos naturalmente narrativos.

Na esteira dos colóquios, apesar da lacuna de mais de 10 anos, surgiram novas iniciativas, como o Fórum Latino Americano de Fotografia, organizado em São Paulo em 2007, ou o FestFotoPoa, Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre também realizado desde 2007, que abriram espaço para a discussão acerca da fotografia. Tais eventos contribuem para o fortalecimento de sua presença no campo da arte e da cultura e constroem um espaço cada vez mais sólido para a sua circulação. Além disso, essas iniciativas também visam introduzir a fotografia a um mercado de consumo e criar um espaço de comercialização próprio para os fotógrafos.

Para tentar dar conta de apresentar e fazer circular essa produção crescente, surgiram também as feiras independentes. Em Buenos Aires, em 2002, foi criada a Feria de Libros de Foto de Autor; no México, a Feria Internacional del Libro de Artista; em São Paulo, em 2007, a Galeria Vermelho criou o espaço Tijuana, dedicado a apresentar "obras de formato incompatível com o espaço expositivo tradicional, especialmente os livros de artista"[55]. Em 2009, o projeto se expandiu, tornando-se também uma Feira de Arte Impressa e, em seguida, um selo editorial. Ainda na capital paulista, há a Plana, que nasceu como Feira e tornou-se Plana Festival Internacional de Publicações de São Paulo e teve sua 6ª edição anual em 2018. Em Porto Alegre, o cenário tornou-se mais agitado a partir de 2013, com a primeira edição da Parada Gráfica e uma série de outras feiras que surgiram em sua esteira.

Porém, apesar de se ouvir falar em um *boom* de fotolivros – ouve-se falar em feiras especializadas, em encontros, em lançamentos

55. Citação retirada do site do projeto Tijuana. Disponível em: http://cargocollective.com/tijuana/SOBRE-ABOUT acessado em 01/06/2018.



Exemplares da coleção Rio de Luz: *Mucho Sol* (1989), *Yo, el ciudadano* (1984), *Dulce Sudor Amargo* (1985).

Coletâneas de fotolivros da América Latina. Fonte: FCE e arquivo pessoal

–, ainda é difícil ter acesso a esse material, que muitas vezes tem edições pequenas, preços elevados e circula em um mercado restrito. Muitos fotolivros tornaram-se peças de desejo, peças de colecionador, o que demonstra por que livros como os de Badger e Parr ou o de Horácio Fernandez – *Fotolivros latino-americanos*[56], publicado pela Cosacnaify, em 2011 –, tornaram-se populares, funcionando um pouco como guias para quem gostaria de adentrar no assunto dos livros fotográficos.

No contexto brasileiro, ainda é preciso levar em consideração que o termo fotolivro é a tradução direta de photobook. Segundo Walter Costa, italiano radicado em São Paulo e pesquisador de livros fotográficos, o termo:

> chegou como tradução do inglês e ao mesmo tempo se instalou com uma definição excludente. No sentido de que entre os livros de fotografia, de vez em quando tem o fotolivro. Por que? Porque tem essa ideia de um produto editorial, onde tudo o que está em volta da imagem – design, escolha de materiais –, é feito para dialogar com a imagem e reforçar o discurso do autor, diferente de um catálogo que é uma coleção de fotos bonitas. O fotolivro tem isso, não é só jogar imagens, colar capa dura... (COSTA, 2017)[57]

Costa reforça que há uma certa resistência ao termo por ele ter chegado justamente no mesmo momento em que o fenômeno da publicação independente ganhava espaço. "Parece que tem escondido

56. Além do livro de Horácio Fernandez, *Fotolivros latino-americanos*, em 2016 foi publicada a antologia *CLAP! 10x10 Contemporary Latin American Photobooks: 2000 – 2016*. Nela, 12 especialistas, entre fotógrafos, curadores e críticos escolheram obras publicadas recentemente e que "representam muitas das inovações da fotografia Latino Americana". Mais informações sobre a obra estão disponíveis no site da editora, disponível em: http://www.10x10photobooks.org/2017/03/22/clap-book/ - acessado em 19/08/2018.

57. As citações de Walter Costa são fruto de entrevista realizada por mim, no atelier do artista, em novembro de 2017, e gravada em meio eletrônico.

dentro do termo uma certa guerra geracional. Algo como: fotolivro é só o que está sendo feito agora" (2017). Ele lembra também que há resistências ao termo, sobretudo dentro da academia, por ele ter chegado carregado dessa conotação mercadológica.

Parece-me importante ressaltar que a identidade da fotografia latino-americana e, principalmente, o debate sobre os campos também estão associados à formação e ao nicho de trabalho dos fotógrafos. Grande parte dos fotógrafos, que têm sua formação nas áreas da comunicação social, como jornalismo e publicidade, ou nos recentes cursos técnicos de fotografia estão associados à ideia de uma produção de imagens mais voltada para a documentação dos fatos e, portanto, ligada a um grupo de visão mais tradicional do meio fotográfico. É este grupo, geralmente, que defende o fotolivro como um produto que serve, atualmentem para forjar e reforçar o espaço independente e autônomo da fotografia. Enquanto isso, por outro lado, aqueles que têm formação em artes visuais têm sua produção imediatamente inserida no campo específico da arte e veem na fotografia ou no livro de artista mais uma forma, um suporte para as suas produções.

No cenário atual, no qual considero a fotografia como uma das formas de comunicação mais potente e presente em nossa sociedade, senão a mais, é natural que cada vez mais obras apareçam a partir da imagem ou fazendo uso dela. A discussão, hoje, não me parece passar pelo debate sobre ser ou não arte, sobre pertencer a um campo ou outro, visto que cada vez mais pessoas têm acesso e produzem trabalhos que permeiam os campos mais variados. Assim, fica ainda mais difícil diferenciar e escolher, delimitar e debater e, sobretudo, definir um conceito estático, que dê conta de uma pluralidade e uma produção de proporções quase incalculáveis. O livro, seja qual for sua denominação (fotográfico, de artista, fotolivro), parece justamente tensionar essas definições. Com um formato originário da literatura, o compreendemos como um lugar propício para a narrativa. Aprendemos com livros

literários que um livro conta uma história. A sua forma acaba por determinar o seu uso, e o crescimento do número de publicações que têm a fotografia como centro talvez indique que os campos estão cada vez mais compartilhados e contaminados.

Fotolivro, livro fotográfico, livro de artista, seja como for, as tentativas de nomear parecem vir ao encontro do momento atual, em que a crença em uma única narrativa, herança do modernismo, se vê em falência, dando lugar a uma série de micronarrativas que tentam dar conta de compreender o tempo presente. Como resume Fernanda Grigolin, é preciso ter claro que o fotolivro é também "uma estratégia de comunicação, difusão e conhecimento de trabalhos em livro cuja proposição essencial seja fotográfica" (2017).

Isto posto, está claro que o livro fotográfico é fruto de um desejo de expressão de seu autor e que, em sua realização, estão implicados cruzamentos e contaminações, técnicas e conceitos, ideias, pensamentos e poéticas subjetivas que são justamente responsáveis por torná-los obras tão interessantes de ler, discutir e pensar. Compreendo o fotolivro como um lugar de expansão e de encontro, que nos oferece muitos caminhos para investigação.

A partir deste momento, quero propor um encontro específico: o livro como o lugar da narrativa, que tem a literatura como campo de influência e de reverberação, emprestando para a fotografia sua estrutura e seus gêneros. Essencialmente, livro fotográfico e livro literário compartilham uma mesma busca central: o desejo de compreender o homem e sua existência. Como ficou demonstrado, o livro é, por excelência, um lugar onde o real e o ficcional se relacionam, seja pela narrativa em si ou pela intenção e expressão de seu autor. A experiência de ler fotolivros me apresentou caminhos variados que formaram meu campo de pesquisa acerca da produção contemporânea. Quero falar sobre o objeto livro, antes de adentrar nos fotolivros em si.

A experiência do fotolivro

Abrir um livro de fotografias não é muito diferente de abrir um livro de literatura, salvo pelo fato de que, ao folhear rapidamente, é difícil ter uma ideia do todo do segundo, com todas as suas linhas de texto, enquanto é possível ter alguma ideia da história do primeiro passando-se brevemente por suas imagens. Fora isso, as características que determinam nossa escolha, nossa decisão de abrir um ou outro livro são muito parecidas. O contato começa com a capa, a lombada e a contracapa, a relação do formato e o tamanho, o peso. Eles são a porta de entrada ou saída, o convite à leitura ou sua recusa.

O tamanho e o peso determinam não apenas a leitura, mas a relação com o livro como um todo. Um livro muito grande, ou muito pesado, tem que ser lido sobre uma mesa ou uma superfície que sirva de apoio. Não pode ser facilmente transportado, lido no ônibus ou na cama. Livros menores cabem na bolsa ou no bolso, podem ser levados para qualquer parte, permitem uma relação mais íntima do leitor com a obra. Em seguida, está a disposição das fotografias nas páginas, a diagramação do conteúdo – com margem, sem margem; grandes, pequenas, alternadas; sempre do mesmo tamanho ou tamanhos variados; uma ou muitas por página; com interrupções e divisões ou mostradas de forma contínua. Outra coisa a notar é a presença ou não de textos, seja de apresentação ou fechamento ou pequenos parágrafos, legendas e frases curtas. O texto será mais uma camada de sentido para a leitura das fotografias. As páginas poderão ser numeradas ou não. E, claro, para que tudo isso faça sentido e funcione, o fundamental: a sequência de fotografias, que sustentará a experiência da leitura, a qual é sempre individual e subjetiva.

O livro, portanto, é esse objeto físico, que pego com as mãos, toco, percorro com o olhar e com o tato. Ele presume a participação ativa do leitor, já que depende dele para ser aberto, para poder revelar a sua

história. Como demonstrei acima, cada característica do livro é uma escolha pessoal do próprio autor, ou da equipe editorial envolvida no projeto, que afeta o resultado final. O tamanho, o tipo de encadernação, a capa, o tipo de papel, o tipo de impressão, a fonte, a diagramação, tudo isso faz parte da experiência de ler um livro. Seja qual for seu conteúdo, essas escolhas devem estar ligadas ou amarrar de alguma forma a totalidade da obra.

Assim, vai ficando claro que um livro é a soma de suas partes: das escolhas práticas ao conteúdo. O resultado é o objeto em si, que ocupa um lugar no espaço, que permite ser olhado e reolhado, que requer a ação e a atenção do leitor. Por sua característica natural, o livro determina uma passagem de tempo específica, com início, meio e fim – não que ele não se prolongue para além de suas margens, mas sua fisicalidade encerra um espaço que determina sua relação com a sequência. De acordo com o artista Ulises Carrión, o livro "é uma sequência de espaços" onde cada espaço "é percebido em um momento diferente". Logo, "um livro é também uma sequência de momentos", "uma sequência autônoma de espaço-tempo" (2011, p.11).

Quando começamos a esmiuçar a forma como um livro é feito, as relações entre o livro fotográfico e o livro literário começam a emergir – não apenas pelo formato em si, mas pelo fazer, pelo processo de escolha, de montagem da sequência que irá ocupar as páginas. Nesse sentido, o livro parece ser de fato um lugar natural para o fotógrafo desenvolver ou criar uma narrativa. E, como vimos, é justamente na sequência que a narrativa reside. É ela que vai determinar a ordem e o andamento, que faz o leitor adentrar na leitura, percorrer as imagens, ir e vir e, com sorte, voltar mais de uma vez. Um bom fotolivro, como um livro qualquer, é passível de muitas leituras. Segundo Paulo Silveira:

> O primeiro grande elemento ordinal no livro é a sequencialidade na percepção ou na leitura. Ela é a diretriz da ordem interna da obra, envolvendo a interação mecânica do leitor

> ou fruidor. Um livro envolve o tempo de sua construção e os tempos de seu desfrute. Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e intelecção) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras. (SILVEIRA, 2001, p.72)

De acordo com A. D. Coleman, há uma importância em experienciar as imagens em uma determinada sequência. É a ordem dada pelo fotógrafo, ou pelo editor, que cria o ritmo e que determina a fruição do livro. Tal fruição pede tempo e contemplação.

> Você pode tornar uma sequência algo muito maior do que apenas a soma de suas partes; é importante experienciar as imagens em uma determinada ordem, com um ritmo particular; é importante sentar com o livro com um certo tempo, talvez mais longo do que geralmente estamos acostumados a olhar fotografias, para chegar na ideia de passar uma noite com um livro de fotografias. (A. D. COLEMAN apud DUGAN, 1979 p.201)[58]

Hoje, em um contexto permeado por imagens, o tempo de contemplação está reduzido ao instantâneo. No *stories* do Instagram[59], por exemplo, cada imagem fica no ar pelo tempo máximo de 15 segundos. Estamos acostumados a passar mais rapidamente por imagens. Mas o fotolivro caminha no sentido contrário. Ele estende esse tempo.

---

58. Tradução minha. No original: "You can make a sequence into something that is greater than the sum of its parts, and it's important to experience images in a particular order, in a particular rhythm, and it's important to sit with it at a certain tempo, slower than that which we are usually used to approaching photographs maybe, to get into the idea of spending an evening with a book of photography."

59. Instagram é uma rede social voltada para o compartilhamento de fotografias e vídeos curtos que funciona online, por meio de um aplicativo para celular e também via website (www.instagram.com). Lançado em outubro de 2010, em três anos atingiu a marca de 100 milhões de usuários no mundo inteiro. A partir de então, seu crescimento foi exponencial, tendo hoje, em 2018, mais de 800 milhões de usuários ativos. Mais de 100 milhões de fotografias e vídeos são compartilhados por dia, por meio da rede. (Fonte: https://instagram-press.com/our-story/ e https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/)

Solicita calma ao leitor, pede para que seja olhado com atenção. Além disso, ele permite que o leitor volte repetidas vezes.

Acho interessante notar, ainda, que os fotolivros tenham tido um *boom* precisamente em um momento de abundância e velocidade da imagem. Estaria o seu crescimento também associado a uma forma de desacelerar o olhar? De demonstrar a importância de contemplarmos, de olharmos atentamente para compreender melhor para onde vamos? Badger e Parr sugerem que, aparentemente, as pessoas ainda precisam experimentar o objeto e a fotografia em sua forma narrativa em um tempo mais lento. Os autores observam que publicar um fotolivro tornou-se o desejo de todo fotógrafo: "É agora de rigor que todo fotógrafo de ambição faça um fotolivro. [...] Um fotolivro de sucesso dá um impulso considerável à credibilidade de um fotógrafo" (2014, p.7)[60], corroborando a ideia de que o fotolivro tornou-se um fênomeno mundial, uma vez que "praticantes de todas as culturas olham para a fotografia como uma forma de compreender o mundo que os rodeia" (2014, p.8)[61].

Histórias em imagens

Há diversas formas de um fotolivro contar uma história. Ela pode ser óbvia e imediata ou de ordem mais subjetiva. Ela pode se desenrolar claramente com início, meio e fim. Pode ter algum personagem, fazer os personagens serem notados por sua ausência ou, ainda, não ter personagem algum. Geralmente, o fotógrafo assume a forma livro como suporte para seu trabalho porque deseja expressar alguma

60. Tradução minha. No original: "It is now de rigueur for any photographer of ambition to make a book. [...] A successful photobook gives a considerable boost to a photographer's credibility."

61. Tradução minha. No original: "practioners of all cultures look to photography as a means of understanding the world around them"

coisa através de um desenvolvimento de ações e eventos que se distendem e se desdobram no tempo, uma vez que o formato determina tal característica.

Muitas vezes existe uma ligação clara com a escrita e a literatura. Por exemplo, como é o caso da trilogia de livros do pernambucano Gilvan Barreto, que fala sobre a importância de suas leituras e como elas o conduzem na sua forma de enxergar o mundo e, portanto, executar sua obra. Elaborar roteiros, fazer esboços escritos, pensar a construção da sequência por meio de frases visuais, como faz o paulistano Felipe Russo, também pode fazer parte do processo. Estruturar o livro em capítulos, com um prefácio e um epílogo, é outro dos recursos tomados de empréstimo do mundo literário e recorrente em muitos fotolivros, como *Intergalático*, de Guilherme Gerais, ou mesmo *Centro*, de Russo. Também há a possibilidade de criar personagens e os desenvolver ao longo da narrativa, como o faz Paulo Coqueiro em *Não minta para mim*. O desejo de narrar o mundo, de traduzi-lo de alguma forma, ganha espaço através da fotografia, que acaba por ser uma forma de escrever com a imagem. Tão difícil quanto escolher a palavra certa para descrever sentimentos e atmosferas específicas é realizar uma fotografia que condense essas mesmas características.

Apesar de os fotógrafos valerem-se da estrutura e, algumas vezes, dos gêneros literários para sua criação, palavra escrita é palavra escrita, e fotografia é fotografia. Aqui caberia apontar, também, a relação do livro fotográfico com o cinema, mais precisamente com a montagem cinematográfica. A montagem é o processo que compõe e dá forma à sequência fílmica, ou seja, é a escolha de tomadas e a forma como estas serão encadeadas. Portanto, é também importante para pensar a narrativa construída através da página impressa. Neste sentido, tanto o filme quanto o fotolivro operam de forma similar. Jacques Aumont aponta que a montagem

> fabrica um tempo perfeitamente artificial, sintético, que relaciona blocos de tempo não contíguos na realidade. Esse tempo sintético (que a fotografia não produz com tanta facilidade, tão "naturalmente") foi sem nenhuma dúvida um dos traços que mais levou o cinema em direção à narratividade, em direção à ficção. (AUMONT, 1993, p.169-170)

Se, como Aumont afirma, a montagem possibilita ao cinema criar um tempo próprio, artificial, e isso o leva ao caminho da ficção, é possível pensar que, ao pensarem a constituição de uma história que se desenvolve nas páginas de um livro, estruturada a partir de uma narrativa construída por meio da seleção, edição e sequenciação (ou seja, as mesmas operações da montagem cinematográfica), os fotógrafos operam também como montadores. Tanto no livro fotográfico, quanto no cinema, é a montagem a responsável por organizar a sucessão de unidades que constituem a história, visando produzir efeitos determinados, significados e emoções e criando, assim, o movimento e o ritmo da história. Jean Mitty afirma que "o efeito montagem resulta da associação, arbitrária ou não, de duas imagens que, relacionadas uma com a outra, determinam na consciência que as percebe uma ideia, uma emoção, um sentimento, estranhos a cada uma delas isoladamente" (apud Aumont, 2006, p.66). A definição do trabalho de montagem dada por Aumont é importante também para pensar a construção da narrativa.

> [A montagem] consiste em pelo menos três operações:
> Uma selação, no material bruto, dos elementos úteis (os que são rejeitados constituem os cortes); um *agrupamento* dos planos selecionados em uma certa ordem (obtém-se, assim, o que é chamado de "primeira continuidade" ou, no jargão da profissão, um "copião"); finalmente, a determinação, em nível mais preciso do *comprimento* exato que convém dar a cada plano e *raccords* entre esses planos. (AUMONT, 2006, p.64)[62]

62. Grifos do autor.

Resumindo, a "montagem consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção" (2006, p.64). Ora, não é exatamente essa operação que faz o fotógrafo quando pensa a estrutura de seu trabalho? Ele seleciona as imagens, agrupa-as em um ou vários conjuntos, experimentando o formato (muitas vezes através de bonecos[63], o equivalente ao copião do cinema), e chega ao resultado; a sequência narrativa que conforma no livro. No campo do fotolivro, entretanto, esse trabalho costuma ser nomeado como edição e sequencialização. Adiante, a partir dos exemplos trazidos e da investigação acerca dos processos poéticos dos artistas, será possível visualizar melhor os paralelos possíveis, tanto entre a fotografia e a literatura, a escrita, quanto entre a fotografia e o cinema. O certo é que cada mídia guarda suas particularidades e características; podemos aproximá-las e relacioná-las, mas nunca perder de vista suas especificidades.

Como forma de organizar a enorme produção de fotolivros atual, Jörg Colberg propôs uma taxonomia, em constante elaboração, do livro fotográfico. Para isso, fez uso de algumas categorias e gêneros da literatura para denominar e determinar os diferentes tipos de fotolivros. Conforme o autor, esta taxonomia divide os livros de acordo com a forma como eles operam:

63. Boneco é o nome que se dá à versão que se faz de uma futura publicação impressa. É uma versão preliminar, já no formato final, para visualizer, experimentar e testar o resultado final.

> Tal taxonomia dividiria o livro em diferentes categorias não baseadas em quais países eles são feitos, do que são feitos ou qual assunto eles abordam. Mas, sim, em um nível básico, como os livros operam e como, em outras palavras, a história é contada (e aqui eu me refiro ao termo história em seu significado mais amplo). (COLBERG, 2018)[64]

Com isso, sua ideia principal era ajudar fotógrafos em busca por inspiração, por fotolivros que pudessem servir de modelo para suas criações. A lista inclui categorias como: catálogo, fotolivro monográfico, fotolivro jornalístico (com subcategorias como investigativo, enciclopédico, etc), fotolivro lírico (poético, elíptico, linear, fluxo de consciência) e fotolivros conduzidos pela narrativa (fotonovela, documentário subjetivo, narração em primeira pessoa, entre outros). Qualquer tentativa de nomear e categorizar se mostra uma tarefa difícil, mas essa divisão proposta por Colberg nos ajuda a perceber que, ao menos para o autor, o livro fotográfico é sempre conduzido por uma história, que pode assumir as mais diferentes formas de narrar.

Apesar de, em sua proposta de taxonomia, aparecer essa aproximação formal entre os campos da literatura e da fotografia, Colberg afirma que a relação termina por aí. Para ele, a maioria dos fotógrafos possui um conhecimento limitado a respeito da narração e da construção narrativa. Questionado, ele argumentou: "Eu utilizei os termos literários de propósito, porque eles me ajudaram a estruturar a taxonomia baseado em similaridades com a escrita. Porém, fotografia e literatura não operam da mesma forma. De maneira geral, as ideias

64. Tradução minha. No original: "Such a taxonomy would divide books into different categories not based on what countries they come from, when they were made, or what subject matter they deal with, but instead on a very basic level, how the books operate, how, in other words, the story is being told (and here I mean the word "story" in the loosest possible sense)." Disponível em: https://cphmag.com/photobook-taxonomy/. Acessado em 26 de fevereiro de 2018.

podem ser as mesmas. É só isso"[65].

Assim, o fotolivro se mostra, com efeito, um lugar propício para a discussão da relação entre fotografia, literatura, realidade e ficção. Através de um recorte na produção contemporânea, isto é, voltando meu olhar para livros fotográficos produzidos na última década, posso perceber características e tendências. A ficção está, de fato, muito presente, e de diferentes formas. Em alguns momentos, o real-ficcional ganha espaço, gerando obras que ficam no limiar, que permanecem na fronteira, em cima do muro entre o documental e a expressão, obras carregadas de subjetividades. Em outros, a ficção assume o papel central, permitindo as mais variadas criações e caminhos. Em todos os casos, a figura do fotógrafo-autor parece ganhar voz e reclamar o seu espaço.

Olhar para a produção atual de fotolivros e pensar os caminhos e cruzamentos entre os diferentes campos se coloca como uma tarefa instigante. Assumir a postura de produzir uma crítica em consonância com o tempo presente torna meu trabalho mais vulnerável, mas, ao mesmo tempo, mais dinâmico e consoante com os tempos atuais. O tempo presente, tão complexo e desafiador, pede atenção. A forte presença da ficção nas obras que irei analisar adiante me faz intuir e investigar sobre a ideia de uma *virada ficcional* no campo das artes, sobretudo na fotografia contemporânea. Vivemos um momento no qual a ficção torna-se a melhor forma para falar- não apenas sobre o que é imaginário e da ordem do sensível, mas também para abordar os temas cotidianos e a realidade social, cultural, econômica e política atuais

65. Correspondência trocada por email com o autor Jörg Colberg, em 5 de março de 2018. Tradução minha. No original: " I used the literature terms on purpose, though, because it gave me a way to structure the taxonomy, based on similarities to written literature. Photography and writing do not operate in the same way, so a lyrical photobook is not like a written lyrical book. But overall ideas might be the same. That's my only point here".

2

Centro, de Felipe Russo

CENTRO

Desde a sua invenção, a fotografia foi utilizada para documentar o real. Porém, nem sempre essa documentação é direta e objetiva. Entre o objeto fotografado e a imagem, há algo fundamental, que nunca deveria ser ignorado: a presença do fotógrafo, com seu olhar, suas escolhas, sua subjetividade. O que se cria não são apenas documentos, mas sim imagens ambíguas, reais-ficcionais. É neste limiar que está situado o fotolivro *Centro*, de Felipe Russo.

É difícil imaginar o centro de uma cidade como São Paulo sem o seu habitual movimento. Pensar naquele aglomerado de pessoas, que correm de um lado para o outro em suas rotinas de trabalho frenéticas, como um espaço onde o silêncio é possível e, até mesmo, impositivo, parece distante. Mais difícil ainda talvez seja imaginar esse centro como um lugar sensível, capaz de gerar uma delicada poesia sobre seus espaços e suas marcas esquecidas. Se fosse possível esvaziar o centro de uma cidade tão grande, penso que provavelmente estaríamos lidando com um cenário distópico, como as cenas que aparecem no filme *Ensaio sobre a cegueira*, adaptação do livro de José Saramago pelo diretor Fernando Meirelles, filmado em São Paulo e outras cidades. Em algumas cenas, podemos reconhecer uma São Paulo assolada e aterradora, desprovida de qualquer esperança – vazia e destruída, muito longe de ser a cidade reconhecida como centro econômico do país, mas facilmente aceita como um lugar propício ao caos.

É possível dizer, então, que o fotógrafo Felipe Russo (São Paulo, 1979) consegue uma proeza em seu fotolivro *Centro*. Ao percorrer o centro de São Paulo ao amanhecer, quando a cidade apenas começa a despertar e a primeira luz do sol nasce, ainda branca e difusa, limpando a escuridão da noite anterior, ele registra um centro poético, silencioso, enaltecido em suas sutilezas e até mesmo belo em seus defeitos e precariedades. Calçadas esburacadas, pavimentação quebrada, locais que à noite viram dormitório de moradores de rua, objetos esquecidos, objetos encontrados, empenas e fachadas, tais são os lugares para os quais Russo volta o seu olhar e, consequentemente, o do seu leitor.

Publicado em 2014, o livro é fruto do mestrado em fotografia realizado por Russo na Hartford Art School, em Hartford, Connecticut, Estados Unidos. Conhecido como um dos poucos mestrados do mundo voltados para livros fotográficos, o programa de pós-graduação está interessado em "profissionais que investigam arte, documentário e livros baseados em fotos"[66]. Uma das premissas do curso é a de que seus alunos trabalhem, pensem e desenvolvam uma publicação que tenha a fotografia como elemento principal. Russo esteve lá entre 2011 e 2013. Antes disso, havia criado, ao lado de Lua Cruz, uma pequena editora independente, Modo Bulb, pela qual publicou *Recreio da Borda do Campo* (2011), trabalho que sinalizava o início do seu interesse pelas possibilidades narrativas da imagem e pelo espaço da publicação para pensar a fotografia.

Biólogo de formação, foi através da fotografia científica e documental que Russo começou a desvendar as possibilidades da fotografia. "A Biologia tem uma relação muito estreita com a factualidade das coisas, mas ao mesmo tempo tem a subjetividade de você acreditar no que você está investigando", conta. "Eu entrei na fotografia a partir da

66. Tradução minha. No original: "… engaged professional investigating art, documentary practive and e photo-based book". Mais sobre o programa pode ser encontrado em http://www.hartfordphotomfa.org/ - Acessado em 18/05/2018.

Biologia. Eu produzia documentos fotográficos para o departamento de Ecologia da USP [Universidade Estadual de São Paulo]" (Russo, 2017)[67]. De acordo com o fotógrafo, o pragmatismo da pesquisa científica demandava o registro objetivo, com escalas e normas muito específicas. Ele realizava registros de instalações, de materiais, de coletas de campo. O próximo passo foi se aventurar no fotojornalismo, com a fotografia documental. Mas o desejo de experimentar com o olhar e com a câmera foi sempre mais forte: "Eu sempre pensava: o que me chama para eu fotografar? Eu segui muito esse instinto" (Russo, 2017). Seu primeiro livro é fruto dessas primeiras pesquisas.

Em *Recreio da Borda do Campo*, Russo já apresentava algumas das características que iriam se afirmar com *Centro*, mas, de certa forma, ainda mantinha um olhar mais investigativo. Publicado em 2011, o trabalho retrata o bairro homônimo, localizado na periferia da cidade paulista de Santo André, que está às margens de uma das principais fontes de abastecimento de água para a região metropolitana de São Paulo. Normas ambientais regulamentam o uso e a ocupação do solo na região. Planejada para ser um Clube de Campo, acabou por abrigar, em meio à sua vasta vegetação, "sítios, casas de final de semana e construções típicas da periferia de São Paulo, evidenciando todos os ciclos de ocupação da região" (Russo, 2011). O local ficou ainda mais isolado pela construção do anel viário, que não incluiu a área em seus limites. O projeto de Russo investiga esse "isolamento, de sua complexidade estrutural e da vida na fronteira entre a cidade e o campo" (Russo, 2011).

Segundo o autor, apesar de estar vinculado a um espaço muito específico, a realização daquele trabalho foi fruto da sua necessidade de pensar o espaço da publicação. "Ele foi feito em papel jornal para ser

67. Em entrevista concecida a autora, realizada em São Paulo, no atelier do artista, em 08/11/2017. Todas as demais referências de (Russo, 2017) referem-se a esta mesma entrevista.

Felipe Russo, *Recreui da Borda do Campo* (2011), 32,3 x 28 cm, 24 pgs.
Fonte: Felipe Russo

barato mesmo, e eu circulei com esse jornal pelo bairro" (Russo, 2017). Quando Russo lançou sua editora e seu primeiro fotolivro ou fotozine, já que se tratava de uma publicação mais simples, o autor lembra que ainda não existia a febre de publicações e feiras que tomou conta do circuito da arte, principalmente o alternativo e independente, nos últimos anos. "Isso ainda nem existia muito no Brasil, sabe? Essa ideia de editoras independentes voltadas para a fotografia. Existia, claro, dentro do campo da arte, que isso sempre teve. Existiam fotógrafos que já haviam publicado seus próprios livros, mas não muitos. Não que eu conhecesse. Não tinha esse circuito formado como tem hoje" (Russo, 2017).

Se o formato de jornal e o texto de apresentação, direto e informativo, levam o leitor a entender a publicação como um registro documental daquela região, a poética das imagens e seus enquadramentos revelam o olhar atento do autor. Em *Recreio*, Russo parece testar, experimentar os limites do meio para construir uma narrativa que ultrapassa aquilo que é acessível ao seu olhar. O autor contrapõe retratos de moradores da cidade – os quais identifica na legenda com nome e data do registro –com fotografias da paisagem, sejam elas detalhes, recortes peculiares que seu olho encontra ou planos abertos. Um muro, uma floresta em meio à névoa, uma construção abandonada em meio ao campo e marcada pelo tempo, uma máquina de lavar roupas, um quadro. As coisas mais variadas se transformam em partes que, combinadas, contam a história daquele lugar. Ali, Russo parece já olhar para os espaços da cidade procurando ver além.

Centro, por sua vez, apresenta a maturidade da sua forma de ver e de indagar para além da superfície das coisas. Em certo sentido, ambas publicações não deixam de ser documentais. Na verdade, é precisamente pelo cruzamento entre o documental e o ficcional, pelo atravessamento da parcialidade do fotógrafo, pela especificidade do seu olhar para determinada paisagem, que a produção de Russo me interessa. O

crítico Boris Kossoy lembra que "a imagem fotográfica antes de tudo é uma *representação a partir do real* segundo o olhar e a ideologia de seu autor" (2009, p.30). É para pensar sobre como a fotografia nunca se articula somente pelo viés do espelhamento do real, carregando sempre um dado ficcional (que defendo como marca da subjetividade e do olhar do fotógrafo), que trago aqui o trabalho *Centro.*

De certa forma, se pensarmos no modelo tradicional de documentário, esperaríamos, então, encontrar um centro mais típico. Multidões, comércio, carros, transeuntes, imagens de denúncia social que evidenciassem os problemas a partir de um olhar humanista para aquele local. Ou então, um livro que marcasse os cartões postais da cidade, que tornasse São Paulo reconhecível de imediato. Porém, em *Centro*, não há nada disso. *Centro* não nos entrega um olhar ordinário ou uma crítica explícita. Pelo contrário, desvenda poesia em detalhes que fazem parte da paisagem comum e são muitas vezes são esquecidos em meio à correria cotidiana.

O livro, de tamanho um pouco menor que uma folha A4, traz, já em sua apresentação, o silêncio que permeia a obra. Na capa cinza-clara que funciona como uma luva que envolve a publicação, lê-se o título em alto relevo e fonte pequena, ficando quase invisível na página. O livro, em si, é simples. Impresso em um papel de gramatura leve, tem sua encadernação aparente, deixando à mostra a costura e a cola entre os cadernos. A primeira página foi deixada, propositadamente, em branco. "Interessava-me muito que o leitor pudesse vivenciar o espaço do livro por ele mesmo, no sentido de que a primeira coisa que ele vai ver é o papel sem tinta" (Russo, 2017). Para Russo, o objeto em si é muito importante, afinal ele também demonstra a intenção do fotógrafo e determina a experiência do leitor. Isso está alinhado com a visão de muitos críticos de fotolivros, inclusive Jörg Colberg, que foi professor de Russo em Hartford e que, em seu livro-manual para compreender a estrutura de livros fotográficos (*Understanding*

Luva e miolo de *Centro* (2014), 27,5 x 22 cm, 64 pgs, 21 fotografias
Fonte: Arquivo Pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

Photobooks), frisa que "a fisicalidade do fotolivro é importante não apenas pela forma como interagimos e experimentamos o livro, mas também pelas consequências dos materiais que são usados para fazê-lo, como ele será vendido e recebido" (2017, p.10)[68].

Os centros das grandes cidades brasileiras costumam ter uma importância histórica. São lugares que, geralmente, guardam a memória oficial das cidades. Eles marcam o início da organização da vida política, econômica e cultural que possibilitou o desenvolvimento de pequenos conglomerados em grandes metrópoles. Costumavam ser lugares prósperos, por onde a elite e o poder circulava, onde se ergueram prédios imponentes, os quais traduziam os sonhos de futuro de toda uma época. No caso de São Paulo, a crescente urbanização, principalmente a partir de meados do século XIX, impulsionada pelo crescimento da produção cafeeira, transformou o pequeno povoado em um grande centro que, como afirma Bruand (2003), se expandiu de forma caótica e tentacular. Com o passar dos anos, e sem uma gestão que enxergasse a cidade como um todo para propor um planejamento urbano coerente, o centro foi sofrendo as consequências sociais dessa transformação.

Hoje, a área preserva a lembrança de uma época próspera, porém transformou-se em um espaço onde a precariedade e o descaso público tornaram-se mais evidentes. Se, por um lado, ainda guarda uma vida comercial intensa e variada, por outro, uma grande parcela da população sequer frequenta essas áreas. Grandes empresas dividem espaço com vendedores ambulantes, executivos engravatados correm por entre moradores de rua e trabalhadores informais. A situação de fome e miséria faz parte da paisagem. O centro tornou-se um lugar de passagem, de funcionamento no horário comercial, se distanciando

68. Tradução minha. No original: "the physicality of the photobook matters, not only because of how we Interact with the book and experience it, but also because of the repercussions the materials have for the making of the book, and for how it is sold and perceived"

do tempo em que era sinônimo de desfrute e cultura. Nos últimos anos, entretanto, algumas iniciativas despontaram com o intuito de recuperar esses espaços. Um exemplo foi o projeto Monumenta, um programa do Ministério da Cultura voltado à requalificação de centros históricos urbanos no Brasil, criado no final dos anos 1990 e atuante até a primeira década dos anos 2000.

O livro de Russo contribui, em certo sentido, para essa revalorização do nosso olhar para aquele espaço. A publicação começa com uma sequência de 4 fotografias, que, para o fotógrafo, funciona como um prefácio. Apesar de o autor, em entrevistas e textos, deixar claro que o livro trata de São Paulo – e de Guilherme Wisnik também deixar isso claro no texto que acompanha a obra –, o leitor desavisado precisará estar atento aos detalhes – e conhecer a cidade, é claro – para identificá-la. Uma das ideias por trás da publicação era a de apresentar o espaço em si como possibilidade, daí também a origem do título: "... não é só o lugar aqui, mas é essa ideia de centralidade, de centro de importância e também de um espaço. Você tem, então, colocado duas coisas: o meu caminhar e um convite para quem vai caminhar pelo livro" (Russo, 2017).

A primeira fotografia nos mostra passos marcados no concreto, um caminho em linha reta de um transeunte qualquer. Ao longo da narrativa, os personagens são revelados por traços e indícios, mas nunca são colocados diretamente. Com sua presença marcada pela ausência, eles imprimem marcas, modelam a paisagem discretamente. Na segunda imagem, vemos prédios ao fundo e um ônibus articulado em primeiro plano. É possível ler, quase no canto, e não tão evidente devido ao ângulo da câmera, "Prefeitura de São Paulo" estampado na lataria do coletivo. A terceira fotografia é um plano fechado e revela um dos recursos usados por Russo ao longo do livro. Por um ajuste na angulação da lente de sua câmera, alguns objetos ganham uma nova escala, tornam-se quase monumentos. O ponto de vista da câmera,

que vê tais objetos de cima para baixo, é transformado em um olhar quase frontal. A sacola de plástico cinza, carregada com o que parecem ser livros, cresce, preenchendo o quadro com uma materialidade próxima da tridimensionalidade. A quarta e última imagem do prefácio é um novo plano fechado que nos mostra o que aparenta ser parte de uma praça. Trata-se de uma parede e um banco revestidos com azulejos que carregam o brasão da cidade. Sobre parte do banco, um pedaço de papelão – assento, cama, cobertor? Um dos muitos retalhos urbanos encontrados por Russo em suas perambulações.

> Essas quatro imagens eram para fazer o leitor entrar no livro já entendendo que ele é sobre uma relação com uma cidade que existe e tem uma relação com a maneira como eu penso São Paulo, num sentido de como ela é construída em cima das próprias ruínas, como que gestos muito pequenos ainda constroem a paisagem. E também tem uma dimensão de que o gesto pudesse guardar um desejo e que os objetos pudessem ser monumentos a esse desejo. (RUSSO, 2017)

Logo após o prefácio, o título se impõe novamente, simples, centralizado na página. Uma segunda capa e, então, a sequência se desenrola sem pausas. Sem folhas brancas, sem respiros e sem divisões. *Centro* não é um livro extenso. Na verdade, é composto por apenas 21 imagens. Russo lembra que a primeira edição foi apresentada à banca de professores, em Hartford, com 42 imagens. O dobro do que ficou na edição publicada.

Prefácio: sequência de imagens que abre o fotolivro *Centro* (2014).
Fonte: Arquivo Pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

> A banca era em cima de um boneco, um ***paper*** sobre o trabalho e uma proposta expositiva. E eu lembro que foi muito interessante porque eu tive a sensação clara de que o trabalho na parede estava melhor do que o livro, sendo que eu estava em um programa de livro. Eu falei isso para a banca e eles também concordaram. Eu sentia que ainda não tinha essa questão da narrativa e do que era o trabalho, que aí eu acho que é muito um processo de edição, de construção de uma sequência, de você chegar realmente no que é o núcleo de força daquele discurso. (RUSSO, 2017)

Ao longo do livro, as fotografias ora ocupam a página da direita, ora são abertas em uma página e meia, sempre mantendo uma margem da folha. O cuidado minucioso com cada fotografia, no sentido de entender o que ela mobiliza enquanto imagem única, quais são seus campos de força e como, na sequência, a força individual de cada quadro pode somar para o todo, aparece através do trabalho de edição das imagens e da composição da sequência final. É neste processo que o artista estrutura a narrativa, ou seja, o discurso que quer proferir com a sua obra.

> Eu não sou um cara que trabalha claramente em cima de ideias estabelecidas. Eu chego nos assuntos ao fotografar. Eu estou fotografando e, de repente, aparece uma imagem que me chama atenção e eu tento entender o que é aquilo. Às vezes eu volto no acervo e acho imagens que tem relação com aquilo e aí vou focando o trabalho, mas nunca tendo certeza do que vai ser no final. (RUSSO, 2017)

O artista assume, assim, a postura de um processo contínuo totalmente baseado em seu fazer. Esse percurso, conforme conta, faz também parte de sua experiência no mestrado. Lá, seus professores o encorajaram a mudar de equipamento, insistiram que era necessário que ele vivenciasse mais o processo de captura, experimentasse fotografar de outro jeito, e sugeriram, então, que ele usasse uma câmera de grande formato. Na verdade, impuseram. "Foi meio assim... 'a gente quer que você use essa câmera!' E aí eu falei que no Brasil era muito

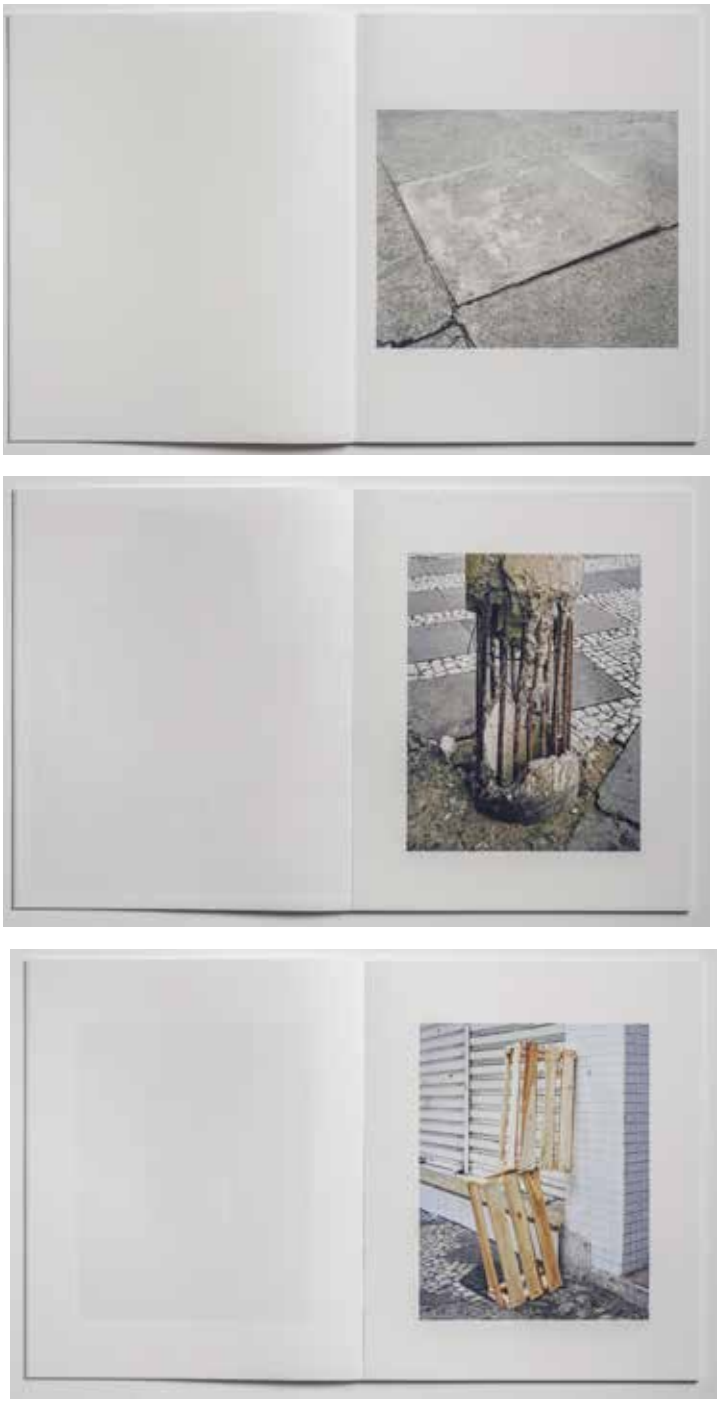
difícil e tal... 'Mas você não tem escolha!'" (Russo, 2017). Desta forma, Russo passou a trabalhar com uma câmera com negativo 4x5, fazendo uso de tripé e alterando completamente a forma de se relacionar tanto com a fotografia quanto com a câmera.

De incontáveis tomadas, o registro passou a ser limitado a um pequeno número por saída. Havia todo um gestual do corpo implicado no uso do novo equipamento. E foi com ele que Russo passou a olhar através da lente e encontrou uma série de jogos possíveis que o próprio equipamento permitia.

> É interessante porque eu acho que a câmera para mim, e talvez seja contraditório quando você pensa no aparato em si, meio que desliga a minha cabeça, porque ela tem tantos mecanismos que eu fico meio imerso na imagem que ela gera. Ela tem essa coisa de gerar imagem invertida lateralmente de ponta cabeça que, no fim, eu já estou vendo uma imagem ali, o mundo já está ali completamente abstrato, bidimensional, e eu deixo me guiar muito por essa visualidade. De uma certa maneira é um trabalho quase de edição, no sentido de estar vendo a imagem e escolhendo se eu vou fazer ou não. O gesto de fazer ou não a imagem é muito intuitivo. De dizer assim: "isso não tem imagem, isso tem". (RUSSO, 2017)

Foi assim que descobriu a possibilidade de monumentalizar certos objetos, desenvolvendo uma nova relação com as coisas esquecidas da paisagem. De acordo com Wisnik (2014), a partir dos objetos fotografados é possível perceber como Russo cria um novo espaço. "Através de suas fotos, a cidade parece ter ela mesma algo como uma existência própria, autogerada", escreve.

A primeira etapa no processo de Russo, portanto, é compreender cada imagem individualmente. "Quando uma imagem é muito forte, eu tento entender porque ela é forte, o que ela tem que está me fazendo olhar tanto para ela". A partir daí começa o longo trabalho de edição em busca da sequência que dará corpo ao livro. Às vezes, uma



Felipe Russo, *Centro* (2014).
Fonte: Arquivo Pessoal / Reprodução: Fabio De

imagem o faz voltar ao acervo para procurar outras que dialoguem ela, ou, então, o faz sair para fotografar mais. A segunda etapa consiste em criar conjuntos de fotografias que ampliem o significado da imagem única. O artista trabalha, então, montando bonecos, pequenas maquetes do livro, geralmente em formato sanfona, pois permite visualizar o todo em uma linha reta. Também usa muito a parede, onde os pequenos conjuntos, que ele diz funcionarem como se fossem frases da composição, vão sendo agrupados e pensados lado a lado. Uma de suas preocupações centrais está na criação de um espaço de sensação, uma atmosfera da imagem, e na questão de como, se a imagem carrega isso quando sozinha, ela se comportará ao fazer parte de um todo.

Desta forma, Russo constrói sua narrativa particular, dando lugar a um centro de São Paulo específico, que nasce a partir de seu olhar atento para as coisas comuns ou até desimportantes da paisagem diária. Ao valer-se dos recursos próprios da máquina que utiliza, como a já mencionada possibilidade de acertar a angulação da lente – um recurso geralmente utilizado para corrigir a perspectiva da fotografia –, para aumentar a escala e a proporção de objetos e pequenas construções do homem que encontra pelas ruas, o autor encontra não apenas uma forma pessoal de traduzir a maneira como enxerga e se relaciona com a cidade, mas também de passar ao leitor a possibilidade de contemplar o cotidiano por outro ângulo. Ao propor essa caminhada, Russo revela um outro centro possível, de belezas singelas.

O artista faz questão de lembrar que nenhuma das imagens do livro possui qualquer interferência de edição ou manipulação, no sentido de que ele não criou o objeto ou compôs a cena. Pelo contrário, o jogo está todo em observar o mundo a partir da câmera. O olhar modificado pela lente cria, de certa forma, um mundo paralelo, um mundo onde a realidade aparece de forma mediada ou interferida pelo meio. Russo conta que muitas vezes fica olhando pela lente, clica e, quando volta a olhar ao vivo, a cena já não existe; é como se ela tivesse existido

apenas a partir do olhar através da máquina, como se a câmera possibilitasse acessar uma outra camada de sentido latente. Penso que há, nesse processo, também um cruzamento entre o real e o ficcional. Ainda que Russo esteja registrando momentos reais, que acontecem diante da objetiva, ele transforma essas cenas a partir das possibilidades mecânicas da câmera para que elas gerem imagens de acordo com aquilo que ele interpreta a partir do seu olhar. Uma camada de subjetividade é, assim, adicionada à fotografia.

> Eu consigo perceber o espaço e as coisas e deixar eles se expressarem, não de uma maneira direta e descritiva, mas se expressarem também subjetivamente na imagem. Porque daí, de uma certa maneira, eu acho que a fotografia pode transformar de verdade a maneira como a gente vê. (RUSSO, 2017)

O crítico americano A. D. Coleman reflete sobre os caminhos da fotografia contemporânea e nos oferece uma divisão de categorias para pensar os diferentes processos e fazeres fotográficos. Segundo o autor, há três métodos de fazer fotografia: o teísta, o agnóstico e o ateu. O primeiro deles, como o próprio nome sugere, está baseado na crença e na fé do observador de que o fotógrafo não interferiu de forma alguma na imagem capturada. O máximo de participação que ele teve foi a mera escolha do que fotografar. Esse método está associado ao que é comumente chamado de fotografia pura, *straight*, documental, e não nos interessa aqui para pensar a obra de Russo, uma vez que já apontei para o desejo de compreender sua produção como um ponto de cruzamento entre o real e o ficcional e que, como vimos, o próprio autor fala sobre a subjetividade presente em suas fotografias. Neste sentido, os outros dois métodos descritos por Coleman colaboram para a investigação.

O método agnóstico presume a existência de uma mediação ativa entre a coisa em si e a imagem. Ou seja, o produtor interpreta os

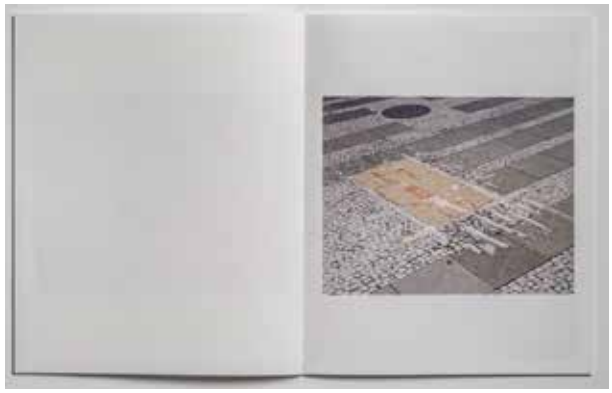
objetos, os seres e os acontecimentos que tem diante da objetiva. Nas palavras de Coleman:

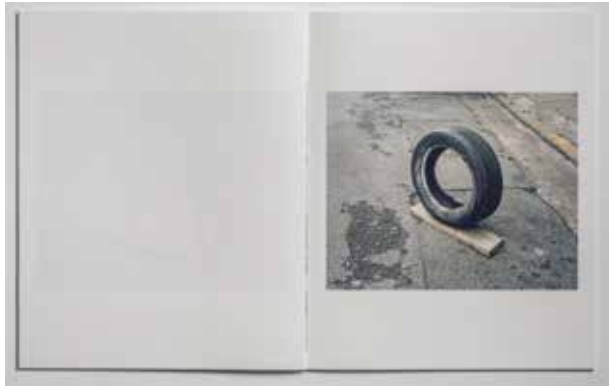
> O compromisso do espectador com estas imagens geralmente envolve uma interação consciente com a sensibilidade do fotógrafo. Porém, segue-se supondo que o fotógrafo não interfere em absoluto no acontecimento que ocorre diante da sua câmera, embora em determinadas ocasiões não seja tão fácil de estabelecer esta separação. (COLEMAN, 2004, p.134)[69]

Ou seja, de acordo com o autor, em teoria, o fotógrafo é aqui livre para impor na fotografia seu ponto de vista, sua subjetividade sobre os acontecimentos reais, e o espectador, por sua vez, está consciente da presença do autor. Ou seja, a leitura da imagem considera, desde o princípio, que existe ali o encontro entre a realidade fotografada, o referente que esteve inevitavelmente diante da câmera e o olhar do fotógrafo, com suas escolhas de enquadramento, luz, enfoque, velocidade, profundidade de campo, etc. Sem as decisões do fotógrafo não haveria a imagem tal e qual. Esse método, a priori, se encaixa perfeitamente com a proposta de Russo em *Centro*.

Já no método ateu, não há mais qualquer crença na imagem e na sua relação com o real. A fotografia ateia não atesta, não evidencia nada. A máxima de que "ver é crer" é deixada de lado para se assumir que a fotografia pode ser – e, muitas vezes, é de fato – encenada, montada pelo fotógrafo do início ao fim.

69. Tradução minha. No original: "El compromiso del espectador con estas imágenes suele entrañar una interacción consciente con la sensibilidad del fotógrafo. Sin embargo, se sigue suponiendo que el fotógrafo no interfiere en absoluto en el acontecimiento que está teniendo lugar, aunque en determinadas ocasiones no es tan fácil establecer esta separación."





> O fotógrafo cria consciente e intencionalmente os acontecimentos com o objetivo explícito de fazer imagens a partir deles. É possível fazer isso intervindo nos acontecimentos "reais" que ocorrem ou mediante a criação de quadros encenados; em definitivo, fazendo ocorrer algo que de outro modo não haveria ocorrido. (COLEMAN, 2004, p.134)[70]

Ainda de acordo com Coleman, essa classe de imagens coloca a crença na veracidade da imagem em xeque, uma vez que a fotografia é uma montagem deliberada pelo fotógrafo. Está em jogo, neste método, a suspensão da credulidade.

> Nestas imagens intervém uma ambiguidade intrínseca, já que, embora o que pretendem descrever como "pedaços da vida" não haveria acontecido se não fosse pela montagem do fotógrafo, por outro lado, esses acontecimentos (ou seu fac-símile racional) tiveram lugar, sim, tal e qual demonstram as fotografias. (COLEMAN, 2004, p. 135)[71]

Logo adiante, um comentário do autor é fundamental para a compreensão da relação entre o real e o ficcional que discuto aqui. Ele frisa que um grande número de fotógrafos, inclusive aqueles considerados como defensores obstinados da fotografia documental, pura, também faz uso de imagens encenadas. Coleman lembra que "as coisas não são sempre o que parecem" (2004, p.136)[72].

---

70. Tradução minha. No original: "El fotógrafo crea consciente e intencionalmente los acontecimientos con el objetivo expreso de hacer imágenes a partir de ellos. Esto se puede conseguir interviniendo en los acontecimientos "reales" que están teniendo lugar, o mediante la creación de cuadros escenificados; en definitiva, haciendo que ocurra algo que de otro modo no habría ocurrido."

71. Tradução minha. No original: "En estas imágenes interviene uma ambigüedad intrínseca, ya que aunque lo que pretenden describir como "trozos de vida" no habría ocorrido de no ser por instigación del fotógrafo, por otro lado, estos acontecimentos (o su facsímil razonable) sí tuvieron lugar, tal y como demuestran las fotografias."

72. Tradução minha. No original: "Las cosas no son siempre lo que parecen."

A partir disso, é possível ampliar o entendimento acerca da obra de Russo, encontrando um lugar de reflexão justamente no cruzamento entre ambos os métodos. Se, por um lado, seu fazer lida com o método agnóstico, uma vez que o fotógrafo não cria as suas imagens, mas as encontra com o olhar, por outro, no processo de concepção do livro, da estruturação de um discurso central baseado em um conceito que norteia e conduz a narrativa, o método dirigido aparece. Um fotolivro, portanto, sendo a criação de um mundo próprio, é também a criação de uma ficção, visto que se trata de algo que não existia antes e de que não existiria se não fosse pelo desejo e pela expressão do fotógrafo (e sua equipe de editores, quando é o caso) no sentido de gerar agrupamentos justapostos.

Aqui, me parece interessante relembrar o conceito de montagem cinematográfica, que consiste em justamente conectar os quadros, dando-lhes o sentido desejado, gerando significados. Só é possível obter a sequência final a partir do jogo de experimentação com as imagens, como apontado anteriormente a respeito do processo de Russo. Assim, a narrativa nasce de uma mesma operação, a criação da sequência imagética.

Em *Centro*, Russo opera entre os dois últimos métodos, agnóstico e ateu, claramente impondo seu ponto de vista e contando a história que queria. Encontra, na experimentação com o próprio meio, a maneira ideal para dar forma à sua interpretação da cidade, seu modo de ver o mundo – mas o faz em cima de objetos reais, que podemos esbarrar ao caminhar pelo centro de São Paulo. As calçadas mal pavimentadas, os buracos, os papelões e as sacolas abandonadas no chão, as grades e os portões, os caixotes de madeira, o colchão de espuma e os pneus de borracha estão lá, fazem parte daquele local. Ao mesmo tempo, uma vez colocados na sequência e editados em formato livro, sua leitura ganha uma nova direção. Os objetos e coisas do meio do caminho ganham uma importância que antes não tinham, pois eram

apenas parte esquecida da paisagem, remetendo também à noção de ready-made no campo da fotografia. São as escolhas feitas por Russo que transformam o objeto e lhe conferem um novo sentido. De acordo com Franco Vaccari, "no fundo, toda fotografia é um *ready-made*" (apud SIGNORINI, 2014, p.31), uma vez que pode ser entendida como signo e, portanto, designa um outro significado.

Podemos compreender, então, que, apesar de não utilizar o método dirigido, ateu, na captura de suas fotografias, seu processo de composição está ligado à ideia de criação de uma história, narrada no formato fotolivro.

> Quando o livro se cria é quase como se eu tivesse criado um mundo. Se eu for pensar aonde é esse encontro da ficção com a imagem e com o espaço em si, com a cidade, para mim têm muito de você encontrar uma frequência. Uma frequência que se dá por esse encontro, do que é próprio da cidade com o que é também meu com a cidade. E também tem esse campo que emana dos objetos e das coisas, o objeto é um agente. Me interessa muito pensar isso na fotografia. (RUSSO, 2017)

Jörg Colberg, que mantém na internet um blog sobre fotografia, no qual costuma publicar resenhas de fotolivros periodicamente, dedicou uma de suas postagens à análise de *Centro*. Nela, o crítico discorre sobre a capacidade do livro de Russo para revelar a cidade através da pátina que marca o tempo, indo além da aparente superfície das coisas. Para ele, nenhum dos objetos fotografados por Russo é precioso, são objetos banais; entretanto, "através de sua câmera, eles se tornam preciosos na forma de fotografias, falando sobre a cidade e aqueles que nela vivem e trabalham"[73]. E prossegue:

---

73. Tradução minha. No original: "None of the objects are precious in any sense. But through Russo's camera they become precious in the form of photographs, speaking of the city and those that live and work in it". Disponível em: https://cphmag.com/russo-centro/ acessado em 20/03/2018.

> Centro não é somente esperto nesse sentido. Enquanto as fotografias são organizadas de uma forma que as fazem funcionar, é claro, elas não representam apenas isso, a capacidade do fotógrafo de organizar agradável e habilmente um monte de coisas tridimensionais em um plano bidimensional. Também não se trata apenas de "veja o que eu estou te mostrando aqui". Isso é uma parte necessária, porém há mais: são imagens de um fotógrafo que repara na vida da cidade através daquilo que o rodeia e traz isso para o espectador por meio da fotografia. E essa diferença pode lhe atingir por apenas um minuto, mas é o ponto crucial. (COLBERG, 2015)[74]

Fotografias que exploram a relação com a cidade e com tudo aquilo que é banal, ou apenas cotidiano, aparecem na categoria que a crítica e curadora britânica Charlotte Cotton nomeou como *Algo e nada*. Em seu livro *Fotografia como arte contemporânea* (2009), a autora versa brevemente sobre diferentes obras, agrupando-as de acordo com características similares. Em *Algo e nada* estão trabalhos que lidam com o registro de coisas não humanas, objetos ordinários e cotidianos, pequenos cantos de arquitetura, detalhes, recortes, lixo, formas efêmeras. Como Cotton observa, "este inventário pode parecer como uma lista de coisas impermanentes e desprezíveis, objetos que não constituiriam um tema para fotografias" (2009, p.115)[75]. No entanto, essas imagens, segundo ela, transformam justamente aquilo que o olho humano julgaria menor e desimportante em algo extraordinário. "Com

74. Idem. Tradução minha. No original: "Centro doesn't only feel clever in that way. While the photographs are, of course, organized in ways that make them work, they're not just about that, about a photographer's ability to skillfully and pleasingly organize a three-dimensional jumble of things in a two-dimensional plane. They're also not only about this aspect of "Look, what I'm making you see here." While that is a (necessary) part of it, there is more: they are about a photographer noticing the city's life through what was around him and bringing it to the viewer, by means of photography. And that difference might strike you as minute, but it is the crucial point." Disponível em: https://cphmag.com/russo-centro/ acessado em 20/03/2018.

75. Tradução minha. No original: "This inventory may seem like a list of slight and transient things, objects that would barely constitute proper subjects for photographs".

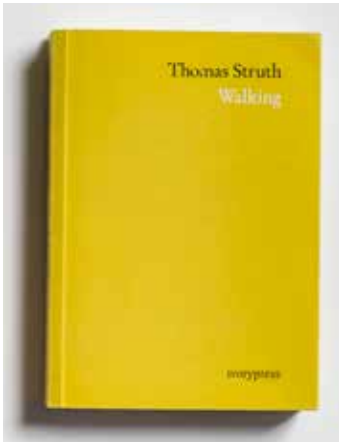
esse tipo de trabalho, o artista alimenta nossa curiosidade visual ao nos encorajar, sutil e criativamente, a contemplar de uma nova forma as coisas do mundo que nos rodeiam cotidianamente" (idem, p.115)[76].

O fotolivro *Walking*, do fotógrafo alemão Thomas Struth (1954), também faz parte do tipo de obra a que Cotton se refere. Publicado em 2013, pela Ivory Press, foi comissionado pela própria editora. É um livro pequeno, com formato de bolso. Nele, a sequência, construída com um pouco mais de 100 fotografias, apresenta peculiaridades da paisagem urbana de 8 cidades diferentes, como Berlim, Düsseldorf, Munique e Nova York. Variando entre planos abertos e fechados, o artista captura pequenos detalhes desses locais. Fachadas, janelas, escadas, corrimões, telhados, portas, interfones, colunas, etc. Uma verdadeira gama de encontros arquitetônicos inusitados e inesperados que não carregam nada de extraordinário em si, nem de surpreendente. São formas e maneiras de construir que marcam épocas e culturas, guardam memórias de outros tempos. O texto do próprio autor, ao final, esclarece que a sua busca está alinhada com procurar, através da arquitetura, os espaços que formam, marcam e constroem o olhar de diferentes gerações:

> Caminhando pelas ruas de diferentes cidades, olhando as soluções, vendo as decisões que as pessoas tomaram para criar a estrutura e a alma das cidades, notando a escolha de materiais e o cuidado, ou descaso, que alguém teve, estas imagens representam uma maneira de olhar para o que está à nossa volta. (STRUTH, 2013)[77].

76. Tradução minha. No original: "With this type of work, the practitioner fosters our visual curiosity by subtly and imaginatively encouraging us to contemplate the stuff of the world around us in our daily lives in new ways."

77. Tradução minha. No original: "Walking through streets of different cities, looking at solutions, seeing decisions people have made that create the cities' structure and soul, noticing the choice of materials and the care or neglect someone applied, these images represent a manner of looking at what is around us."



Thomas Struth, *Walking* (2013), 15,3 x 11 cm, 101 pgs.
Fonte: Arquivo pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

Da mesma forma que Russo olha para aquilo que está em volta dele no centro de São Paulo, procurando compreender que relação mantém com aquela cidade através da fotografia, Struth volta sua atenção para as construções que formam os espaços familiares do tempo em que era criança e brincava pelas ruas. Há um certo tom de nostalgia, de um tempo parado no tempo, similar às fotografias de Russo, que registra suas cenas bem cedo pela manhã, quando a maior parte de São Paulo ainda dorme. Struth trabalha com enquadramentos mais fechados e recortes que salientam os detalhes enfocados. Assim como em *Centro*, não há personagens, apenas os seus rastros e, ainda assim, menos evidentes.

Struth é discípulo do casal Bernd e Hilla Becher, que formou uma importante geração de fotógrafos alemães. Realizou a sua formação na Academia de Artes de Düsseldorf, onde pôde frequentar as aulas de Bernd e desenvolver a sua produção em fotografia. A objetividade, a frieza e o distanciamento característicos da Escola de Düsseldorf aparecem em seus registros, nos quais prioriza um enquadramento central, a luz suave, neutra, e a ausência de pessoas. A construção da forma e a preocupação com a composição do quadro são evidentes. A herança do casal Becher, que se tornou mundialmente conhecido por sua obra impecável, que registrava com um rigor formal, em preto e branco, as construções industriais da paisagem em transformação da Alemanha do pós-guerra, são sentidas nos registros que compõem *Walking*. Há, nas imagens, uma certa frieza, ao contrário dos registros de Russo, como observa Jörg Colberg:

> Durante minha visita, eu disse para Russo que o seu trabalho me lembrava a forma de trabalhar de alguém da Escola de Düsseldorf, porém trazendo uma sensibilidade humana para o trabalho. Enquanto muitas fotografias provenientes de Düsseldorf parecem ter sido feitas por autômatos insensíveis (ao menos em sua superfície), *Centro* é recheado de emoção. E o passo do fotográfico à emoção nunca é muito longo. (COLBERG, 2015)[78]

Ao olhar para imagens mais antigas de Struth, como a sua série de fotografias de cidades, em preto e branco, com perspectivas marcantes, realizada nos anos 1980, também é possível perceber certa influência sobre o olhar de Russo. A construção dos ângulos de visão a partir das formas que constroem a cidade é um dos encontros possíveis entre as obras dos artistas, como por exemplo na fotografia *Shinjuku* (1986), de Struth, e os planos abertos que aparecem em *Centro*. A Escola de Düsseldorf foi e ainda é uma forte influência e referência para a geração atual de fotógrafos.

No contexto brasileiro, outra obra para pensar sobre a relação do artista com a cidade e o formato livro é o fotolivro *Chai*, autopublicado pela artista brasileira Letícia Lampert, em 2016. Nele, Letícia percorre as ruas de Xangai, fotografando paredes, ou os restos delas, que foram marcadas para serem demolidas. O símbolo *chai* anuncia que em breve nada restará daquele local. Enquanto a destruição completa não acontece, sobram rastros de vida íntima esquecidos em meio à paisagem em transformação. Letícia captura esses restos, vida já sem vida, pistas do tipo de vida que se levava naqueles lugares. Enquadra esses resquícios em planos fechados, colocando o leitor quase dentro dos

78. Tradução minha. No original: "During my visit I told Russo that his work made me think of someone from the Düsseldorf School doing their work, but then bringing a human sensibility to it. Where so many photographs coming out of Düsseldorf feel like they were taken by uncaring automatons (at least on the surface), Centro is filled with emotion; and the step from the photographic to the emotion never is very far." Disponível em: https://cphmag.com/russo-centro/ acessado em 20/03/2018.

Imagem de Felipe Russo, *Centro* (2014).
Fonte: Arquivo Pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

Thomas Struth, *Shinjuku* (1986)
Fonte: site Tate Gallery

ambientes que um dia foram lares privados. Em *Chai*, Letícia coloca lado a lado pequenas recordações, fotografias, quadros, flores, pedaços de azulejos, restos de papel de parede, adornos que faziam parte dos lares, com a decadência, o caos provocado pelas máquinas que colocam a memória física abaixo.

Centro e *Chai* compartilham de uma mesma luz fria e um olhar direto, objetivo, ao mesmo tempo que marcado por emoção e uma espécie de curiosidade. O quadro capturado por Letícia congela um instante de uma ação de demolição. O resultado é que, por mais que a cena pareça caótica, que seja possível perceber que uma casa ou um prédio estão sendo postos abaixo, há uma calma na imagem. O fato de a imagem fotográfica ser estática subtrai do contexto urbano a agitação, criando uma outra camada de sentido e, consequentemente, uma outra leitura sobre aquele lugar. Muitas vezes, os locais registrados parecem ter sido abandonados no tempo. O olhar de Letícia foca os detalhes pessoais, os rastros de vida privada que ficam para trás para logo se tornarem poeira junto com o resto da demolição trazida pelo progresso.

Tanto Letícia quanto Russo criam obras que registram as cidades e se relacionam com os problemas trazidos pela urbanização e transformação desses lugares. Ao optarem pelo formato do fotolivro para seus trabalhos, criam narrativas que falam sobre esses locais de forma particular e específica. Como demonstrei ao abordar a obra de Evans, Frank e Ruscha, é o encadeamento das imagens nas sequências que demonstra a direção escolhida pelos artistas, o caminho para contar suas histórias através da fotografia. Insisto, uma vez mais, na ideia de que o livro fotográfico possibilita ao artista conduzir o leitor por um mundo próprio.

Volto, então, a Jörg Colberg, que lembra de algo importante sobre o fazer fotográfico a partir de sua análise de *Centro*. Para ele, fotógrafos:

Letícia Lampert, *Chai* (2016), 21 x 15 cm, 40 pgs.
Fonte: Arquivo Pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

> Nos fazem ver, nos fornecem uma interpretação mediada que pode nos aproximar de uma forma diferente de ver a realidade, uma realidade que não substitui a nossa própria, mas que a enriquece. A fotografia não é senão uma sobreposição de interpretações, em que cada componente humano adicional acrescenta uma nova camada. (COLBERG, 2015)[79]

Isso vai ao encontro do que Russo afirma sobre o prazer de fotografar e de se deixar transformar por meio da fotografia.

> Uma das coisas que eu mais amo na fotografia é esse poder... como ela tem essa capa, essa falsa objetividade, ela descreve a superfície das coisas, ela devolve pro mundo as coisas muito rápido, eu acho. Quando eu vejo uma coisa numa imagem, para mim, é muito fácil pensar naquela coisa cabendo no mundo aqui quando eu estou olhando. E isso é muito poderoso. Os fotógrafos que eu mais admiro, as imagens que me marcam são essas imagens que voltam pro mundo e transformam a maneira como eu percebo as coisas. (RUSSO, 2017)

Seu fascínio pelas possibilidades da câmera, pelos jogos provocados pelo olhar através das lentes, revela uma obra profunda e inquietante, que flerta o tempo inteiro com a relação entre o real e o ficcional. Seu lugar, entre, contribui para pensarmos sobre a magia da fotografia em congelar o instante e, a partir dele, sempre apresentar ao observador mais algum detalhe furtivo, latente. Longe de ser apenas o registro mecânico, defendo que as escolhas implicadas na tomada e na posterior seleção das imagens traduzem a forma como Russo vê o mundo e, portanto, nos devolvem cenas mediadas não apenas pela câmera, mas pelo olhar do fotógrafo, criando, assim, esse campo onde

79. Tradução minha. No original: "Make us see, provide a mediated interpretation that might bring us a little closer to a different reality, a reality that does not replace our own, but that enriches it. Photography is nothing but interpretations layered upon interpretations, with each additional human component adding another layer."

real, ficcional e narrativa se relacionam e se complementam.

É possível pensar, portanto, que o formato fotolivro ao sugerir uma sequência de leitura, envolver um discurso, um conceito que nasce a partir da estruturação do livro como um todo, possibilita a criação de uma obra dirigida, no sentido apresentado por A. D. Coleman, como demonstrei anteriormente. Com isso, não quero dizer que obras assim fecham as leituras e interpretações dos leitores; pelo contrário, estão abertas para as mais variadas interpretações, requerem um leitor ativo. O espaço do livro encerra, em si, uma história que apresenta ao leitor o olhar, o ponto de vista e a subjetividade do fotógrafo.

Ao criar narrativas, histórias que se desenvolvem com início, meio e fim, com um desenrolar no tempo dado pelo formato do livro, penso que os fotógrafos também ampliam o campo da fotografia para o campo da literatura, afinal vem dela a ideia de narrar uma história e é dela que pegamos emprestado, como apontei anteriormente, muitos dos termos usados para analisar e pensar um campo de estudo sobre os fotolivros. Além disso, a forma como fotografia e literatura se valem do mundo para criar leituras e interpretações sobre o mesmo reforça esse lugar de encontro. Na obra de Russo, essa relação aparece desta forma: a fotografia apresenta o real, ainda que agnosticamente, e a construção da narrativa visual compõe a ficção. Nesse encontro, o fotolivro tem todo o espaço para inventar, mesmo que o faça a partir de registros que são, de certo modo, documentais.

3

O encontro entre fotografia e literatura

Como mencionei na introdução a esta pesquisa, encontrei no livro fotográfico um espaço físico e teórico propício para investigar a relação entre fotografia, literatura, narrativa e ficção. Nos fotolivros, literatura e fotografia se cruzam de forma mais evidente, seja pelo formato em si, pelo encadeamento da sequência imagética ou por partilharem modos de operar similares, apesar de cada meio guardar suas especificidades. Meu intuito é aprofundar, a partir de agora, neste segundo ensaio teórico, a ligação entre o campo fotográfico e o campo literário; indagar a construção da ficção imagética a partir da referência e influência da palavra escrita; refletir sobre as influências e compartilhamentos entre tais artes; e apontar as diferentes possibilidades que a fotografia tem para desenvolver uma sequência narrativa imagética.

Com a obra de Felipe Russo, busquei demonstrar como a subjetividade do autor está implicada no fazer fotográfico e na construção do fotolivro. Essa presença do autor, que identifico também como um dado ficcional da imagem, por conter as decisões e escolhas particulares do

olhar do fotógrafo, é apenas uma entre as várias maneiras que a fotografia pode assumir para contar uma história. Na figura de Russo, também podemos identificar a ideia do fotógrafo-autor, algo que está presente na história dos livros fotográficos, se não identificada como tal desde seu princípio, pelo menos a partir da influência trazida por Walker Evans e Robert Frank. Neste ensaio e nos que seguem ao longo de meu estudo, procurarei aprofundar esse conceito, que relaciono também com o contingente ficcional de toda fotografia. A figura do fotógrafo-autor é um dos pontos que me fazem identificar um paralelo entre os campos da literatura e da fotografia, mais especificamente o dos fotolivros. Pretendo aprofundar minha investigação acerca da relação entre fotografia e literatura, demonstrando alguns pontos de contato entre as áreas e os fazeres, sem perder de vista também a discussão acerca da relação entre o real e o ficcional na imagem fotográfica. Este é, na verdade, um dos encontros entre os campos, uma vez que tanto a literatura quanto a fotografia valem-se do mundo real como referente para criar obras que nos retornam ao próprio mundo, nos ensinando sobre ele.

A noção que temos, atualmente, de livro e de narrativa vem da literatura[80]. Conhecemos a ideia de uma história com início, meio e fim a partir da palavra escrita por encontrar nos livros, dos gêneros mais variados, uma estrutura que encadeia acontecimentos que se desdobram em um espaço de tempo determinado pelo espaço físico do livro. Assim, o formato é, em parte, responsável pela noção de um evento que ocorre no tempo e que encerra em si próprio o início, o desenrolar e o desfecho de algo. Desta forma, ao pensar o fotolivro como um

80. Como mencionei anteriormente, é impossível ignorar a importância do cinema no estudo da narrativa. Entretanto, apesar de reconhecer o paralelo entre o cinema (sobretudo, a montagem) e os fotolivros, não me aterei a esse campo mais atentamente por estar interessada, neste momento, nas questões que concernem o encontro entre fotografia e literatura. A relação entre a sequência do fotolivro e a montagem cinematográfica é, aqui, apenas lembrada e deverá ser abordada em momento oportuno no futuro.

lugar de encontro entre duas artes narrativas – fotografia e literatura – é preciso considerar que, de um lado, temos o prazer da leitura que, ao percorrer uma história, é capaz de nos transportar para um tempo e espaço próprios do livro, e, de outro, temos o encanto da imagem fotográfica, capaz de colocar o tempo em suspensão, congelar o instante ao reter, no espaço de um quadro, uma cena, um objeto, uma pessoa, uma paisagem. Uma fotografia única, como afirmava Henri Cartier-Bresson, fruto do instante decisivo, pode conter uma narrativa, assim como o espectador dessa imagem pode encontrar muitas histórias sobre o antes e o depois que foi seccionado pela lente. Entretanto, como meu foco são livros fotográficos, me interessa mais a composição através da cuidadosa edição de uma sequência de imagens do que a narrativa contida em uma imagem única. É o que investigarei ao longo da análise aqui proposta.

*

Jean-Pierre Montier (2008) afirma que, até os anos 1980, a crítica literária ignorou a fotografia, como se esses campos traçassem um caminho paralelo sem jamais se encontrarem. Como mencionei, a fotografia, inventada em 1839, foi duramente criticada na época por ser um meio mecânico, industrial, que nada tinha a ver com a imaginação e, portanto, com as belas artes – notadamente a pintura –, mas apenas colaboraria para a degradação do bom gosto. Críticos como Charles Baudelaire viram na fotografia apenas uma forma de reproduzir fielmente a natureza através da técnica, mas incapaz de colocar no objeto a maestria criadora que era fruto da alma humana.

A história precisou seguir seu curso para retornar o seu olhar para a fotografia. Assim como a crítica literária, durante muitos anos os próprios críticos da arte relegaram a fotografia a um campo paralelo à história da arte. Por muito tempo, houve a História da Arte e, em

paralelo, a História da Fotografia. Prova disso é o livro *The History of Photography: From 1839 to the Present*, de Beaumont Newhall, publicado em 1935, que é até hoje considerado como uma das primeiras coletâneas completas a contar a história da fotografia, detalhando obras e eventos que até então eram ignorados pelos livros de História da Arte. Apenas as revisões mais recentes, a partir dos anos 1970, 1980, passaram a alargar o olhar sobre o meio e perceber que a ambiguidade própria da fotografia a fez ser parte fundamental do campo das artes desde o seu início. É o caso, por exemplo, no contexto internacional, das abordagens de Jean Claude Lemagny, André Rouillé, Jean-François Chévrier, Michel Frizot, David Bate, Lucy Soutter, David Campany, Michel Poivert, entre outros, e, no contexto nacional, de Annateresa Fabres, Tadeu Chiarelli, Alexandre Santos, Niura Legramante Ribeiro, Camila Schenkel, Juliana Gisi, entre outros. Nos anos 1980, novas leituras a respeito da fotografia, muitas delas feitas por críticos que tomaram como caminho a relação indicial da fotografia com o seu referente, valendo-se da semiótica de Charles S. Peirce, ampliaram o entendimento do meio para o campo da linguagem, como é o caso de Roland Barthes e Susan Sontag, Philippe Dubois e Rosalind Krauss. A relação entre literatura e fotografia também passou, desta forma, a ser revisada, mesmo que, na maior parte das vezes, a partir do ponto de vista da literatura. Também como parte deste contexto, como vimos no primeiro ensaio teórico, Quando a fotografia ocupa a página impressa, nos últimos anos o fotolivro passou a ganhar força e espaço, tendo sua produção e comercialização ampliada.

Voltando a Jean-Pierre Montier (2008), o autor afirma que há um considerável número de pesquisas e publicações dedicadas à reflexão sobre o tema "literatura e fotografia". O autor aponta que, em sua maioria, as discussões partem da chegada da fotografia e como sua presença na sociedade da segunda metade do século XIX afetou as letras da época. Na introdução à coletânea *Littérature et Photographie*,

fruto de um colóquio realizado em Cerisy-la-Salle, França, organizada por Montier, ele enumera algumas delas: *Photography and Literature*, de Lambrecht e Salu (Mansell/Casell, Londres, 1992); *La littérature à l'ére de la photographie*, de Philippe Ortel (Editions Jacqueline Chambon, Paris, 2002); *Fiction in the age of photography*, de Nancy Armstrong (Harvard University Press, 2002); *Photographie et langage*, de Daniel Grojnowski (Éditions Corti, Paris, 2002); *Les inventions littéraires de la photographie*, de Jérôme Thélot (Presses Universitaires de France, 2003); e *La photographie au pied de la lettre*, de Jean Arrouye (Publications de l'Université de Provence, 2005). A estas, acrescento mais algumas pesquisas recentes: *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*, de Natalia Brizuela, publicado no Brasil pela editora Rocco, em 2014; a tese de Ana Martins Marques, *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea (W. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk)*, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2013; a plataforma online mantida por Jean-Pierre Montier, *PHLIT – Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine*[81]; e a plataforma online *Photocaptionist*[82], idealizada e mantida pela curadora italiana Federica Chiochetti.

François Brunet, autor do livro *Photography and Literature*, corrobora esta afirmação ao apontar que a maior parte das pesquisas dedicadas a estudar a relação entre os campos é intitulada como "literatura e fotografia", e não o contrário: "Em sua maioria, os estudos sobre a relação entre fotografia e literatura publicados até hoje são de pesquisadores do campo da literatura, a partir do ponto de vista desta, e, portanto, geralmente são identificados como estudos sobre

81. http://phlit.org/

82. http://photocaptionist.com/

'literatura e fotografia'" (2013, p.7)[83]. Segundo o autor, esses estudos estão, de fato, concentrados nas formas como os escritores receberam a fotografia, rejeitando-a ou incorporando-a em suas obras e, em alguns casos, inclusive colaborando com fotógrafos. Para ele, ainda é recorrente a premissa de que a literatura é mais velha, o campo mais regulado, "e a forma cultural mais bem estabelecida, enquanto a fotografia é (ainda!) a novata, estranha, senão a causadora de confusão" (2013, p.8)84. Nesse sentido, é preciso ressaltar que, dentre as publicações e projetos acima citados, o projeto de Chiochetti, Photocaptionist, é um dos únicos que aborda a relação entre fotografia e literatura por um viés mais voltado para o campo da arte.

Minha intenção não é fazer uma análise extensa sobre esses campos, e falo sempre partindo do ponto de vista da fotografia e dos fotolivros, deixando claro que, por mais que todo o esforço tenha sido feito no sentido de não deixar arestas soltas a respeito do campo literário, provavelmente o especialista na área sentirá falta de dados. Este é, certamente, um assunto merecedor de mais atenção em uma pesquisa futura, dedicada plenamente ao tema. O que desejo aqui, no espaço deste ensaio, e no conjunto que conforma esta tese, é apontar algumas semelhanças e diferenças, pontos de encontro e desencontro entre tais artes a partir do ponto de vista das artes visuais, mais precisamente sobre a influência da literatura na produção fotográfica a partir do ano 2000, dentro do campo da arte contemporânea e do universo dos fotolivros. Ou seja, como a literatura influencia a produção em fotografia e, mais especialmente, como a relação entre fotografia e literatura aparece nos fotolivros? Qual a relação entre imagem e texto

83. Tradução minha. No original: "Most accounts of photography's relationship to literature published so far have been told by literary scholars, from the point of view of literature, and are therefore more often identified as studies of 'literature and photography.'"

84. Tradução minha. No original: "Yet a recurring assumption is that literatura is the older, the broades, the more regulated and the more established cultural form, while photography is (still!) the newcomer, the alien, if not the troublemaker."

e de que formas ela se manifesta no campo da fotografia? A fotografia é uma arte narrativa? Ela pode contar histórias? Como os fotógrafos valem-se da literatura para a sua criação e processo? Seria, como vimos no primeiro ensaio, a página o melhor lugar para a imagem fotográfica? Parto dessas questões para ir construindo meu pensamento a respeito do fotolivro, onde penso que o encontro entre os campos parece se materializar da melhor forma possível – seja pela forma livro, pela estrutura de trabalho adotada pelo autor em seu processo ou pelo uso narrativo da fotografia, não mais em uma imagem única concentrando a experiência, mas em uma sequência, igualmente disposta no tempo do livro.

Como afirmei anteriormente, o recorte que proponho em minha pesquisa é a produção de artistas brasileiros contemporâneos que utilizam a fotografia sob o formato do livro fotográfico, em trabalhos produzidos nas últimas duas décadas, ou seja, de 2000 até o presente. Dentre os trabalhos que escolhi me ater mais longamente – *Centro*, de Felipe Russo; *Moscouzinho*, *O Livro do Sol* e *Sobremarinhos*, de Gilvan Barreto; *Intergalático*, de Guilherme Gerais; e *Não minta pra mim*, de Paulo Coqueiro –, percebo diferentes usos e formas como a literatura aparece, seja no processo ou no resultado final: como bagagem cultural que forma o universo no qual o artista move sua pesquisa; como estrutura para o processo de trabalho e *modus operandi* do fotógrafo; ou, ainda, como uma sequência imagética que cria uma narrativa, o que me remete ao universo literário e a maneira como estamos acostumados a ler e a contar histórias. A partir disso, proponho aqui um percurso que investiga a relação entre fotografia e literatura em três eixos principais. No primeiro, abordarei a transformação trazida pela fotografia no início do século XIX e XX e os pontos de encontro entre o campo fotográfico e o literário, com atenção à relação entre realidade e ficção, presentes em ambas as artes. No segundo, me dedicarei a analisar o surgimento do *fotógrafo-autor* e como o cenário

contemporâneo, sobretudo através dos fotolivros, contribui para consolidar essa figura. No terceiro momento, me voltarei para a ideia da literatura como um caminho para o processo fotográfico, investigando também pontos de contato com os campos da poesia e do cinema. Apesar de nenhuma das obras que compõem este estudo em mais detalhes possuir uma relação forte com a palavra escrita, acrescento, ao final deste ensaio, uma breve passagem pela relação entre imagem e palavra, muitas vezes presente nos fotolivros.

Parece a vida real, de um modo belamente artificial

A fotografia é produto de uma sociedade em franca transformação. Sua invenção, em plena modernidade, contribuiu para transformar ainda mais o homem, que já se via em meio a uma nova sociedade, reorganizada perante o capital, o trabalho, a inovação tecnológica e a utopia de um futuro melhor. Assim, desde o seu advento, a fotografia contribuiu para a construção de uma nova forma de olhar para a sociedade. Se antes a pintura e a literatura eram as grandes responsáveis por narrar os feitos e fatos, agora, na concepção mais tradicional, a fotografia era testemunha, capturava a imagem natural sem a interferência do homem. Mas também era, inegavelmente, um novo meio de expressão, e desde o início houve aqueles que perceberam e lutaram para consolidar a fotografia como arte.

Desse modo, qualquer análise sobre a fotografia precisa ter bem clara a ambiguidade que a marca desde sua criação. Por um lado, era um aparato mecânico que capturava a natureza a partir de um clique, sem o mínimo esforço ou interferência da habilidade da mão humana. Era, portanto, uma invenção científica, uma máquina. Por outro lado, havia por trás desta máquina o olhar de uma pessoa, que escolhia, a partir de suas referências e intenções, a forma de fotografar. Era,

assim, também uma nova forma de expressão. Tal debate, de certo modo, vigora ainda hoje entre os que defendem um campo puro da fotografia e os que a reconhecem como parte do campo da arte, onde ela está cada vez mais presente e com múltiplos usos, como já apontado em minha análise sobre o objeto e o conceito de fotolivro. Novamente, friso que gostaria de deixar essa separação de lado, assumindo que toda obra fotográfica, situada dentro de um contexto de circulação das artes, é também um objeto artístico, e por isso não faço distinção entre os termos fotógrafo e artista nesta pesquisa.

Dentro do contexto de chegada da fotografia, em plena modernidade, Jean-Pierre Montier afirma que a fotografia foi, "de uma só vez, um fator, um catalisador e, finalmente, uma forma de análise privilegiada"[85] (2008, p.11) da sociedade. André Rouillé, por sua vez, aponta que, no cenário da modernidade do século XIX, a fotografia teve o papel central de "produzir as visibilidades adaptadas à nova época" (2009, p.39), ou seja, "bem menos o papel de representar coisas novas do que extrair coisas das novas evidências" (2009, p.39). Tal afirmação mostra-se verdadeira quando pensamos, rapidamente, no percurso da imagem fotográfica por sua história. Fotos de família, cartões de visita, influência na pintura e da pintura, retrato social, fotorreportagem, arte conceitual, etc., até chegar à atualidade, quando a imagem permeia e, em certa medida, atua como mediadora na maioria das relações e atividades cotidianas. Foi, ao longo de sua história, criando novos caminhos e processos e transformando a sociedade até os dias de hoje, quando temos redes sociais como o *Instagram*[86], por exemplo, que é dedicado exclusivamente para o compartilhamento de imagens.

Dentro do campo literário, a emergência da fotografia coincidiu

85. Tradução minha. No original: "Nous considérons que la photographie aura été, dans l'emergence du monde ou du sentimento du "moderne", à la fois un facteur, un catalyseur, et finalment en fournit un analyseur privilégié."

86. Sobre a rede social instagram ver nota 59.

com a retomada do Realismo – gênero que teve sua formulação a partir do princípio de *mimese*, de Aristóteles –, após um período em que o Romantismo, com a sua visão subjetiva e idealizada da vida e das relações humanas, imperou. O realismo marcou fortemente a literatura do século XIX, principalmente na França, por sua forma objetiva de narrar a realidade. Em seu discurso proferido em 1939, em comemoração ao centenário da invenção da fotografia, Paul Valéry defendeu que a fotografia ajudava os escritores a construírem melhor as cenas realistas. O novo meio forneceu o olhar distanciado, imparcial e objetivo. A fotografia teria contribuído, desta forma, para afirmar o realismo na literatura.

Nesta, os acontecimentos e fatos da sociedade, a vida, os problemas e os costumes das classes não abastadas eram os principais temas, que podemos ver tão bem retratados, por exemplo, na obra do célebre francês Gustav Flaubert (1821-1880). A forma como ele compõe sua narrativa, a partir de um modo indireto de narrar, construindo a cena em camadas de sentido que vão se sobrepondo para formar uma imagem completa do personagem e de seu entorno, lembra em muito a imagem fotográfica. James Wood (2011), ao abordar a obra de Flaubert, afirma que o autor parece observar as ruas com indiferença, "como uma câmera". Wood escolhe comparar com a imagem fílmica, mas suas observações contribuem também para o pensamento acerca da imagem fotográfica, de quem o cinema é descendente:

> Da mesma forma que ao assistirmos um filme [aqui poderíamos trocar para vermos uma fotografia] não notamos o que foi excluído, o que está fora dos limites do quadro, também não notamos o que Flaubert decide não notar. E já nem percebemos que o que ele escolheu não é observado ao acaso, mas severamente escolhido, que cada detalhe está quase congelado em seu amálgama de escolhas. (WOOD, 2011, p.44)

Logo adiante no texto, o autor escreve: "Parece a vida real – de um modo belamente artificial" (2011, p.45). Diante de uma fotografia, talvez a ênfase recaia sobre a beleza do momento real transformado em imagem, acompanhado pela dúvida sobre sua origem: "É tão belo, será possível ser a vida real?". De acordo com Wood, Flaubert aperfeiçoou a forma de misturar o detalhe habitual com o detalhe dinâmico, tão essencial para a criação de uma narração realista. Devido a isso:

> Flaubert sugere que esses detalhes, de certa forma, são ao mesmo tempo importantes e insignificantes: importantes porque foram notados e escritos por ele, e insignificantes porque estão todos misturados, como que vistos de relance; parecem chegar a nós como "a vida real." (WOOD, 2011, p.45)

A atenção dada ao detalhe é um dos pontos de encontro entre a fotografia e a literatura. Tanto a literatura quanto a fotografia trabalham com o enquadramento, com a escolha do detalhe, do que será contado ou mostrado. Wood observa que "a literatura é diferente da vida porque a vida é cheia de detalhes, mas de maneira amorfa, e raramente ela nos conduz a eles, enquanto a literatura nos ensina a notar" (2011, p.63). Acredito que esse mesmo ciclo que Wood constrói para a compreensão da literatura em relação à vida real pode valer para compreendermos nossa relação com a imagem fotográfica. O autor escreve: "A literatura nos ensina a notar melhor a vida; praticamos isso na vida, o que nos faz, por sua vez, ler melhor o detalhe na literatura, o que, por sua vez, nos faz ler melhor a vida". Ora, não seria esse também o papel da fotografia? A fotografia, ao congelar o instante, nos faz notar. Ao vermos fotografias, aprendemos a olhar mais, a compreender melhor o mundo e as coisas que nos rodeiam – ou, ao menos, a compreender aquilo que foi enquadrado pelo fotógrafo.

Volto ao meu primeiro ensaio para relembrar não apenas a importância de Walker Evans e Robert Frank no cruzamento entre os

campos, mas também a relação próxima que ambos os autores mantinham com a literatura. De certa maneira, as imagens dos Estados Unidos produzidas por ambos os fotógrafos apresentam a sociedade norte-americana com um olhar aparentemente objetivo e direto. Arrisco afirmar que ambos trabalhavam de forma próxima aos escritores realistas, escolhendo os detalhes e organizando a sequência fotográfica com a cadência necessária para tornar visível a subjetividade com que percebiam a sociedade norte-americana. Com a imagem, construíam uma espécie de texto, no sentido de criar uma narrativa, como o escritor constrói com as palavras.

Como o realismo era o pensamento que imperava na época da invenção da fotografia, foi muito natural que o entendimento geral sobre o meio se baseasse no conceito de *mimese*, por compreender que a fotografia copiava a realidade, sendo o fotógrafo, também, desprovido de qualquer subjetividade e, portanto, estando a fotografia incapacitada de produzir arte. A fotografia capturava a vida real assim como a literatura a narrava. No campo da pintura, a nova técnica também foi incorporada, mesmo que muitas vezes de forma não explícita, por pintores realistas, tendo Gustave Courbet (1819-1877) como um de seus melhores exemplos. O pintor francês, que tinha como foco questões sociais, valia-se da fotografia para demonstrar realisticamente, através da pintura, sua visão crítica sobre o mundo capitalista industrial.

Porém, o fotógrafo e crítico britânico David Bate lembra que:

> Não demorou muito para que defensores da fotografia começassem a formar uma estética que elevaria seu status ao de arte, por mais que estes discordassem a respeito de quais características do meio o tornavam arte: precisão e composição, claridade ou idealismo, Naturalismo ou Pictorialismo. (BATE, 2009, p.26)[87]

O autor aponta que foi a combinação dos valores da "fotografia artística" com a dúvida sobre até que ponto a fotografia era capaz de copiar as coisas com precisão que deu origem à estética vitoriana, a primeira vertente teórica, no contexto britânico, que procurou situar a fotografia dentro do campo da arte, até então dominado pela pintura.

Com isso, entro em um segundo ponto de encontro entre os campos da literatura e da fotografia, que pode ser identificado no que o escritor turco Orhan Pamuk coloca como o ponto central de sustentação do romance e que é, também, central na constituição da fotografia: a relação com a vida real. Tanto a literatura quanto a fotografia têm naquilo que chamamos de realidade sua matéria principal. No caso da literatura, a relação não é, na maioria das vezes, tão direta – ao menos aparentemente. Uma história é fruto de muitas camadas, onde a história narrada mistura-se com a voz do próprio escritor. Pamuk coloca desta forma: "Ler um romance é perguntar-se o tempo todo, mesmo nos momentos em que nos perdemos no livro mais profundamente: até que ponto isto é fantasia e até que ponto é real?" (2011, p.22). Este é, seguramente, um dos encantos, dos prazeres, da leitura: ficar suspenso no jogo de palavras, entre nossa imaginação, a imaginação do escritor e a do personagem.

Com a fotografia não é diferente. Salvo casos de simulação e edição, uma discussão à parte, o objeto, a pessoa, a paisagem, a coisa

87. Tradução minha. No original: ""Is was not long before advocates of photography began to form an aesthetics that would promote photography to the status of art, although the advocates disagreed as to which qualities of the medium made it art: precision or composition, clarity or idealism, Naturalism or Pictorialism".

fotografada existiu, de fato, diante da câmera, é um referente real, concreto, mesmo quando a fotografia assume outras formas ou é encenada. Ao discutir a obra de Felipe Russo, apresentei as categorias estabelecidas pelo teórico norte-americano A. D. Coleman, que nos ajudam a pensar sobre as formas como os fotógrafos operam em relação ao fotografado. Segundo o autor, as pessoas não consideravam uma escultura, uma gravura ou um desenho, por exemplo, tão críveis quanto a fotografia. Assim, o realismo se colocava como um imperativo moral, do qual a fotografia precisou se libertar. O autor explica que essa crença na fotografia estaria ligada a três fatores principais: 1) a fotografia institucionaliza a perspectiva renascentista reificando de maneira científica e mecanicista esse modo adquirido de perceber, uma "racionalização da visão"; 2) a imagem resultante codifica uma relação óptica/química única com um instante preciso da "realidade" – por mais remota e equívoca que seja, esta realidade é inegável –; e 3) os aspectos mecânicos do processo fotográfico se unem à verossimilhança da representação para criar a ilusão da transparência do meio. Assim, A. D. Coleman afirma: "O ato de fotografar resulta, pois, em um ver concretado, e ver é crer" (2004, p.132). Com os métodos teísta, agnóstico e ateu, o teórico propõe um caminho para libertar a fotografia do realismo. A partir dessa leitura, a relação contígua da fotografia com a realidade torna-se apenas uma característica dentre suas múltiplas possibilidades de usos e leituras. Uma característica, aliás, que foi responsável, também, pela clivagem entre ciência e arte, entre um campo específico da fotografia e um campo das artes.

A vertente tradicional, que defende a imagem fotográfica pura, como representante exata do real, e tem seu fundamento na origem da fotografia considera a transparência da imagem como sua característica mais importante. Porém, a meu ver, é uma leitura simplista e limitadora, que em nada combina com o entendimento da fotografia como meio de expressão e suporte para as mais variadas produções e

com as transformações que provocou e acarretou ao longo dos séculos.

Como o postulado por Bate (2009), anteriormente citado, é importante ressaltar que, desde o princípio de sua história, houve aqueles que defenderam o valor artístico da fotografia. E encontro, aí, mais uma relação com a literatura. Para rebater a acusação dos críticos de se tratar apenas de uma arte mecânica, os fotógrafos acreditavam que, ao se valerem de temas literários, anedóticos e históricos, ricos em imaginação, comprovariam o valor e a capacidade artística da fotografia. Datam da década de 1850 as primeiras fotografias encenadas. Posadas dentro dos estúdios e capturadas em diversos negativos, posteriormente montados em conjunto, davam origem a quadros equivalentes a pinturas de cavalete, como é o caso da famosa *Os dois caminhos da vida* (1856), do artista sueco Oscar Gustav Rejlander, capturada a partir de 30 negativos sobrepostos em um papel sensibilizado. Brunet aponta para os diferentes usos da fotografia:

> Eloquência e a estética da expressão, à la Weston ou White, não foram as únicas formas pelas quais fotógrafos transformaram a fotografia em literatura no final do século XX. Entre as muitas formas que o jovem meio herdou e se apropriou de seu parceiro arrogante estão a narrativa, a ficção e a poesia. (BRUNET, 2013, p.104)[88]

Formava-se aí, portanto, o embrião desta outra característica da fotografia, relacionada ao campo literário. Através de elaboradas construções, os artistas começavam a explorar o potencial narrativo da fotografia, ou seja, sua capacidade de contar uma história. Para compreender a ideia de narrativa, é preciso ter claro que a imagem

88. Tradução minha. No original: "Eloquence and the aesthetics of expression, à la Weston or White, were not the only means by which photographers turned photography into literature in the late twentieth century. Among the many modes that the younger medium inherited and appropriated from its once overbearing partner are narrative, fiction and poetry."

fotográfica interrompe o tempo; recorta dele um instante, um momento único e o congela, retirando-o da continuidade da ação. Para John Berger (2017), essa é a ambiguidade da fotografia – extraída de uma continuidade do tempo, instala-se um abismo entre o momento em que a imagem é gravada e o momento em que se olha a imagem feita. Conforme o autor (2017, p.90), uma fotografia "preserva um momento no tempo e impede que ele seja apagado pela sucessão de momentos seguintes"; uma fotografia "isola a aparência de um instante desconectado" (2017, p.90). A partir da ideia de sucessão, do momento que viria após o clique, Berger argumenta que, de modo geral, descobrimos significados "naquilo que se conecta com um desenvolvimento, e não pode existir sem ele", ou seja, toda fotografia carregaria, portanto, um significado. "Sem uma história, sem um desenrolar, não há um significado. Fatos, informações, não constituem significados em si" (2017, p.90). A construção do significado depende, para o autor, do decorrer do tempo. A fotografia interrompe o tempo, mas o espectador lhe devolve essa camada, uma vez que encontra na imagem um passado e um futuro.

> A certeza pode ser instantânea; a dúvida requer uma duração; o significado nasce das duas. Um instante fotografado só pode adquirir significado na medida em que o espectador possa ler uma duração que se estende além dele. Quando achamos que uma fotografia é significativa, estamos atribuindo a ela um passado e um futuro. (BERGER, 2017, p.91)

A ação do fotógrafo está, então, diretamente ligada à sua capacidade de escolher "um instante que persuada o público a atribuir-lhe um passado e um futuro *apropriados*" (2017, p.91)[89]. Na concepção de Berger, o fotógrafo só faz uma escolha essencial: a do instante a ser

89. Grifo do autor.

flagrado, ou seja, o detalhe que será mostrado. Na composição dos fotolivros, entretanto, defendo que é justamente o encadeamento desses detalhes e seu desdobramento no tempo do livro que criará a sequência narrativa, que é também uma escolha do autor.

Desta forma, além da atenção ao detalhe ou de sua relação próxima da realidade, literatura e fotografia compartilham também a possibilidade de contar uma história. Walter Benjamin assim define o papel do narrador: "O narrador retira o que ele conta da experiência: sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes" (2012, p.216). A narrativa, para o filósofo alemão, é uma forma artesanal de comunicação, que não se esgota jamais, uma vez que é capaz de desdobramentos e

> não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada, como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 2012, p.221)

A partir do pensamento de Benjamin, entendo que a narrativa fotográfica está ligada à escolha do fotógrafo e à maneira como ele decide de contar uma experiência. Não se trata apenas de contar uma história, demonstrar certo fato como mera informação, atestação do real, como descreve Philippe Dubois (2012), mas de falar algo sobre aquele fato que vai além do mero registro e que pode muito bem ter origem na realidade ou na ficção, naquilo que, por sua vez, forma o imaginário do fotógrafo. No momento em que o fotógrafo deixa a fotografia em aberto, o tempo seccionado, o espectador, ao lhe atribuir significado – um passado, um presente e um futuro, como vimos com Berger –, atribui também uma narrativa. No caso dos fotolivros, é a sucessão de imagens que faz esta costura, é a sequência que cria e amarra a

história – daí a importância do todo em relação à imagem única quando abordamos os fotolivros, como destaquei previamente.

Para o crítico belga Jan Baetens, seja qual for a definição utilizada, o discurso é um dos pontos no qual se encontram fotografia e literatura. "Não é o único cruzamento, e sem dúvida não é o mais importante, mas a importância do discurso na fotografia, como na literatura, não é mais algo marginal ou insignificante" (2008, p.339)[90]. Segundo o autor, ler uma imagem fotográfica narrativamente parece um gesto simples e muito difundindo, uma vez que, nos dias de hoje, "toda foto – e podemos inclusive dizer, não importa qual foto – se presta para uma leitura narrativa" (2008, p.340)[91].

Baetens refere-se ao que Charles Grivel[92] nomeou como "a fome pelo discurso" ou, ainda, "a conspiração narrativa" nascida com a fotografia, para revisar as principais causas de uma "virada narrativa" no campo da fotografia.

> Algumas [das causas] são muito gerais, como a consciência do caráter necessariamente narrativo de qualquer esforço de leitura e compreensão (os estudos cognitivos, hoje muito populares, têm feito muito para impor a dimensão narrativa da hermenêutica). Outros parecem estar mais intimamente ligados à atmosfera pós-moderna contemporânea, que, portanto, gosta não apenas de se distinguir dos lugares-comuns modernistas (a fotografia isola um fragmento de tempo, que tende ao instantâneo e exclui a narrativa), mas, também, e mais radicalmente, para obscurecer a distinção clássica entre as artes do tempo e as artes do espaço; e, ainda mais amplamente, para substituir as Grandes Narrativas, que ninguém mais deseja, por uma

90. Tradução minha. No original: "Ce n'est pas le seul Carrefour, ni sans doute le plus important, mais l'importance du récit en photographie comme en littérature n'est pas non plus marginal ou négligeable."

91. Tradução minha. No original: "toute photo – et on pourrait même dire plus : n'importe quelle photo – se prête à une lecture narrative."

92. GRIVEL, Charles. *La photocinématographisation*. In: BAETENS, Jan. LITS, Marc. (Orgs.) *La novelization*. Du film au livre. Leuven, Leuven University Press, 2004, p.28.

> miríade de micronarrativas. O gosto pela fotografia encenada na década de 1980, depois a explosão de manipulações visuais facilitada pela era digital, obviamente só aumentou a presença da narrativa. (BAETENS, 2008, p.340)[93]

É possível compreender a ideia de narrativa a partir da imagem única, de uma série ou da sequência fotográfica, como aparece nos fotolivros. O exemplo clássico do primeiro caso é, sem dúvidas, Henri Cartier-Bresson e sua ideia de *momento decisivo*. "Um único quadro, cuja composição possua tanto vigor e riqueza, e cujo conteúdo irradie tanto para fora dele, que essa imagem única seja uma história completa em si mesma" (BRESSON, 1953; apud BATE, 2009)[94]. Podemos estender essa ideia para muitas outras imagens, imaginando que a cena é o momento congelado, precedido e sucedido por outros momentos. Se a cena, como afirma Cartier-Bresson, contiver os elementos exatos, precisos, em um único quadro, ela será capaz de narrar ao espectador a história daquele momento.

Um exemplo muito usual é sua célebre fotografia *Atrás da Estação de São Lazare*, 1932, na qual vemos o instante congelado de um cidadão que atravessa uma zona alagada. O corte de Cartier-Bresson congela o exato momento em que o homem salta de uma escada colocada no chão (provavelmente para servir como ponte para atravessar a grande

93. Tradução minha. No original: "certaines sont très générales, telle la prise de conscience du caractère nécessairement narratif de tout effort de lecture et de compréhension (les études cognitives, auhourd'hui trés populaires, ont beaucoup fair pour imposer la dimension narrative de l'herméneutique). D'autres semblent davantage liées à l'air du temps, qui est postmoderne et qui se plaît donc, non seulement à se distinguer des lieux communs modernistes (la photographie isole un fragment temporel, qui tend vers l'instantané et qui exclut le récit) mais aussi, et plus radicalement, à brouiller la distinction classique entre arts du temps et arts de l'espace et, plus généralement encore, à remplacer les Grands Récits dont plus personne ne veut par une myriade de microrécits. Le goût de la photographie mise en scène dans les années 1980, puis l'explosion des manipulations visuelles facilitées par l'ère du numérique, ne font évidemment qu'accroître la présence du narratif."

94. Tradução minha. No original: "One unique picture whose composition possesses such vigour and richness, and whose content so radiates outward from it, that this single picture is a whole story in itself."

poça) e tem seus pés no ar, a milímetros de encontrar a água acumulada. Rapidamente, o espectador é capaz de montar um roteiro, uma pequena história para a fotografia. O cidadão vinha cruzando a poça em cima da escada, até que esta acaba e agora seus pés inevitavelmente encontrarão a água – o que deve ter ocorrido exatamente no milésimo de segundo subsequente ao registro do fotógrafo. Muitas das imagens de Cartier-Bresson, por sua característica de perseguir o instante decisivo, contêm este tipo de narrativa.

Com uma série ou sequência de fotografias, a imagem única perde sua força, que agora recai sobre a construção da narrativa, um desenrolar pensado e organizado de uma ação ou de eventos através das imagens. Temos um indicador físico, isto é, a quantidade de imagens encadeadas, de que algo está se prolongando ou se relacionando no tempo. Nesse sentido, o fotolivro é um dos lugares onde a narrativa aparece com maior frequência – o próprio formato indica o encadeamento lógico das imagens pensado pelo fotógrafo para contar uma história. A respeito da sequência, Gerry Badger afirma que:

> O sequenciamento por si só não necessariamente constitui o todo de uma narrativa ou o significado do trabalho, mas está em seu centro. Ele é extremamente importante porque é quem dá o tom, quem cria a "voz" da obra. Uma sequência equivocada poderá certamente enfraquecer um livro, apesar da força das imagens. (BADGER, 2013, p.18)95

Relembro os exemplos já citados das sequências criadas por Walker Evans e Robert Frank em seus livros, com a repetição sutil de elementos e figuras que formam a paisagem e a cultura americanas. Em Felipe Russo, ou nos exemplos que trago nos próximos ensaios, também

95. Tradução minha. No original: "Sequencing by itself does not necessarily constitute the whole narrative, or meaning of the work, but it lies at the heart of it. It is vitally important because it sets the tone, it creates the "voice" of the work, and ill-judged sequencing can certainly weaken a book, despite the worth of imagery." (BADGER, 2013, p.18)

Henri Cartier-Bresson, *Atrás da estação de São Lazare* (1932) e *Hyères, França* (1932)
Fonte: site MoMA Nova York

é possível perceber como a sequência é amarrada ora pelo assunto, ora pelos recursos gráficos e pela própria diagramação, ora pelo desenrolar da história em si, fazendo uso da repetição de cenas e objetos, sugerindo conexões entre as imagens que se sucedem. Como apontei anteriormente, a montagem cinematográfica é também um caminho possível para pensar possibilidades de encadeamento dos quadros para transformá-los em uma sequência. Porém, ao longo desta pesquisa, seguirei o paralelo entre a fotografia e a literatura, deixando a relação entre a montagem e a edição do fotolivro para ser investigada em uma pesquisa futura.

Uma vez que a imagem é associada à ideia de contar uma história, de narrativa, ela amplia sua percepção acerca da realidade. Não é mais possível pensá-la apenas como referente; é preciso entendê-la como linguagem. Essa mudança de ponto de vista, responsável por ampliar o campo da experimentação fotográfica e, em parte, por alçá-la ao circuito da arte contemporânea, surge principalmente a partir dos anos 1980. Nesse momento, a arte volta-se à linguagem impulsionada pela presença crescente da comunicação na vida cotidiana, incorporando não apenas os meios eletrônicos ao fazer, mas também seus temas e assuntos; pela arte conceitual, que deposita sua força na ideia, ou seja, no discurso proferido pelo artista; e também pelo grande formato da fotografia assumido por alguns fotógrafos, que Jean-François Chévrier vai identificar como a *forma quadro* na fotografia[96].

96. Jean-François Chévrier sugere o termo *forma quadro* (*tableau*) ao analisar a obra dos artistas Bill Henson, Craigie Horsfield, Suzanne Lafont e Jeff Wall, por ocasião da curadoria de uma exposição na Staatsgalerie de Stuttgart, Alemanha, em 1989. Para o autor, essas obras não se enquadram nas categorias de fotografias existentes. Elas aderem a uma definição tradicional de obra de arte: "herdaram e transformaram a forma do quadro sobre a qual se ergueu, primeiro, a hierarquia das belas artes, e, depois, a partir da segunda metade do século XIX, os projetos modernos individuais" (2006, p.155-156). De acordo com Chévrier, tais trabalhos vão além da imagem como resultado da experiência de ver. São imagens concebidas para a parede, que confrontam o espectador. Dos anos 1990 em diante, acompanhamos um crescente de fotografias expostas em grande formato, com algumas delas, como é o caso de Andreas Gursky ou do próprio Jeff Wall, alcançando valores de mercado altíssimos.

Um dos ensaios mais famosos sobre a fotografia, *A Câmara Clara*, do crítico literário Roland Barthes, é responsável também por trazer novos caminhos para se pensar a imagem. Barthes atribui à fotografia sua conexão com o real, conferindo a ela um passado, o "isto-foi", que indica que o referente esteve diante do fotógrafo para que a imagem pudesse existir. Ao mesmo tempo, suas noções de *studium* e *punctum* abrem a discussão em torno do meio para pontos mais subjetivos. Ao declarar que todo observador poderá notar na fotografia um *studium*, ou seja, os elementos reconhecíveis, que fazem parte da cultura, que tornam a imagem legível, que ajudam a situar a imagem no tempo (o tipo de roupa, o tipo de corte de cabelo, a paisagem – marcas de momentos, épocas), e um *punctum*, aquilo que, para o observador, e apenas para ele, punge, acerta, transforma, o que captura sua atenção e o prende à imagem, Barthes amplia a discussão para um olhar mais subjetivo acerca da fotografia, abrindo o entendimento de que ela é também uma linguagem e, portanto, uma forma de comunicação ligada à intenção e ao olhar de quem a faz. A imagem fotográfica não é neutra, objetiva, direta, desprovida de escolhas. Brunet (2013, p.65) aponta que *A Câmara Clara*, ao ir além do antigo debate sobre o lugar da fotografia, entre as ciências e a arte, estabeleceu, na verdade, a profunda ambivalência da imagem entre realidade e ficção, objetividade e subjetividade, público e privado, ecoando assim tendências criativas contemporâneas.

> A Câmara Clara não apenas recapitulou um século e meio do descobrimento da fotografia pela tradição literária, mas também o seu próprio período geracional, mais curto, no qual, na esteira do Estruturalismo, a fotografia se tornou objeto de análises semióticas e antropológicas explicitamente em conflito com a cultura literária. [...] Ainda assim, o paradoxo da posteridade de Barthes foi que a sua celebração do realismo fotográfico, despreocupado como era com a arte fotográfica ou com o fotógrafo-autor, coincidiu não apenas com uma nova atração da literatura pelo meio, mas também com o advento do fotógrafo como uma voz literária totalmente desenvolvida. (BRUNET, 2013, p.85 e 87)[97]

Conforme o autor, uma vez que a compreensão da fotografia como linguagem ganhou espaço dentro do campo das artes, sua relação com a literatura também se tornou mais presente, com fotógrafos assumindo, por vezes, uma voz literária e incorporando em suas obras a narrativa de diferentes maneiras. Embora a figura do fotógrafo-autor tenha se fortalecido no cenário contemporâneo, sua origem remonta aos anos 1930, com o surgimento das agências internacionais de fotografia e a ascensão da fotografia documental, sobretudo as fotorreportagens e os ensaios fotográficos.

O fotógrafo-autor

A fotografia documental compreende uma grande categoria de imagens que priorizam, no seu fazer, a conexão com o real. De forma muito resumida, como já citado, o gênero documentário defende a

97. Tradução minha. No original: "Camera Lucida recapitulated not only a century and a half's literary tradition of discovering photography but also its own, shorter, generational timeframe, where in the wake of Structuralism the photograph had become a prime object for semiotic and anthropological analyses explicitly clashed with literary culture. [...] Yet the paradox of Barthes's posterity was that his celebration of photographic realism, unconcerned as it was with the photographic art or the photographic author, coincided not only with a new attraction of literature for the medium but with the advent of the photographer as a fully-fledged literary voice."

transparência do meio e a existência da fotografia como fato que atesta o ocorrido. O termo propriamente dito, documentário, foi cunhado pelo escocês John Grierson em 1926 para se referir ao tipo de cinema que ele produzia e que era oposto ao universo sonhador e fantástico de Hollywood. Alguns anos mais tarde, Walker Evans introduziria o conceito de "estilo documental" no campo da fotografia e, sobretudo, no universo da arte.

Pode parecer irônico, mas foi justamente através da fotografia como documento para informar sobre a atualidade, sobre a vida das pessoas comuns e dos acontecimentos globais, que a figura do fotógrafo foi ganhando espaço como uma voz autônoma. É com sua ascensão, dos anos 1930 em diante, que começa a surgir a figura do fotógrafo-autor, ou seja, o fotógrafo que assumiu o protagonismo de sua produção. Essa primeira noção da importância do papel do fotógrafo aparece através das fotorreportagens.

O gênero foi impulsionado pela criação das revistas ilustradas, que passaram a ter na imagem uma de suas principais forças. Tais revistas recrutavam fotógrafos para contarem histórias através da imagem. Dentre elas, temos *Life*, nos Estados Unidos; *Picture Post*, no Reino Unido; *Drum*, na África do Sul. David Bate aponta que essas revistas foram responsáveis por criar "um fluxo constante de notícias e fotografias, histórias 'documentais' sobre a vida cotidiana" (2009, p. 45)[98]. Também marcam esse período a publicação de fotolivros como *Paris de Nuit* (1933), do húngaro Brassaï, que atuava como jornalista e aprendeu fotografia com André Kertész para complementar seu trabalho escrito, e *A Night in London* (1938), do britânico Bill Brandt. Ambos são contemporâneos de Walker Evans e Robert Frank, e Brandt, como apontei, será uma forte influência para o trabalho de Frank.

98. Tradução minha. No original: ""a constant flow of news stories and pictures, documentary 'stories' on everyday life."

Nesse mesmo período, Walker Evans, ao lado de Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Shahn e Marion Post Walcott, estava envolvido no projeto do governo dos Estados Unidos chamado de Farm Security Administration (FSA), criado em 1935 como parte da gestão do presidente Franklin D. Roosevelt para tentar recuperar a economia norte-americana. Os fotógrafos que integravam a missão deveriam documentar e registrar o trabalho das áreas rurais dos estados do sudoeste do país – mostrar os Estados Unidos trabalhando para recuperar sua economia. Entretanto, como aponta Derrick Price, "uma vez na estrada, os fotógrafos estavam livres das limitações impostas por Washington e frequentemente enviavam fotografias bem diferentes daquelas que eram esperadas pelo governo" (apud WELLS, 2015, p.112)[99]. Consequentemente,

> estas fotografias documentais, como outras, são trabalhos densamente construídos, que fazem uso de formas e técnicas para produzir uma resposta desejada do espectador. Elas contêm fatos de uma forma direta: uma mulher traja um vestido feito de saco de farinha, uma família vive embaixo de uma barraca construída precariamente com galhos e lona. Em outras palavras, há evidências suficientes acerca da pobreza, que é indicada pela falta de prosperidade material. Porém, em suas versões mais complexas, elas são fotografias dos (literalmente) desprovidos, cuidadosamente construídas para produzir um significado que transcende o que é mostrado. (PRICE apud WELLS, 2015, p.112-113)[100]

99. Tradução minha. No original: "Once on the road, though, the photographers were free from the constraints of Washington and often returned very different kinds of photographs to those that were expected."

100. Tradução minha. No original: "These documentary photographs, like all others, are densely constructed works which use certain techniques and forms to produce a desired response in the spectator. They do contain 'facts' in a simple sense: a woman wears a dress made from a flour sack, a family lives under a hastily constructed tent of twigs and tarpaulin. There is, in other words, plenty of evidence of poverty indicated by the traditional markers of lack of material prosperity. But, in their more complex versions, they are photographs of the (literally) dispossessed, carefully constructed to produce a meaning that transcends what is shown."

Desta forma, através do fortalecimento da noção de autoria das imagens, marcadas pela presença do olhar particular do fotógrafo, é possível pensar em uma aproximação com o autor literário, que também deposita no texto seus anseios, parâmetros, questionamentos, críticas, dúvidas, sonhos e desejos. É possível pensar que o fotógrafo-autor emerge, assim, também como uma voz literária que cria histórias a partir da fotografia e passa a ganhar cada vez mais espaço e importância conforme adentramos o cenário contemporâneo. Esse conceito me interessa por colocar em discussão a subjetividade do fotógrafo e como ela está implicada e presente em todo o seu fazer. Por esse caminho, abro espaço para pensar em como a fotografia não deve ser entendida apenas como um meio técnico de reprodução e como é necessário compreender a porosidade do seu fazer, sempre considerando a presença e a expressão do fotógrafo.

Neste sentido, é interessante trazer o exemplo de André Rouillé (2009), que apresenta Robert Frank não como um fotógrafo ligado ao documental, mas como um dos maiores exemplos da fotografia-expressão[101], ou seja, a fotografia ligada ao campo da arte e à produção autoral, com fins artísticos. Ao descrever o empreendimento de Frank pelas estradas norte-americanas percorridas pela geração Beat, munido apenas de sua câmera Leica e da Bolsa da Fundação Guggenheim, Rouillé aponta como ele contribuiu para formar a fotografia-expressão, afirmando a presença do "eu" em cada imagem, abrindo espaço, precisamente, para a subjetividade do fotógrafo.

> Livre em seus movimentos e em suas inspirações, sem nenhuma imposição, nem econômica nem social nem, evi-

101. Em sua obra *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009), André Rouillé divide a produção fotográfica em duas grandes categorias: a Fotografia-documento, ligada ao fotojornalismo, defensora da ideia da imagem como algo transparente que representa a realidade; e a Fotografia-expressão, que defende o uso artístico da fotografia.

> dentemente, estética. Essa liberdade abre a imagem para todas as possibilidades, neste caso, para o aparecimento de um novo regime de enunciados fotográficos, exatamente os da fotografia-expressão. (...) Frank não mostra, ele se mostra. O sujeito, o autor prevalece, a partir daí, sobre o real. (ROUILLÉ, 2009, p. 172)

De acordo com o autor, ao explorar formalmente as possibilidades da técnica, como a granulação do filme, as deformações, os fortes contrastes e os desfocados, Frank liberou a fotografia não apenas do documento, mas também quebrou suas regras, mostrando com eloquência que elas não eram "nem obrigatórias nem variáveis, mas facultativas, em permanente variação" (2009, p.173). Rouillé afirma também que Frank insere na fotografia, mesmo sem se mostrar, a força do sujeito, do "eu" que fotografa, que está entre a coisa (o referente) e a imagem. Ou seja, mesmo produzindo imagens aparentemente diretas e objetivas, onde o autor, na teoria, observa o evento de longe, sua subjetividade torna-se aparente e evidente. Essa postura, constitui também aquilo que defendo ser um contingente ficcional de toda fotografia. Compreendo a ficção como aquilo que é da ordem do subjetivo, que é parte da expressão e da criação própria de cada um e que, no conjunto da obra, aparece como a marca do fotógrafo.

Parece oportuno, neste ponto, retomar a discussão anterior acerca da influência da fotografia no realismo literário para fechar o ciclo de como esses campos se influenciam mutuamente. No século XIX, a objetividade da imagem contribuiu para os escritores encontrarem uma nova forma de narrar o mundo. No início do século seguinte, o novo gênero literário, por sua vez, acabou por influenciar novas gerações de fotógrafos que, através da fotografia, primeiramente entendida como documental, produziram trabalhos que pareciam registrar o mundo com a mesma imparcialidade defendida pelos realistas e, em um estudo mais atento, revelavam, como nos romances de Balzac ou Flaubert, narrativas próprias, subjetivas, permeadas por tudo aquilo que observavam

cotidianamente. Fotografia-expressão, de acordo com Rouillé.

> Se as fotos de Frank rompem com a estética documental é porque elas não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu); é porque não remetem às coisas, mas aos acontecimentos; é porque elas quebram a lógica binária da aderência direta com as coisas pela afirmação de uma individualidade. (ROUILLÉ, 2009, p.173)

No campo da fotografia contemporânea, tendo como referência a crescente produção de livros fotográficos nos últimos anos, e focando mais especificamente os fotolivros produzidos a partir dos anos 2000, me parece que o livro como suporte abre o espaço para a expressão do fotógrafo, reforçando o papel fundamental da intenção e do olhar do fotógrafo na criação da narrativa imagética[102]. É isso, ao menos, que percebo a partir da análise de trabalhos como os de Russo, Barreto, Gerais e Coqueiro. Nos trabalhos dos dois primeiros, a presença do fotógrafo é clara e explícita. A estrutura narrativa de seus fotolivros me faz pensar que Russo e Barreto assumem a postura de narradores em primeira pessoa, oferecendo ao leitor um percurso pessoal e subjetivo; o que vemos e apreendemos com a experiência do livro é o olhar do fotógrafo. Já nos trabalhos de Gerais e Coqueiro, como demonstro adiante, ambos assumem uma voz mais literária, no sentido de criarem ficções de fato. Gerais estrutura seu livro como se fosse um jogo, onde o narrador onisciente convida e conduz o leitor por meio

102. A respeito da produção contemporânea em fotografia, recomendo também a leitura da dissertação de mestrado de Kátia Lombardi, defendida na UFMG em 2007. Em *Documentário Imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*, Lombardi situa a fotografia em um '*entre-lugar*', ou seja, na "frágil linha que separa o documento da arte, conferindo à fotografia documental sua singularidade em relação a outros gêneros fotográficos". Ao valer-se do conceito de imaginário, de Gilbert Durant, e de Museu Imaginário, de André Malraux, a autora acrescenta ao fazer do gênero documentário a biblioteca de imagens, as referências pessoais e a subjetividade do fotógrafo. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/FAFI-7TBQHM

da atmosfera de mistério das fotografias que compõem a sequência. Coqueiro, por sua vez, dá vida a um personagem ficcional e explora, a partir do trabalho deste, a nossa crença atual na imagem fotográfica. Nessas obras, não tenho dúvidas de que os fotógrafos assumem o papel de autores e criam, segundo as suas intenções e subjetividades, histórias ricas em detalhes e complexidades, narrativas e imagéticas.

Está claro que a publicação de um livro poderá contar com a figura de um editor, que será responsável pela sequencialização das imagens e por outras decisões – gráficas, formais, etc. – que fazem parte do processo. Isso é o que costuma acontecer com fotógrafos já consagrados, que contam com a expertise de grandes editoras especializadas, como a alemã Steidl, a britânica Mack Books ou a norte-americana Aperture. Entretanto, assim como vemos crescer o número de fotolivros, vemos também aumentar a tendência da autopublicação, ou seja, um processo no qual o fotógrafo se responsabiliza por todas as etapas envolvidas na feitura do trabalho, e não apenas na captura das imagens. De certa maneira, é possível compreender a autopublicação como um meio ainda mais relevante quando o assunto é a expressão do fotógrafo, uma vez que, assim, todo o trabalho fica a seu encargo.

Na Inglaterra, a iniciativa do curador, pesquisador e escritor Bruno Ceschel, *Self Publish, Be Happy* (SPBH), surgiu em 2010 como forma de "promover uma nova geração de fotógrafos e auto-publicadores", mas também como forma de apoiar a cultura da fotografia ao redor do globo, realizando exposições, workshops e palestras, além da atividade editorial. De acordo com o site da organização:

> Um pouco depois da crise econômica, em um momento no qual a revolução digital já estava operando, ficou claro para Ceschel que a indústria tradicional de publicações na qual ele estava trabalhando não duraria. Procurando respostas, ele encontrou uma comunidade internacional de jovens artistas fazendo fotolivros e zines inovadores. Uma nova cultura visual estava emergindo e precisava de uma plataforma na qual as pessoas pudessem se engajar: assim nasceu a Self Publish, Be happy.[103]

A plataforma online reúne uma série de materiais, informações e, é claro, fotolivros. Sua atuação contribui para o fortalecimento do livro fotográfico como um meio propício à veiculação da fotografia e como parte da cultura fotográfica do tempo presente. Em sua recente dissertação de mestrado, o fotógrafo e pesquisador Felipe Abreu defende que o fotolivro "se tornou um produto não só artístico, mas também político no século XXI" (2018, p. 22). O crescente espaço ocupado pelo fotolivro reforça a ideia de que a página é um lugar ideal – ou ao menos muito propício – para a fotografia.

Assim, compreendo que seja possível resumir o cenário da fotografia contemporânea, notadamente no que concerne ao universo de fotolivros, da seguinte forma: o fotolivro aparece e se fortalece como uma mídia muito utilizada nas primeiras duas décadas do século XXI pela praticidade do formato em termos de produção e distribuição; torna-se um modelo favorável para o fotógrafo explorar de diferentes formas sua expressão pessoal, podendo contar uma história real, ficcional, ou um cruzamento de ambas; e favorece e consolida a figura

103. Conteúdo disponível em selfpublishbehappy.com/information/ Acessado em: 25/07/2018. Tradução minha. No original: "to promote a new generation of photographers and self-ublishers" e "Shortly after the financial crash, at a time when the digital revolution was really taking hold, it became apparent to Ceschel that the traditional publishing industry in which he was working wasn't going to last. Looking for answers he discovered an international community of young artists making ground-breaking DIY photography books and zines. A new visual culture was emerging and it needed a platform on which people could engage with it: hence he founded Self Publish, Be Happy."

do fotógrafo como autor, isto é, como voz autônoma que decide por si sobre a forma, o uso e o emprego da fotografia. Nesse conjunto, fotografia e literatura tornam-se um campo poroso, que compartilham tanto a forma como a maneira de operar de seus autores.

A literatura como caminho para o fazer fotográfico

Como apresentei antes, o livro é um universo em si, formado por uma série de características particulares. É um objeto tátil, que oferece um encontro individual e subjetivo com o leitor. É possível folhear com calma, de trás para frente, voltar nele quantas vezes quisermos. É um objeto que ocupa um espaço, que permanece. Quando abrimos um livro, por nossa referência tão forte da literatura, de certa forma esperamos uma história para ler. Com o fotolivro, não é diferente. Nem todos os fotolivros contam uma história, mas, devido às características da mídia escolhida, desenvolvem uma história através da criação de uma sequência imagética. Há a ideia de um início, um meio e um fim impostos pelo formato, e aos fotógrafos cabe a tarefa de encontrar diferentes formas e recursos para articular suas imagens pelas páginas.

Ao falar sobre a experiência do livro como objeto, na primeira parte desta pesquisa, apontei algumas semelhanças entre o livro literário e o fotolivro e discorri sobre a possível aproximação entre os campos a partir do processo de edição e construção do livro em si. Acima, apontei mais pontos de contato entre fotografia e literatura a partir do fotolivro. Agora, gostaria de refletir um pouco mais sobre como a literatura pode ser um caminho para o fazer fotográfico, no sentido de o fotógrafo perseguir, com a imagem, a construção de uma história, pensar as etapas do fazer e o resultado como partes de um todo e valer-se de recursos literários e, sobretudo, de um pensamento ligado à escrita em seu processo de trabalho.

Em conversas com fotógrafos, principalmente os que apresento ao longo desta pesquisa com mais calma, percebi, muitas vezes, a presença da literatura como uma ferramenta, um aparato para estruturar o pensar e o fazer. Quando folheio seus fotolivros, também percebo essa aproximação. Muitos começam com um prólogo, uma sequência que antecede o início propriamente dito, são divididos em capítulos que dão cadência à história e terminam com epílogos. A forma de editar as sequências fotográficas e construir o fotolivro também se aproxima, muitas vezes, do fazer literário.

Felipe Russo, por exemplo, conta que pensa nas sequências como se fossem frases. Agrupa e edita as imagens até que cheguem na mensagem que quer passar. Gilvan Barreto, por sua vez, parte de um roteiro escrito para chegar no resultado final do fotolivro. Guilherme Gerais estrutura sua obra a partir de capítulos claros, que vão abrindo a narrativa fotográfica para novas possibilidades. Paulo Coqueiro, por fim, toma a fotografia e sua presença nas redes sociais como caminho para dar vida a seu personagem ficcional. Estou me atendo a meus quatro objetos de estudo, mas é possível ampliar esta discussão ainda mais.

Nesse sentido, o fotógrafo americano Lewis Baltz, que fez parte do grupo reconhecido como *New Topographics*[104], sugere que "pode ser mais útil, mesmo que talvez não necessariamente verdadeiro, pensar na fotografia como uma área estreita e profunda entre a novela e o filme" (1986, p.63)[105]. Ou seja, Baltz aproxima a ideia de narração na fotografia tanto da literatura, a partir do gênero novela, que tem como

104. O nome do grupo tem origem na exposição homônima, realizada em 1975, pelo curador William Jenkins no Museu Internacional de Fotografia, em Nova York. Nela, Jenkins apresentou a obra dos então jovens artistas, como Baltz, Robert Adams, Stephen Shore, Nicholas Nixon e, também, o casal alemão Bernd e Hilla Becher. Eram obras que marcavam uma mudança na forma de fotografar a paisagem, dando origem a fotografias quase topográficas e esvaziadas de beleza, emoção ou opinião.

105. Tradução minha. No original: "It might be more useful, if not necessarily true, to think of photography as a narrow, deep area between the novel and the film"

característica um desenvolvimento sequencial mais acelerado que o romance, por exemplo, quanto do cinema, no qual a imagem em movimento registra a encenação de um texto. É possível, assim, compreender que o fotógrafo também entendia a fotografia como uma arte narrativa, capaz de criar e contar histórias.

Já Alec Soth, um fotógrafo norte-americano contemporâneo que vem publicando fotolivros ao longo de sua trajetória e possui também um selo editorial, *Little Brown Mushroom*, prefere comparar o fazer fotográfico à poesia: "Eu sempre digo que o primo mais próximo da fotografia é a poesia, devido à forma como ela acende a sua imaginação e deixa lacunas para o espectador preencher" (2013, p.19)[106]. Em suas obras, Soth nos apresenta imagens cotidianas feitas a partir de recortes precisos em torno de seus temas centrais. Essas imagens não são decisivas, mas compõem um todo a partir de sua sequência. Francesco Zanot (2013), crítico fotográfico e curador, observa que, desde o início de sua trajetória, que começou com imagens únicas, Soth parecia já buscar narrativas a partir da fotografia. A respeito disso, o artista afirma que, a princípio, ele não sabia como encadear as imagens, como desenvolver a poesia entre as fotografias: "Eu tinha medo de conectar imagens que aparentemente não tinham nada a ver" (2013, p.27)[107]. Foi então que deixou de lado seus trabalhos mais documentais para trabalhar de uma forma mais ligada ao fluxo de consciência, conectando suas imagens "com uma lógica ligada ao sonho" (2013, p.27). Dessa forma, a edição das imagens passou a ser parte importante, uma forma de refinar a sequência inicial. "Metade da fotografia é fazer a imagem e a outra metade é editá-las. Editar as coisas é crucial",

106. Tradução minha. No original: "I always say that photography's closest cousin is poetry because of the way it sparks your imagination and leaves gaps for the viewer to fill in."

107. Tradução minha. No original: "I was afraid of connecting apparently disconnected images."

(2013, p.77)[108]. Em seus fotolivros, quase sempre é possível perceber uma espécie de leitmotiv[109] que conduz a narrativa. *Em Sleeping by The Mississippi* (2004), por exemplo, há uma repetição de cenas em que aparecem camas; em *Niagara* (2006), as fachadas de hotéis são recorrentes e também cenas que aludem a relacionamentos. Para Soth, repetir um motivo é uma forma de construir a coesão do fotolivro, algo que observamos anteriormente nos trabalhos de de Evans, Frank e, de maneira um pouco diferente, Ruscha.

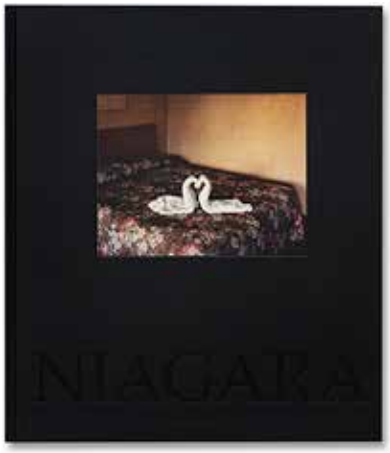
Na visão de Soth, a rapidez da poesia, por ser feita de fragmentos, aproxima-se do clicar da fotografia. Adolfo Montejo Navas, poeta e pesquisador espanhol radicado no Brasil, dedica um livro inteiro a pensar sobre essa relação; no entanto, sua visão principal é a partir da imagem única, e não da sequência imagética. Em Fotografia & Poesia (afinidades afetivas) (2017), o autor afirma que:

> Tanto fotografia como poesia são escrituras que se assemelham na aptidão e na recepção (...), e ambas só podem ser artes do limite da representação - que arremetem contra a linguagem como limite - sabendo que sua abertura é para aquilo que resiste, que é intratável, que, no fundo, não é representável. (NAVAS, 2017, p.12-13)

Para ele, fotografia e poesia se tocam em um ponto que é da ordem da concentração. "Ambas prometem mais um devir do que uma realidade, e suspendem o tempo como se fosse um enigma" (2017, p.17). O autor identifica que, tanto na poesia quanto na fotografia, a imagem se move na linguagem: "as coisas estão acontecendo, sempre há um ser passageiro que a poesia e a fotografia desejam apreender,

108. Tradução minha. No original: "Half of photography is making the pictures and half of it is editing the pictures. Editing things out is crucial."

109. Leitmotif ou Leitmotiv, do alemão, motivo condutor. Introduzido pelo compositor Richard Wagner em suas óperas, refere-se ao uso de um ou mais temas musicais que se repetem ao longo de uma obra.



Alec Soth, *Niagara* (2006), 27,5 x 32 cm, 104 pgs.
Fonte: Mack Books

apresentar de uma vez só, como uma exaltação" (2017, p.18). Gosto, ainda, da seguinte observação de Navas:

> Tanto a fotografia como o poema podem se articular sequencialmente em exposição e livro, adquirir uma "narrativa", mas nunca deixam de manter uma unidade indissolúvel sobre a qual nos debruçamos: cada poema inaugura o lugar da poesia, como cada fotografia inaugura o lugar do olhar. (NAVAS, 2017, p.20)

Em sua extensa comparação, o autor apresenta conexões e relações entre o fazer fotográfico e a poesia, intercalando a teoria da fotografia com poemas para verificar essa aproximação. Para Navas, a relação mais clara entre as duas artes é que nenhuma dá a ver de imediato; ambas instauram espaços de pensamento. Isso posto, é possível pensar no trabalho do fotógrafo como o trabalho do poeta, de escolher as palavras (imagens) mais precisas para comunicar aquilo que deseja, para criar uma atmosfera para o leitor.

A ideia de escrever com a imagem, no sentido de criar frases ou poemas com suas sequências imagéticas, também é algo recorrente entre os artistas por mim entrevistados, e pode ser percebido ao longo da análise de cada obra. A estrutura do fotolivro nasce da exploração do potencial narrativo de cada imagem quando colocada dentro do conjunto de imagens que formarão a publicação. A construção da sequência se dá, muitas vezes, através de um jogo de experimentação de fotografias, criando ritmos visuais que não deixam de funcionar também como sentenças, parágrafos e capítulos. Na parede ou no papel, os fotógrafos apontam que é preciso enxergar o todo para compreender se a sequência funciona – daí a importância da edição, já apontada nas palavras de Alec Soth. Após o estabelecimento de uma possível frase visual, assim como o escritor burila o texto, aparando palavras desnecessárias e melhorando a fluidez, o fotógrafo, no processo de sequencialização, age de forma similar: suprime, acrescenta,

recorta, enfoca, muda de lugar as fotografias até encontrar a ordem que, na sua concepção, funciona da forma mais adequada para narrar aquilo que deseja.

Entretanto, por mais que seja possível sugerir esse paralelo e encontrar pontos de ressonância no processo poético de alguns artistas, fazer e ler um livro literário e estruturar e ver uma sequência de fotografias são coisas diferentes, como observa Gerry Badger:

> As fotografias não narram da mesma forma que narram as palavras. Uma fotografia não é uma palavra, e uma sequência de fotografias não é uma frase ou um parágrafo. A fotografia é um meio visual. Entretanto, como na pintura, instrumentos literários, como a metáfora e o símbolo, são pertinentes. Como Walker Evans observou, a fotografia certamente deve ser sobre estrutura e coerência, mas também sobre "paradoxo, jogo e oxímoro". (BADGER, 2013, p.17)[110]

Não obstante, o autor acrescenta:

> Uma palavra ou uma frase, mesmo de um Ibsen ou de um Tolstói, não diz muito ao leitor, e a imagem única pode ser vista nesse sentido. É preciso um número de fotografias, selecionadas com cuidado, discernimento e intenção, para unir a frase de uma fotografia única em um parágrafo e, então, em um capítulo. O veículo mais apropriado para isso parece ser o fotolivro. (BADGER, 2013, p.17)[111]

Por um lado, Badger ressalta as diferenças, mas, por outro, volta a afirmar que, sobretudo no livro fotográfico, é possível encontrar

---

110. Tradução minha. No original: "Photographs do not narrate in the same way as words. A photograph is not a word, and a sequence of photographs is not a sentence or a paragraph. Photography is a visual médium. However, as in painting, literary devices such as metaphor and symbol are pertinent. As Walker Evans observed, photography should certainly be about structure and coherence, but also "paradox and play and oxymoron""

111. Tradução minha. No original: A word or a sentence, even by an Ibsen or a Tolstoy, does not tell the reader very much, and the single photograph should be seen in this light. It takes a number of photographs, selected with care, insight, and intente, to weld the sentence of the single photograph into a paragraph, and then a chapter. The most appropriate vehicle for this still seems to be the photobook." (BADGER, 2013, p.17)

essa relação da fotografia com a estrutura e o fazer literário. Oxímoro, ironia, metáfora e paradoxo são de fato figuras de linguagem incorporadas pelo fazer artístico e recorrentes não apenas nos fotolivros, mas na arte contemporânea como um todo. No caso dos livros fotográficos, são utilizadas como recursos que ajudam, como na escrita, a concatenar a lógica narrativa da sequência imagética.

No resultado final, podemos mergulhar da mesma forma como mergulhamos em um livro literário. Orhan Pamuk, escritor turco, afirma que "cada frase de um bom romance suscita em nós um senso do conhecimento profundo e essencial do que significa existir neste mundo" (2011, p.27). Quero afirmar que o encontro com um fotolivro e a leitura de sua sequência de fotografias é capaz de produzir o mesmo sentimento. Pois não é verdade que vemos fotografias para aprender a ver mais? Da mesma forma que a literatura contribui para formar e informar nossa bagagem cultural e nosso intelecto ao mesmo tempo que toca nossos sentidos e nossa imaginação, um fotolivro é uma obra aberta esperando para ser lida, para nos colocar em contato com o universo particular do artista e para transformar o nosso olhar para as coisas.

A palavra e a imagem

Há, ainda, além da mútua influência entre os campos, da relação entre realidade e ficção, do potencial narrativo da imagem, do encontro no formato fotolivro e da convergência entre os fazeres, outro ponto importante acerca da relação entre literatura e fotografia: a interação entre imagem e texto propriamente dita. Uma vez que os exemplos sobre os quais me debruço mais atentamente não fazem uso de texto como parte da obra, mas apenas como apreciação crítica, abordarei de maneira breve a relação da palavra com as imagens fotográficas.

Ao longo da história da fotografia, seja em seu uso como documento, pelo jornalismo, por exemplo, ou seu uso feito por artistas, imagem e texto se relacionam, se complementam e se equilibram de diferentes formas e com diferentes usos.

Em seu uso mais corriqueiro – me refiro àquele feito pelos meios de comunicação, pelo jornalismo, pela publicidade, pelos álbuns de família e até mesmo pelas redes sociais –, a fotografia é, na maior parte das vezes, acompanhada por um breve texto. Esse texto, que pode ser uma frase ou mesmo uma única palavra, tem como função mediar o encontro entre o espectador e a imagem. Caso a fotografia não seja autoexplicativa o suficiente, há o texto de apoio, que garante que a mensagem desejada seja transmitida da melhor forma possível e sem erros. Ele assume, geralmente, a forma de título, de legenda ou de pequenos relatos.

Victor Burgin (1982) divide os usos do texto da seguinte forma: no jornalismo, a imagem é sempre seguida pela legenda, que explica o que se vê na fotografia; no campo da publicidade e nas revistas ilustradas a distribuição entre texto e imagem tende a ser um pouco mais equilibrada; e, finalmente, na arte, a fotografia predomina, mas ainda recebe um título e, por vezes, uma legenda.

Ao assumir o papel de ajudar na compreensão da imagem, tais textos estão diretamente ligados à relação com o observador, uma vez que sua existência ou ausência afetará a forma como este perceberá a fotografia. O texto agrega, desta forma, uma nova camada de sentido à imagem. Clive Scott, ao abordar o tópico, afirma que "a voz mediadora não apenas dá o sentido, mas tranquiliza o espectador ao mesmo tempo que se coloca de forma superior à mensagem da imagem em si", (1999, p.52)[112] .

112. Tradução minha. No original: "the mediating voice not only makes meaning, but reassures the viewer and patronizes the image at the same time."

Para Scott, o artista utiliza o título como uma forma de proteger suas apostas, melhorar seu trabalho. Quase como um acessório que fornece um algo a mais à obra. "Mas mais importante, talvez, seja que os títulos criativos servem também para dar uma dica imediata do significado do quebra-cabeças que é a obra" (1999, p.46)[113]. Ou seja, se, em um primeiro olhar, não foi possível decifrar o trabalho, do que se trata, qual a situação, qual o desejo do artista com tal obra, ao lermos o título alcançamos uma outra camada que nos permite uma melhor compreensão da imagem. Para Scott, essa estratégia faz parte do novo momento da arte contemporânea – com seu crescimento e popularização –, quando o "princípio *fast-food*" passou a predominar, uma vez que "o público que frequenta as galerias quer, ao mesmo tempo, entretenimento e retorno semântico imediato" (1999, p.47)[114] . O autor prossegue sugerindo uma divisão para os papéis que o título pode desempenhar em relação à obra:

> (a) Como destino, que explica e sintetiza a imagem, conferindo-lhe coerência – esta é função principal de títulos alegóricos e descritivos;
> (b) Como ponto de partida, algo mínimo que não interfira, que oriente o espectador e, depois, deixe a imagem fazer o seu trabalho;
> (c) Como comentário paralelo deslocado, colocado a uma distância da imagem para que o significado não esteja nem na imagem, nem no título, mas sim no seu ponto de convergência. (SCOTT, 1999, p.47) [115]

113. Tradução minha. No original: "But more important, perhaps, the inventive title serves up significance in a puzzle with an instantaneous key."

114. Tradução minha. No original: "the gallery-going public wants both entertainment and quick semantic returns."

115. Tradução minha. No original: "(a) as destination, as that which explains and synthesizes the image, gives it its coherence – this is particularly the funtion of allegorical and descriptive titles; (b) as point of departure, something minimal and non-interfering, which orientates the spectator and then leaves the image to do its work; (c) as parallel but displaces commentary, set at a distance from the picture, so that the meaning is neither in the picture nor in the title, but in their point of convergence."

De acordo com Scott, a terceira descrição é o tipo favorito de artistas literatos, como, por exemplo, Man Ray: "Eu sempre dei títulos para os meus objetos. Eles não explicam o trabalho, mas acrescentam o que podemos chamar de um elemento literário que mantém a imaginação acesa" (Scott apud J. H. Martin. Ed., Man Ray: Photographs, London, 1982. 1999, p.35)[116].

No caso dos fotolivros que trago como exemplo ao longo de minha pesquisa, os títulos funcionam como ponto de partida, sintetizando e indicando o enredo, tema ou conceito que permeia a obra – por exemplo, *Centro*, de Felipe Russo, que apresenta fotografias realizadas no centro da cidade de São Paulo; ou *Intergalático*, de Guilherme Gerais, que, com o título, indica qual é a atmosfera criada com a sequência de imagens. Não fosse este o título, talvez imaginássemos um enredo e um contexto diferentes para o jogo proposto pelo autor.

As legendas, de acordo com Scott, têm maior interferência na leitura do observador do que os títulos, uma vez que possuem uma voz própria e agregam mais informações. Geralmente, legendas tendem a ser mais literais, descritivas, ao contrário dos títulos que assumem certa licença poética. A legenda sempre precede ou sucede a imagem, servindo também como uma reação a ela. "Consequentemente, o significado é deslocado, removido da imagem: a imagem é ou apenas parte da metáfora, ou o instigadora de uma voz que, em contrapartida, lhe confere uma justificativa" (1999, p. 53)[117] . Em *American Photographs*, de Walker Evans, as legendas, que por seu caráter extremamente sintético funcionam também um pouco como títulos individuais das fotografias, foram colocadas em forma de lista, ao final do livro

116. Tradução minha. No original: "I've always attached titles to my objects. They do not explain the work but add what you might call a literary elemento to it that sets the mind going."

117. Tradução minha. No original: "Consequently, meaning itself is displaced, removed from the image: the image is either only part of a metaphor or the instigator of a presiding voice which, in return, endows it with a justification."

e trazem informações mínimas, como nome do local e ano em que a foto foi realizada. Já em *The Americans*, Robert Frank optou por deixar as legendas na página oposta à imagem, em letras pequenas. No livro de Edward Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, elas estão próximas à imagem, em sua maior parte logo abaixo e, em alguns casos, ao lado, e identificam o nome do posto, a rua e a cidade em que ele está localizado. Nos fotolivros contemporâneos, normalmente não há legendas nem indicações sobre as imagens individuais, como é o caso das obras aqui analisadas.

Scott me parece olhar para a relação entre texto e imagem com certa ironia, ou mesmo como uma tentativa de diminuir a presença do texto, como se ele fosse apenas acessório, uma vez que seu foco de pesquisa é a fotografia. Na discussão que proponho, a fotografia é igualmente o ponto central, porém, é preciso reconhecer que o texto nem sempre atrapalha ou cria uma aproximação mais literal. Por vezes, ele complementa e complexifica, tornando a obra ainda melhor. Na verdade, acredito que a relação entre imagem e texto deve ser analisada em cada caso, já que o sucesso de sua presença depende também da intenção do autor, do uso e do peso que ele escolhe dar para cada parte de seu trabalho.

O fotógrafo norte-americano Duane Michals é um exemplo importante a ser lembrado por sua contribuição para pensar não apenas sobre a construção da sequência fotográfica, mas também sobre como a incorporação de textos reforça o lado ficcional da fotografia. Seus textos, escritos à mão, demonstravam como sua fotografia era encenada, algo incomum no campo fotográfico nos anos 1960[118]. Em suas sequências, Michals quebra com a ideia da imagem única, realiza um

118. Linda Benedict-Jones (2014) afirma que foi a partir do início dos anos 1970 que a fotografia encenada começou a ganhar espaço no campo fotográfico. Mas é de fato no final da década, que a fotografia encenada ganha maior repercussão, sobretudo com o sucesso obtido por Cindy Shermann com a sua série *Untitled Filme Stills* (1977-1980).

anti-momento decisivo. Ele afirma que suas fotografias "são baseadas em ideias específicas e sentimentos, e são ilustrações premeditadas destes sentimentos"; elas são "o drama do mundo interior, que pode muito bem ser mais real que o mundo exterior" (1969, p.22)[119]. A inclusão dos elementos escritos, pequenas legendas que acompanham as fotografias, aparece tanto como contraponto como suplemento da imagem. Linda Benedict-Jones observa que poucos artistas antes de Michals haviam adicionado textos escritos a mão diretamente a suas fotografias. De acordo com a pesquisadora, no século XIX, "quando o texto era incluído em uma fotografia, ele geralmente assumia a forma da informação – fatos sobre o tema fotografado, ou o nome do fotógrafo", mas Michals trouxe uma nova forma, utilizando o texto de forma livre, "como maneira de contar suas *próprias histórias*" (2014, p.31)[120]. Jones também aponta para o fato de que os textos incorporados aos contos fotográficos de Michals, que não tinham um início, um meio e um fim mutio claros, interrompiam o fluxo da narrativa clássica, muitas vezes introduzindo uma lógica circular ou confundindo as direções em que o conto era narrado. A autora relembra, ainda, o apontamento de Michel Foucault a respeito da obra de Michals:

119. Citação retirada de texto de Duane Michals para apresentação de suas fotografias publicadas na revista Camera, no. 7, em Julho de 1969. Imagem reproduzida no catálogo *Storyteller: the photographs Duane Michals,* publicado por ocasião da exposição homônima exibida no Carnegie Museum of Art, em Pittsburgh, entre novembro de 2014 e fevereiro de 2015.

120. Tradução minha. No original: "…when text was included on a photograph it generally took the form of information – facts about the subject matter, or the photographer's name." / "as a way to tell his *own stories.*" Grifos da autora.

> Geralmente, o papel das palavras situadas acima ou abaixo de fotografias é o de identificar ou explicar... os textos [de Michals] têm uma função completamente diferente. Eles não estão lá para amparar a imagem, mas para expô-la a murmúrios invisíveis; em vez de uma âncora, há toda uma armação para permiti-la navegar livremente. Eles estão lá para fazer a imagem circular na mente – na dele próprio e, de lá, para as outras mentes. (FOUCAULT apud BENEDICT-JONES, 2014, p.31)[121]

Desta forma, temos em Duane Michals um uso do texto que desafia abertamente o que é visto na imagem, não oferecendo um caminho ou uma resposta para aquilo que estamos vendo. Através desse recurso, ele acaba por colocar em jogo também a veracidade da imagem fotográfica e nossa crença nela, ampliando os horizontes das possibilidades que o cruzamento entre a palavra e a imagem poderiam gerar.

Muitas vezes, no caso dos fotolivros, o texto aparece como introdução ou conclusão da obra em si. Ele poderá ser escrito pelo próprio fotógrafo ou por alguém convidado por ele para fazer uma apreciação crítica da obra ou acrescentar mais uma camada de sentido à sequência imagética. Esses textos costumam apresentar algum dado a respeito do conjunto de imagens e das intenções do fotolivro. É interessante lembrar aqui, por exemplo, o texto assinado pelo poeta da geração Beat, Jack Kerouac, para o *The Americans*, de Frank. Escrito de forma lírica e poética, apresenta o livro ao mesmo tempo que instiga o leitor, sendo muito mais importante para o conjunto da obra do que as legendas que constam em cada imagem. O mesmo acontece com os textos presentes no livro *Moscouzinho*, de Gilvan Barreto. Escritos por pessoas conhecidas da cena cultural de Pernambuco, onde o livro

121. Tradução minha. No original: "Ordinarily, the role of words placed above or below photographs is to identify or explain... [Michals's] texts have a diferente function entirely. They are not there to fix the image, hold it fast, but rather expose it to invisible breezes; instead of na anchor, a whole rigging to permit it to sail free... They are there to make the picure circulate in the mind – in his own mind, and from there to others' minds."

é situado, acrescentam dados sobre o próprio autor, a cidade e as relações que fazem parte de Jaboatão dos Guararapes, cidade à qual o livro presta homenagem.

Como foi sinalizado por Burgin anteriormente, no campo das artes visuais, o uso da palavra é amplo, indo muito além de sua relação com a imagem. Ela aparece de diferentes formas na produção contemporânea, para além das acima citadas. Incorporada ao campo artístico a partir do dadaísmo e do surrealismo no início do século XX, a palavra escrita se firma como matéria e obra. Como meu foco está na relação entre fotografia e literatura, imagem e texto, não entrarei em detalhes a respeito desse outro tipo de produção, que encerra em si um universo próprio de pesquisa cuja análise resultaria em uma grande fuga do meu tema de atenção.

Voltando ao campo de interação entre a imagem e o texto, é preciso citar ainda, mesmo que rapidamente, o caso contrário, em que a imagem é ilustração ou complemento do texto. A fotografia passou a ser incorporada também a livros de literatura desde o final do século XIX, a partir da colaboração entre escritores e fotógrafos. Um exemplo é o trabalho do norte-americano Alvin Langdon Coburn, que ilustrou com fotografias as capas da coleção de ficção de Henry James, publicada em Nova York no início dos anos 1900. Neste sentido, algumas obras, que demonstram essa situação na prática e representam um bom caminho para pensar a presença da fotografia em livros de literatura acabaram criando um campo poroso entre arte, documento e literatura. É o caso de *Nadja* (1928), do surrealista francês André Breton; de *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), escrito pelo norte-americano James Agee com fotografias de Walker Evans; e, para citar um exemplo contemporâneo, *House of Coates* (2012), escrito pelo também norte-americano Brad Zellar com fotografias de Alec Soth. Há, ainda, outros exemplos, como *A vida descalço* (2013), do argentino Alan Pauls, ou *As teorias selvagens* (2011), da também argentina Pola

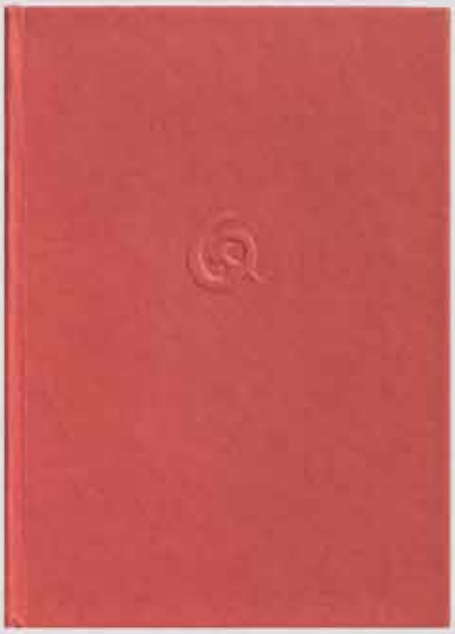
Oloixarac. Estas últimas obras acrescentam fotografias de arquivos pessoais à narrativa literária, criando ainda mais um campo de investigação entre fotografia e literatura, com características específicas[122].

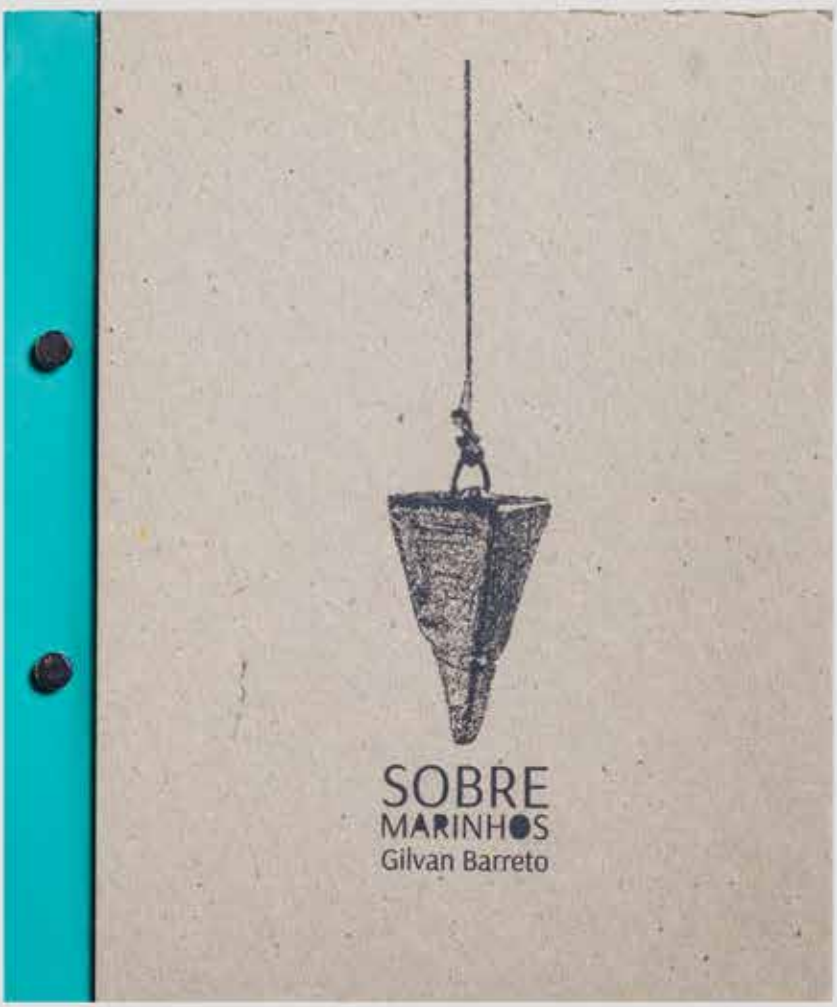
Como busquei demonstrar, o cruzamento entre fotografia e literatura apresenta muitos caminhos para ser analizado. Seja na estrutura, no processo ou no resultado final, a construção da narrativa, tanto imagética quanto literária, pressupõe operações parecidas, isto é compartilha caminhos possíveis para sua criação. O fotolivro talvez não seja necessariamente a mais literária das artes, mas representa, de fato, um lugar concreto para pensar essas relações que, muitas vezes, só emergem ao investigarmos mais atentamente aquilo que move o artista e a elaboração de seu trabalho.

122. Sobre este tema, ver a tese de Ana Martins Marques, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2013, intitulada *Paisagens com figuras: fotografia na literatura contemporânea (W. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk)*. A pesquisadora aborda este tema com o devido aprofundamento histórico e teórico.

4

Moscouzinho, *O livro do sol* e *Sobremarinhos*, de Gilvan Barreto




SOBRE
MARINHOS
Gilvan Barreto

A relação entre fotografia, literatura, narrativa e ficção pode assumir muitos caminhos. Um deles é a presença implícita da literatura como aquilo que move o olhar e a produção do fotógrafo. Com isso, quero dizer que ela não necessariamente aparece de forma clara e evidente, mas latente. O trabalho não é uma montagem fotográfica de alguma história literária, nem a tradução em imagem de algum texto. A presença da literatura, nesse tipo de obra, faz parte do processo poético do artista, uma vez que o autor trabalha a partir das suas referências e leituras. É o que ocorre na obra de Gilvan Barreto.

Entre 2012 e 2015, Gilvan Barreto, fotógrafo pernambucano, nascido em Jaboatão dos Guararapes em 1976 e radicado no Rio de Janeiro, publicou uma trilogia de fotolivros. O primeiro volume foi *Moscouzinho* (2012), seguido de *O Livro do Sol* (2013) e, por fim, de *Sobremarinhos* (2015). As três obras exploram um eixo central marcado pelo encontro entre literatura, fotografia, ficção e natureza através das paisagens escolhidas por Barreto. Cada fotolivro à sua maneira, todos abordam a existência humana, a experiência de lidar com a vida e com a morte, com os sentimentos que nos rondam e aquilo que nos forma. Em certo sentido, Barreto é um existencialista – se não o é em toda a extensão de sua obra, nesse conjunto ele representa esse papel muito bem. A fotografia aparece para dar voz, para tornar possível uma travessia, que é pessoal, mas que pode ser de qualquer um.

"Eu pensei: vou fazer 3 livros com paisagens específicas importantes para mim e que tenham a literatura em um canal paralelo, me

embasando" (2015)[123], conta o autor, que é também um leitor voraz. Cada fotolivro trabalha com diferentes possibilidades da imagem a partir de um romance que conduz o olhar de Barreto. A literatura, para ele, é parte daquilo que o forma como ser humano. Nos fotolivros que compõem a trilogia, ele se vale da relação com a literatura para criar, a partir da fotografia, imagens que remetam à mesma sensação, de ordem subjetiva, que a leitura de determinados autores lhe provocou. Para mim, um dos aspectos mais potentes da literatura, e que, ao mesmo tempo, a torna mais difícil, é encontrar com precisão as palavras para colocar pensamentos, sentimentos, sensações, desejos subjetivos de forma concreta no papel. Na fotografia de Barreto, o processo que ocorre é parecido. Há a busca por uma imagem exata. Assim, é estabelecido um jogo entre fotografia e literatura, uma se valendo da outra para produzir e ambas trabalhando com um mesmo material: o homem, o mundo que o cerca e sua existência.

Barreto iniciou sua trajetória na fotografia a partir do campo do jornalismo, graduação que, aliás não chegou a concluir. Ele conta que começou a fotografar quando morou uma temporada em Londres, no início dos anos 1990. Após muitas viagens fotografando, voltou ao Brasil, foi morar em São Paulo e, lá, começou a trabalhar para a revista *Caminhos da Terra*, uma publicação voltada a temas como turismo, natureza e aventura, hoje já extinta. Pelo veículo, realizou viagens para quase todos os continentes. Andou pelo Brasil e pelas Américas, África e Ásia. Resolveu tornar-se fotógrafo freelancer. Realizou trabalhos para organizações sociais e ambientais como Oxfam, Greenpeace e UNICEF, bem como para revistas internacionais como *National Geographic* (Brasil, Alemanha e Holanda), *El País* (Espanha), *QG* (Portugal), além de outros veículos nacionais. Também foi editor de imagens do portal online UOL.

123. Entrevista concedida a autora, gravada em mídia eletrônica. Rio de Janeiro, outubro de 2016. Todas as citações sinalizadas por (Barreto, 2016) referem-se a esta entrevista.

Paralelamente ao universo do fotojornalismo, Barreto também participava dos eventos de fotografia, por exemplo, realizando leituras de portfólio em diferentes festivais. É interessante notar que a leitura de portfólio é uma das características marcantes do universo da fotografia. Geralmente, os encontros, festivais ou bienais – estes mesmos eventos por onde hoje circula o *boom* de fotolivros –, reservam grande parte de sua programação para que os fotógrafos mostrem seus trabalhos a especialistas – fotógrafos reconhecidos, com trajetórias consolidadas, críticos, curadores e colecionadores. É um exercício comum e que, para muitos, acaba abrindo novas oportunidades, como convites para exposições ou publicações, além de notadamente poder inserir-se em um circuito de pares focado na comercialização e divulgação de suas obras. Entre essas leituras de portfólio e participações em prêmios e Salões de Fotografia, Barreto acumulou alguns dos prêmios brasileiros mais importantes da categoria, como Prêmio Conrad Wessel de Fotografia (2013), Prêmio Brasil de Fotografia (2014) e Prêmio Pierre Verger (2017).

Com a tradição de publicar suas fotografias em revistas e sites, a folha impressa era, desde sempre, um lugar propício para desenvolver sua obra. A trilogia de fotolivros aqui em questão nasceu pensada como livro, para em um segundo momento, fruto da repercussão do trabalho, experimentar outros desdobramentos. Barreto conta que pensar em suas fotografias na parede, em formato de exposição, é um desafio novo, que se colocou nos últimos anos e passou a provocá-lo a pensar novas possibilidades e caminhos para seu fazer. Seus trabalhos mais recentes incluem uma série de cartões postais, *Postcards From Brazil* (2016), que apresentam paisagens naturais brasileiras ligadas a atrocidades cometidas durante a Ditadura Militar, e um documentário, *Prelúdio de Fúria* (2017), que aborda a reação e resistência de artistas brasileiros perante o impeachment aferido contra a presidente democraticamente eleita, Dilma Roussef, em agosto de 2016.

Gilvan Barreto, *Postcards From Brazi* (2016).
Fonte: Gilvan Barreto e Arquivo Pessoal

Quero ressaltar, desde o início, que é preciso compreender que a relação com a literatura implicada na poética de Barreto é quase sempre subjetiva, apesar de, em alguns momentos, ser sinalizada ou indicada. Os autores, histórias e poesias formam o universo do artista e, consequentemente, sua forma de olhar para o mundo. Como demonstrarei adiante, por exemplo, a maneira como Albert Camus retrata a presença do sol em sua obra serve para Barreto como uma abordagem possível, uma referência sobre a relação do Nordeste com o sol. Aquilo que captura a partir de uma leitura complementa sua busca por compreender a paisagem. Em sua obra, fotografia, literatura, ficção, natureza e política se misturam. É possível apresentar a obra de Barreto ao que Kátia Lombardi nomeou como *Documentário Imaginário*:

> No *documentário imaginário*, os fotodocumentaristas procuram colocar para fora seus sonhos e suas subjetividades de maneira mais explícita. É certo que todo e qualquer fotógrafo sempre fez uso do imaginário para elaborar suas imagens. Apenas agora isso acontece de forma aberta, escancarada, sem restrições. Eles se sentem mais à vontade e se preocupam mais em deixar a parte mais *embaçada* do imaginário aflorar livremente. (LOMBARDI, 2008, p.46)

Segundo a autora, nesse tipo de fotografia documental, a ficção é assumida e desejada. Cada fotógrafo carrega dentro de si uma biblioteca de imagens que utiliza na hora de realizar o seu trabalho. Essa ideia vem do *Museu Imaginário*, de André Malraux, que afirma que carregamos conosco "muito mais grandes trabalhos disponíveis para refrescar nossas memórias do que aqueles que até mesmo o maior dos museus poderia reunir" (1978, p.16). Ao conceito elaborado por Lombardi, de um banco de imagens, acrescento a literatura e todo o resto que forma a subjetividade de Barreto. É neste sentido que o olhar que direciona para as regiões escolhidas é, também, uma reverberação de sua própria existência.

Carregando a tradição da fotografia documental a partir de sua

experiência no campo do fotojornalismo, seu cruzamento com o campo ficcional se deu a partir do momento em que teve contato com os documentos do DOPS (Departamento de Ordem e Política Social), da Ditadura Militar brasileira.

> São ficções, mentiras criadas pelo governo, pelos militares e transformadas em documentos oficiais. Esse foi o pulo, foi o que me fez querer pular para a ficção ou pelo menos trazer isso para o documental. Se aquela ficção foi convertida em documento oficial, então eu também podia fazer o contrário. (Barreto, 2018)[124]

Na trilogia de fotolivros, a política, apesar de permear a obra como um todo, fica em um segundo plano. O que constrói a narrativa dos livros é muito mais o afeto e, justamente, a experimentação desse caminho entre o real e o ficcional.

Moscouzinho

Moscouzinho, seu primeiro livro, é pequeno, íntimo. É escuro e, em certo sentido, sombrio, ao mesmo tempo que é potente e poético. Trata-se de uma travessia pelas lembranças de Barreto, que retorna à sua terra natal, Jaboatão dos Guararapes, situada na região metropolitana de Recife, para explorar e recriar as suas memórias sobre aquele lugar. Sua capa é vermelha, com uma foice, o símbolo comunista, em alto relevo.

O título da obra, marcado na lombada, vem do apelido homônimo que a cidade recebeu da imprensa recifense após eleger o primeiro prefeito comunista do Brasil, Manoel Calheiros, em 1947. O município

124. Em entrevista informal com a autora, em 07/08/2018. Todas as citações sinalizadas por (Barreto, 2018) referem-se a esta entrevista.

ficou conhecido como *Moscouzinho* em referência à capital da então União Soviética. Não é por acaso, portanto, que poetas russos, como Arsêni Tarkóvski e Vladimir Maiakóvski, guiam Barreto na construção do livro. Além deles, Graciliano Ramos, sobretudo com o livro *Angústia*, também está presente no trabalho. Essa presença é sentida através da atmosfera criada por Barreto com a sua sequência; não é algo direto ou explícito.

A primeira fotografia do livro, que entendo funcionar como uma epígrafe, é uma máquina de escrever antiga, envolta em uma neblina avermelhada, roxa. A máquina, que dava forma à palavra e hoje é quase sempre um objeto esquecido ou relegado à decoração, introduz o leitor ao tempo do livro. Informa duas coisas: que a história volta ao passado antes de chegar ao presente e que as páginas que seguem são formadas por palavra e imagem. Dali para frente, a fotografia é quem tomará a voz, quem contará a história, como esperamos de um fotolivro. Em seguida, vem a folha de rosto e a primeira sequência de fotografias, composta por montagens e colagens em tons sépia e vermelho, intercaladas por páginas pretas. Nela, conhecemos os personagens da história: uma mulher, um homem, uma criança. Somos apresentados também ao cenário político que permeia o livro. Em uma das imagens, em página dupla, um polvo vermelho se espalha sobre o mapa mundi – claramente uma alusão ao comunismo que fez parte da história de Jaboatão dos Guararapes. A política fez parte da infância de Barreto e faz parte ainda hoje de suas obras mais recentes[125]. Seu pai foi vereador e deputado estadual, e o livro também lhe presta certa homenagem: "Eu perdi meu pai e minha mãe durante esse livro. Eu já estava fazendo o livro meio em função do meu pai, que estava doente,

125. Em 2017, Gilvan Barreto recebeu o prêmio Pierre Verger, na categoria Inovação e Experimentação na Fotografia, por sua obra Postcards From Brazil, no qual apresenta cartões postais de paisagens brasileiras que serviram para desaparecer corpos de presos politicos durante a ditadura militar.

Gilvan Barreto, *Moscouzinho* (2012), 13,5 x 18,5 cm, 132 pgs
Fonte: Arquivo Pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

eu sabia que ele iria morrer. E aí minha mãe faleceu um ano depois dele" (Barreto, 2016).

Conforme Diógenes Moura escreve na apresentação da obra, essas imagens não estão ali por acaso: "No país inventado pelo fotógrafo, cada uma dessas 'cenas' representa um naco de pele autobiográfico" (2012). Assim, fica claro que a história que Gilvan Barreto quer contar é também a dele próprio. Um retorno às suas origens, àquilo que o formou como pessoa e que também fez parte de uma cidade com características particulares. Ele volta e recria, a partir de suas percepções e memórias, esse mundo para compartilhar com o leitor.

A continuação do livro se dá em capítulos que, segundo o autor, foram pensados como se ele estivesse fazendo um roteiro de cinema, organizando cenas. Dentre as obras que analiso ao longo da tese, Barreto é o único a mencionar a montagem cinematográfica como referência. A partir disso, é possível pensar em como o processo de Barreto, apesar de atravessado pela escrita, se dá a partir da análise visual. "Eu comecei a agrupar as imagens a partir do significado e tudo isso aqui vem, para mim, como uma desconstrução da fotografia mesmo, da minha fotografia, do livro fotográfico que eu conheço, dos primeiros que eu conheci..." (Barreto, 2016). Para fugir do que identificava como um encadeamento mais usual dos livros fotográficos, como por exemplo as contraposições estéticas de positivo e negativo, o traçado das linhas horizontais e verticais na imagem, os planos complementares, Barreto resolveu apostar na construção pelo significado, fazendo uso da representação, de metáforas e de signos para estruturar a sua sequência – e, aqui, aparece mais uma vez o encontro com a literatura, desta vez no próprio fazer, no processo de constituição do trabalho.

Com sua escolha de imagens e a distribuição delas ao longo das páginas, o autor criou um caminho visual, uma narrativa na qual cada fotografia parece indicar a seguinte, colocando o olhar do observador em compasso com o caminhar da história, como quando nos mostra

um peixe em um aquário, em um plano aberto, e, na página seguinte, o peixe morto, fora d'água, em um plano fechado. Nessa forma de pensar e estruturar a sequência, é possível encontrar a herança dos primeiros fotolivros, como *American Photographs*, de Walker Evans, e *The Americans*, de Robert Frank. A fotografia estabelece relações, sugere caminhos. Conforme escreve Moura:

> Moscouzinho não é um livro para embelezamento da fotografia pela fotografia. É um retrato interior impregnado de signos que nos leva ao exterior do retrato geográfico de uma pequena cidade onde um dia viveu um homem que pensava em liberdade. Esse homem teve um filho que agora está aqui olhando para o seu passado (o passado dos dois), espanando a sua memória para também se libertar e seguir adiante. (MOURA, 2012)

Assim, Moscouzinho é também um livro sobre a perda. Sobre a tentativa de criar um lugar interno capaz de reacomodar passado, presente e futuro. É por essa via que vejo na fotografia de Barreto um viés, de certa forma, existencialista. Através da imagem, o fotógrafo explora aquilo que é caro a todos nós: encarar a passagem do tempo e compreender o caminho que trilhamos.

A publicação conta ainda com textos de dois recifenses conhecidos, o escritor Xico Sá e o músico Fred Zeroquatro, vocalista da banda *Mundo Livre S.A.* As palavras de Sá e Zeroquatro, na verdade, não apresentam o livro no sentido estrito, mas acrescentam, para além das fotografias, mais uma camada afetiva sobre Gilvan e a cidade. Tudo em *Moscouzinho* parece ser formado pelo afeto. Desde a relação familiar de Barreto, sua participação na política da cidade, à construção de uma cultura própria daquele lugar, que cresceu à margem de Recife. Sá compreende *Moscouzinho*, a cidade ou o livro, como uma pátria possível. Zeroquatro recorda o passado, a "terra do quase", de "praias destruídas, política corrompida, leis ignoradas, histórias mal contadas" (Zeroquatro, 2012). O músico termina seu texto dando a entender

Gilvan Barreto, *Moscouzinho* (2012)
Fonte: Arquivo Pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

Gilvan Barreto, *Moscouzinho* (2012)
Fonte: Arquivo Pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

a relação que Barreto estabelece com o campo da ficção:

> Tudo faz parte de sua formação [de Gilvan Barreto], está impregnado em seu imaginário. Sonhou, noite passada, que era um náufrago acordando em uma ilha, onde todos contavam uma mesma história: um nativo encontrara uma maleta vermelha contendo uma velha máquina fotográfica russa e estava conseguindo reconstruir em imagens esse lugar. Ninguém se importou se faz sentido ou não... (ZEROQUATRO, 2012).

Na verdade, não importa se o que vemos é realidade ou ficção, se é invenção ou registro, se é autobiográfico ou simulação. A fotografia pode assumir os caminhos mais variados, da mesma forma que a literatura, e dar vazão para os sentimentos. *Moscouzinho* é, portanto, uma homenagem à Jaboatão dos Guararapes, aos companheiros de ideais políticos e crença no futuro, ao afeto entre os seus, à descoberta do passado e ao olhar para o futuro, ao olhar poético que se pode dar para aquilo que julgamos familiar demais, marcado por nossas memórias.

O livro do sol

O segundo livro, *O livro do sol*, começa com um testemunho pessoal e poético sobre o que iremos encontrar nas páginas seguintes. É, novamente, um prólogo que comunica ao leitor que, nas páginas que se seguem, o que conduz o fazer e a obra do fotógrafo, além do olhar, são as palavras. Em ambas as obras, Barreto adota o recurso de, desde o princípio da experiência, avisar ao leitor que as fotografias ali presentes não são constituídas apenas pela relação visual, ou seja, a sequência narrativa é também, na concepção do autor, fruto da palavra.

> Mentalmente, desenhei um mapa onde as cidades foram batizadas com esses nomes – de amigos e de outros sertanejos que admiro, porque suas obras e testemunhos deram alma à paisagem sertaneja que passei a enxergar. Assim,

> montei meu roteiro-palavra, visitei lugares e criei imagens em homenagem a essas pessoas. (BARRETO, 2013, p. 12)

Neste fotolivro, o autor trabalha a partir de duas referências literárias. De um lado, João Cabral de Melo Neto, "o poeta matemático", como lembra Barreto, e, de outro, o escritor francês Albert Camus. Cabral traz o contraste: "ele era o poeta engenheiro, da precisão matemática, de uma poesia onde não havia excessos e que era uma poesia robusta. É o que se fala dele, que era frio, matemático, inclusive", argumenta o autor (Barreto, 2016). "Mas ele era tão habilidoso, tão sério que é possível ver em sua poesia uma construção ficcional incrível. Ele transformava a ficção em algo concreto", completa (Barreto, 2016). Barreto conta que foi a partir disso que o segundo volume tomou forma. Ficou claro para o artista que ele seria o livro do meio, o livro dos contrastes, das ambivalências, repartido entre os contrários: seco e molhado, sonho e concretude. Por outro lado, a ideia de trabalhar a relação do Nordeste com o sol nasceu a partir de Camus. *O Estrangeiro*, um de seus livros mais notáveis, é marcado pela fotofobia do personagem principal, Sr. Mersault. O sol aparece, então, não como vida, mas como o elemento que cega, que seca, que mata.

Desta forma, acompanhado pela fotografia e pela literatura, o artista cruzou o sertão nordestino no verão de sua pior seca. O sol escaldante, que inunda e satura as cores da paisagem; a escassez de vida (e de água), que deixa tudo um pouco morto, apenas como que sobrevivendo a cada dia; e o desejo pelo encontro com o mar, com a chuva, com a água abundante, são os três principais elementos que estruturam e conduzem essa narrativa fotográfica. Entre a falta, a busca, o desejo e o encontro, a fotografia funciona como ficção, como o meio para a escrita de uma história: a história que Barreto escolheu contar sobre aquela paisagem e a relação dela com suas memórias e sentidos.

> Seguindo o sol e buscando vestígios de água, tive uma experiência intuitiva e sensorial. Investindo numa costura improvável entre o calor intenso, a caatinga e desejos de atlânticos mares de água doce. Entre as moléstias do solo, Depressões Sertanejas e males da alma. Entre mortes e vidas, entre a pedra e o sono. Entre a Fotografia e a Literatura. (BARRETO, 2013, p.12)

Assim, novamente temos que o percurso percorrido por ele é palavra, memória e afeto. Não é apenas localização geográfica e registro, não é apenas documento de uma seca e seus efeitos. Como em *Moscouzinho*, é encontro e desencontro com ele mesmo, é descoberta e escrita de uma história, que é dele, mas também pode ser a do leitor. É nesse sentido, da construção de um documento que é real-ficcional, a partir da relação entre fotografia e literatura, entre aquilo que está lá e aquilo que o fotógrafo acrescenta com sua narrativa, que analiso sua obra. *O Livro do Sol* é um convite para atravessar o deserto em busca de alguma libertação. E é nesse perder-se, deliberado e conduzido pelo artista, que entendo estar o encontro e a relação entre realidade e ficção.

O livro, de capa dura, preta, com quase o dobro do tamanho que o livro anterior, com um sol em baixo relevo na capa e o título na lombada, começa e termina com uma sequência de três imagens de nuvens carregadas, em preto e branco. "...A fotografia é a faca que opera nas sombras, rasgando nacos de terra e carne. Luz insistente entre nuvens pesadas", escreve Barreto (2013). Novamente, a fotografia é seu instrumento para contar a história. É ela que permite a travessia, transformando o olhar em imagem e tornando o visto poesia. Nesse lugar, entre a paisagem vista e a imagem revelada, a intenção do fotógrafo é a marca ficcional impressa à imagem.

Ao pensar e utilizar a fotografia como escrita, o artista cria imagens carregadas de referências pessoais – por exemplo, a poesia do conterrâneo Cabral, que tantas vezes narrou o sertão, ou a cegueira, provocada pelo sol excessivo, do Sr. Meursault – e opera a câmera em busca de escrever essa história a partir daquilo que o constitui, sejam

Gilvan Barreto, sequência de abertura de *O livro do sol* (2013)
Fonte: Gilvan Barreto

Gilvan Barreto, O livro do sol (2012), 22,5 x 16 cm, 136 pgs
Fonte: Arquivo Pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

memórias, sentimentos, palavras ou livros. Como mencionei anteriormente, parece importante ressaltar que o cruzamento com a literatura, no entanto, não se dá de modo literal. Na narrativa de sua trilogia, a imagem é que é palavra. As paisagens e objetos registrados, no conjunto formado pelo livro, se configuram como um jogo entre realidade e ficção, onde um induz ao outro. Nessa dualidade, encontramos um dos fascínios da fotografia: a possiblidade de nos mostrar as coisas do mundo a partir do olhar do outro.

Através da fotografia, Barreto profere um discurso que fala sobre a vida. Nas imagens que constroem a narrativa de *O livro do sol*, acompanhamos um percurso pelo deserto, por esse sertão abandonado, que sonha com a redenção trazida pela água. Na paisagem nordestina estão os indícios da história narrada: reservatórios, dutos, poços e caixas d'água, quiçá abandonados, aparecem na penumbra de um dia que nasce ou que se põe. Marcas do sol registradas nas pedras compõem a paisagem, perdidas sob a terra seca e árida. O amanhecer de mais um dia tórrido, indica o sol escaldante, que satura a cor das imagens, sugerindo a sensação de seca do sertão. Piscinas vazias, abandonadas, que parecem ter sido esturricadas pelo tempo. No azul do céu, o alvorecer de um novo dia. Nuvens que se aproximam e se afastam, sem trazer a chuva. Ausência de pessoas; apenas o caminho da travessia. O gado seco. Finalmente a água, os túmulos, o tempo que parou e o mergulho de libertação. Novamente, é a construção da sequência que confere a força narrativa que convida e conduz o leitor pela experiência trazida pelo fotolivro.

O livro do sol, apesar do nome, não é um livro claro. Assim como *Moscouzinho*, é um livro escuro, onde o sol está quase sempre por nascer ou se pôr e, raramente, a pino. Deste modo, temos uma composição de cores fortes, com imagens que alternam entre planos abertos e fechados, positivos e negativos, claro e escuro – as oposições que Barreto afirma trazer a partir da poesia de João Cabral de Mello Neto.

Gilvan Barreto, *O Livro do Sol* (2012)
Fonte: Arquivo Pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

São decisões do olhar no momento do clique e decisões editoriais na hora de editar a sequência narrativa. Reforço que tais escolhas aportam nas fotografias aquilo que entendo, e venho reforçando ao longo desta pesquisa, como o dado ficcional da imagem fotográfica, ou seja, a subjetividade que está em jogo na construção de toda obra poética e que o formato fotolivro torna mais facilmente identificável a partir da sequência imagética. Ao contrário dos outros dois volumes, este parece ser o único que tem menos interferência do autor na imagem, onde as fotografias são usadas de forma mais documental e de registro da paisagem. Desta forma, o artista nos fala sobre a travessia, sobre a vida e a morte, sobre o ser e o estar presente, sobre aquilo que nos constrói e o que nos torna quem somos. Ao atravessar o livro, o deserto pode ser de todos nós.

Sobremarinhos

O terceiro e último volume que compõe a trilogia, *Sobremarinhos*, é o livro do mar, da água, e tem novamente Albert Camus como uma influência, desta vez de forma ainda mais central. Barreto identifica três eixos que conduzem a narrativa de *O Estrangeiro* – o sol, o mar e as culpas – e articula a estrutura de seu livro a partir disso.

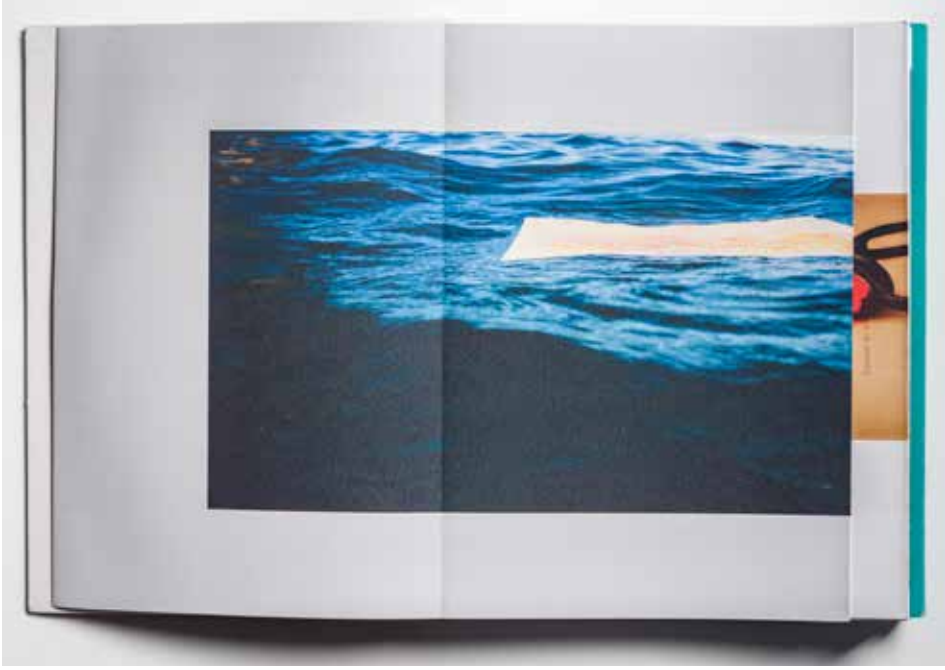
Ao contrário de *Moscouzinho* e *O livro do sol*, a estrutura de *Sobremarinhos* não é linear, nem fixa. Pelo contrário. Nele, Barreto quis explorar a possibilidade de provocar a participação do leitor, torná-lo mais ativo. Com uma estrutura que lembra a de um fichário, onde cada página possui três dobras – é preciso desdobrar cada página para visualizar o todo, um movimento que deveria lembrar o da onda no mar –, o leitor é convidado a tornar-se coautor da história, intercambiando as páginas e montando sequências diferentes da proposta por Barreto. O formato difere, portanto, completamente dos dois livros

anteriores. "Cada vida tem um ritmo, um roteiro. Neste livro, páginas se desdobram e podem ser suprimidas, alternadas, e a história recontada e reordenada para que cada leitor edite seus inícios, meios e fins" (Barreto, 2015). Desta vez, apesar de Barreto ter estabelecido uma sequência lógica para si, ele convida o espectador a mexer na sua história e criar sua própria narrativa. Conforme o fotógrafo, na edição original, a narrativa começa e termina com uma sugestão de suicídio:

> "Eu começo com uma cena que, na verdade, é a principal e que é também a final. Isso aqui são umas cordas com umas pedras amarradas. Essas pedras aparecem no início e não aparecem mais, só no final. Então quando chegar lá, a pessoa vai entender o que é isso, que é uma sugestão de suicídio, né? Onde o cara mergulha com umas pedras amarradas e afunda... Me veio essa ideia de dar uma dica do que vai acontecer..." (BARRETO, 2016).

Ao longo do percurso, a história se desenvolve como a própria existência, indo do início da vida até a morte, que aqui, a meu ver, pode ser entendida como a libertação e não o fim. É, de certa maneira, um livro sobre os ciclos de vida. Alguns recursos utilizados em *Moscouzinho* retornam à página, como o tom sépia e avermelhado – que marca mais da metade do livro –, as montagens e interferências sobre as fotografias e a linha vermelha que amarra, costura e desenha caminhos. Os personagens, ausentes em *O Livro do Sol*, retornam: o peixe, o polvo, o homem, a mulher, o menino. Tanto no sentido estético quanto no conceitual, *Sobremarinhos* e *Moscouzinho* travam um diálogo mais próximo e evidente, enquanto *O livro do sol* se mantém como um trabalho mais sóbrio, que aposta no uso da imagem quase sem interferências ou manipulações.

Marcadas as devidas diferenças, o último volume condensa, ou podemos dizer resume, a história narrada nos dois primeiros para, da metade para o final, resolver o peso que é viver, encontrando saída no encontro com a água, que alimenta, que sacia, que mantém vivo – a



Gilvan Barreto, *Sobremarinhos* (2015), 21 x 24,5 cm, 20 folhas frente e verso, com 4 dobras. Fonte: Arquivo Pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

mesma água que encerra *O Livro do Sol*. A sugestão de suicídio, indicada por Barreto, pode ser compreendida, então, não como a morte, mas como o desfecho, o fim da travessia proporcionada pela trilogia. Pelo andamento de *Sobremarinhos*, é possível entender também que é a água que o liberta da culpa, assim como é ela que torna possível aguentar o deserto do viver. Depois desse reencontro, torna-se possível iniciar um novo ciclo. Portanto, a água aparece como metáfora, demonstrando novamente como esta pode servir como um dos recursos para estruturar a narrativa. Identificar seu uso se torna fundamental para percorrer o fotolivro.

Ao incorporar chumbadas de pesca em parte da sequência, Barreto dá materialidade ao peso da culpa. O autor recorta palavras, segmentos de frases de um dos diários de Camus, demonstrando ao leitor os três eixos de sustentação de sua fotografia: a culpa, o sol e o mar. Trabalha com esses recortes no papel, tecendo e unindo a palavra escrita e a imagem com chumbo derretido. Lê-se em alguns dos trechos: "a culpa não é minha", "me desculpar", "ardência do sol", "uma insolação", "em direção ao mar", "o outro caiu no mar" (2015). Aqui, novamente, a metáfora é invocada. O peso da chumbada, a mesma que afunda no mar, invoca o peso das palavras que conduzem a narrativa. Ao percorrer a trilogia de Barreto, compreendo que esse peso trazido pela obra relaciona-se ao viver, ao carregar e aceitar o passado – do autor, mas também de todos nós como leitores – e, também, ao desejo de livrar-se das culpas, de flutuar novamente, para poder lidar com o tempo presente e o futuro.

Ao final do livro, um texto do próprio Barreto dá conta de concluir a obra, não apenas *Sobremarinhos*, mas a trilogia como um todo. O autor aponta que, salvo as particularidades de cada volume, eles "têm em comum os ciclos da vida, os desejos de infiltrar cinema e literatura no fazer fotográfico", bem como "a relação entre homem e natureza" (Barreto, 2015). É aí, na verdade, que o leitor irá compreender que, nas

páginas passadas, têm muito de Barreto, mas também de sua leitura pessoal de Albert Camus.

Antes de encontrar as palavras de Barreto, o leitor desavisado dificilmente compreenderá essa presença da literatura e a importância central que a obra do escritor francês tem na formação do artista. Ao contrário dos dois primeiros livros, a relação de Barreto com aquilo que preparou seu olhar e formou sua busca aparece de maneira ainda mais subjetiva. A publicação conta, por fim, com um texto escrito em formato de carta pela curadora pernambucana Cristiana Tejo, a qual argumenta que, como nas outras obras, esse livro é movido pelo afeto e pela familiaridade com aquilo que Barreto dá a ver através de sua fotografia. Ao revisitar sua história, o artista transforma em imagem aquilo que é da ordem do sensível, suas memórias e referências.

Ficção e literatura

A análise da trilogia de Barreto demonstra uma das possibilidades que o fotolivro oferece para pensar tanto o espaço da ficção quanto a relação com o campo da literatura que a fotografia possibilita. A intenção do autor é clara no que diz respeito ao uso da literatura como motor para o seu trabalho. Para Barreto, como afirmam tanto o poeta russo Ievguêni Vinokúroda quanto o poeta mexicano Octávio Paz[126],"o homem é feito de palavras" e, portanto, é a partir delas que é possível

126. Ao trazer esta ideia do homem constituído por palavras, Barreto também comenta sobre como as mesmas coisas são colocadas de formas diferentes, por pessoas diferentes e em momentos e lugares distintos. O poeta russo Vinokúroda escreveu: "Sei que os homens compõem-se de palavras que lhes entraram coração e corpo adentro. / Uma só palavra põe o mundo em movimento: a terra se incendeia, os ancinhos erguem-se contra o céu e as trevas se avermelham". Octávio Paz, por sua vez, aborda o mesmo tema da seguinte forma: "A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são a nossa única realidade, ou pelo menos, o único testemunho de nossa realidade" (Em: O Arco e a Lira. São Paulo: Cosacnaify, 2014).

criar, mesmo que o resultado final desta criação seja a imagem. "Resumindo: eu acho bonito essa coisa de você pensar através das palavras, do significado e fazê-las existir com a fotografia", afirma (Barreto, 2016).

Nesta perspectiva, eu proponho, então, pensarmos em dois caminhos distintos, porém relacionados. O primeiro diz respeito à subjetividade presente na poética de Gilvan. Deixando de lado os escritos que apresentam e explicam o percurso dos livros, como poderíamos identificar o que forma o olhar do fotógrafo, ou como ele, enquanto autor, aparece na fotografia e no objeto fotolivro? E em que ponto é possível pensar que a subjetividade liga-se à ideia de ficção? E o segundo caminho envolve pensar sobre a relação com a literatura a partir da possibilidade de escrever histórias ficcionais com a fotografia, uma das questões sobre as quais me debruço ao longo desta pesquisa.

Para compreender a presença de sua subjetividade, sugiro pen-

sarmos que o ato fotográfico de Barreto é um gesto performativo que aponta para o fato, que arrasta a realidade para o terreno da imagem, como propõem David Green & Joanna Lowry (2007). Segundo os autores, foi Peirce quem demonstrou que o signo indicial tinha menos relação com suas origens causais do que com o modo de referir-se ao ato de sua própria inscrição. "Por esta razão, as fotografias não são indiciais apenas porque a luz se registra em um instante sobre uma porção de película fotossensível, mas sim, e sobretudo, porque foram feitas" (2007, p.50).

Ainda de acordo com Green & Lowry: "estes dois exemplos de indicialidade, um como uma marca física de um fato, o outro como um gesto performativo que aponta para este fato, invocam uma relação com o real que parece ser consubstancial à imagem fotográfica" (2007, p.50). Entretanto, se ambos carregam certa promessa de segurança em sua relação com o real – o fotógrafo não só registrou o que esteve diante dele, como também performou o ato fotográfico –,

simultaneamente, ambos também subvertem esta segurança, supondo que o fotógrafo poderia reagir e escolher qualquer ponto de vista diante do fato, imagem, objeto ou paisagem. Ao compreenderem o ato fotográfico como performativo, Green & Lowry colocam em primeiro plano "a ideia de um gesto, uma maneira de sinalizar algo, também baseado na especificidade de um tempo e lugar concretos" (2007, p.50); a fotografia, mais do que representar o real, serve para designá-lo. A postura dos autores me permite, desta forma, compreender as fotografias de Barreto como imagens que vão além de um registro autêntico de algo ocorrido e são, portanto, como documentos reais-ficcionais, sobretudo nas imagens apresentadas em *O livro do sol*, que possui menos interferência do artista.

Seguindo esse raciocínio, proponho refletir, então, sobre o que constitui o ato fotográfico de Barreto. Ao pensar e utilizar a fotografia como escrita, o artista cria imagens carregadas de referências pessoais – por exemplo, a poesia russa, a poesia de João Cabral de Melo Neto, a literatura existencialista de Albert Camus – e constrói a sua trilogia de fotolivros a partir daquilo que o constitui, sejam suas memórias, seus sentimentos, suas palavras ou os livros que lê.

O fotógrafo norte-americano Robert Adams escreve que fotografias de paisagens podem nos oferecer três verdades: a geografia, que sozinha pode ser entediante; a autobiografia, frequentemente trivial; e a metáfora, que, em muitas ocasiões, pode ser duvidosa. Porém, afirma que, juntas, essas três possibilidades de leitura da imagem "se fortalecem e reforçam aquilo que todos trabalhamos para manter intacto – uma afeição pela vida" (2005, p.14)[127]. A trilogia de Barreto me parece ser um exemplo perfeito desse encontro. Os elementos que estruturam a narrativa – o sol que cega, a escassez que mata e a água

127. Tradução minha. No original: "But taken together [...] the three kinds of information strengthen each other and reinforce what we all work to keep intact – an affection for life."

que sacia – são geografia, autobiografia e, também, metáfora.

No seu ensaio *Verdade e Paisagem*, Adams fala sobre a presença do autor e a subjetividade contida nessa presença. Para ele, "fazer fotografias tem que ser uma necessidade pessoal; quando não é, os resultados não são convincentes" (2005, p. 14)[128]. É pela presença do fotógrafo na fotografia que emerge a resposta à forma. "A imagem tem que implicar algo mais, além de um pedaço de terreno, senão não nos segura por muito tempo" (2005, p.14)[129]. Novamente, encontro nesse algo mais, que Adams propõe como a intenção e a subjetividade do fotógrafo, aquilo que venho sugerindo como o contingente ficcional da imagem fotográfica, a qual não se limita a composição, luz, enquadramento, foco, profundidade de campo e forma.

Mas, afinal, qual seria a função da ficção nos livros de Barreto, além de contar a história que o fotógrafo deseja? Para Adams "o que esperamos dos artistas é ajuda para descobrir o significado de um lugar" (2005, p.16)[130]. Ver fotografias nos ensina a ver mais do mundo e de tudo aquilo que nos cerca. Nas palavras de Adams:

> Nós contamos, eu acho, com a fotografia de paisagem para tornar inteligível para nós o que nós já sabemos. É como uma paisagem se encaixa na experiência e possibilidade e condição de vida de uma pessoa que, finalmente, faz uma cena ser importante ou não. (2005, p.16)[131]

128. Tradução minha. No original: "Making photographs has to be, then, a personal matter; when it is not, the results are not persuasive."

129. Tradução minha. No original: "If a view of geography does not imply something more enduring than a specific piece of terrain, then the picture will hold us only briefly."

130. Tradução minha. No original: "What we hope for from the artist is help in discovering the significance of a place."

131. Tradução minha. No original: "We rely, I think, on landscape photography to make inteligible to us what we already know. It is the fitness of a landscape to one's experience of life's condition and possibilities that finally makes a scene important or not."

Ao abordar três paisagens com as quais mantém uma relação (Jaboatão dos Guararapes, em *Moscouzinho*; o sertão, no *Livro do Sol*; e o mar, em *Sobremarinhos*), Barreto é levado pelo desejo de organizar, de escrever, de narrar uma história com aquelas paisagens. Essas histórias, que antes viviam apenas no seu imaginário de leituras, recordações, canções, poesias e livros que compunham sua imagem do lugar, são, assim, transformadas em livro e compartilhadas com o leitor.

> Elaboro, escrevo, registro e guardo as percepções do que vivemos a cada dia. Então penso que essa história precisa ser escrita de alguma forma. Porque ela me interessa. Neste sentido, sinto que chego em algum lugar quando uso a fotografia, ainda que nem sempre seja confortável. (BARRETO, 2013)[132]

Creio que seja necessário lembrar, aqui, mesmo que brevemente, a relação da imagem fotográfica com a memória. No sentido apresentado por Adams, e na construção dos fotolivros de Barreto, a história assume também o lugar de revisitação desta, o que não deixa de ser sempre uma construção ficcional. Entre o fato ocorrido e aquilo que lembro geralmente há uma lacuna preenchida por nossas emoções e percepções dos fatos, que é justamente o que argumenta o artista ao falar sobre escrever uma história a partir de seus registros. A fotografia perpetua, cristaliza a memória pois retém o fragmento de um momento, funcionando, então, não apenas como ficção no sentido da criação de narrativas a partir do formato fotolivro, mas antes disso, como linguagem capaz de formular e proferir um discurso sobre a vida e as capacidades da arte para transformar o vivido. Ao refletir sobre seu processo, Barreto fala também sobre a busca por encontrar uma "maneira de escrever com a fotografia". No cruzamento entre o real,

132. Entrevista com o artista disponível em: http://olhave.com.br/2013/10/gilvan-barreto/ Acessada em março de 2017.

o documental e o ficcional, ou seja, entre a fotografia e a ficção, está o encontro e a construção de uma voz própria.

> Acho que uni a necessidade com a oportunidade. Eu já não me sentia tão bem dentro do documental clássico, ele não me servia. Eu vinha do jornalismo, onde tem uma pretensa imparcialidade e você olha algumas coisas e pensa: "poxa, era melhor que fosse uma ficção", talvez fosse mais sincero. Então eu já questionava esse factual, eu já havia quebrado esse encanto. Por outro lado, a criação e a ficção são mundos muito mais sedutores. (BARRETO, 2018)[133]

Para o autor, o encontro com a ficção lhe permitiu ver que essa era uma das formas mais verdadeiras de trabalhar, uma vez que é ali que se reúnem os anseios e subjetividades mais íntimos. "É a sua verdade na essência, sem filtros, sem a necessidade de sair trilhando um caminho como uma muleta, como um amparo para o seu discurso" (2018), e relembra o poeta Manoel de Barros que dizia que "tudo que não é invento, é falso"[134].

Descobrir o significado de um lugar é também o que move o livro da artista brasileira Marina Camargo. *Como se faz um deserto* (2013) – publicado por meio da Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais concedida pelo governo brasileiro –, à semelhança de *O Livro do Sol*, é um livro que investiga o sertão e que também tem como ponto de partida a literatura, em especial o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e as referências pessoais da artista, as subjetividades e ficções que formam seu imaginário acerca daquele local. Porém, o formato escolhido por Marina é bem diferente do fotolivro de Gilvan, que está alinhado com o conceito atual de fotolivro, ou seja, um livro no qual o

133. Em entrevista informal com a autora, em 07/08/2018.

134. A frase faz parte do poema "O livro sobre nada", que constra no *Livro sobre nada*, publicado pela editora Record, em 1996.

que conduz a mensagem principal é a imagem, como demonstrei anteriormente. Em *Como se faz um deserto*, a fotografia está presente e conduz parte da narrativa, mas ela não é a única voz. Na verdade, o livro se estrutura como uma pesquisa poética sobre a região e o imaginário em torno desta, uma investigação sensível sobre um lugar que é permeado por memórias e histórias.

> [*Como se faz um deserto*] É um mergulho no desconhecido, onde conceitos, formas, ideias sobre o tema ganham outra gravidade, outra viscosidade que acompanha a própria noção de Brasil. É também um mergulho íntimo, pesquisa sobre origens esquecidas – assim como o próprio sertão é esquecido... (CAMARGO, 2013, p.5)

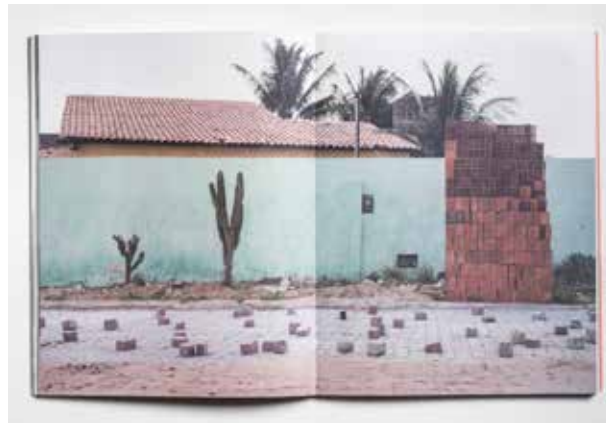
A publicação mistura as fotografias feitas por Marina em uma viagem pelo sertão em agosto de 2013 com documentos de pesquisa sobre o tema. Conforme a apresentação do livro escrita pela artista, ele foi concebido como "um processo aberto de documentação e pesquisa, que, posteriormente, pode ter outros desdobramentos" (2013, p.5). Para construir um universo mais denso sobre o sertão, a autora contou com a colaboração de outros pesquisadores, que contribuíram com textos de diferentes naturezas – alguns mais poéticos, e outros, mais teóricos. A mistura entre documento e poesia, entre imagem e palavra escrita, faz de *Como se faz um deserto* um belo livro que também coloca em evidência a divisão tênue entre o real e o ficcional.

O real é sempre conformado por percepções subjetivas e cruzamentos com o imaginário. O livro de Marina Camargo demonstra exatamente isso. Por uma via diferente da escolhida por Barreto, a artista constrói, da mesma forma, a força do seu livro a partir da mistura entre fotografia e escrita, compartilhando a experiência do sensível de forma mais próxima do campo da literatura e da pesquisa científica. No formato escolhido, as fotografias são intercaladas pelos artigos, mas a sequência, a disposição das imagens nem por isso deixa de ser

muito bem planejada e de concentrar o peso da experiência visual que o livro propõe.

Logo no início, por exemplo, uma fotografia mostra uma série de jornais velhos enrolados e empilhados. Na página oposta, disposta quase da mesma maneira que os jornais, está uma pilha de carne seca em cima de um balcão. Assim, Marina deixa claro que a metáfora e a ironia também são recursos que estruturam a sua narrativa imagética. Entre fotografias de paisagens rurais e urbanas, entre solos áridos e cores desbotadas, há fotografias históricas, reproduções de livros e jornais com marcações e frases sublinhadas e documentos de pesquisa compartilhando as páginas. Apesar de seu caráter de documento e pesquisa, a obra de Marina constrói um universo real-ficcional que demonstra como a subjetividade e o imaginário estão sempre presentes em nossa maneira de olhar e compreender o mundo. O trabalho dos artistas é justamente o de compartilhar este olhar.

Após ler e contemplar a tríade de fotolivros de Barreto, a presença implícita da literatura vai se tornando cada vez mais explícita. A palavra escrita emerge, então, não apenas como aquilo que move o olhar do fotógrafo, mas como aquilo que o forma como pessoa, que prepara seu olhar para o mundo. Fotografia e literatura andando lado a lado, de mãos dadas. Acredito que é neste ponto, então, que a subjetividade junta-se à ficção, e a imagem revela-se como real-ficcional. Sobre a presença do olhar do fotógrafo, Germaine Krull, fotógrafa alemã, observa que:



Marina Camargo, *Como se faz um deserto* (2013), 27 x 21,2 cm, 118 pgs
Fonte: Arquivo Pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

> A habilidade mais importante do fotógrafo é saber como ver. Sim, uma pessoa vê através dos seus olhos, mas o mundo visto através destes olhos nunca é o mesmo mundo; é o mundo visto através dos olhos daquela pessoa. Com apenas um clique, a lente captura o mundo exterior ao mesmo tempo que captura o mundo interior do fotógrafo. (KRULL, 1931)[135]

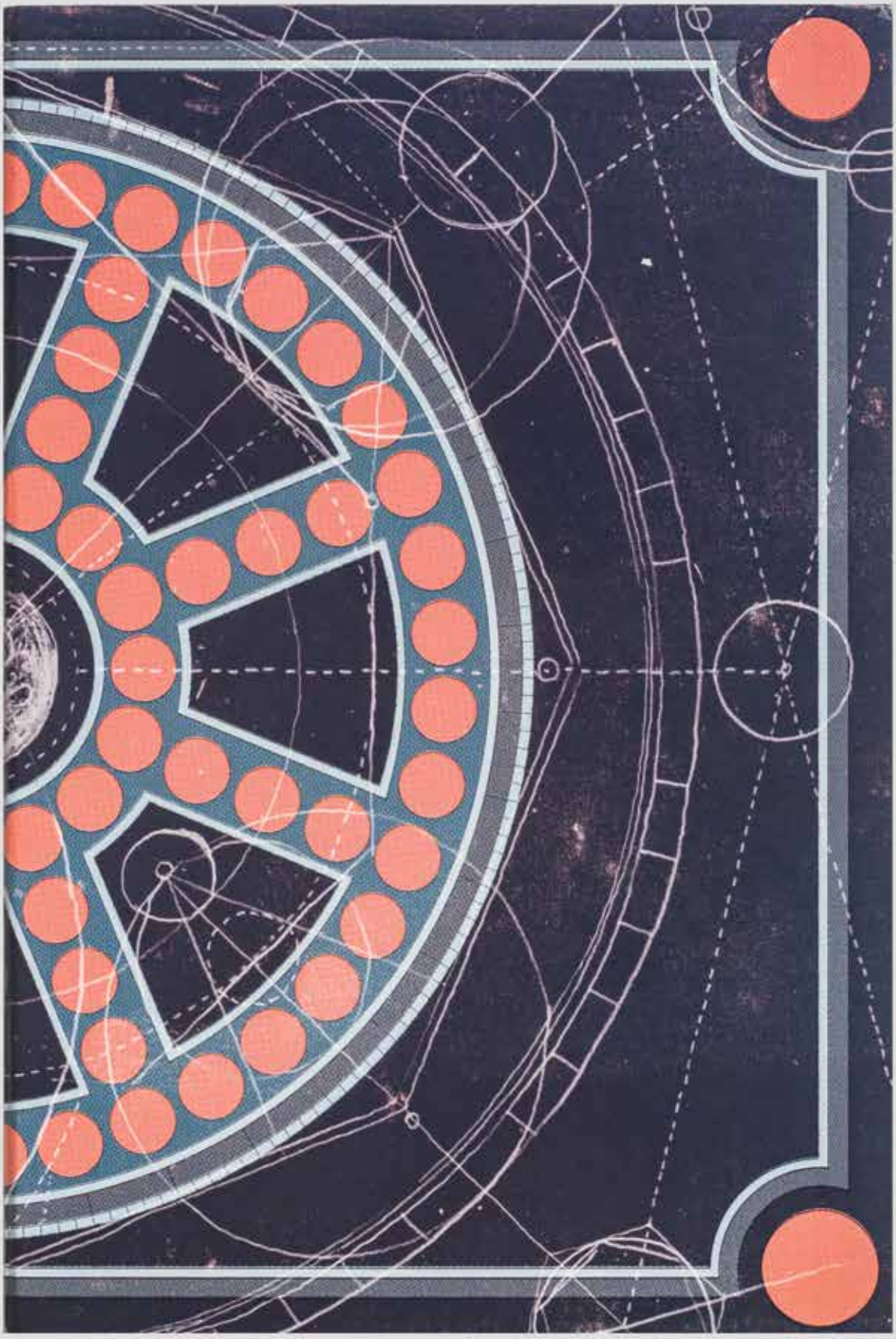
Talvez a maior força de *Moscouzinho*, *O livro do sol* e *Sobremarinhos* esteja em permitir e proporcionar, através de sua estrutura, o encontro com o outro.

Como as passagens de um livro que gostamos e sublinhamos para voltar depois, os fotolivros de Barreto, ao nos apresentarem passagens de um olhar subjetivo, geram encontros com o leitor. Abrir um dos livros fotográficos e nos entregar à história, como faríamos com um romance, envolve aceitar o convite para experimentar a realidade entrecruzada pela ficção a partir da criação de uma narrativa imagética.

135. Tradução minha. No original: "The most important skill of the photographer is to know how to see. Yes, one sees through one's eyes but the same world seen through one's eyes is no longer the same world; it's the world seen through that individual's eye. With just one click, the lens captures the exterior world at the same time it captures the photographer's inner world."

5

Intergalático, de Guilherme Gerais



A ficção científica é um gênero recorrente tanto na literatura quanto no cinema. Nele, universos imaginários marcados por um tempo anacrônico são criados a partir do encontro entre ciência, tecnologia, utopias e distopias. Ao trazer esse gênero para o campo da fotografia, as obras produzidas colocam em evidência o caráter real-ficcional da imagem fotográfica, reforçando o potencial narrativo da sequência imagética. São trabalhos que se situam no limiar entre o real, o documental, e o ficcional, a criação. É por esse caminho que opera Guilherme Gerais no fotolivro *Intergalático*.

Um tabuleiro, desenhado em tons de azul, cinza, laranja e preto, com formas circulares e labirínticas, estampa a capa principal, que é rígida e abre inteira à esquerda. O volume brochura está encadernado com uma segunda capa, mais maleável, à direita. Esta é preta e possui um elemento gráfico que sugere ser o desenho de um dado hexagonal planificado. A partir daí, uma sequência de 9 fotografias granuladas, de uma atmosfera misteriosa, dá início a *Intergalático*, fotolivro de Guilherme Gerais.

No vinco da primeira página está cuidadosamente acomodado um cartão tamanho postal com outro desenho. Este parece ser a primeira carta do jogo que está prestes a começar. No verso, encontra-se o único texto do livro todo (fora a ficha técnica na última página): a transcrição de uma mensagem gravada, supostamente destinada ao leitor:

> (Chiados de uma fita K7)
> : a experiência, como você sabe, é uma espécie de recordação, tudo o que se vive já se imaginou, tudo o que se

> imagina pertence ao futuro, e tudo o que está no futuro já está aqui como um indício, pequena fuga, rascunho de um sonho, uma melodia que se reconhece, uma cidade isolada, uma imagem que se decompõe. eu poderia explicar ao senhor e a toda a sua equipe o que seria estar entre o primeiro e o último estágio, mas não há essa divisão em nosso mundo, o nosso mundo, aliás, é feito de uma atmosfera estranha a sua própria, como os senhores podem notar, há apenas esse deserto amplo, um espaço ausente.

Em tom de ficção, o autor fornece algumas pistas vagas sobre o percurso e, com uma provocação sutil, convida o leitor a experimentar o "espaço ausente" que se abre a partir dali. Um lugar onde passado, presente e futuro se fundem e se confundem, criando um tempo próprio do livro, cujas imagens podem ser tanto registro do que supostamente ocorreu quanto imaginação do que talvez ocorrerá. Como o próprio título sugere, trata-se de um lugar entre galáxias.

Guilherme Gerais é natural de Londrina, Paraná. Nascido em 1987, formou-se em Artes Visuais, com habilitação multimídia, pela Universidade Norte do Paraná. Atualmente, está no último ano do mestrado em Belas Artes, com ênfase em fotografia, pela Royal School of Arts – KASK, em Ghent, na Bélgica. Como trabalho de conclusão de curso, em 2009, Gerais apresentou seu primeiro fotolivro, Homemates, uma narrativa sobre as repúblicas de estudantes. A publicação reúne registros documentais das casas e ambientes de convivência – quartos, objetos, anotações, salas – acompanhados de pequenos textos retirados das redes sociais da época (como Orkut e MSN[136]) de conversas

136. Orkut foi uma das primeiras redes sociais a se popularizarem de maneira global. Criada em 2004 pelo Google, foi extinta em 2014, após 10 anos. Nele os usuários mantinham um perfil com nome, interesses, fotografias e podiam interagir com outros usuários e comunidades. Ao longo de sua existência, o Orkut reuniu mais de 300 mil usuários ao redor do Globo. MSN era um serviço de mensagens instantâneas criado pela Microsoft em 1999. Nele, os usuários podiam ter conversas privadas ou em grupo em tempo real, desde que ambos estivessem conectados na internet e devidamente logados no programa. Até 2005, funcionou com o nome MSN, sendo então rebatizado para Windows Live Messenger. O serviço foi interrompido em 2012. Fonte: www.orkut.com e http://en.m.wikipedia.org/wiki/Windows_Live_Messenger

entre os estudantes e seus familiares. O texto foi usado, conforme o artista, "como forma de ter uma camada mais pessoal e indireta sobre os estudantes" (2018)[137]. Para o final do seu mestrado, previsto para o ano de 2018, prepara a publicação de seu terceiro livro, que tem como linha narrativa "um personagem anônimo, entre um futurólogo e colecionador, que supostamente coleciona imagens, essas podendo ter um valor artístico, histórico ou científico. É um trabalho que investiga o futuro" (2018).

Antes de publicar *Intergalático*, seu segundo livro, Gerais também atuou no cinema, primeiro como fotógrafo de *stills* e, posteriormente, como diretor de fotografia. Ele afirma que a experiência de trabalhar a partir de um roteiro e em colaboração com o diretor e o diretor de arte agregou uma nova dimensão ao seu pensamento sobre a fotografia. "Foi uma grande descoberta e uma grande mudança na forma que eu via a fotografia. Acho que isso abriu muito minha cabeça no sentido de possibilidades que eu teria explorando o formato do fotolivro no futuro" (2018).

Em 2014, a partir de um prêmio de incentivo à cultura de Londrina, o artista autopublicou *Intergalático*. Trabalhou sozinho na sequência, edição, projeto gráfico e finalização do livro. Para as ilustrações e textos contou com a colaboração de Arthur Duarte e Rodrigo Grota, respectivamente. Grota apresenta o livro da seguinte forma:

137. Todas as citações de Guilherme Gerais fazem parte das entrevistas realizadas com o autor, por e-mail, entre dezembro de 2017 e janeiro de 2018. Todas as citações indicadas por (Gerais, 2018) ou apenas pelo ano (2018) referem-se a estas entrevistas.

Guilherme Gerais, *Homemates* (2009). Fonte: Guilherme Gerais

Guilherme Gerais, Intergalático (2014), 20 x 30 cm, 184 pgs.
Fonte: Arquivo pessoal / Reprodução Fabio Del Re

> INTERGALÁTICO é uma espécie de ensaio literário visual. Composto por uma narrativa em preto-e-branco repleta de fotografias, ilustrações e pequenos vestígios, o livro se apresenta como um mapa, um guia, uma trilha para uma jornada ritualística, mas com um ponto de partida enigmático: um espaço ausente, embora anterior. (GROTA, 2014)[138]

De fato, a narrativa que se desenvolve ao longo de suas mais de 180 páginas é marcada por mistério, enigma e suposição. Lembra, em muito, um conto da literatura fantástica latino-americana. Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Bioy Casares são referências que me vêm à mente assim que folheio o livro pela primeira vez. Gerais cria uma atmosfera própria com a fotografia, muito próxima de um livro, ou filme, de ficção científica. No lugar da palavra, a imagem, sempre em preto e branco, assume o papel central como narradora da história – . principal característica de todo fotolivro. A potência do livro fotográfico se concentra na potência da imagem. O crítico britânico Gerry Badger assim o define: "Um fotolivro é um livro – com ou sem texto – no qual a mensagem primária do trabalho é carregada pelas fotografias. É um livro cuja autoria é de um fotógrafo" (2004, vol.1, p.6)[139].

Passada a sequência de abertura, que funciona como um prólogo, chega-se ao título do livro. Uma pausa. Uma página dupla, branca, apenas com o título ao alto e o nome do autor abaixo, antecede o início da história. Logo em seguida, uma ilustração: uma espécie de mapa sem territórios ou com territórios não identificados, rotas traçadas, caminhos, escritos em caligrafia em alguma língua e tamanho ilegíveis. Os elementos sugerem que há um caminho, um percurso, que

---

138. Texto de apresentação do livro, utilizado para sua divulgação, fornecido à autora por Guilherme Gerais.

139. Tradução minha. No original: "A photobook is a book – with or without text – where the work's primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer."

começou com o tabuleiro da capa e seguirá agora com o jogo propriamente dito. A partir daí, cada capítulo é anunciado por um elemento gráfico que se assemelha a uma rosa dos ventos e vai se transformando ao longo da sequência. Há nesses elementos algo de científico, mas também de imaginário – características que correm lado a lado ao longo de toda a narrativa. De acordo com Gerais, cada ícone representa uma ideia, como gravidade, vento, infinito, luz, fogo, etc., tópicos que haviam despertado seu interesse em leituras paralelas à produção do livro.

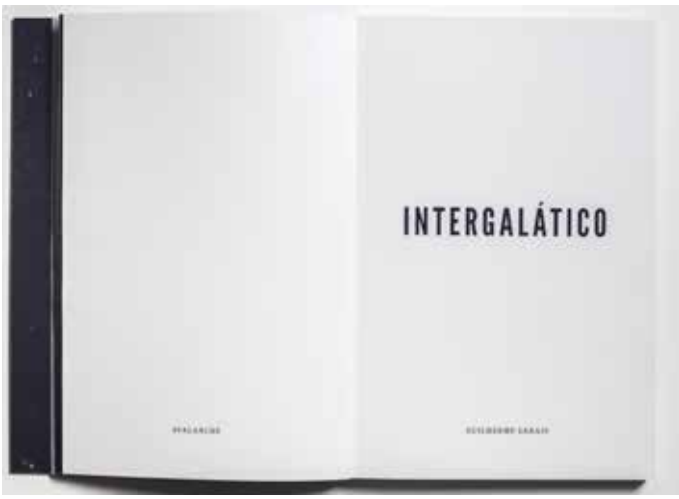
O mundo onde o jogo de Gerais transcorre parece ser um mundo outro, território invadido ou território abandonado, lugar desconhecido ou lugar familiar que por algum motivo teve sua área isolada e sua população afastada. Há um quê de pós-apocalipse, de medo, de suspense. O autor observa que não tinha a intenção de criar um ambiente distópico, apesar de reconhecer que o livro permite essa leitura. Ele afirma que foi "guiado por um sentimento de investigação, de aproximação, de curiosidade, talvez como o personagem de um jogo faria em um ambiente desconhecido, utilizando muito do instinto para conhecer o lugar" (2018).

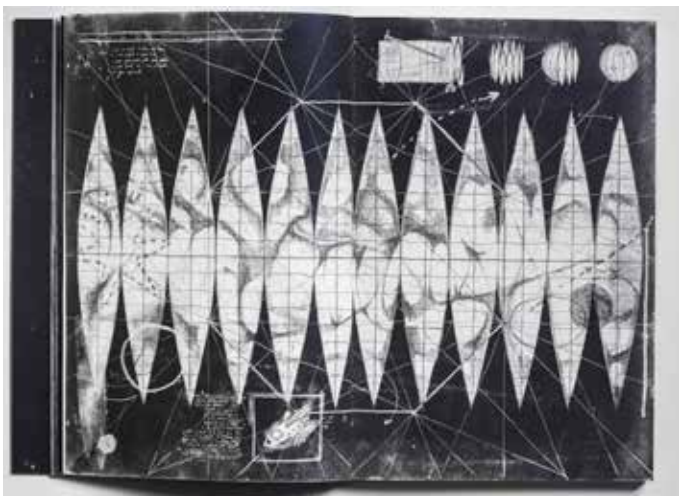
Assim, a proposta de *Intergalático* é avançar pelas casas do tabuleiro, indo adiante na exploração desse lugar criado por Gerais. As fotografias que compõem a obra variam de tamanho, textura e tipo, alternando entre câmera analógica, digital e algumas fotomontagens. Tudo isso intercalado e guiado pelas ilustrações. As diferenças visuais de cada meio, como o grão aparente da película em alguns casos, a nitidez absoluta em outros, a sobreposição e a projeção de imagens e o traço do desenho a mão contribuem para a construção da história. A variação entre planos abertos e planos fechados, a maioria frontal, é outra característica importante, bem como a ausência de pessoas, que aparecem pouquíssimas vezes e, ainda assim, como sombras refletidas na paisagem. Para Gerais, a ausência da presença humana

contribui para transformar o leitor em personagem, "colocando-o em uma realidade 'refratada', filtrada por uma visão mais ambígua, subjetiva, não linear, sem o respaldo da veracidade de um personagem objetivo que guia a história de forma objetiva" (2018). Como ele mesmo observa, tal decisão "acaba borrando um pouco a fronteira entre elementos imaginários que habitam o trabalho e o aspecto documental das fotografias" (2018). Todas essas decisões e escolhas tomadas por Gerais durante a edição do livro são responsáveis por criar a atmosfera da história e encadear a narrativa visual.

> No final de 2012, percebi que tinha um material mas que ele estava muito solto, ele tinha um diálogo entre si mas faltava algo que o unisse, foi quando tive a ideia de usar como estrutura narrativa para o livro um jogo de tabuleiro, pois fazia sentido com o que estava fazendo (jogando com a fotografia, com reflexos, sombras, ilusões, perspectivas) e no sentido de que permitiria a leitura da jornada de um personagem com esse jogo, sendo o livro o resultado dessa trajetória. (GERAIS, 2018)

O primeiro capítulo, ou a primeira jogada, começa com uma rosa dos ventos sem direções. A fotografia que segue mostra um tatame, um muro provisório marcado pelo tempo, com um cartaz – cuja tinta está escorrida e aparentemente desgastada pelas intempéries –, onde está escrita a palavra *run* (em inglês, correr ou corra) três vezes. Sobre ele, está projetada a sombra de uma pessoa. Seria um aviso? Um convite? Correr para onde? A sequência prossegue da seguinte forma: uma edificação em tijolos à vista, com altura de dois ou três pavimentos, e janelas apenas na parte superior, com os vidros quebrados, iluminada por um sol quente, apresentada em uma página inteira, à esquerda; um plano fechado, imagem menor, à direita, de pegadas de sapato na terra; uma colagem em formato de losango, que sugere uma parte de uma estrela, misturando pedras portuguesas e as pegadas na terra; outro plano fechado de uma calçada de pedra portuguesa e, no centro do foco, um buraco, pedras faltantes, o desenho formado pelas pedras levemente circular; novo plano fechado, composto por partes de





Seleção de páginas iniciais de *Intergalático* (2014)
Fonte: Arquivo pessoal / Reprodução Fabio Del Re

Seleção de páginas do primeiro capítulo de *Intergalático* (2014)
Fonte: Arquivo pessoal / Reprodução Fabio Del Re

uma cena: um retrato ao fundo, óculos de grau, um mapa, anotações em inglês, um dado (o mesmo da segunda capa do livro); plano aberto, com a imagem aberta em duas páginas: uma paisagem rural, um caminho no meio de um campo plano, com o horizonte longínquo, porém com um pequeno intervalo do caminho ladeado por árvores altas, de folhas caídas, rastro de pneus, céu nublado; novo plano aberto em duas páginas, outro muro – dessa vez maior, igualmente gasto, marcado pelo tempo –, com o desenho de uma chave; outro plano aberto, mas a imagem agora não ocupa as duas páginas inteiras, há espaço para uma margem branca em volta, uma clareira iluminada no meio de uma mata fechada; plano fechado, tronco de uma árvore onde está entalhado um pentagrama, acima dele a palavra *wise* (em inglês, esperto), abaixo *walk* (em, inglês caminhar ou caminhe). Fim do primeiro capítulo.

Fiz questão de apresentar uma descrição minuciosa para dar ideia de como as imagens são concatenadas por Gerais na construção do todo que é o livro. No primeiro capítulo, há claramente a apresentação do jogo ao leitor. As fotografias sugerem um certo estado de alerta e atenção. Talvez seja preciso correr, talvez a única saída seja permanecer. Há muito a ser descoberto. As pistas vão aparecendo. Os lugares são ermos, não há companhia, mas, talvez, haja outros jogadores. Os textos que aparecem nas fotos são recursos utilizados pelo autor ao longo da publicação a fim de contribuir, por vezes até de forma literal demais, para o desenrolar da história. Funcionam como uma outra camada de sentido, desencadeando, de forma mais clara e direta, leituras possíveis sobre as fotografias ao mesmo tempo que ajudam a direcionar e a contar a história.

Walter Benjamin afirma que a arte de narrar é a faculdade de intercambiar experiências. Um livro deve ser, sempre, uma experiência para o leitor. A verdadeira narrativa, de acordo com Benjamin, sempre traz consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. "O narrador

é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte", sendo que "aconselhar é menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando" (2012, p.216). Acrescenta, ainda, que a narrativa perfeita é constituída por camadas, finas e translúcidas. Para Gerais, as fotografias, que funcionam "mais como observações, registros desse mundo outro" (2018), constituem as camadas que constroem a narrativa. "Acho que a narrativa surge dessa rede de ideias, camadas e sensações que ganham forma na conexão individual das partes (capítulos), para ser lido e analisado em diferentes direções" (2018). Nesse sentido, Gerais parece ser um exímio narrador.

Todavia, é preciso ter cuidado ao falar sobre narrativa, como afirma o crítico de fotografia Jorg Cölberg, autor do livro *Understanding Photobooks* (2017). Por um lado, narrativa pode significar a história em si – qual história o livro conta, qual história o fotógrafo quer contar. Por outro, o termo também designa o processo ou a técnica utilizada para contar uma história – ou seja, como a história é contada? Portanto, quando analisamos – ou editamos – um fotolivro, é preciso diferenciar claramente entre estas duas perguntas: qual é a história? E como esta história é contada?

No caso de Gerais, como demonstrei até aqui, a história é sobre um lugar outro, um mundo a ser explorado e descoberto, vazio de pessoas, com um quê de ficção científica – não se sabe bem o que ocorreu ou ocorrerá por ali, mas a sequência de imagens encoraja o leitor a seguir adiante, a procurar o desfecho do mistério até o final. É o recurso do jogo que amarra os capítulos, os elementos e as fases do percurso. De acordo com o autor, ele foi, de fato, a forma encontrada para dar um sentido ao todo. "A ideia surgiu para 'amarrar' a história. Sempre tive a vontade de fazer um livro que permitisse diferentes leituras com o passar do tempo, que tivesse um tempo de descoberta, de reflexão" (2018).

Volto, aqui, novamente à relação entre a fotografia e a literatura. Gerry Badger escreve que, no livro fotográfico, cada imagem pode ser considerada como uma frase ou um parágrafo, sendo a sequência o texto completo. Apesar de afirmar fortemente as diferenças entre o campo literário e o campo da fotografia, o autor britânico, ainda assim, reforça a relação entre os campos ao apontar que "o fotolivro, em resumo, é a 'novela literária' entre os livros fotográficos" (2004, p.8)[140]. Para Gerais, o fotolivro está entre o filme e a literatura, remetendo também à relação da edição do livro com a montagem cinematográfica.

Cada capítulo funciona, então, como um passo adiante no tabuleiro, a descoberta de uma nova etapa, uma nova fase. Com o passar dos capítulos, o leitor vai lentamente apreendendo o ambiente, imaginando e experimentando o livro. *Intergalático*, de certa forma, dá vazão à fantasia. É como se as imagens, colocadas em conjunto, e a partir do recurso do jogo, permitissem ao leitor imaginar possibilidades fantásticas, acontecimentos de outro mundo, uma invasão de outra galáxia, um isolamento da área por algum acontecimento misterioso. Os diversos rastros encontrados ao longo do livro, como pegadas, pedras deslocadas, paredes descascadas, sombras, fachos de luz, objetos variados, são também responsáveis por criar essa atmosfera.

As fotografias que compõem o livro foram feitas em diversos lugares, tão distintos quanto o Brasil, os Estados Unidos, a Capadócia e a Bolívia. Essa mistura forma, de fato, um lugar que é um não lugar, que não existe a não ser no mundo criado pelo autor. A miscelânea de paisagens torna a experiência de *Intergalático* singular e misteriosa.

Retomando o pensamento de Jorg Cölberg (2017) e a construção do fotolivro, sobre o qual discorri mais atentamente no primeiro ensaio

140. Tradução minha. No original: "The photobook, in short, is the 'literary novel' amongst photographic books."

Seleção de páginas de *Intergalático* (2014)
Fonte: Arquivo pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

desta pesquisa, o autor argumenta que este é composto por um todo, que engloba a definição do conceito do livro, a edição das imagens, o sequenciamento das imagens escolhidas na edição, a decisão a respeito dos textos (que podem ou não estar presentes, e qual tipo de texto), o layout e o design (tanto da disposição das fotos nas páginas, quanto do livro como um todo) e todas as decisões práticas e de materiais, como: formato, tipo de papel, tipo de impressão, tipo de acabamento, capa e encadernação. Gerais soube usar cada passo da edição em favor do resultado almejado, criando um todo lógico e coerente com sua proposta.

A preocupação e o cuidado com o todo é, provavelmente, a maior diferença entre um fotolivro e uma fotografia única. Enquanto a última sustenta e resolve a história em si mesma – como demonstrei a partir do exemplo de Cartier-Bresson, trazido anteriormente – e demanda, de certa forma, uma menor concatenação de ações para alcançar o resultado desejado, a primeira depende completamente dessa longa cadeia de produção. Para o fotógrafo e escritor norte-americano Allan Sekula, a sequência fotográfica surge como uma alternativa aos modelos dominantes de organizar fotografias em arquivos ou séries. Ele argumenta que sequências podem conter séries, mas não o contrário.

> Sequências podem, de fato, conter séries; podem, inclusive, ser organizadas a partir de elementos seriados, mas, o oposto não é válido. Séries introduzem uma regularidade métrica na exibição das fotografias, permitindo que imagens individuais sejam vendidas e compradas sem nenhuma compulsão a respeito da perda de complexidade ou sentido. (SEKULA apud LOCKEMANN, 2013, p.84-85)[141]

141. Tradução minha. No original: "Sequences can in fact contain series, can even be organized from the viewing of serial elements, but the opposite is not the case. Series introduce a metronomic regularity to the parade of photographs, allowing individual images to be bought and sold with no compunction about loss of complexity of meaning."

Ainda conforme o autor, a organização sequencial, e paralelamente a construção de elementos textuais, permite que a obra fotográfica funcione muito próxima à novela, ao romance ou ao filme, com um nível maior e mais complexo do que a imagem unitária, corroborando o paralelo entre fotografia e literatura que busco defender ao longo de minha pesquisa. Bettina Lockemann, a partir de Sekula, esclarece como a série pode ser desmembrada sem perder o sentido, enquanto a sequência não. A respeito da série:

> imagens individuais podem ser retiradas e vendidas, elas podem ser usadas para representar uma série inteira, uma vez que a complexidade e o significado fazem parte de qualquer uma das imagens da série e não são construídos a partir da série como um todo. (LOCKEMANN, 2013, p.85)[142]

Já uma sequência não é remanejável. "Nenhuma imagem individual pode ser removida de uma sequência sem alterar toda a sua complexidade e sentido. Da mesma forma que uma imagem única não pode ser usada para representar o todo da sequência" (2013, p.85)[143]. Ou, nas palavras de Badger: "Em um fotolivro, a soma, por definição, é mais importante do que as partes, e quanto melhores as partes, maior o potencial da soma" (2004, p.7)[144].

Assim, parece ficar cada vez mais claro que o fotolivro e o livro literário compartilham semelhanças que vão além das formais – apesar de esta ser, certamente, a mais evidente. Relembrando: ambos

142. Tradução minha. No original: "individual pictures can be taken out and sol, they can be used to represent the entire series, as complexity and meaning are included in any of the pictures of the series and are not made up only by the series as a whole."

143. Tradução minha. No original: "No individual image can be removed without altering the complexity or the meaning of the entire sequence. Accordingly, a single image cannot be used to represent the sequence as a whole"

144. Tradução minha. No original: "In the photobook, the sum, by definition, is greater than the parts, and the greater the parts, the greater the potential of the sum."

compartilham a página como suporte e têm como eixo central uma história ou um conceito. A linearidade do formato determina o encadeamento dos fatos e o folhear de páginas, a experiência. Porém, é preciso apontar que, apesar de a maioria dos livros seguir uma sequência lógica e linear que vai da primeira à última página, existem obras, tanto fotográficas quanto literárias, que quebram com essa estrutura, permitindo uma leitura não linear, como é o caso da famosa obra de Júlio Cortázar, *O Jogo da Amarelinha*, ou o fotolivro *Sobremarinhos*, de Gilvan Barreto, apresentado no ensaio anterior, cujo formato e encadernação permitem que o leitor intercambie as páginas, montando a história da forma que preferir. No caso de *Intergalático*, uma sequência está dada pela forma, mas nada impede que o leitor interfira e crie seu próprio percurso. Para Gerais, o que mais o instiga na relação entre os dois tipos de livro, literário e fotográfico, é "conhecer a forma que os autores escolheram para contar uma história, qual a estrutura narrativa empregada" (2018). Ao falar sobre seu processo de trabalho, avalia que se interessa por uma aproximação da escrita no sentido de "como arranjar uma história de forma a ser interessante, instigante, criativa, bem 'escrita', editada" (2018).

Esta é uma característica que vem ao encontro da ideia de que todo livro deve ser uma experiência. Por que escolho ler determinado livro? As respostas são muitas: para adquirir conhecimento, para sentir, para preencher, para passar o tempo, para me informar, para ampliar o conhecimento e, fundamentalmente, por prazer. Dentre os livros, há aqueles aos quais sempre quero retornar. Frases que sublinho, trechos que decoro. Ler um fotolivro funciona da mesma forma. Imagens que marcam, passagens que provocam, sensibilizam, tocam, emocionam, causam desconforto. O leitor abrir o livro de uma forma e fechá-lo transformado pela experiência daquela história deveria ser o objetivo central de todos aqueles que publicam um livro. Como observa Badger: "De maneira geral, toda narrativa de um fotolivro é interativa.

A ambiguidade da fotografia, mesmo quando ela é colocada em uma determinada sequência, requisita o observador para trabalhar e completar o sentido" (2013, p.41)[145].

Em *Intergalático*, Gerais garante a condução do leitor a partir do seu primeiro capítulo, conforme apontei anteriormente. A primeira imagem, de um muro com um cartaz e a sombra de uma pessoa refletida, em um plano frontal, funciona como se a sombra fosse o próprio espectador. Agora, eu estou na página, faço parte desta história. Há, assim, desde o início, a invocação da participação ativa do leitor. O percurso requer a imaginação e o desejo de querer explorar aquele território. A respeito de fotolivros em geral, Badger afirma que, apesar de haver uma sequência lógica, indicada pelo folhear das páginas, o leitor pode ingressar na história por qualquer caminho, tornando, assim, a leitura "um ato complexo e difícil, no qual o observador assume um papel criativo" (2013, p.23). É o leitor, então, que complementa as lacunas da história – deixadas propositalmente pelo autor – para, desta forma, criar a sua própria. Assim, muitas leituras são possíveis, variando de leitor para leitor. É devido a isso, também, que um livro pode ser revisitado diversas vezes, pois cada vez a leitura poderá ser diferente, imaginando uma nova história e um novo desfecho.

Diferentes obras trabalham no limiar entre realidade e ficção, sobretudo no campo da ficção científica. Uma influência declarada por Gerais é o filme *2001: Uma odisseia no espaço* (1968), do norte-americano Stanley Kubrick, bem como algumas *graphic novels* (novelas gráficas) como *Asterios Polyp*, *Habibi*, *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid*

145. Tradução minha. No original: "In a real sense, all photobook narrative is interactive. The ambiguity of the photograph, even when placed in a considered sequence, calls for the viewer to work, and complete the meaning."

on Earth e *Building Stories*, ambos de Chris Ware[146]. Do universo das *graphic novels*, surgiu o interesse pelo mundo dos jogos e, a partir daí, a ideia do tabuleiro que encadeia a narrativa de *Intergalático*.

Gostaria de somar às referências de Gerais outras obras, sobretudo fotolivros, que parecem apontar para uma certa tendência do campo na atualidade em criar no limite entre o real e o ficcional. O filme *Stalker* (1979), do russo Andrei Tarkovsky, e o fotolivro *Zone* (2011), do britânico David Bate, se aproximam em muito da atmosfera do livro de Gerais. O filme conta a história de dois homens, um escritor e um filósofo, que são conduzidos por um guia à misteriosa "zona", um lugar que foi destruído por um meteoro e é controlado por forças alienígenas. O boato é de que nesse lugar existe uma sala capaz de realizar todos os pedidos e desejos de quem entrar. O filme, em preto e branco, se desenrola ao longo do percurso do trio até a misteriosa sala. Algumas fotos de *Intergalático* lembram os espaços vazios e abandonados encontrados no filme, compartilhando a atmosfera de mistério e tensão pelo que vem à frente quando entramos em uma região até então desconhecida.

Stalker, por sua vez, foi a inspiração para Bate criar Zone (2011). A abertura do livro, informa o leitor:

146. Chris Ware é um cartunista norte-americano, nascido em Omaha, Nebraska, em 1967. Se tornou conhecido por suas ilustrações para a capa da revista The New Yorker, para a qual também contribui com cartuns. Sua obra foi exibida em uma exposição individual no Museu de Arte Contemporânea de Chicado, em 2006.

> Esta é a história de uma cidade marcada por um filme. O filme conta a história de uma jornada a uma zona ocupada por alienígenas, sobre a qual há rumores de que, lá, o maior desejo de uma pessoa pode ser concedido. Esta também é uma história sobre uma cidade no início do século XXI. (2011, p.1)[147]

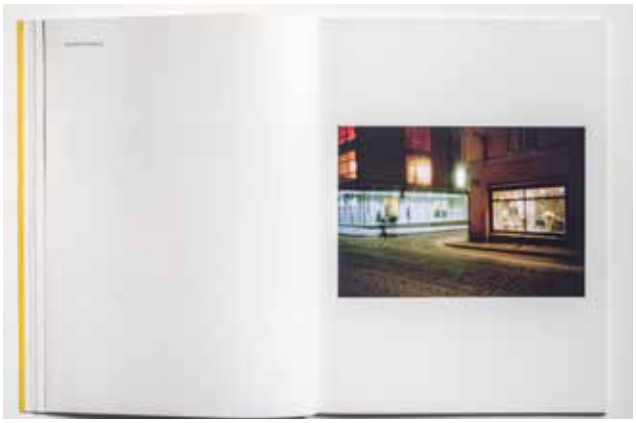
A cidade em questão é Tallinn, capital da Estônia, ex-União Soviética. Ao contrário do livro de Gerais, o livro de Bate aposta na força da imagem e na economia gráfica. As fotografias coloridas ocupam sempre a página da direita, deixando o lado esquerdo livre, apenas com o título no topo. As imagens estão centralizadas, todas possuem o mesmo tamanho. Há um texto de abertura, escrito pela crítica Katrin Kivimaa, e um de fechamento, do próprio autor. Ao todo, Bate apresenta apenas 26 fotografias. Novamente, como em *Intergalático*, muitas das imagens estão vazias de pessoas, são apenas espaços ou paisagens, urbanas ou naturais. As poucas pessoas que aparecem estão de costas, desprovidas de identidade. "Esta série apresenta uma narrativa visual formada por fragmentos – lugares, objetos, interiores, poucas figuras humanas –, mas também construída: ela tem um início e um fim e uma estrutura interna binária" (2011, p.5)[148], escreve Kivimaa, em seu texto *Place of Memories*. Bate aposta na investigação de uma cidade que, desde sua independência e consequente abertura ao ocidente, busca a sua identidade, como observa a autora:

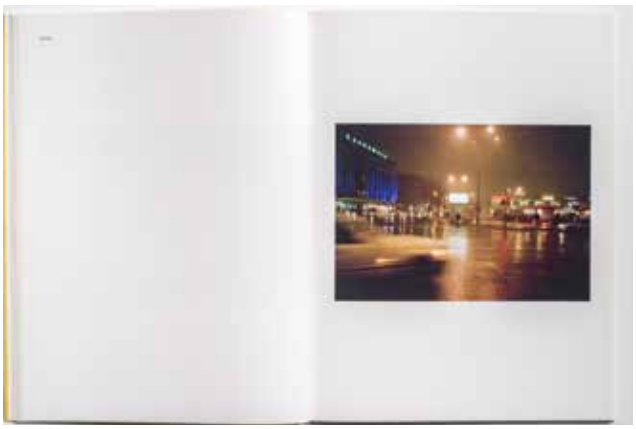
> As fotografias de David Bate não têm tanto a ver com a verdade ou com uma representação da verdade. Elas são como fragmentos de um livro de memórias de Tallin, uma cidade

147. Tradução minha. No original: "This is the story of a city marked by a filme. The film tells the story of a journey into na alien occupied zone where it is rumoured one's deepest desire will be granted. This is salso the story of a city at the beginning of the twenty-first century".

148. Tradução minha. No original: "The series presents a visual narrative consisting of fragments – places, objects, interiors, few human figures, yet was also structured: it had a beginning and an end, and an internal binary structure."

David Bate, *Zone* (2011), 30 x 23 cm, 64 pgs.
Fonte: Arquivo pessoal / Reprodução: Fabio Del Re





David Bate, *Zone* (2011)
Fonte: Arquivo pessoal / Reprodução: Fabio Del Re

> marcada, para os ocidentais, pelos seus significados 'pós--soviéticos' e 'do Leste Europeu'. (KIVIMAA, 2011, p.4)[149]

De acordo com o autor, sua investigação naquela cidade também está focada no encontro com o outro a partir da imagem fotográfica. Bate escreve:

> ...o encontro com a fotografia também funciona como um espaço em potencial para o encontro com o outro. A fotografia oferece um espaço psicológico no qual o outro é situado como uma cena parada, uma imagem retirada da realidade vivida que é tanto familiar quanto estranha. Uma fotografia torna esses outros espaços familiares através da repetida experiência dos códigos do encontro. (BATE, 2011, p.58)[150]

Ele prossegue afirmando o papel central que as coisas não familiares assumem na construção da narrativa do livro.

> As fotografias situam os espaços que elas representam como fragmentários, fugazes e parciais. Elas não oferecem uma imagem completa. O objetivo é permitir que o espaço possa falar e fazer sentido através das imagens e dos sons (visuais), suas cores e lógicas espaciais, como a forma na imagem fotográfica. (BATE, 2011, p.59)[151]

---

149. Tradução minha. No original: "The photographs by David Bate have not much to do with a claim for truth or truthful representation; they are like the fragments of a memory book of Tallinn, a city marked, for Westerns, by the signifiers 'post-Soviet' and 'East-European'."

150. Tradução minha. No original: "...the encounter with a photograph functions as a potential space for otherness. The photograph offers a psychological space where otherness is located as a stilled scene, na image culled from lived reality that is both familiar and diferente. A photograph makes these other spaces familiar through the repeated experience of the codes of the encounter."

151. Tradução minha. No original: "The photographs situate the spaces they represent as fragmentary, fleeting, and partial. They do not offer a complete picture. The aim is to allow the place to signify and speak through its images and (visual) sounds, its colours and spatial logics, as forme in photographic images." (p.59)

Gerais e Bate promovem, em certa medida, e de formas muito distintas, o encontro do leitor com coisas desconhecidas, diferentes, não familiares, mas ao mesmo tempo instigantes e produtoras de novos sentidos. O reconhecimento do outro, como proposto por Bate, aparece também no desejo de Gerais de permitir que o leitor adentre e descubra esse mundo intergalático. Bate pontua, no final de seu texto, que o grupo de imagens apresentado em *Zone* "desafia o simples reconhecimento do outro e do lugar do outro para substituir a repetição familiar do outro por uma terceira abordagem, aberta e fragmentária" (2011, p.61)[152] – ideia que serve também para a compreensão de *Intergalático*.

Gostaria de pontuar, ainda, que, enquanto Bate aposta na economia, na calma e contemplação das imagens, Gerais escolhe a via do leitor ativo, criando uma história com etapas, ações, mas com imagens igualmente ricas em detalhes e passíveis de receber a contemplação do olhar demorado e sensível.

> INTERGALÁTICO também parte do pressuposto que qualquer narrativa visual oferece sempre um segredo, um desejo que não se revela por inteiro, mas que está sempre presente. Dessa forma, a abertura para um imaginário espacial, repleto de tecnologias já abandonadas, reforça essa tese de que o mundo em que se vive é sempre o mundo em que se cria: estar vivo como algo próximo de estar em constante fabulação. (GROTA, 2014)[153]

Assim, o jogo de *Intergalático* termina sem uma resposta precisa. De fato, as imagens do penúltimo capítulo sugerem que esse jogo

152. Tradução minha. No original: "The set of photographs here aim to defy a simples recognition of the other and the other place, to replace the familiar repetition of the other with the open and fragmentary third approach."

153. Texto de apresentação do livro, utilizado para sua divulgação, fornecido à autora por Guilherme Gerais.

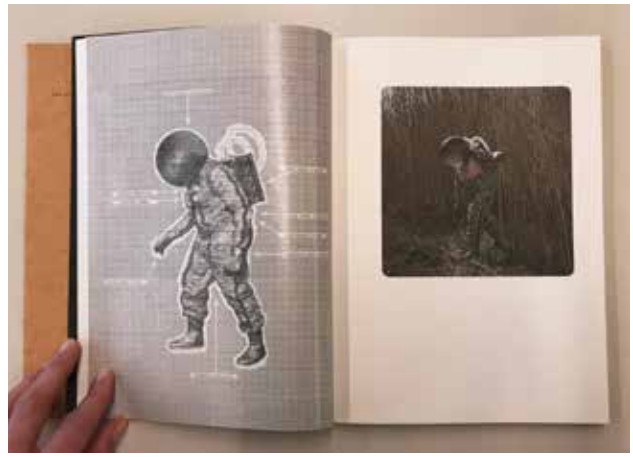
não acaba, que não é possível desvendá-lo e que, ao contrário do que se esperaria, ao chegar ao fim, os jogadores são mandados de volta à primeira casa, onde tudo começou e onde tudo está prestes a começar novamente. Ele é um livro que não fornece respostas, mas provoca uma autoindagação.

> O livro, justamente se nutre desse poder: ele recomeça em cada imagem para nos devolver sempre a uma origem do mundo, não o nosso mundo, que fique claro – mas o universo único desse herói, desse ente não identificável que atravessa as 184 páginas dessa publicação como alguém que está refletindo sobre a sua busca, buscando o que não se reconhece. (GROTA, 2014)[154]

Nas últimas fotografias do livro, nos deparamos com uma série de elementos sem saída, como uma porta interditada, uma janela gradeada, um muro muito longo, paisagens desformes e destruídas, um poste infinito, e, então, alguma esperança – uma luz que invade a floresta. O ícone do último capítulo é uma espécie de globo que envolve o próprio tabuleiro. Logo após, vem um pequeno livreto, colado a uma das páginas, impresso em outro papel, mas igualmente preto e branco, com imagens que remetem ao lançamento de uma espaçonave, a passagem pelo céu, pelo espaço, o início da viagem a uma outra galáxia. A última fotografia é um buraco negro.

O encontro entre o real e o ficcional, marcado pela criação de uma sequência narrativa imagética, parece ser uma tendência contemporânea, sobretudo no universo dos fotolivros. Há, atualmente, um grande número de obras que trabalham a partir desse lugar, por vezes valendo-se do documento para criar algo ficcional em cima, por outras partindo da ficção para criar uma história com um quê de documental, como vimos nos exemplos apresentados ao longo da pesquisa.

154. Idem.



Cristina de Middel, *The Afronauts* (2012), 17 x 23 cm, 88 pgs.
Fonte: Biblioteca Instituto Moreira Salles / Reprodução minha

Dentro do gênero da ficção científica no campo dos fotolivros, merece ser lembrada, ainda, a obra *The Afronauts*, da espanhola Cristina de Middel, autopublicada em 2012. Esse fotolivro é um exemplo interessante de como um fato concreto – durante os anos 1960, um professor zambiano, Edward Festus Makuka Nkoloso, funda a Academia Nacional de Ciências, Pesquisa Espacial e Filosofia de Zâmbia e lança o primeiro programa espacial do país – é deslocado de seu tempo para ser revivido por meio da arte e ter sua história contada através de uma sequência narrativa imagética. De Middel recria e fotografa as atividades da suposta missão espacial, criando um universo próprio que explora, com humor, ironia, beleza e cuidado, a precariedade do projeto fadado ao insucesso. Por meio do fotolivro, *os Afronautas*, nome dado pelo próprio Nkoloso aos participantes de sua missão, finalmente ganham seu espaço na história. A arte assume, assim, o papel de ressignificar e reconfigurar o lugar comum através do campo do sensível.

Parece-me que o real-ficcional, ou mesmo a ficção como forma de compreender a realidade, tem se mostrado como um dos grandes temas deste início do século XXI. Essa relação, merecedora de uma investigação mais atenta e detalhada, se expande para outros campos do conhecimento. É possível percebê-la quando olhamos para os fotolivros de Gerais, Bate e de Middel, mas também para trabalhos de arte em outras mídias, para a literatura, o cinema, o teatro. Isso, somado à atual atmosfera política, cultural e social, me faz intuir que vivemos um momento de atenção à ficção, sendo possível pensar em uma *virada ficcional*. A ficção como algo que permeia o tempo presente e como caminho para refletir sobre como a própria realidade parece tão distendida que ela mesma torna-se, também, ficcional é o tema sobre o qual me atenho no ensaio a seguir.

6

A ficção como espaço de reflexão

No percurso que tracei até aqui, a partir do cruzamento entre fotografia, literatura, ficção e narrativa, busquei analisar, através dos fotolivros, diferentes formas que a ficção pode assumir a partir da criação de uma sequência imagética e como a figura do autor está sempre presente, mesmo que de forma subjetiva, no resultado final do trabalho. Entretanto, pouco discorri sobre o momento atual, que é justamente o contexto de produção e inserção de tais obras. Os trabalhos que analiso nos ensaios anteriores e no ensaio que sucede este datam, todos, de algum momento dos últimos 18 anos, ou seja, das duas primeiras décadas do século XXI. Compreender esse cenário me parece uma tarefa importante e necessária, pois acredito que toda arte é fruto de seu próprio tempo.

Talvez este ensaio pudesse ter aparecido no início da leitura, servindo de base para o restante do estudo proposto. Porém, me parecia mais importante enfocar, de início, o fotolivro e suas características, partir da história da imagem na página impressa e da relação entre

fotografia e literatura para ir construindo as relações que propus com minha pesquisa. Desta forma, resolvi situar a discussão teórica acerca do contexto contemporâneo propositadamente ao final da pesquisa para que o leitor chegasse aqui já munido de exemplos e familiarizado com a produção atual.

As duas últimas décadas demonstram que há uma tendência cada vez maior à ficção no mundo contemporâneo, não apenas no campo da arte, mas no campo sociocultural como um todo. O cenário contemporâneo, regido por uma sociedade da imagem e atrelado sobretudo a uma rede global de informação e comunicação, passou também a se estruturar a partir de uma série de micronarrativas, provenientes das mais variadas vozes, que encontram espaço e repercussão justamente a partir da rede. Essa miríade de narrativas modela uma nova forma de consumir conteúdos, que são editados, manipulados e direcionados a determinados públicos conforme interesses particulares.

Vivemos um presente desorganizado, caótico, em que é possível constatar a falência dos regimes políticos e econômicos e não necessariamente vislumbrar alternativas para colocar no lugar. A ficção se torna, assim, uma saída possível em um momento no qual as utopias caíram por terra, onde capitalismo e comunismo falharam em criar sistemas socioeconômicos viáveis e coerentes. Desta forma, os sonhos e os desejos encontram voz na ficção.

Existem muitos caminhos para pensar uma configuração social a partir da presença da ficção. Seja por via das artes visuais, do cinema, da literatura, ou mesmo por campos como a antropologia e a sociologia. Tal investigação me parece necessária, porém se faz ampla e complexa. As limitações de tempo e de recorte de pesquisa me levaram a restringir o tema ao campo da arte, sobretudo ao universo dos fotolivros, meu objeto central de estudo. Mas é impossível ignorar o contexto. Meu desejo, neste último ensaio teórico, é refletir sobre como o espaço da ficção se tornou um lugar tentador, interessante, promissor

e, por que não, seguro a partir do qual o artista pode trabalhar. E não apenas isso, mas também refletir sobre como a ficção permeia outras esferas da vida cotidiana e se revela, também, como um caminho para a pesquisa.

Os trabalhos aos quais dediquei uma análise mais atenta foram escolhidos para dar conta de diferentes percursos da fotografia, por meio dos fotolivros, dentro do campo da ficção, seja na construção da sequência narrativa imagética, na presença da subjetividade do fotógrafo ou no próprio tema ou conceito condutor da narrativa. Os livros fotográficos apresentam diferentes possibilidades e papéis que a fotografia assume para criar e contar histórias. Como demonstrei, os pontos de partida são os mais variados, desde algo estritamente ficcional até o documento, a realidade, como gatilho para a criação de todo um universo ficcional.

Agora, já me aproximando da conclusão desta tese, gostaria de ampliar esta discussão para além dos fotolivros, dedicando este ensaio a identificar, e a partir disso, pensar o tempo presente. Para isso, irei retomar o conceito de ficção e suas múltiplas possibilidades para refletir sobre como uma possível *virada ficcional* toma forma. Penso que esta presença e força da ficção no cenário da fotografia contemporânea também está ligada, entre outros fatores, ao *boom* de fotolivros, como apontei no ensaio que abre esta tese, e ao contexto sociocultural e político atual, que, como demonstrarei a seguir, de modo geral também está permeado pela ficção.

Realidade e ficção: uma revisão dos conceitos

Durante minha trajetória de pesquisa, comecei a perceber um cenário onde a ficção se faz cada vez mais presente, de forma imperativa e impositiva. Exposições colocam em xeque e ressaltam construções

ficcionais[155], notícias falsas repercutem como verdades absolutas[156], a literatura, o cinema e a arte contemporânea valem-se de fatos e documentos para criar trabalhos que se expandem para o campo do ficcional[157]. A realidade parece, mais do que nunca, ser matéria e motivo que impulsiona esse tipo de criação. Em tempos sombrios como os que vivemos – de incertezas e instabilidades políticas, econômicas, sociais e culturais –, a ficção oferece não apenas uma fuga fácil da realidade, mas um espaço onde ainda é possível sonhar, onde a utopia resiste como último esforço de esperança. Assim, me parece essencial abordar a ficção mais de perto, explorar melhor esse conceito e analisar o cenário que torna a ficção uma via possível para o pensamento contemporâneo.

Até aqui, coloquei essa tênue relação entre realidade e ficção em discussão a partir da análise de determinados fotolivros e do cruzamento entre fotografia e literatura. Gostaria de ampliar esta questão,

155. A exposição *Depois do Fim*, realizada na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, em 2017, partia de uma narrativa ficcional criada pelo curador da mostra, Bernardo de Souza. No texto de introdução à exposição, o museu era transformado em bunker para abrigar aquilo e aqueles que sobreviveram ao caos apocalíptico que ocupa o lado de fora. As obras, assim, apontavam sonhos e utopias de futuro. A ocupação da Garagem Aura, em Porto Alegre, em setembro de 2017, pelos artistas Alexandre Copês e Carolina Maróstica, instaurou no espaço uma atmosfera ficcional, onde os artistas atuaram durante um mês como residentes deste espaço que compunha uma realidade paralela. Na China, no espaço OCAT, de Shenzhen, a exposição *Fiction Art*, realizada entre junho e agosto de 2018, abordou as diferentes formas da arte se relacionar com o campo da ficção e da escrita. Estes são apenas alguns exemplos, dentre várias exposições e eventos que colocam o caráter ficcional da produção atual em evidência.

156. A lista de exemplos seria extensa demais. Basta verificar a criação, por veículos de comunicação, de setores destinados à checagem de conteúdos suspeitos. Por exemplo, o portal de notícias G1, com a sessão *Fato ou Fake*, ou, o projeto *Comprova*, que reúne jornalistas de 24 diferentes veículos brasileiros para investigar notícias enganosas e inventadas durante a campanha presidencial de 2018.

157. Na literatura, autores como o paulistano Ricardo Lisías, o chileno Alejandro Zambra, a franco-marroquina Leïla Slimani, o espanhol Henrique Vila-Matas ou o norte-americano Ben Lerner, estruturam suas narrativas literárias a partir do cruzamento entre fato e ficção. No cinema, o melhor exemplo a citar é Eduardo Coutinho, sobretudo com o filme-documentário *Jogo de Cena*, que coloca justamente esse cruzamento em evidência. Na arte contemporânea, cada vez mais documentos e arquivos têm dado lugar a obras que partem do encontro com o documental para encontrar seus próprios caminhos.

mesmo que de forma não extensa, para compreender também como a realidade e a ficção estão próximas, se complementam e dialogam em nosso cotidiano.

Quando falo em ficção, o primeiro, e mais imediato, significado que me vem à cabeça é a ideia de contrário à realidade. Fomos ensinados que tudo aquilo que não era realidade era ficção. Os contos de fadas, as histórias e as brincadeiras foram nossos primeiros exemplos. A ficção ficou estabelecida, desde cedo, em nossos imaginários, como o lugar destinado à imaginação, livre de qualquer cobrança de verossimilhança ou racionalidade. Assim, aprendemos que realidade e ficção eram antônimos e, portanto, não conviviam no mesmo lugar. Porém, como venho salientando, esta é uma relação complexa, que requer mais atenção. Mesmo que a ficção seja o campo livre da imaginação, ainda assim as histórias guardam alguma proximidade com aquilo que vivemos na vida real – exatamente como mostrei com a análise de James Wood e Orhan Pamuk acerca da construção da ficção na literatura, discutindo, a partir deles, sobre como a construção imagética dos fotolivros está também atrelada a essa relação ambígua do real-ficcional, assim como a própria imagem fotográfica. A realidade, neste sentido, é também a matéria que alimenta a ficção. Sem a realidade não haveria ficção, e sem a ficção não veríamos e compreenderíamos tão bem a realidade. A ficção serve, portanto, como meio para compreender diferentes contextos e momentos, seja no passado, presente ou futuro.

É precisamente isso que aponta o crítico literário britânico Frank Kermode ao afirmar, em 1965, que "mitos são os agentes da estabilidade, e as ficções os agentes da mudança" (2000, p.39)[158]. O autor aborda a teoria da ficção como um caminho para compreender a

158. Tradução minha. No original: "Myths are the agents of stability, fictions are the agents of change."

história e o lugar do homem contemporâneo nesta. Segundo Kermode, nossa concepção do tempo está estruturada a partir da noção de início e fim. Sabemos que tudo tem um começo, e a outra certeza é a de que tudo irá acabar. É precisamente nesse meio que reside a vida, com seus desafios, sonhos, ideais, utopias e conquistas. De acordo com o autor, é para compreender e narrar esse meio que surgem os mitos e as ficções – e, incluo, a arte. Ambos nos ajudam a elaborar o curso da história enquanto a vivemos, o que talvez seja um dos maiores desafios – sobretudo no presente século, um século do imediatismo, de necessidades fugazes e de relações efêmeras.

Kermode discorre sobre como a secção de tempo na qual vivemos baliza nossa noção de existência. O autor argumenta que não importa a noção do todo histórico, mas sim o tempo com o qual nos relacionamos. É nesse recorte temporal, delimitado pelo nosso início e nosso fim, que precisamos fazer e encontrar sentido. Já naquele momento, Kermode apontava para a dificuldade em encontrar perspectivas de futuro. Para ele, aquele era um momento na história em que parecia ser mais difícil do que nunca aceitar as antigas formas de compreensão social, em que era difícil acreditar que qualquer forma anterior de satisfazer as necessidades pessoais em relação à forma da vida em sua perspectiva temporal seria suficiente. Hoje, a sensação de incompreensão em relação ao momento em que vivemos talvez seja ainda maior.

Kermode afirma, ainda, que buscamos formas de tornar tolerável a existência, e uma delas está no encontro com a ficção. Temos necessidade da ficção, ele explica – ou melhor: a ficção satisfaz as nossas necessidades, pois ela também cria recortes, impõe inícios e fins. "Homens no meio da história fazem consideráveis investimentos imaginativos em padrões coerentes que, pela noção de um fim, tornam possível uma consonância satisfatória com as origens e com o

meio" (2000, p.17)[159].

A compreensão de Kermode é válida para pensar tanto o presente quanto a produção que é fruto deste tempo. Sempre foi papel da arte alargar e testar os limites e fronteiras, questionar e dialogar com o seu tempo, bem como apontar caminhos possíveis ao futuro. O contexto contemporâneo dá a ver um momento em que o presente é escorregadio e instável, marcado pela era da *pós-verdade* que, segundo Matthew D'Ancona (2018), tem como base social o colapso da confiança. Nos últimos anos, conforme o autor, surgiu uma "indústria multibilionária da *desinformação*, da *propaganda enganosa* e da *falsa ciência*" (2018, p.46)[160]. Gilles Lipovetsky e Jean Seroy, por sua vez, apontam que:

> Nosso mundo se apresenta como um vasto teatro, um cenário hiper-real destinado a divertir os consumidores. Atualmente, são os estilos, os espetáculos, os jogos, as ficções que se tornam a mercadoria número um, em toda parte "os criativos" é que se impõem como novos criadores de valor e desenvolvedores de mercados. (LIPOVESTKY & SEROY, 2015, p.65)

É nesse cenário que entendo que a ficção ganha ainda mais importância como uma das formas de acessar e tentar compreender a realidade.

Como afirmei acima, nossa primeira referência acerca do conceito de ficção provém de sua oposição à realidade. Mas o que é realidade? Este emaranhado complexo de camadas em meio às quais vivemos e, como apontou Kermode, buscamos fazer sentido? Segundo o Dicionário Houaiss, o termo designa, primeiro, qualidade ou característica do que é real; segundo, o que realmente existe, de fato, verdade; e,

---

159. Tradução minha. No original: "Men in the middest make considerable imaginative investments in coherent patterns which, by the provision of na end, make possible a satisfying consonance with the origins and with the middle."

160. Os grifos são do autor.

terceiro, o conjunto das coisas e fatos reais. Essas definições amplas parecem aumentar a questão. Na fotografia, em sua análise como índice, é fácil identificar (salvo as exceções de fotografias digitalmente manipuladas ou construídas) a presença do real. É o seu referente, parte daquilo que a imagem dá a ver, ou seja, aquilo que esteve diante do fotógrafo e de sua câmera para ser fotografado. No contexto diário, a questão se torna mais difusa.

Ivete Walty afirma que:

> A visão de mundo das pessoas varia de acordo com o lugar que cada uma ocupa no espaço geográfico, social, político, econômico, etc. Não se pode, pois, falar de um real estático, pronto, pré-construído. O real é fruto de um processo de relações do homem com os outros homens e com a natureza. (WALTY, 1996, p.19-20)

Se o indivíduo capta o mundo de acordo com seus referenciais, conforme a autora, o mito da caverna, de Platão, aparece como um importante exemplo acerca da percepção da realidade e de como esta muda conforme o ponto de vista. Segundo Walty, o mito demonstra "que a percepção da realidade se dá conforme o lugar que o indivíduo ocupa no espaço físico, econômico, político e sociocultural" (1996, p.23). Ao descrever os prisioneiros na caverna – que só podiam ver as sombras das pessoas e dos objetos que passavam por trás deles projetadas na parede da frente pela tocha sobre o muro em que estavam acorrentados –, Platão afirma que estes viam tais sombras como se fossem pessoas ou objetos em si e, ouvindo suas vozes, acreditavam que as sombras falavam. Se um dos prisioneiros pudesse se libertar e sair da caverna, primeiro teria de se acostumar lentamente com a luz do sol, para que esta não o cegasse; depois, maravilhado pela descoberta a respeito das sombras e do mundo exterior, desejaria retornar à caverna para contar aos seus companheiros o que viu. Porém, como aponta Walty, "se este homem voltasse à caverna e contasse aos

outros o que viu, estes não acreditariam nele e ririam de suas palavras" (1996, p.23). Fica claro, a partir disso, que o homem não pode compreender aquilo que desconhece e, assim, toda realidade pode ser questionada, ou colocada em xeque, a partir de determinado ponto de vista. Tem-se, então, a verdade como uma concepção. Ou seja, é nesse espaço da construção da verdade, que a ficção entra em cena.

Retomando Walty, a autora afirma, ainda, que "assim somos nós, prisioneiros da caverna de Platão. Tudo o que vemos são sombras, representações da realidade" (1996, p.23). Os artistas apresentam representações ou – um termo que me parece mais adequado – suas interpretações subjetivas do mundo, do viver, dos espaços e das coisas que nos rodeiam. A vida e o tempo presente são materiais para o fazer.

Platão acreditava no mundo das ideias como modelo de todas as coisas e defendia que o homem deveria ser educado para sair da obscuridade em direção à luz. De acordo com Walty, para Platão, o mundo estava dividido em pelo menos três graus: "*o modelo*, o reino das ideias, da verdade absoluta; *a cópia*, o mundo em que vivemos, com as coisas concretizando as ideias; e *o simulacro*, a cópia da cópia, a imitação inútil e perigosa" (1996, p.23). Um exemplo torna essa ideia mais clara: a ideia de um vaso é o modelo; o vaso feito pelo artesão é a cópia; e a imagem desse vaso, feita pelo artista, é o simulacro. Sob a ótica platônica, portanto, vivemos entre as coisas palpáveis que nos rodeiam, entre a cópia e o simulacro.

O real, para Platão, era o ideal, e qualquer coisa que se afastasse desse plano era inferior. Para ele, a arte (tanto a pintura quanto a poesia, as artes da época) ocupava o mundo do simulacro e era, por isso, inferior e prejudicial ao homem. Porém, como demonstrou Gilles Deleuze, se revertermos o platonismo, teremos que a função do simulacro é a de subverter a ordem hierárquica de modelo, cópia e simulacro, mostrando que tudo é simulacro, tudo é representação, ou seja, tudo são sombras. De acordo com Walty, a partir de Deleuze, é

possível afirmar que "o fato de existir o simulacro nos permite discutir a legitimidade tanto do original como da cópia" (1996, p.24). A autora postula, ainda, uma pergunta central: "Não seria, pois, a existência da ficção que nos permitiria por em causa a realidade tal como nós a percebemos?" (1996, p.24). Acrescento: como demonstrei no ensaio *O encontro entre fotografia e literatura*, não é justamente este o papel da fotografia, da literatura e de outras artes? Com a análise dos fotolivros, quis expor precisamente essa relação ambígua e tênue entre realidade e ficção. Os artistas valem-se do real para criar. A partir dele, criam os mais diversos caminhos, seja em relação ao real ou à ficção e seus demais cruzamentos. E ,a partir da obra pronta, questionam nossa percepção e entendimento do já estabelecido.

Através da ficção, é possível apontar a relação com diferentes campos, sobretudo ao analisar a ficção do ponto de vista do fazer e do resultado proposto pelos artistas. Na análise dos fotolivros, apontei sobretudo as relações da ficção fotográfica com a literatura e, mesmo que brevemente, com o cinema. Mas ainda não me detive no conceito de ficção em si, e me parece importante fazê-lo agora.

De acordo com o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, de Antônio Geraldo da Cunha, ficção "vem do francês, *fiction*, e este, do latim, *fictio*, cujo radical *fict* é o mesmo do supino de *fingere* 'modelar, criar, inventar'" (2010, p.291). O Dicionário Houaiss, por sua vez, apresenta as seguintes definições:

> Ficção: s.f. (1534) ato ou efeito de fingir. 1 construção voluntária ou involuntária, da imaginação; criação imaginária 1.1 criação fantasiosa, fantástica; quimera <*a ideia de que o mundo irá acabar é uma f.*> 1.2 relato ou narrativa com intenção objetiva, mas que resulta de uma interpretação subjetiva de um acontecimento, fenômeno, fato, etc. <*alguns historiadores contemporâneos defendem que a história é uma f.*> 1.3 grande falácia; mentira, farsa, fraude <*sua vida era uma f.*> 1.4 elaboração freq. Inconsciente que afeta o sentido de realidade; fantasia <*extremamente perturbado, não distinguia a realidade de sua f.*> 2 criação artística

> (literária, cinematográfica, teatral, etc.), em que o autor faz uma leitura particular e ger. original da realidade 3 LIT caráter imaginativo e criativo de uma obra literária (narrativa, lírica ou teatral) 3.1 *freq.* LIT prosa literária (freq. conto, novela, romance) construída a partir de elementos imaginários calcados no real e/ou de elementos da realidade inseridos em contexto imaginário; ficcionalismo, ficcionismo, literatura de ficção, narrativa <*os alunos preferem f. à poesia*> (2004, p.1336)

Tendo em mente os trabalhos analisados ao longo da pesquisa, gostaria de destacar os seguintes sentidos: "construção voluntária ou involuntária", "relato ou narrativa com intenção objetiva, mas que resulta de uma interpretação subjetiva de um acontecimento, fenômeno, fato", "insconsciente que afeta o sentido de realidade", "criação artística", "prosa literária". A esses sentidos, me parece útil somar a divisão proposta por Ivete Walty, em seu livro *O que é ficção*, em três principais acepções: "uma, mais geral, ligada à fantasia, à simulação, ao fingimento; outra, a mais conhecida, diz respeito à chamada ficção científica, e, por fim, aquela que se refere à arte ou, mais especificamente, à literatura" (1996, p.15). Relaciono a abordagem de Felipe Russo à primeira acepção, ou seja, ligada à fantasia e à simulação; Guilherme Gerais cria, com *Intergalático*, uma obra de ficção científica; Gilvan Barreto e Paulo Coqueiro se enquadram, para além de outras, na relação mais direta com a construção ficcional da literatura. Mas todas, acima de qualquer classificação, são obras de arte e portanto, misturam e alargam qualquer tentativa de categorização.

Essas obras foram produzidas nas duas primeiras décadas do século XXI e representam um tipo de produção que existe entre as tantas possíveis a partir da fotografia. Não quero que este estudo seja compreendido como uma imposição limitadora a respeito dos fotolivros e de sua relação com a ficção, nem que a ideia de ficção fique presa à sua relação com a literatura e com a construção de narrativas imagéticas. Pelo contrário, os livros fotográficos servem, aqui, como recorte que a

partir de um olhar micro, específico, é capaz de gerar reflexões macro, colocando em discussão um dos caminhos que a arte contemporânea – e não apenas ela, mas a cultura contemporânea – tem percorrido.

Desta forma, olhando para o cenário (social, cultural, econômico e político) atual, me parece que realidade e ficção estão separadas por uma linha muito tênue em todas essas esferas. Como separar aquilo que é supostamente real daquilo que seria ficcional? É possível distinguir a realidade da ficção? O quanto a realidade e a ficção se confundem hoje? Como definir uma ou outra? Como refutar uma em favor da outra? Em tempos virtuais e digitais, conseguimos diferenciar o que é simulação do que é fato? Não estamos habituados, por meio da arte, da literatura e do cinema, a pensar o real a partir de uma certa ficcionalização? Ficcionalizar não é também uma forma de compreender? Como afirma Jacques Rancière "o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado" (2009, p.58).

Investigar a relação entre o real e o ficcional a partir da fotografia contribui para costurar a relação da arte com as outras esferas da vida cotidiana e como temos nos relacionado com imagens e com sua desenfreada produção. É, também por conta do acúmulo e do transbordamento de imagens ao nosso redor que a fotografia assume novas posturas e pega novos caminhos. Néstor García Canclini pontua que "estudar a arte, e saber quando há arte, implica entender a obra no contexto de sua produção, circulação e apropriação" (2012, p.38).

Ao investigar o conceito e a história dos fotolivros, abordei também sua circulação, seu crescimento e seu fortalecimento atuais e como o fortalecimento do conceito em si está ligado também a uma estratégia de forjar um mercado exclusivo para a fotografia. Agora, desejo ampliar a questão do contexto para além do circuito das artes. Proponho, portanto, um breve percurso sobre o cenário contemporâneo, como forma de contribuir para a compreensão do que sugiro ser uma *virada ficcional* (a partir do campo da fotografia, mas operando também em outros âmbitos).

O breve século XXI e a tarefa dos artistas

O século XXI iniciou com uma grande expectativa em torno daquilo que seria próprio deste século. As discussões sobre a pós-modernidade, característica dos anos 1980, começavam, desde a década anterior, lentamente, a ceder lugar a novas investigações, nos mais diversos campos. Muitas delas levadas pela grande novidade que se fazia cada vez mais presente na vida cotidiana: o computador e a internet. Uma nova organização mundial começou a se operar e, com ela, uma reorganização de todas as esferas de produção e consumo. No campo da arte, diferentes exposições tiveram lugar, nacional e internacionalmente, motivadas pela busca da arte e dos nomes que representariam o novo século[161]. Paralelamente, o mercado e os investimentos privados cresceram, dando início a uma maior profissionalização do campo da arte, tanto nas galerias, museus, bienais e feiras como nas instituições de ensino. A figura do curador também começava a se firmar como um importante agente, ao lado do crítico, do *marchand* e do galerista. De forma geral, uma ansiedade e uma crença no futuro tomaram conta do mundo. O capitalismo estava consolidado como o sistema econômico vigente. O medo e a desconfiança oriundos da Guerra Fria ficaram cada vez mais distantes.

Desde então, pensar o tempo presente se tornou uma tarefa necessária e filósofos, sociólogos, antropólogos, literatos, escritores, artistas, cineastas, críticos, curadores, cada um à sua maneira,

161. Por exemplo: o *Rumos Itaú Cultural de Artes Visuais*, que entre o final da década de 1990 e 2013 foi um dos mais importantes projetos de mapeamento da produção contemporânea, percorrendo o Brasil inteiro em busca de artistas que representavam a geração atual. Em Porto Alegre, o Museu do Trabalho sedia desde 2003, a cada 5 anos, uma edição da exposição *A novíssima geração*, voltada para apresentar os novos talentos de artistas gaúchos. Em São Paulo, o Instituto Tomie Ohtake realizou as exposições *Geração da Virada 10+1: os anos recentes da arte brasileira* em 2006 e, em 2011, *Os primeiros 10 anos*, ambas voltadas para o mapeamento da produção da primeira década do século XXI.

buscam uma forma de nomear o presente. Minha proposta, ao sugerir uma possível *virada ficcional*, se alinha a essa ânsia de tentar entender o tempo e a produção correntes. Onde estamos? Como estamos? O que mudou? E, principalmente, para onde vamos? Acredito que há um consenso de que a euforia trazida pela era da comunicação e da internet acabou por configurar tempos confusos e difusos. Transcorridos 18 anos do jovem século – uma idade que não mais representa a maturidade –, uma coleção de fatos contribui para caracterizar o tempo presente. Entre eles, escolho alguns, em ordem cronológica: o ataque às torres gêmeas, em 2001, que instaurou a guerra contra o terrorismo, unindo diferentes nações ocidentais contra o mundo muçulmano e instalando uma nova paranoia ocidente versus oriente; a crise econômica mundial, originada na quebra do banco Lehman Brothers, nos Estados Unidos, em 2008, com consequências para toda a economia e mercado globais; os protestos de junho de 2013, no Brasil, que deram início ao movimento que levaria ao impeachment, ou golpe, aferido contra a presidente Dilma Roussef, em agosto de 2016; a crise imigratória vivida pelos países europeus; a eleição e posse do empresário multimilionário Donald Trump como presidente dos Estados Unidos em 2017; a dissolução da União Europeia, com a saída do Reino Unido do bloco – mais conhecido como *Brexit* –, aprovada em 2016 e atualmente em andamento. Tais eventos, no meu entendimento, partilham um cenário de perplexidade diante dos problemas e questões sociais. Após um início de século promissor, o precoce século XXI parece não apenas puxar o freio de mão, mas revisar os avanços conquistados em nome da defesa de valores ultrapassados e conservadores. Esses acontecimentos também têm em comum o fato de que, cada um à sua maneira, parecem reinstalar uma bipolaridade mundial: esquerda-direta; cristãos-muçulmanos; ricos-pobres; inseridos-excluídos. A desigualdade social voltou a crescer, os problemas econômicos se agravaram; forças conservadoras conquistam espaço

entre os governantes; ódio e preconceito pautam conversas e debates.

As novas redes globais de informação e comunicação que se estabeleceram – e que ajudaram a dissolver fronteiras, culturas e identidades e conduziram à ascensão de um novo tipo de capitalismo de consumo globalizado, calcado em um modelo de mercado neoliberal em escala mundial, com trânsito acentuado de todos os tipos de bens de consumo e culturais – hoje se mostram passíveis de manipulação (e são comprovadamente manipuladas), com conteúdo direcionado e específico. Ou seja, a rede de informações aprendeu o perfil dos usuários e passou a oferecer apenas conteúdo personalizado, rompendo as barreiras entre o público e o privado. Hoje, basta o usuário estar conectado à sua conta de email para que um site localize o seu endereço virtual e, após sua visita, encaminhe uma mensagem promocional.

Dentre as diferentes abordagens sobre o presente, há consenso de que a grande mudança social, cultural, econômica e política começou a ser sentida a partir da queda do Muro de Berlim, em 1989. Historicamente, isso significou a vitória do modelo capitalista sobre o modelo comunista, abrindo as fronteiras e unificando as nações do Leste e do Oeste em nome do crescimento e do livre mercado. Gilles Lipovestky, que defende a ideia de um hipermodernismo, cujo prefixo *hiper* aponta uma exacerbação, no presente, dos antigos valores modernos, afirma que, no cerne desse novo arranjo do regime do tempo social, temos:

> (1) a passagem do capitalismo de produção para uma economia de consumo e comunicação de massa; e (2) a substituição de uma sociedade rigorístico-disciplinar por uma "sociedade-moda" completamente reestruturada pelas técnicas do efêmero, da renovação e da sedução permanentes. (LIPOVETSKY, 2004, p.60)[162]

162. Em sua obra mais recente, *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, Gilles Lipovetsky, acompanhado por Jean Seroy, defende a instauração de um capitalismo-artista, que transforma tudo em arte: "a arte se tornou um instrumento de legitimação das marcas e das empresas do capitalismo", escrevem (2015, p.29).

Com essa mudança, uma série de avanços tiveram lugar, principalmente nos campos da tecnologia, da informação e da comunicação. O fluxo entre países e continentes aumentou e se tornou ainda mais frequente. O trânsito entre culturas e o acesso à informação, através da internet, trouxeram a sensação de que as distâncias diminuíram. Eu não preciso mais estar presente fisicamente para conhecer um lugar, participar de uma reunião ou conversar com parentes; câmeras e conexões digitais ultravelozes se encarregam de fazer a informação cruzar o globo em tempo real. Por outro lado, parece haver uma aceleração constante da vida cotidiana; estamos sempre conectados e sendo constantemente informados pelas redes eletrônicas, sendo requisitados por nossos smartphones e tablets, que se tornaram verdadeiros apêndices de nossos corpos. Concomitantemente, e como consequência da falta de pertencimento provocada pelo frenesi do consumo, é possível notar um reavivamento das religiões e dos extremismos, de guerras civis e de crises sociais, que provocam grandes fluxos migratórios e deixam países inteiros ainda em situação de miséria. Neste cenário,

> o universo do consumo e da comunicação de massa aparece como um sonho jubiloso. Um mundo da sedução e de movimento incessante cujo modelo não é outro senão o sistema da moda. Tem-se não mais a repetição dos modelos do passado (como nas sociedades tradicionais), e sim o exato oposto, a novidade e a tentação sistemáticas como regra e como organização do presente. (LIPOVETSKY, 2004, p.60)

Na mesma linha, Marc Augé afirma que, desde a queda do muro, "uma nova história está sendo escrita, a qual temos dificuldade de ler e de compreender, pois é rápida demais e concerne direta e imediatamente a todo o planeta" (2012, p.11). O autor prossegue:

> Intelectualmente, essa mudança de escala nos pega de surpresa. Ainda estamos na fase da denúncia dos antigos conceitos e das visões do mundo que os sustentavam. Eles são substituídos, nos dois extremos, ou por uma visão pessimista, niilista e apocalíptica, para a qual não há nada mais a compreender, ou por uma visão triunfalista e evangélica, para a qual tudo está feito ou em vias de o ser. Em ambos os casos, o passado já não traz lição alguma e não há nada a esperar do futuro. Entre essas duas visões extremas, há lugar para uma ideologia do presente característica do que se costuma chamar de sociedade de consumo. Sob o afluxo das imagens e das mensagens, sob o efeito das tecnologias da comunicação instantânea e da *mercantilização* de todos os bens materiais e culturais, os indivíduos, aparentemente, só têm a escolher entre um consumismo conformista e passivo, mesmo quando suas possibilidades de consumo efetivo são reduzidas, e uma recusa radical à qual somente formas religiosas exacerbadas são suscetíveis de fornecer a aparência de uma armadura teórica. (AUGÉ, 2012, p.11-12)

Augé, adiante, toca na ideia de ficção que acompanha este início de século ao apontar para o efeito perverso da mídia em "abolir insensivelmente a fronteira entre o real e a ficção" (2012, p.40). O autor argumenta que a televisão cria uma vida artificial, que passa a ser almejada pelos telespectadores. Há pelo menos 60 anos, ela se faz presente na rotina dos indivíduos, pautando a moda e os costumes da sociedade moderna. Hoje, mais do que a televisão, caberia atribuir esse papel aos *smartphones* e *tablets* – e, com eles, às redes sociais, como *Facebook*, *Twitter*, *Snapchat* e, sobretudo, *Instagram*, os verdadeiros responsáveis pela proliferação de uma sociedade da imagem. Para Lipovetsky & Seroy, "a época hipermoderna é contemporânea de uma verdadeira inflação de telas. Nunca o homem dispôs de tantas telas não apenas para ver o mundo, mas para viver a própria vida" (2009, p.255). Os filósofos esboçam uma teoria sobre o *Homo Ecranis*, ou seja, o homem tela, na obra *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada* (2011). Neste livro, Lipovestky & Serroy abordam como o *Homo sapiens* torna-se *Homo Ecranis* no momento em que a cultura vigente impõe

o reino do virtual, este que modela a nova realidade. Por meio das telas, então, emerge uma quantidade imensurável de imagens, em sua maioria regidas por ideais globalizados de estilos de vida estereotipados, normatizados pela sociedade da imagem e da moda.

> É lícito pensar que entramos, agora, com a disseminação do computador, num terceiro momento. A imediatez, a interatividade, a disposição infinita de tudo ao alcance de um simples clicar são aspectos que geram uma nova sedução, um novo poder da tela erigida em interface generalizada: trabalhar e jogar na tela, comunicar-se e informar-se pela tela. Eis agora a tela como polo-reflexo, como referencial primeiro capaz de dar acesso ao mundo, às informações, às imagens. Tela indispensável para quase tudo, tela incontornável. Um dia, talvez, o que não estiver disponível na tela não terá mais interesse nem existência para todo um conjunto de indivíduos: quase tudo se buscará na tela e remeterá a ela. Ser ou não ser: existir na tela ou não existir. (LIPOVETSKY & SEROY, 2009, p.297)

A abundância de telas obviamente representa a abundância de imagens. A fotografia, nesse cenário, adquire um novo status. É ela, por meio das redes sociais e das redes de comunicação, que modela e dá a ver as micronarrativas cotidianas. Todos os aparelhos celulares, smartphones e tablets estão equipados com câmeras fotográficas cada vez mais potentes. Além da lente em si, os aplicativos oferecem uma quantidade enorme de filtros (preto e branco, sépia, filme antigo, cores saturadas, etc.) para tratamento da imagem. O usuário constrói sua verdade, e a fotografia é o meio que torna essa criação possível. Recorta e edita o momento vivido, enfeita e compartilha memórias que muitas vezes não condizem com a vida real. No entanto, uma vez na rede, são consumidas por outros usuários como realidade. É nesse sentido que insisto que, cada vez mais, a própria existência é editada para caber em um mundo veloz, preocupado com as aparências e calcado em um consumo efêmero.

O maior exemplo disso é a rede social Instagram, voltada precisamente para o compartilhamento de imagens, estáticas ou em movimento. Lançado em outubro de 2010, em 3 anos atingiu a marca de 100 milhões de usuários. A partir de então, seu crescimento se deu de forma exponencial, passando a 300 milhões em 2014, 400 milhões em 2015, 600 milhões em 2016. Até janeiro de 2017, mais de 40 bilhões de fotografias já haviam sido compartilhadas por meio do Instagram, em menos de 7 anos de existência do aplicativo. Hoje, 2018, a rede conta com mais de 800 milhões de usuários. Destes, 500 milhões estão ativos diariamente e compartilham em média 95 milhões de fotos e vídeos, que recebem cerca de 4.2 bilhões de "curtidas" por dia, ao redor do globo[163]. No Instagram, a fotografia admite seu lado real-ficcional, bem como sua capacidade de criar e narrar histórias.

O consumo desenfreado de imagens leva Marc Augé a constatar: "...aos poucos surge o sentimento, nos telespectadores, de que o aparecimento na tela é a prova cabal de uma existência de sucesso. Viver intensamente é, no fim das contas, existir no olhar dos outros, tornar-se uma imagem, passar para o outro lado da tela" (2012, p.40). Ou, voltando a Lipovetsky: "Existir é, de maneira crescente, estar ligado à tela e interconectado nas redes" (2009, p.257). A essas afirmações, soma-se, novamente, a relação com as mídias:

> As mídias estruturam nosso tempo cotidiano, sazonal e anual. A vida política, artística, esportiva não pode mais ser concebida sem o intermédio das mídias. Elas alteram nossa relação com o espaço e o tempo, impondo-nos, pela força das imagens, determinada ideia do belo, do verdadeiro e do bem, e também do habitual, do normal, e, no fim das contas, da norma; ou seja, hoje, determinada ideia do consumo, que elas reproduzem incessantemente porque elas próprias são bens de consumo. (AUGÉ, 2012, p.41)

163. Fontes: http://time.com/money/4376329/instagram-users/ ; https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/ ; https://instagram-press.com/our-story/ ; consultadas em março de 2018.

Se os meios de comunicação social – televisão e, hoje, mais do que ela, as redes sociais por meio dos computadores e dos telefones inteligentes – impõem determinada ideia do que é belo e bom, do que é recomendável e útil, do que deve ou não ser consumido, não seria essa existência pela imagem parte de uma construção de pequenas ficções, idealizações cotidianas?

Em 1967, Guy Debord abria *A sociedade do espetáculo* com o comentário: "Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação" (1997, p.13). No cenário cotidiano, a máxima do autor de que "o espetáculo não é o conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" (1997, p.14) é reiterada. Neste sentido, aparece aqui, de duas formas distintas e indiretas, a presença da fotografia. A primeira diz respeito à característica própria do meio de tornar o visível representação. Em uma sociedade em que, como afirmou Debord, tudo o que era vivido tornou-se representação, e, sabidamente, as câmeras fotográficas estão acopladas à maioria dos dispositivos eletrônicos, a fotografia se tornou peça fundamental, ou, melhor ainda, central. A segunda forma diz respeito à função da imagem de mediar as regras e interações sociais: a imagem rodeia a rotina, e refletir sobre ela se torna, assim, necessário. Acredito que seja papel da arte provocar os limites do tempo, do ser e estar, propondo espaços para a fruição, a reflexão e a contemplação, a partir de obras que tocam os mais diversos âmbitos do sentir.

No fim dos anos 1990, enquanto as teses sobre o fim do pós-modernismo ainda eram esboçadas, um novo campo de discussão e reflexão tomou fôlego a partir desse contexto. A Cultura Visual, um campo dos estudos culturais, tem em Nicholas Mirzoeff um de seus pensadores centrais e segue como um aporte teórico atual e contundente para a reflexão sobre a sociedade da imagem. De acordo com o autor,

"a cultura visual não depende das imagens em si mesmas, mas sim da tendência moderna de plasmar em imagem ou visualizar a existência" (2003, p.23). Nessa lógica, é priorizada a experiência cotidiana do visual, lugar a partir do qual se "criam e se discutem os significados" (2003, p.24). Dentro de tal contexto, que é ainda atual, Mirzoeff afirma que a fotografia e o cinema têm uma nova relação com o real, que consiste em aceitar a "realidade" do que vemos na imagem. Seguindo este pensamento, entendo que a fotografia não mais representa o real de fato, mas carrega em si sua própria lógica, ligada ao seu modo de produção e à intenção do autor. Mais uma vez, insisto que a fotografia precisa ser entendida sempre como um meio real-ficcional.

Na visão dos estudiosos da cultura visual, o mundo como texto é paulatinamente substituído pelo mundo como imagem. W. J. T. Mitchell (apud Mirzoeff, 2003) afirma que vivemos um momento no qual a visão de mundo é mais gráfica do que textual, apresentando sua teoria sobre uma *virada imagética* (*pictorial turn*). Isso significa que a cultura das tecnologias informacionais, com a ascensão do uso dos computadores pessoais e da internet, seguida pela invenção dos smartphones e tablets, cresce acompanhada pelo alastramento dessa ideia do mundo como imagem e, ao mesmo tempo, a reforça, tornando-se o espaço por excelência para sua produção e compartilhamento.

Essa nova forma de se relacionar com as coisas, com as pessoas e com o mundo por meio da imagem dá forma a um novo tipo de sociedade. John Thompson é quem pontua que "o uso dos meios de comunicação implica a criação de novas formas de ação e de interação no mundo social, novos tipos de relações sociais e novas maneiras de relacionamento do indivíduo com os outros e consigo mesmo" (2011, p.26). Os contornos de privado e público se misturam, bem como a noção do que é real e do que é simulacro. Em 1983, Jean Baudrillard (1991) declarou o fim da sociedade do espetáculo como colocada por Debord. No seu lugar, segundo o autor, era inaugurada a idade do

simulacro, onde há cópia sem haver original – nova tentativa de nomear um paradigma. Pensar a ideia de uma *virada ficcional* pressupõe um cruzamento entre o mundo como texto e o mundo como imagem e a convivência com o simulacro. A sobreposição destes conforma um espaço narrativo imagético, o qual é vivenciado diariamente e sobre o qual os fotolivros nos permitem uma análise crítica e sensível ao nos apresentarem a imagem como uma forma real-ficcional de narrar. A ficção, nesse contexto, é apenas mais uma opção, mais um caminho para tentar compreender o presente.

No ensaio *Muito além do espetáculo* (2005), a psicanalista brasileira Maria Rita Kehl apresenta uma síntese e uma análise contundente acerca do que coloquei em discussão até aqui. Para a autora, as novas tecnologias da comunicação (sobretudo, à época da redação do texto, o computador e a internet) não trazem um novo paradigma, apenas intensificam as mesmas características que marcavam a sociedade do espetáculo proposta por Debord. A publicidade, a propaganda e o marketing fazem-se vender para uma cultura de massas, conduzida anonimamente pelas mídias: "Imagens enunciadas por 'ninguém' e dirigidas a 'todos' são hoje o principal produto da cultura de massas" (2005, p.237). O que sustenta todo esse sistema é a lógica de mercado: aprovação das audiências e geração de lucro. Kehl reforça, por esse viés, o espetáculo: "A formulação 'muito além do espetáculo' nos provoca, pois questiona o que pareceria óbvio: o que se situa além do espetáculo deveria ser a vida. Mas, em nossa sociedade, a vida não está além do espetáculo. O espetáculo abarca toda a superfície da vida" (2005, p.237). As relações passaram a ser mediadas pela moda, pelo consumo, pelo fetiche, pela fama, pelo mito. O papel da imagem, nesse contexto (a imagem publicitária ou a imagem compartilhada nas redes), acaba por reforçar essa lógica. A autora reitera, a partir disso, a ideia de que o espetáculo instaura, com ele, uma lógica da visibilidade e do existir como "estar na imagem". O espetáculo é construído sob a sombra da ficção.

Sob tais condições, é preciso refletir criticamente a respeito do que tal fundamento deixa de lado, o que, conforme Kehl, é:

> Tudo aquilo que não se dá a ver, mas é parte essencial de nossa humanidade: a falta, o enigma, o campo simbólico, que são exatamente as condições do pensamento. A sociedade do espetáculo não reprime o pensamento, mas torna-o dispensável; a exclusão dessa condição essencial da subjetividade deixa os homens desamparados, desgarrados de uma dimensão essencial de si mesmos. (KEHL, 2005, p. 242)

A partir dessas diferentes visões sobre o cenário contemporâneo, constato uma sociedade extasiada pela tecnologia, que vive em um limiar entre verdade, realidade, espetáculo e simulação. É essa combinação que constrói uma dualidade que, em meu entendimento, aponta para a ideia da existência de um espaço real-ficcional, no qual a ficção ganha cada vez mais espaço e força.

O historiador Peter Burke afirma que "é necessário levarmos em conta que historiadores e etnógrafos estão no ramo da ficção tanto quanto os romancistas e os poetas; em outras palavras, que também eles são produtores de 'artefatos literários'..." (2012, p.186) e aponta para recentes estudos que "descreveram os trabalhos de sociólogos e antropólogos como a 'construção textual' da realidade, comparando-os à obra de romancistas" (2012, p.187). Se, no campo social, temos que "a fronteira entre fato e ficção, que antes parecia sólida, foi erodida (ou então, só agora podemos ver que essa fronteira esteve sempre aberta)" conforme escreve Burke (2012, p.188), no campo da arte, por sua vez, essa mistura torna-se mais uma forma de trabalho.

Voltando a Marc Augé, o autor pontua que "a arte, e mais precisamente, a criação artística ou literária questionam, com efeito, a contemporaneidade" (2012, p.45) e prossegue relacionando o campo da arte e o lugar do artista à sociedade da imagem:

> O mundo ao redor do artista e a época na qual ele vive mostram-se a ele apenas sob formas midiatizadas - imagens, acontecimentos, mensagens -, elas mesmas efeitos, aspectos e motores do sistema global. Esse sistema é para si mesmo sua própria ideologia; funciona como um manual; ele encobre a realidade como se fosse uma tela, da qual toma o lugar ou, antes, faz as vezes. (AUGÉ, 2012, p.50)

Néstor García Canclini retorna à noção de uma nova configuração social para, a partir disso, adentrar o campo da arte. De acordo com Canclini, há uma multipolaridade econômica e cultural, consequência do fim das grandes narrativas. Para o autor, como para Lipovetsky e Augé antes citados, a queda do Muro de Berlim marcou o fim da penúltima grande narrativa ocidental, que acreditava que "haveria um só mundo com um único centro – Estados Unidos – e que seu estilo de modernização capitalista, segundo Francis Fukuyama[164], tornaria o planeta homogêneo" (2012, p.25). Porém, esse grande relato durou até 2001, com a queda das Torres Gêmeas, quando uma nova ordem se instaurou, dando lugar a "uma multipolaridade econômica e cultural" (2012, p.25). Essa nova ordem, para Canclini, constitui uma *sociedade sem relato*:

> Quando falo em sociedade sem relato não quero dizer que faltem relatos, como no pós-modernismo que criticou as metanarrativas; refiro-me à condição histórica na qual nenhum relato organiza a diversidade em um mundo cuja interdependência leva muitos a sentirem falta dessa estruturação. (CANCLINI, 2012, p.25-26)

164. Em sua obra *O fim da história e o último homem*, escrita no início da década de 1990, Francis Fukuyama, filósofo e economista norte-americano, propõe que, após a derrocada do comunismo, o sistema capitalista, com o liberalismo econômico, chegaria a seu ápice. Entraríamos, então, no "fim da História", o último estágio de avanço econômico, quando teríamos uma sociedade tecnológica, capaz de suprir as necessidades humanas. Com isso, veríamos o fim do desenvolvimento dos princípios e instituições básicas, pois todas as questões realmente importantes da vida social estariam resolvidas.

Para ele, o século XXI teria começado duas vezes: a primeira com o 11 de setembro, que, como consequência, provocou a passagem do

> ...multiculturalismo, entendido como reconhecimento das diferenças dentro de cada nação, para os conflitos interculturais em uma geopolítica global onde todas as sociedades são interdepentes. A reflexão cultural e a prática artística, que vinham trabalhando estas tensões mundializadas na pesquisa interétnica, assim como as discussões sobre fronteiras e migrações, dedicaram livros, obras visuais, números inteiros de revistas para elaborar a nova situação. (CANCLINI, 2012, p.26-27)

O segundo início teria vindo com a quebra do banco Lehman Brothers em 15 de setembro de 2008, levando "ao seu pico dramático a desordem neoliberal em vários continentes" (2012, p.27). Ainda hoje, os reflexos da crise econômica, que teve início nos Estados Unidos, são sentidos em diferentes países. A partir disso, e considerando o *Brexit* na Europa, com a Inglaterra acertando seus passos para sair permanentemente da União Europeia, a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos e o cenário politico, econômico e social do Brasil, após um impeachment que atentou contra a democracia, é possível compreender o cenário contemporâneo como o lugar das micronarrativas e da pós-verdade e, porque não, da ficção.

Dentro desse cenário, Canclini afirma que "a arte é o lugar da iminência. Seu atrativo procede, em parte, do fato de anunciar algo que pode acontecer, prometer o sentido ou modificá-lo com insinuações" (2012, p.9). Toda obra profere um discurso, e esse discurso deve ser capaz de organizar, modelar, orientar, questionar, imobilizar, acordar, enfim, tocar os indivíduos espectadores e a sociedade de uma forma sensível, seja ela realidade ou ficção.

> Ao dizer que a arte se situa na iminência, postulamos uma relação possível com "o real" tão oblíqua ou indireta quanto na música ou nas pinturas abstratas. As obras não sim-

> plesmente "suspendem" a realidade, mas se encontram em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. As obras tratam os fatos como acontecimentos que estão a ponto de ser. (CANCLINI, 2012, p.20)

No campo da arte, e no uso que os artistas fazem dela, a fotografia é mais um instrumento para gerar sentidos que tocam o sensível, reconfigurando nosso olhar e contribuindo para a formação de um pensamento crítico acerca do hoje. Debruçar-nos sobre o campo da arte é, também, um convite para refletirmos criticamente sobre a formação e conformação dos valores simbólicos no tempo contemporâneo. Neste contexto, a fotografia deixa de ser pensada como representação e assume seu papel como linguagem e, enquanto tal, como discurso, capaz de escrever e descrever histórias de passado, presente e futuro. O fotolivro, cujo formato pressupõe uma narrativa, demonstra e, ao mesmo tempo, reforça essa característica. Não se pode mais assumir a fotografia apenas como espelho do real; é preciso compreender que ela se trata de uma mídia real-ficcional.

Desta forma, sugiro que, se a presença da imagem na vida cotidiana provoca uma relação dúbia entre o real e o ficcional, é tarefa da arte do nosso tempo, então, denunciar, esmiuçar, trabalhar, divulgar, falar sobre essa criação e produção de uma realidade-ficcional e de documentos reais-ficcionais. A fotografia, com sua popularização, é permeada por essa tendência de uma certa simulação, invenção ou, simplesmente, ficção. É a partir dessa ótica que formulo a tese de que existe uma relação entre o real e o ficcional presente na fotografia contemporânea e que é possível identificá-la de diferentes formas a partir dos fotolivros apresentados.

Ao refletir sobre as maneiras como a ficção aparece nos fotolivros abordados ao longo da pesquisa e como eles expandem a fotografia para um cruzamento com campo da literatura, apresentei trabalhos que, por meio de sequências narrativas imagéticas, retratam lugares,

narram histórias de vida e de memórias, inventam ficções fantásticas, constroem personagens e questionam, através da própria imagem, a crença na fotografia. Uma vez transformados em imagem, o cotidiano, os objetos, as pessoas, as paisagens, enfim, as coisas fotografadas se desprendem da realidade imediata, gerando novos caminhos e sentidos.

É possível pensar que os temas de tais produções tocam o âmbito da política no sentido atribuído por Jacques Rancière, a partir do pensamento desenvolvido em A partilha do sensível e *O espectador emancipado*. Segundo o autor, política é "a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem os objetos comuns" (2012, p.59). Logo, quando o resultado poético do trabalho é capaz de colocar em conflito vários regimes de sensorialidade, ele é, então, capaz de reconfigurar a experiência comum do sensível, criando dissenso, ou seja, a partir das diferenças e das divergências, é capaz de encontrar múltiplos sentidos e leituras.

As obras apresentadas ao longo deste percurso pelos fotolivros e sua relação com a literatura e a ficção operam nesse nível. Ao provocar dissenso e reconfigurar os sentidos do espectador, entendo que essas imagens convidam à suspensão – suspensão esta que está ligada a ideia de ficção. Rancière aponta que é tarefa dos artistas:

> mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. (RANCIÈRE, 2012, p.64)

Portanto, o trabalho do artista é, para o autor, portanto, realizar o trabalho da ficção. Não é criar um mundo imaginário oposto ao mundo real, mas realizar dissenso, "que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas

ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação" (2012, p.64). Para Rancière, assim as obras tocam o âmbito da política e são capazes, então, de mudar as coordenadas do representável, alterando a nossa percepção dos acontecimentos sensíveis. É nesse sentido, de provocar a suspensão do olhar, fornecendo novos caminhos para a reflexão, que determinados trabalhos em fotografia me interessam.

É importante observar que, nesse cenário, para o autor, o próprio regime de verdade está submetido a certo tipo de ficcionalização. Sobre esse tema, afirma que existe, na base da política, um primeiro tipo de estética, que estaria associada à partilha do sensível, ou seja, "ao sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência" (2009, p.16). Segundo o autor, a política se ocupa daquilo e de quem podemos ver e daquilo que podemos dizer sobre o que vemos, "de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades e do espaço dos possíveis do tempo" (2009, p.16). É a partir dessa primeira estética que poderíamos, então, colocar a questão das práticas estéticas "como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que 'fazem' no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade" (2009, p.17). O pensamento traçado por Rancière reforça que a arte pode conduzir à reflexão sobre a sociedade e o contexto contemporâneo.

As obras funcionam, portanto, como porta de entrada, como matéria, instrumento e material para compreendermos os diferentes regimes de visibilidade que imperam hoje. Ao tocarem o âmbito da política por meio do sensível, falam sobre o contexto social, político, econômico e cultural que nos rodeia. Configuram-se, assim, como

centros irradiadores de questões. Se identifico, portanto, essa presença da ficção, é também porque ela se faz presente no atual contexto.

Para Augé, hoje, o campo da arte:

> enfrenta a irrupção das imagens, a confusão entre realidade e ficção, o acontecimento midiatizado e definido por sua midiatização, o regime da evidência e o liberalismo que, permitindo-lhe fazer tudo, a recupera para fazer dela um produto do mercado, destiná-la ao museu ou, simplesmente, ignorá-la. (AUGÉ, 2012, p.53)

Já Canclini pontua que:

> na medida em que as artes foram adquirindo, como nunca antes na modernidade, funções econômicas, sociais e políticas, enquanto estimulam a renovação das ciências sociais e da filosofia, os artistas não cessam de duvidar sobre sua existência e seu lugar na sociedade (CANCLINI 2012, p.35).

Venho defendendo aqui que, seja no contexto social, econômico, político ou cultural, as fronteiras entre realidade e ficção encontram-se embaraçadas e que a arte é meio e matéria para refletir sobre a contemporaneidade. É deste ponto que irradiam as questões acerca da ficção latente na imagem fotográfica e da presença subjetiva do fotógrafo na imagem. A partir dos fotolivros apreentados ao longo da pesquisa, fica evidente como a fotografia, ao valer-se da narrativa, passa também a ocupar o campo da ficção. Neste momento, eu gostaria de discutir, mesmo que brevemente, a questão da imagem como algo real-ficcional, antes de voltar ao fotolivro como o lugar desta suposta *virada ficcional*.

Fotografia: uma imagem real-ficcional

Até aqui, busquei demonstrar como o contexto atual, no qual a produção em questão está inserida, se tornou um lugar propício para a construção de ficções e como a presença da arte e da fotografia pode servir como um acesso sensível para refletir criticamente acerca deste cenário. Como apontei, os fotolivros, meu objeto de estudo, encerram em si, pela natureza de seu formato, uma narrativa imagética a partir da qual identifico as relações entre fotografia, literatura e ficção. Além disso, desde o princípio, defendi a presença subjetiva do fotógrafo na imagem como um dado latente, ligado à ficção, ou seja, àquilo que é da ordem da intenção e da escolha e torna cada imagem única. Assim, toda imagem fotográfica carrega o real (a relação direta com seu referente) e a ficção (a intenção e as escolhas do fotógrafo). Toda imagem é, portanto, real-ficcional, como afirma Joan Fontcuberta:

> Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos incutiram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Mas o importante não é essa mentira inevitável. O importante é como o fotógrafo a usa, a quem intenciona servir. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor uma direção ética à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade. (FONTCUBERTA, 2010, p.13)

A expansão do uso das câmeras digitais, das redes sociais e de dispositivos eletrônicos sempre munidos de câmeras fotográficas com cada vez mais qualidade de imagem definitivamente aumentou a produção e a circulação de fotografias. De acordo com Eder Chiodetto:

> Tal fato colaborou para uma espécie de desnudamento do jogo fotográfico: embora alguns teóricos há tempos já alertassem quanto a isso, foi a partir de sua massificação que a fotografia revelou sua dualidade, que se baseia em registrar e revelar ao grande público o mundo visível e em criar mundos paralelos. Realidade e ficção, afinal, sempre foram indissociáveis na trama fotográfica. (CHIODETTO, 2013, p.10)

Isto é, conforme o autor, o cenário contemporâneo e a massificação da presença da fotografia teriam contribuído para tornar mais aparente a relação desta com a ficção e, justamente a partir disso, permitir à produção se expandir.

> A popularização digital e dos programas de tratamento de imagens despertou a percepção do grande público de que toda imagem é obrigatoriamente uma construção ideológica e subjetiva, e não necessariamente um documento verossímil. Tal percepção fornece nova e ampla liberdade aos profissionais da imagem e a artistas, que agora podem atuar em uma transição mais espontânea e menos dogmática em meio a conceitos de difícil demarcação territorial, como realidade e ficção, sobretudo nas práticas fotojornalística e documental. (CHIODETTO, 2013, p.11)

O ponto de vista do autor corrobora o pensamento que venho construindo de que o cenário contemporâneo seria um espaço propenso à ficção. Nos últimos anos, a popularização dos meios eletrônicos e, consequentemente, a exacerbação da presença da fotografia, trouxeram novas formas de analisar e compreender a imagem. O fotolivro, apesar de existir praticamente desde o início da história da fotografia desponta nesse cenário como uma nova possibilidade, ganhando cada vez mais adeptos e espaço. Nele, a fotografia aparece de outra forma, sempre acompanhada por outras imagens, conformando um todo que é mais importante do que a imagem única. Insisto que a sequência e o formato linear do fotolivro aproximam esta criação da estrutura literária, dando

a ver outras características da fotografia e de sua edição que demonstram como a imagem fotográfica não é apenas espelho do real, mas também fruto de uma intenção clara e específica do fotógrafo.

Pensar a imagem como real-ficcional, para além de sua possibilidade inventiva e imaginária, implica em abarcar igualmente essa presença do fotógrafo e entender que a construção da fotografia só se dá pela presença de quem a faz. Assim, a ideia limitadora do meio como técnica abre lugar para o meio como linguagem. O uso da fotografia como linguagem, por sua vez, acaba por gerar "reflexos diretos no modo de pensar o mundo e, principalmente, de representá-lo", como observa Chiodetto (2013, p.12).

O curador foi responsável por organizar a exposição intitulada *Geração 00: a nova fotografia brasileira*, no SESC Belenzinho, em São Paulo, em 2011. A mostra reuniu 52 fotógrafos, com obras produzidas entre 2001 e 2010. Ao observar os diferentes trabalhos, Chiodetto afirma que "...desacomodar classificações generalizantes que tendem, por exemplo, a estabelecer uma polarização entre arte e documento, parece ser mais uma das vertentes dessa Geração 00" (2013, p.18). Some-se a isso a produção de fotolivros que trabalham no limiar entre o real e o ficcional, que não integraram a mostra, e é possível pensar que a fotografia volta-se, de fato, à ficção, não necessariamente como única via de criação, mas apostando em uma pluralidade, uma combinação entre aquilo que a fotografia carrega de conexão com o real e as possibilidades que ela oferece para criar e tornar visíveis mundos e visões particulares.

François Brunet afirma que os experimentos ficcionais mais fortes e influentes com a fotografia ganharam espaço a partir dos anos 1970, conduzidos por um olhar cético em relação à fotografia como imagem do mundo ou como representação em geral. Conforme o autor, essas obras "impulsionaram a narrativa e as técnicas de 'organização' [da

imagem] para além dos limites de qualquer 'realismo' reconhecível"[165] (2013, p.105). É pela via dos artistas que performavam para a câmera e dos fotógrafos que investigavam outras possibilidades da imagem fotográfica, por exemplo, com a arte conceitual, que Brunet compreende que ainda antes da popularização da fotografia digital, "o poder da fotografia em comprovar a autenticidade virou-se para um novo alinhamento com a narrativa, a encenação e o disfarce"[166] (2013, p.105).

Sobretudo nos anos 1990 e início dos 2000, o debate centra sua atenção na encenação da imagem fotográfica e em suas possibilidades de ficcionalizar o real, conforme já apontei com os estudos de A. D. Coleman, que demonstra que toda fotografia é uma ficção. Produções como as de Jeff Wall, Philip-Lorca di Corcia, Andreas Gursky e Gregory Crewdson trazem para o fazer fotográfico uma estrutura semelhante ao cinema, com cenas construídas em detalhes para a tomada da fotografia. Nessas imagens, a ficção aparece de forma próxima à que argumento ao longo de minha pesquisa. A fotografia, como imagem única, é montada do início ao fim, pensada em suas minúcias para compor o quadro idealizado pelo fotógrafo de antemão, que geralmente contém uma narrativa. É nesse ponto que elas convergem com a construção de fotolivros. Embora, nas páginas, seja uma sequência que compõe a narrativa e não mais uma imagem única, ambas as formas de operar estão estritamente ligadas à intenção de contar uma história por meio da fotografia. Por esta via, ganha espaço a fotografia ficcional, atrelada a uma ideia de construção e processo similar, também, ao fazer literário, mas com uma conexão menos imediata com o real. Como a imagem é programada do início ao fim para encenar algo,

165. Tradução minha. No original: "pushed narrativizing and 'arranging' techniques beyond the limits of any recognizable 'realism'."

166. Tradução minha. No original: "Thus, a decade or two before the popularization of digital photography the very authenticating power of photography was turned on its head by its new alignment with story-telling, playacting or masquerade".

ou seja, representar, o entendimento geral acerca desses trabalhos é de que trata-se de criação de uma ficção proposital, deixando de fora a discussão sobre o limiar entre ficção e realidade presente em toda imagem fotográfica.

É sobretudo com a fotografia encenada que a discussão acerca da veracidade da imagem começa a ganhar espaço. Algumas vezes, a intenção do fotógrafo em encenar a imagem é declarada, outras vezes, fica em segundo plano. A imagem final coloca em dúvida o caráter de veracidade/atestação da fotografia. Essa abordagem não necessariamente ignora a relação com o referente real, mas nela o próprio referente é programado, e é neste ponto que essa vertente, se podemos chamar assim, diverge do que proponho como a imagem real-ficcional.

O contexto, então, permeado por imagens e redes digitais de comunicação, torna-se propício como lugar para questionar a imagem. Aquilo que é compartilhado não necessariamente faz jus àquilo que é vivido de fato. A imagem fotográfica se torna a peça fundamental para a construção de histórias, sejam elas privadas ou públicas. Com uma miríade de imagens à disposição, como é possível seguir acreditando que a fotografia é testemunha dos fatos? Da mesma forma que Fontcuberta, acima citado, a artista visual Barbara Kruger afirma que: "ver não é mais acreditar. A própria noção de verdade foi colocada em crise. Em um mundo transbordado por imagens, nós estamos finalmente aprendendo que a fotografia, de fato, mente" (KRUGER, 2017)[167].

167. Citação da artista visual Barbara Kruger exibida no painel eletrônico da Tate Modern, em Londres, como parte do projeto Tate Modern Display – Explore Media Networks. A Tate Modern cria conteúdos que exploram como a arte contemporânea responde ao crescimento dos meios de comunicação de massa e das tecnologias digitais. Tradução minha. No original: "Seeing is no longer believing. The very notion of truth has been put into crisis. In a world bloated with images, we are finally learning that photographs do indeed lie."

Virada ficcional na fotografia contemporânea

O *boom* de fotolivros me faz intuir esta possível *virada ficcional na fotografia contemporânea*, ligada tanto ao contexto em que essas obras são produzidas e circulam quanto ao formato que elas assumem e os temas/conceitos que abordam. Essa ideia implica deixar de lado a visão ultrapassada e limitada da fotografia como mero registro do real, como simples representação transparente de seu referente, para compreendê-la como uma linguagem complexa e híbrida. Ao assumir essa postura, fica mais fácil entender o contingente ficcional que faz parte de toda imagem fotográfica. Os fotolivros, por suas características particulares como a construção de uma sequência imagética, a intenção do autor presente na edição e na estrutura do trabalho, a proximidade com o campo e o fazer literário, se mostram como um objeto propício para ancorar tal discussão.

Conforme busquei demonstrar, as ficções, desde muito, ajudam o homem a compreender sua história a partir dos mitos, das fábulas e da literatura. Dentre os fotolivros, algumas obras, para além das que analisei mais longamente, demonstraram uma presença da ficção cada vez maior. Por exemplo, o projeto *Rastros, Traços e Vestígios*, de André Penteado, cujo primeiro volume, *Cabanagem*, foi publicado em 2015, e o segundo, *Missão Francesa*, em 2017. Conforme a apresentação da coleção no site pessoal do artista, o objetivo desse projeto é "propor uma reflexão sobre o Brasil atual através de uma investigação fotográfica de fatos da História do Brasil, que ocorreram anteriormente à invenção da fotografia"[168]. Com a publicação desses fotolivros, que não deixam de ser também a leitura subjetiva dos fatos conforme o olhar de Penteado, coloca-se em questão a relação entre o fato, a

168. Citação retirada da apresentação do fotolivro no site do autor. Disponível em: http://andrepenteado.com/trabalhos/cabanagem-2015/sobre/ Acessado em 04/08/2018.

história e suas interpretações e criações. Por meio da sequência narrativa imagética, a História do Brasil é assim revisada pelo fotógrafo, colocando em jogo também a discussão sobre a imagem fotográfica e o fazer e sobre o que seria o documento fotográfico – é a discussão sobre o contingente ficcional colocada sob outra perspectiva.

> Sua criação partiu da ideia de que há um paralelo entre o trabalho do fotógrafo e do historiador. André acredita que, se tanto a fotografia quanto a historiografia partem da realidade, é possível dizer que ambas são resultado de decisões ideológicas daqueles que as realizam. Sendo assim, a fotografia pode ser um instrumento pertinente para reflexão sobre o processo de criação de narrativas históricas e para a investigação do passado. (Site do artista, 2018)[169]

A fotografia é escolhida como ferramenta para investigar a história, e o resultado final, os fotolivros em si, contam essa história a partir do ponto de vista do fotógrafo. Ou seja, são obras que não podem ser lidas apenas como documento ou atestação de uma história, mas como trabalhos que alargam a noção de documento, levando-o até o limiar em que divide o campo com a criação ficcional, estruturada a partir de uma sequência imagética. Penteado é apenas um exemplo entre os vários artistas que vêm trabalhando nesse limiar. Através dos fotolivros, entendo que os autores apresentam a ficção e sua estrutura narrativa como uma forma de compreender e analisar aquilo que nos rodeia e nossa própria existência.

No momento em que discuto a imagem a partir de uma noção que engloba seu contingente ficcional, o documento perde espaço para dar lugar a uma abordagem que permite à fotografia transitar por um campo livre entre realidade e ficção.

Penso na imagem fotográfica como a transposição física de algo

169. Idem.

interno, inominável e imaterial, que é próprio da expressão do autor. O fotógrafo escolhe fotografar aquilo que faz sentido para si, e o faz da forma que lhe é possível e que lhe interessa, a partir de suas referências, do seu estar e do seu olhar para o mundo, entregando ao espectador um mundo particular – que se torna também um caminho para ver e compreender o presente, mas também para pensar e dialogar com o passado e, a partir disso, apontar caminhos possíveis para o futuro, uma vez que permite elaborar sobre o vivido.

Mais ou menos como o ofício do escritor, que dentre as palavras procura o termo mais exato ou a melhor construção frasal para exprimir algo que é da ordem do criar, um fotógrafo procura enquadrar e realizar uma imagem. Essa presença do autor na imagem não tem a ver diretamente com o referente, com a realidade que inevitavelmente esteve diante da camêra. Está ligada ao ato fotográfico em si e à figura do fotógrafo. Nomeei como ficção o que, talvez, outros teóricos, como André Rouillé, nomearam como expressão e defendi, ao longo desta pesquisa, essa postura – de uma relação real-ficcional – não só por ver no cruzamento com a ficção essa presença do fotógrafo, mas por compreender a ficção como um caminho para pensar o tempo presente e, dessa forma, as imagens, e sua construção em formato de fotolivros, como caminho de investigação acerca de nossa época.

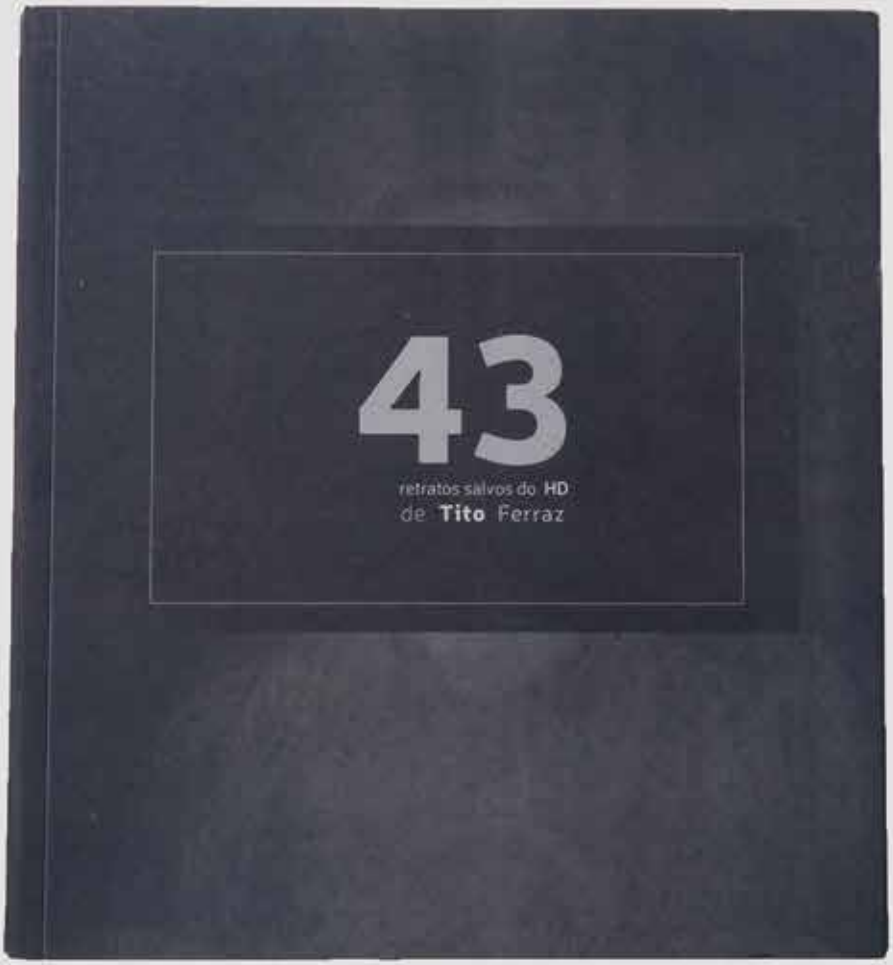
Assim, a via da ficção me parece atraente e propícia à pesquisa por mais de um motivo. Além da ficção como via para estudar e refletir sobre o cenário atual, compreendo também a subjetividade do fotógrafo como um dado ficcional da imagem. Assumindo que todas as imagens são reais-ficcionais, procurei encontrar, nos fotolivros, esse lugar de encontro não apenas do real com o ficcional, mas da construção da narrativa fotográfica com a da narrativa literária. Uma *virada ficcional na fotografia contemporânea* implica, assim, assimilar a fotografia como imagem real-ficcional, compreender a presença da ficção como sintoma do tempo presente e sua incorporação aos trabalhos artísticos

como uma forma de analisar, sensível e criticamente, o contexto em que são produzidas e encontrar caminhos que nos possibilitem travar o diálogo com o hoje.

7

Não minta para mim, de Paulo Coqueiro

Caderno de
anotações sobre o
desaparecimento
do fotógrafo
Tito Ferraz


43
retratos salvos do HD
de Tito Ferraz

300 **Conforme já mencionei, a fotografia, por sua natureza técnica, é um meio ambíguo. Ao mesmo tempo que mantém uma conexão com o real, com a coisa fotografada, ela é fruto de uma intenção e expressão. Independentemente disso, a fotografia pode documentar e atestar fatos ou, então, pode inventar, mentir. Isto é, ela pode ser encenada, construída ou, ainda, usada para criar uma história ficcional. É o caminho que escolhe o artista Paulo Coqueiro em seu trabalho *Não minta para mim*, que usa a fotografia para questionar a crença na imagem.**

A data de 15 de janeiro de 2017 foi a última vez em que o fotógrafo Tito Ferraz publicou alguma coisa em sua página no Facebook. A mensagem comunicava aos amigos da rede que seu apartamento, localizado no bairro Rio Vermelho, em Salvador, havia sido invadido e seus HDs, com "tudo que fiz minha vida inteira", como escreveu, foram destruídos a golpes de martelo. O delito fora gravado pelos criminosos e enviado a Tito por e-mail. Consternado, ele compartilhou imagens da ação e deixou seu destino incerto: "se não retornar mensagem de vocês, vão entendendo aí...".

A história de Tito na cena da fotografia brasileira, principalmente baiana, começou com o retorno à sua terra natal depois de anos trabalhando na Europa. No velho continente, ele trabalhou para a reconhecida agência de jornalismo Reuters, à qual continuava vinculado mesmo estando no Brasil. Com um portfólio e um currículo notáveis, uma vez de volta a Salvador, foi preciso se revincular ao circuito local. Através da rede social Facebook, logo encontrou com pessoas de sua

área e se estabeleceu em seu novo contexto.

Marcado por seu perfil ativo e comunicativo, Tito se reintegrou ao campo da fotografia brasileira rapidamente. Na verdade, a julgar por quem seguia seus compartilhamentos no Facebook, parecia nunca ter saído de Salvador. Até seu desaparecimento, cuja data coincide com sua última publicação na rede, suas postagens eram frequentes. Muitas vezes polêmicas, mobilizaram discussões, algumas acirradas, outras menos. Tito era popular, tinha quase 5 mil amigos no Facebook. Estabeleceu contatos importantes com artistas e fotógrafos brasileiros. Em seu perfil, compartilhava fotografias suas e, também, sua rotina de trabalho, suas viagens, sua participação em lançamentos e exposições. Tito era uma dessas pessoas de hoje em dia, conectada, que está sempre em todo lugar e, mais do que isso, está sempre onde deve estar.

Mas ele era um fotógrafo ligado aos valores mais tradicionais da fotografia e defendia a pureza e a transparência do meio, não admitindo qualquer interferência ou manipulação da imagem. Sustentava o orgulho de ser um fotojornalista que buscava sempre capturar a verdade com suas imagens. Era quase um fotógrafo à moda antiga, no sentido de estar vinculado à fotografia por seu compromisso – e obrigação – de denunciar a realidade e desconsideraer a ambiguidade inerente esse tipo de imagem. Talvez Tito tenha extrapolado sua crítica ou irritado aqueles que tinham uma visão divergente da sua a respeito do campo fotográfico. Seja como for, depois de destruídos seus HDs e de sua declaração pública do fato, nunca mais se ouviu falar nele.

Isso foi suficiente para que outro fotógrafo da cena baiana assumisse a frente dessa história. Paulo Coqueiro resolveu apurar qual teria sido o destino de seu amigo fotógrafo. O resultado dessa investigação forense é o trabalho *Não minta para mim*, que reúne dois fotolivros publicado por Coqueiro em 2017, e foi vencedor do Prêmio Pierre Verger no mesmo ano. Os livros não apontam o paradeiro de Tito, mas

revelam a perspicácia do projeto empreendido por Coqueiro: Tito jamais será encontrado, pois Tito não existe. Ele não passa de uma criação ficcional do autor.

Paulo Coqueiro é natural do interior Bahia, nascido em Boa Nova em 1964. Sua relação com a fotografia remonta aos seus tempos de menino, quando ganhou sua primeira câmera Kodak e passou a explorar aquilo que o rodeava através da lente. Porém, sua aproximação com as artes de modo geral começou ainda antes disso, sobretudo a partir da literatura. Apesar de Boa Nova ser uma cidade extremamente pequena – quando Coqueiro nasceu tinha em torno de 5 mil habitantes –, o autor conta que a quantidade de bibliotecas em casas privadas era muito grande. Foi através dessas bibliotecas que pôde ter acesso a obras completas de Érico Verissimo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Goethe – leituras que, conforme explica, foram fundamentais em sua formação e na construção do seu olhar para a fotografia.

A escrita também apareceu desde cedo: "Eu tinha muitos cadernos, nos quais eu desenhava e escrevia. Eu não tinha a pretensão de escrever um livro, com começo, meio e fim. Eram ideias que surgiam, pequenas frases, pequenas prosas, sempre muito irreverente, meio ácida..." (Coqueiro, 2018)[170]. Aos 11 anos, foi morar em Salvador. Durante o tempo da Escola Técnica Federal da Bahia, cursou Eletrônica e, posteriormente, na faculdade, Coqueiro conta que experimentou diversas formas de expressão, como teatro e música, além da fotografia e da escrita, que estavam sempre presentes. Ao longo de sua formação, sempre buscou manter um equilíbrio entre as áreas de humanas e de exatas.

170. Em entrevista concecida à autora em Porto Alegre, em 11/05/2018. Todas as citações que seguem sinalizadas por (Coqueiro, 2018) fazem parte da mesma entrevista.

> Quando fui para a Universidade sabia que poderia estudar qualquer coisa. Tinha uma curiosidade pela vida. Mas, eu achava que se eu fosse para uma área de humanas... eu temia me perder um pouco num mundo excessivamente teórico. Achava que eu poderia sair do mundo da prática, da vida. (COQUEIRO, 2018)

A escolha do curso superior foi também afetiva. Seguindo o desejo de trabalhar perto do pai, formou-se em Agronomia, profissão que exerce até hoje, concomitantemente ao seu trabalho como artista. Mas, como aponta, nunca deixou de lado a busca por uma forma de expressão vinculada a outros universos:

> São mundos aparentemente distantes, mas considero importante transitar entre eles e garantir certo equilíbrio, não ser totalmente só de um lado. A arte é libertadora, mas ao mesmo tempo você precisa de algo material, e minhas decisões foram muito pautadas por isso. (COQUEIRO, 2018).

Os fragmentos da história de Coqueiro revelam uma pessoa curiosa pela vida, movida pelo desejo de compreender aquilo que o cerca, de se expressar a respeito das coisas que o formam e formam o mundo.

> Involuntariamente, sempre busquei sair do lugar comum. E isso me fez lançou, de alguma forma, me conduziu a um lugar de desconforto, vamos dizer assim, a lugares de desconforto. Eu gosto de estar em um lugar de desconforto quando produzo alguma coisa. Eu não sei se aquilo vai ser aceito. A maioria das vezes que eu quis produzir algo, que eu quis me expressar de alguma forma, tinha algo vinculado a um desconcerto, a um desconforto. Isso é muito forte para mim (COQUEIRO, 2018).

Sua inserção em um circuito propriamente artístico e fotográfico se deu aos poucos, com sua participação em eventos e o desenvolvimento de projetos que levava a cabo por impulsos, inquietações e

vontades próprias. O que lhe concedeu visibilidade e reconhecimento dentro do sistema das artes foi um trabalho no qual ele retornou à sua cidade natal. *Guardados*, realizado em 2011, era um projeto para fotografar pessoas com mais de 80 anos que moravam em Boa Nova. A primeira ideia partiu de uma concepção mais ligada à fotografia documental – registrar a memória, as pessoas que faziam parte da história da cidade –, o percurso, porém, lhe trouxe outras possibilidades. Coqueiro resolveu vincular esses retratos a imagens antigas que essas pessoas pudessem ter em suas casas, de quando eram jovens, época em que a fotografia era uma presença incomum dentro dos lares.

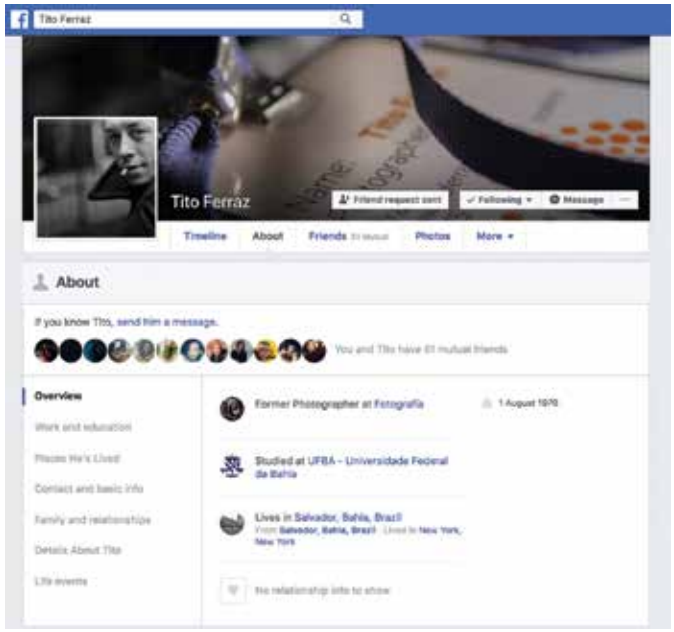
> [O trabalho Guardados] acabou sendo o início de uma busca para discutir os limites da própria linguagem. Contrapunha um período de escassez, de contemplação, que é esse período do início do século quando essas pessoas foram fotografadas, décadas de 1920, 1930, 1940. Quantas imagens elas possuíam em suas casas? Poucas, poucas revistas, poucos jornais, poucos livros com imagens. Muitas delas, inclusive, não possuíam um retrato pessoal sequer, e aí a gente buscava uma referência que remetesse àquilo. E hoje, esse mundo entupido de imagens... Imagens cada vez menos relevantes e relacionadas a um mundo de consumo, de um descarte muito voraz. Então, este trabalho acabou sendo uma viagem a esses dois períodos da fotografia e uma comparação entre esses dois mundos. (COQUEIRO, 2018)

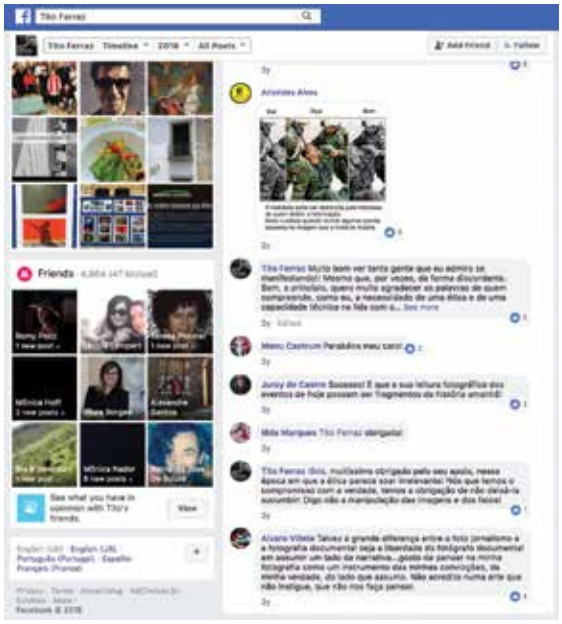
Esse trabalho acabou sendo apresentado na XI Bienal do Recôncavo Baiano e no Salão de Artes Visuais da Bahia, ambos realizados em 2012. Também foi selecionado para o evento Mercado Cultural e, ainda, foi apresentado no Teatro Castro Alves, o maior teatro de Salvador. Cada uma das vezes, o artista buscou uma solução diferente para a apresentação. Retratos maiores em uma, postais em outra, projeção de slides com trilha sonora em uma terceira. É interessante ressaltar como, a partir desse ponto, o autor observa que todos os trabalhos que se seguiram buscaram questionar, de alguma forma, a linguagem

fotográfica, a política e a circulação de imagens. Pensar sobre os limites da fotografia a partir da própria fotografia tornou-se o principal eixo do seu fazer. Com *Não minta para mim*, trabalho que trago para análise, não é diferente.

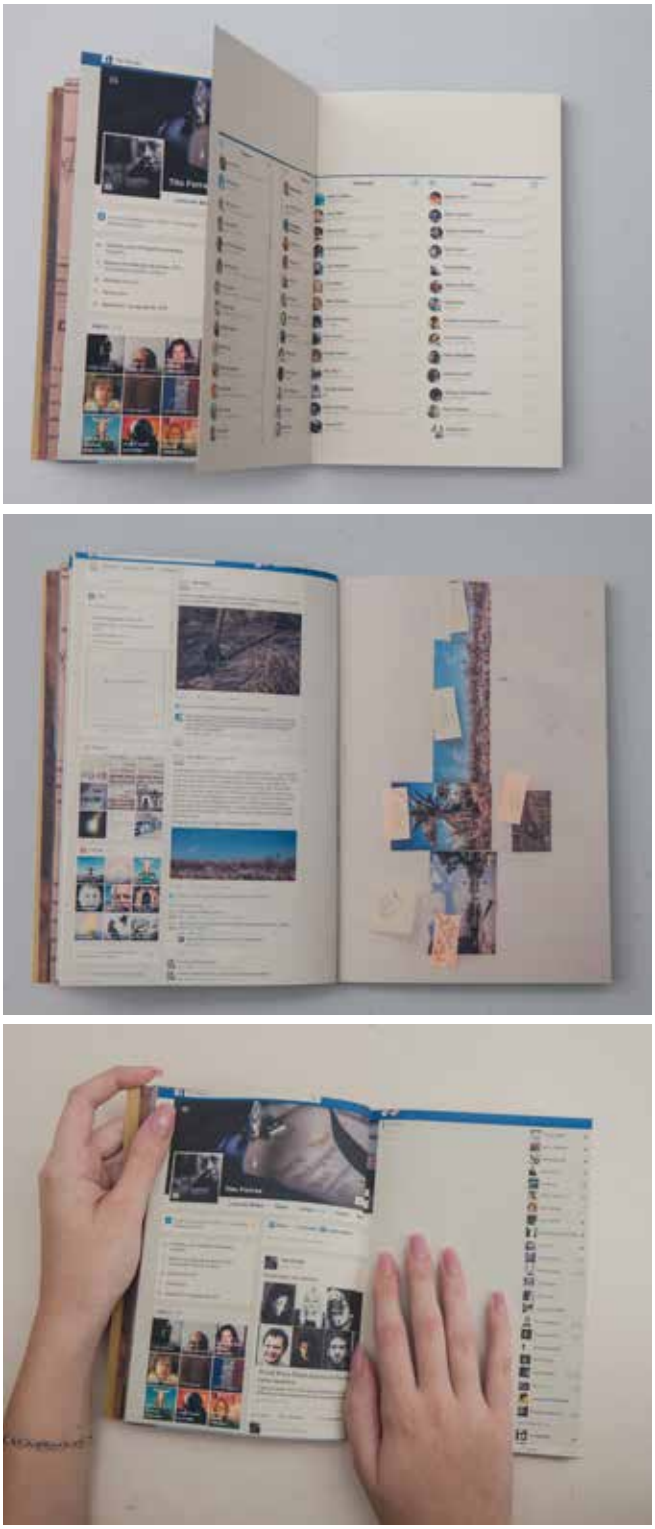
De acordo com Coqueiro, desde o princípio, sua ideia era trabalhar com e a partir da ficção. Ele queria criar um personagem, contar uma história com início, meio e fim tendo a fotografia como centro e suporte, e o resultado seria a publicação de um fotolivro. Assim, o trabalho em sua forma final é composto por dois livros fotográficos, com tiragem de apenas dois exemplares, e, quando apresentado no formato de exposição, é acompanhado por fotografias, objetos, documentos e vídeo. *Não minta para mim* é uma obra complexa por abordar a fotografia por diferentes ângulos. Ela é o suporte e a linguagem do trabalho ao mesmo tempo que é, também, responsável por criar e atestar a existência do personagem fictício criado pelo autor. Assim, a fotografia assume tarefas dúbias e contraditórias: forjar o espaço para Tito existir e questionar esse próprio espaço da imagem. É neste sentido que a obra se alinha, ou até mesmo, arrisco dizer, representa o contexto contemporâneo de forma muito clara. Se a existência hoje está marcada pela imagem, se existir é existir através da imagem, Tito ocupa, desta forma, um lugar privilegiado: ele existe na imagem – e apenas através dela.

Percebendo a grande influência que as redes sociais exercem nas rotinas diárias hoje e como elas não apenas dão vazão para a criação de ficções variadas – aqui poderia citar uma lista, mas basta pensarmos nas pequenas edições da vida diária: nunca vemos imagens de coisas ruins, apenas das celebrações e conquistas –, mas também contribuem para legitimar a existência, Coqueiro lançou-se à rede para dar vida a Tito. Lá, Tito estava à vontade para se conectar com todo mundo e, mais do que isso, começar a existir.





Reproduções do perfil de Tito Ferraz no Facebook



Paulo Coqueiro. Páginas do *Caderno de anotações sobre o desaparecimento de Tito Ferraz* (2017). Fonte: Paulo Coqueiro.

O trabalho começa, portanto, com a criação de um perfil virtual: Tito Ferraz, nascido em 1 de agosto de 1970, formado pela Universidade Federal da Bahia, vive em Salvador. Seu retrato, o famoso registro de Albert Camus realizado por Henri Cartier-Bresson. Coqueiro apostou que o Facebook seria o caminho para dar corpo ao seu personagem, torná-lo uma figura real dentro do circuito de fotografia da Bahia e, também, do Brasil. Através da rede, seria possível fazer as conexões certas; havia espaço para discutir a fotografia e investigar como outros artistas compreendiam o meio, além, é claro, de indagar a própria relação das pessoas com as redes sociais e, consequentemente, com a imagem, que nelas circula de modo desenfreado e que, de certa forma, as constitui.

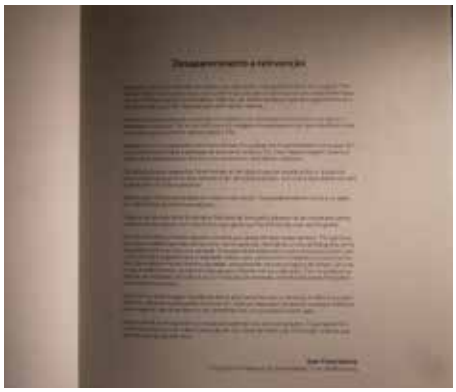
Desta forma, o artista utilizou a rede para defender a visão de seu personagem, um entendimento propositalmente tradicional do comprometimento da fotografia com a verdade dos fatos. Tito compartilhou fotografias, reportagens e eventos. Emitiu sua opinião parcial e fechada a respeito de muitas notícias do meio fotográfico. Fez milhares de amigos, com quem trocava mensagens e marcava encontros, como se fosse amigo de longa data. Fazia tudo o que uma pessoa real faz. Um dos lados mais curiosos do projeto de Coqueiro é como ele também demonstra a volatilidade com que as relações são construídas nas redes sociais. Basta aceitar uma nova amizade, acompanhar algumas postagens, partilhar da mesma opinião, conviver na tela do computador por algumas horas diariamente e sentimo-nos íntimos de alguém que nunca vimos na vida. A existência virtual dá a ver uma vida que pode muito bem ser real ou construída, ou editada em certa medida, e que ocupa um lugar central em nossa sociedade. Como pontua Nadja Peregrino, "este é um trabalho que aponta para os novos compartimentos de inclusão do sujeito que se reconhece através de um espaço virtual desarticulado pela profusão de informações" (2017, p.160). É isso que significa existir através da imagem e que, com sua obra, Coqueiro também põe em xeque. Tito Ferraz nos revela que nossa existência na

rede é tão virtual quanto a própria rede. Que a imagem fotográfica, por mais veemente que seja o discurso por trás dela, não contém, não comunica apenas fatos reais, pois a realidade constrói a ficção e a ficção alimenta a realidade. Nas palavras do artista: "A ficção, como um recurso da fotografia, neste caso, mais que esclarecer o mundo, quer interrogá-lo. E Tito, este personagem que habita o mundo da produção e circulação de imagens fotográficas, nos inquieta particularmente com algumas das suas questões" (2017, p117).

O segundo momento do trabalho, quando este começa de fato a tomar a forma do fotolivro e configurar uma narrativa imagética, se deu a partir da desaparição de Tito no Facebook. Foi a vez de Coqueiro assumir, como ele próprio, a frente do projeto. Dando continuidade à história, ele ficou encarregado de averiguar o paradeiro do colega de profissão, acompanhar o inquérito policial e tentar descobrir, afinal, quem ele era e qual seria o seu paradeiro. Essa parte não foi compartilhada na rede e é o que constitui um dos fotolivros, juntamente com reproduções das postagens e compartilhamentos feitos por Tito em seu perfil no Facebook. O livro, *Caderno de anotações sobre o desaparecimento de Tito Ferraz*, é assim constituído pelo perfil do personagem, por seu sumiço e pelo inquérito policial subsequente. Para tanto, o artista cria uma série de imagens, supostamente periciais, de objetos que foram encontrados pela polícia e que pertenceriam a Tito, fotografias de lugares por onde ele teria passado ou estado antes de desaparecer, matérias de jornais que interrogam onde estaria o fotógrafo – um dossiê completo. É nesse momento, de investigação e organização da história, que o trabalho criado por Coqueiro assume a forma da sequência narrativa.

Mas tudo é ficção. Valendo-se da crença de que a imagem atesta a verdade, Coqueiro cria métodos, teorias e imagens que apontam para as falsidades criadas e compartilhadas por Tito. Um suposto software da polícia baiana, uma mistura entre tecnologia de ponta e a precariedade

Paulo Coqueiro, páginas do *Caderno de anotações sobre o desaparecimento de Tito Ferraz* (2017). Fonte: Paulo Coqueiro.



Paulo Coqueiro, páginas do *Caderno de anotações sobre o desaparecimento de Tito Ferraz* (2017). Fonte: Paulo Coqueiro.

dos sistemas policiais brasileiros – e aqui o humor e a ironia ganham espaço e se tornam constantes na construção da narrativa visual – é usado para fazer um retrato falado de Tito, bem como para revelar que muitas das imagens que o fotógrafo compartilhava como sendo verdadeiras, factuais, eram, na verdade, montagens toscas.

É nesse ponto que *Não minta para mim* merece ser analisado com atenção. Coqueiro cria uma metaficção. Uma ficção dentro da ficção, a partir da crença de que a imagem fotográfica é incapaz de mentir. Apresenta a fotografia como prova, quando ela não passa de uma criação ficcional. A fotografia, em que deveríamos confiar como algo fiel, que reproduz a natureza, que atesta os fatos, é forjada, criada e manipulada para se adaptar à narrativa pretendida pelo artista. Não há polícia envolvida na história, não há dossiê, não há software de reconhecimento facial. Há um personagem e uma história: um fotógrafo polêmico que um dia desapareceu.

Esse primeiro volume reúne, portanto, fotografias que, devido a nossa crença na imagem, atestam a existência do fotógrafo, provam sua atuação ativa e engajamento, tanto na rede social quanto nos eventos próprios do campo da fotografia. Por que alguém desconfiaria de sua existência? Apesar de o fotolivro funcionar muito bem como documentação para quem está a par da história ou vê a obra no contexto da exposição, o leitor que não possui qualquer informação prévia sobre o trabalho talvez não consiga compreender que Tito é, na verdade, um personagem criado por Coqueiro e que o livro conta, precisamente, a história desse personagem. O único texto que acompanha o primeiro volume é um pequeno ensaio atribuído ao fotógrafo catalão Joan Fontcuberta, mas que é, também, uma criação do próprio autor. Sem nenhuma informação extra, o percurso pelas páginas pode ficar um pouco incerto. É possível perceber que há algo sendo investigado, mas não é possível compreender com clareza toda a complexidade da obra.

Paralelamente ao desenvolvimento dessa parte do trabalho,

Coqueiro empreendeu um outro projeto, que representa o terceiro momento de *Não minta para mim*. Enquanto levava a cabo a existência de Tito no Facebook, ao longo de quase 2 anos, e sua consequente investigação forense, o artista resolveu buscar embasamento para sua pesquisa. Afinal, vale lembrar, a criação de Tito não envolvia apenas um personagem e uma história, mas também um caminho para questionar a crença na imagem que perpassa a obra do artista. O que estava no cerne de sua investigação era também compreender o lugar que a fotografia ocupa dentro do cenário atual, de uma sociedade calcada na imagem. Fundamentalmente, era compreender por que seguimos acreditando na verdade das imagens e como a fotografia poderia assumir o campo da ficção.

Para isso, Coqueiro entrevistou 41 fotógrafos da cena baiana, desde artistas com trajetórias consolidadas a jovens começando suas carreiras. Essas conversas foram gravadas em vídeo e são apresentadas na exposição de *Não minta para mim*. Entre perguntas sérias sobre a possibilidade da fotografia de criar ficções e contar histórias, surgia a menção a Tito:

> Eu fazia as mesmas perguntas para elas [as pessoas entrevistadas] e não tinha nada a ver com o Tito. As minhas perguntas eram as questões que eu queria trazer com o projeto. É possível ficcionar com a fotografia? É possível criar uma ficção com a fotografia? Você é um personagem? Você, enquanto Ayrson Heráclito, por exemplo, você é um personagem? Algumas pessoas ficaram muito incomodadas com essa questão. Outros diziam: "não, acho que eu sou mesmo um personagem". Então ali tinham essas questões fundamentais do projeto, que era a questão do personagem, da ficção e da fotografia. Eu me perguntava qual era o vínculo que a fotografia tem com a verdade. Lá pelas tantas durante a entrevista, eu dizia, "eu tô te perguntando isso porque eu tenho acompanhado o trabalho do Tito Ferraz e essa semana ele publicou isso e eu queria saber sua opinião." E às vezes as pessoas diziam: "Tito?" ou "Ahh siim!" e eu sabia que essas pessoas tinham entrado em atrito com ele e tal. (COQUEIRO, 2018)

Ao final da conversa, Coqueiro fotografava o artista entrevistado. O segundo fotolivro, *43 retratos salvos no HD de Tito Ferraz*, é composto justamente por esses retratos, além de um autorretrato e de um retrato de Tito Ferraz. Essas imagens foram encontradas em um HD de Tito e atestadas pela perícia como imagens de sua autoria. Todos as fotografias são compostas por uma sobreposição de retratos, ou seja, Coqueiro fazia uma série de imagens do entrevistado e, no livro, sobrepõe todas elas. A quantidade de retratos sobrepostos é apontada na legenda que acompanha a imagem. Desta forma, a identidade dos fotografados é desfeita, tornando-se borrada. O retrato de Tito é composto pela sobreposição dos outros 42 retratos. O livro, que representa o legado deixado pelo fotógrafo, é, portanto, também uma homenagem à cena de fotografia da Bahia.

Ao criar uma história por meio da imagem, Coqueiro coloca em discussão precisamente crença nesta. Para mim, o que torna esse trabalho tão interessante é o fato de ele proporcionar essa discussão a partir de uma das formas contemporâneas de uso da imagem: o compartilhamento em redes sociais. Se a fotografia é um dos emblemas do nosso tempo, as redes sociais como Facebook e Instagram são seu veículo condutor e, em grande parte, as responsáveis por forjar e consolidar a sociedade calcada na imagem que vivemos hoje. O autor questiona, então, a crença na fotografia fazendo uso dos equipamentos que alimentam esse circuito, que nos mantém rodeados por imagens, cujo consumo é tão óbvio, veloz e elevado que não há quase espaço para a interrogação. Com a criação de Tito Ferraz, Coqueiro abre um espaço de questionamento do meio em si (rede social) e da própria imagem. Como tenho insistido ao longo desta tese, essa é uma das tarefas da arte e dos artistas do nosso tempo. Steven Bernas, artista e pesquisador francês, corrobora para este pensamento:

Paulo Coqueiro, páginas do *43 retratos salvos no HD de Tito Ferraz* (2017).
Fonte: Paulo Coqueiro

Autorretrato de Tito Ferraz e *167 Coqueiros.*
Fonte: Paulo Coqueiro.

> A arte é jogo, é abertura e encontro com um artista. Ela existe para além de outros lugares da comunicação. A arte não é este lugar ou este objeto, mas sim ligação infinita com o imaginário, com o lúdico e com a liberdade como forma de combate de todos os instantes. Crer na imagem é, primeiro, crer na ficção fabricada do mundo. Crer é se apagar como sujeito real em benefício da imagem do outro. (BERNAS, 2006, p.8)[171]

Através de *Não minta para mim*, o contexto contemporâneo, com seus absurdos e tendências ficcionais, é colocado em evidência para, assim, tornar-se passível de reflexão. Nessa obra, como apontei anteriormente ao sugerir a ideia de uma virada ficcional, a ficção assume uma de suas várias possibilidades: torna-se o caminho para abordar criticamente a realidade.

Orhan Pamuk, ao escrever sobre o ofício do romancista em *O romancista ingênuo e o sentimental*, diz o seguinte: "Entender, por intermédio do romance, os pequenos detalhes da vida que antes deixávamos passar despercebidos significa situá-los, imbuídos de significado, na paisagem geral e no contexto da história" (2011, p.64). Demonstrando novamente os cruzamentos entre o campo da fotografia e o campo da literatura, não é exatamente isso que o faz *Não minta para mim*? Coqueiro, nesse sentido, age como descreve Pamuk: ao criar um personagem fictício no Facebook, enfoca a crença na imagem e busca entender qual é o lugar que a fotografia ocupa hoje, quais são as suas possibilidades, quando a imagem já não pode mais ser negada como algo real-ficcional, mas, ao mesmo tempo, seguimos acreditando fielmente naquilo que vemos.

Com seu personagem, Coqueiro coloca o cenário contemporâneo

171. Tradução minha. No original: "L'art est jeu, ouverture et rencontre avec un artiste. Il existe d'autres lieux de communication. L'art n'est pas ce lieu ni cet objet mais lien infini avec l'imaginaire, le ludique et la liberté comme combat de tous les instants. Croire en l'image est d'abord croire en la fiction fabriquée du monde. Croire est s'effacer en tant que sujet réel au profit de l'image de l'autre."

em foco, este em que a ficção se faz cada vez mais presente. *Não minta para mim* traz, desta maneira, uma série de questionamentos em consonância com o cotidiano: em um mundo permeado por fotografias e, ao mesmo tempo, tão veloz, como podemos fazer uma crítica de tudo aquilo que vemos? Podemos confiar nas imagens? Afinal, qual o papel da fotografia? Ela pode mentir? Criar ficções?

Para Steven Bernas, em sua reflexão acerca da crença contemporânea na imagem, conclui que esta está cada vez mais distante do real – seja ela fotográfica, cinematográfica ou do cotidiano, como aquelas compartilhadas na rede. A imagem passa, então, a ser vetor de nossos ideais e utopias, bem como o lugar ocupado pelo outro. Se a imagem é sempre uma representação, fruto de uma relação entre o fotógrafo e a coisa fotografada, o que se tem, conforme o autor, é a ficção. Crer em imagens é, portanto, crer na ficção. "A ficção não é mais nem fato, nem uma forma ridícula do real, ela é uma forma crível, porém camuflada, da realidade" (2006, p.10)[172]. Para ele, a verdade da fotografia não está expressa na unicidade do quadro fotografado, assim como o visível da imagem não pode ser tomado como garantia do verdadeiro, não pode atestar a veracidade. A imagem, para Bernas, é "entretida por outras imagens, múltiplas, contraditórias e diversificadas, e por aqueles que as produzem no caos do mundo atual" (2006, p.53)[173].

É neste sentido que *Não minta para mim* torna a relação entre fotografia e ficção ainda mais complexa. Ao escolher criar seu personagem por meio de um perfil no Facebook, Coqueiro, a meu ver, acabou dando certa materialidade para sua ficção, que só foi possível porque a fotografia ainda é associada à realidade. Ou seja, usando a imagem

172. Tradução minha. No original: "La fiction ne plus factice ni une forme ridicule du réel, elle est une forme crédible de la réalité et agit masquée."

173. Tradução minha. No original: "L'image se divertir du multiple, du contradictoire, du divers des images et de ceux qui les produisent dans un chaos certain du monde actual."

para a criação de uma ficção, Coqueiro demonstra a força que ela ainda tem ao ser compreendida como comprovação da existência, espelho da natureza. O artista coloca em jogo, e investiga, a máxima do "ver para crer", como demonstrei ao investigar a fotografia como uma imagem que é sempre, ao mesmo tempo, real e ficcional, contendo tanto o referente que esteve diante da câmera como a subjetividade e a intenção do seu autor. Como afirma Bernas: "Crer na imagem é crer na mensagem da imagem, porque a imagem é a encarnação da verdade daquele que a cria" (2006, p.53)[174].

Se Tito existia como pessoa, se comunicava, publicava textos, compartilhava histórias pessoais, se mostrava presente em diferentes lugares, eventos e exposições, não havia qualquer motivo para desconfiar de sua existência. Ele seguia o comportamento básico de muitos cidadãos da sociedade da informação, que pressupõe que existir é estar na imagem, compartilhando cada passo dado através do mundo virtual. A imagem era tudo o que Tito possuía, ela atestava sua existência como real. É neste sentido que reforço a relevância da metaficção criada por Coqueiro. Ao refletir sobre a crença cega na imagem – ou seja, o ato de consumir imagens o tempo inteiro sem questionr que imagens são essas, feitas por quem, para que e por que –, valendo-se da própria imagem, o artista provoca o espectador a refletir sobre o uso que faz das redes sociais e o estimula a olhar e a indagar a imagem fotográfica com mais cuidado e atenção. E ele não o faz no sentido de alertar ao público que a imagem pode mentir, mas no sentido de convidar o público a desvendar os muitos caminhos que a fotografia oferece, sobretudo em tempos de transbordamento de imagens e das mil e uma possibilidades oferecidas pelas mídias digitais. Como bem resume Nadja Peregrino:

174. Tradução minha. No original: "Croire en l'image est croire au message de l'image. Car l'image est incarnation de la vérité du messager qui la parle."

> Não há mais uma narrativa coesa. Ao contrário, a foto digital, segundo Fontcuberta, traz à tona nossos impasses diante de uma imagem sem lugar e sem origem, desterritorializada, que molda a espessura do mundo através de uma realidade de ficção. Em Não minta para mim, a vida de Tito Ferraz se tornou uma ilha de edição, que atravessa o tempo cronológico como simulacro, mas que agora retorna na frase Ver para crer repetida ao infinito por estas imagens. (PEREGRINO, 2017, p.160-161)

Do ponto de vista formal, diferentemente dos outros fotolivros aos quais também dediquei uma análise mais longa e atenta – *Centro*, de Felipe Russo; a trilogia de Gilvan Barreto; e *Intergalático*, de Guilherme Gerais – o peso de *Não minta para mim* como publicação não recai sobre sua sequência imagética. Não é ela que determina a compreensão da mensagem do livro, nem o desenrolar da história, como ocorre nos outros fotolivros. Ela dá conta de apresentar a investigação e a tentativa de decifrar a história por trás de Tito Ferraz. É possível perceber que há um personagem e que algo está sendo investigado, mas, talvez pela adição dessa camada extra de sentido que é a criação de um personagem ficcional, a falta de alguma dica ao leitor dificulta que se chegue à conclusão de que a obra está justamente questionando o status da imagem e a atual crença nela. Isso me parece ser resolvido na montagem da exposição, quando Coqueiro acrescenta o vídeo com os depoimentos dos fotógrafos entrevistados e outros objetos ao espaço.

A relação colocada pela fotografia entre realidade e ficção é o que torna *Não minta para mim* possível. Nesse trabalho, está presente não apenas a ambiguidade de toda fotografia, mas sua capacidade de criar e contar histórias que sempre, inegavelmente, estarão marcadas pela intenção e pela subjetividade que forma o próprio fotógrafo.

Como procurei expor, ao sugerir que vivemos um tempo propício às ficções, a relação entre realidade e ficção aparece em diferentes momentos, sob formatos distintos e como parte de diferentes obras,

Um artista "genial". E ele nem existia

Falso japonês ganhou mostra e apresentação de astro em Fortaleza, uma ideia para mostrar manipulação da mídia e galeristas

Solo Especial

Seria um acontecimento. O japonês Souzousareta Geijutsuka, anunciado pela imprensa cearense como um dos principais nomes da arte contemporânea universal, era ansiosamente esperado semana passada em Fortaleza, para abrir a exposição *Geijitsu Kakuu*. Convidado especial da curadoria do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Geijutsuka mostraria no público cearense por que seu trabalho é celebrado em todo o planeta como uma obra revolucionária que, segundo o material de divulgação de sua eficiente assessoria de imprensa, incorpora "novos conceitos à arte", como os de "operação em tempo real, simultaneidade, supressão do espaço e imaterialidade". Os jornais locais deram amplos espaços para a divulgação da exposição. Um deles chegou a publicar, no dia marcado para a abertura do evento, uma entrevista de página inteira com Geijutsuka. Tudo perfeito, não fosse um detalhe: Souzousareta Geijutsuka não existe.

"Geijitsu Kakuu"

e a analogia da natureza

Repercussão do trabalho *Geijutsuka Souzousareta* (2017) na imprensa e press release enviado para os veículos de comunicação. Fonte: Arquivo pessoal

reforçando a necessidade de reflexão acerca deste cruzamento. Ainda no campo das artes, me parece importante lembrar o trabalho do artista paulistano radicado em Fortaleza Yuri Firmeza, realizado em 2006, no Museu de Arte Contemporânea (MAC) do Ceará. A exposição, intitulada *Geijitsu Kakuu e a analogia da natureza*, cujas primeiras palavras significam "arte e ficção" em japonês, apresentaria a obra de Souzousareta Geijutsuka (em japonês, "artista inventado"), um renomado artista contemporâneo nipônico, pela primeira vez em Fortaleza. Os principais veículos de comunicação do Ceará, que receberam material de divulgação, noticiaram a abertura da exposição, convocando o público a não perder a oportunidade de conhecer o trabalho do artista. Entretanto, no dia 10 de janeiro de 2006, no lugar da exposição, o que havia nas paredes do museu eram documentos que demonstravam ao público que tudo não passava de um trabalho de Firmeza, cujo intuito era criticar de forma ativa o comportamento do sistema das artes e da imprensa cultural, como ele mesmo afirma em um dos e-mails expostos: "o que me interessa é interrogar sobre a qualidade do que 'eles' vêm legitimando e apresentar as peças que compõem todo esse sistema de legitimação: críticos, jornais, artistas, curadores, galerias, museus e o próprio público" (2007, p.20)[175]. O artista japonês não passava de uma criação ficcional e a exposição, o mecanismo para colocar em xeque o próprio sistema do qual faz parte, erigido sobre as vigas do valor simbólico.

Já no cinema, um exemplo marcante são os filmes de Orson Welles e também os documentários do brasileiro Eduardo Coutinho. Welles é citado por Coqueiro como uma de suas referências. Em obras como *It's all true* (1993) ou *F for Fake* (1973), o cineasta cria nos limites entre os dois campos, misturando história real com encenação, documentário

175. O trabalho deu origem ao livro *Souzousareta Geijutsuka* (2007), que reúne a documentação exposta na sala de exposição, bem como as matérias veiculadas pela imprensa do Ceará e outros estados brasileiros.

com ficção, criando o que Barbara Leming (1985), biógrafa de Welles, nomeou como *docufiction* - o que cabe também para a obra de Coutinho, sobretudo no filme *Jogo de Cena*, no qual realidade e encenação estão propositalmente misturadas. Mais uma vez a criação está situada no limite entre os campos. Na literatura, a autoficção, ou seja, uma mistura de autobiografia com ficção, têm ganhado espaço. São exemplos as obras de Ricardo Lisías, Alejandro Zambra, Ben Lerner e Enrique Vila-Matas. Em *Divórcio*, outra referência citada por Coqueiro, Lisías mistura fatos de sua vida pessoal com uma narrativa supostamente ficcional. O leitor, impossibilitado de saber o que é de fato da vida íntima de Lisías e o que é ficção, flutua entre os gêneros ao longo da leitura, conduzida por um personagem que tem o mesmo nome do autor. Algo semelhante acontece com a obra *Formas de voltar para casa*, de Zambra, na qual o escritor conversa com o leitor, sempre em primeira pessoa, mas alterando a voz que fala, ora o próprio Zambra, ora o personagem, como na passagem:

> Pouco a pouco avanço no romance. Passo o tempo pensando em Claudia como se ela existisse, como se ela tivesse existido. No começo eu duvidava até do seu nome. Mas é o nome de noventa por cento das mulheres de minha geração. Faz todo sentido que ela se chame assim. Além do mais, tem um som agradável. Claudia. Gosto muito que meus personagens não tenham sobrenomes. É um alívio. (ZAMBRA, 2014, p.51)

Nos livros do norte-americano Ben Lerner, acontecimentos reais, como o atentado à estação Atocha, em Madri, ocorrido em 2004, ou o movimento *occupy*, que ocupou as ruas do setor financeiro de Nova York em 2011, fazem parte do pano de fundo de sua narrativa, assim como seus personagens passeiam por lugares e eventos reais, muitos dos quais foram noticiados na imprensa global. O espanhol Vila-Matas também passeia pela relação entre realidade e ficção na obra *Mac e seu contratempo*, no qual cria, como Coqueiro, uma metaficção. Seu

personagem principal, um aspirante a escritor, resolve recriar o livro de um outro escritor espanhol. Nessas obras, da literatura recente, realidade e ficção acabam por formar um amálgama, fundindo-se no espaço da narrativa, como acontece também com Paulo Coqueiro e seu personagem, Tito Ferraz. A ficção imita a vida, e a vida imita a ficção – mais uma vez fica claro que é uma linha muito tênue que as separa.

Voltando a *Não minta para mim* e à fotografia contemporânea, penso, desta forma, que é preciso sempre compreender a fotografia por seu caráter real-ficcional. Como afirmou Edward Steichen, por ocasião da exposição Family of Man, realizada no MoMA de Nova York em 1955, "a função e a missão da fotografia é explicar o homem ao homem e o homem a si mesmo". A experiência, ou o exercício de ver fotografias, de ler fotolivros, é, para mim, movida pelo desejo e pela busca de compreender aquilo que somos e aquilo que nos cerca. Coqueiro consegue colocar em xeque a sociedade contemporânea de forma sensível, crítica e bem-humorada. Mas, é preciso estar disposto e disponível para aceitar esta discussão. Na verdade, ver e crer nas imagens não envolve apenas o que a imagem mostra, mas também aquilo que podemos e queremos compreender a partir de nossa experiência com elas: sobre o olhar do outro, sobre nós mesmos e sobre o mundo, porque, como disse Dorrit Harazin, "o que cada pessoa vê ou deixa de ver numa foto mostra um pouco como ela é" (2017, p.10).

A obra de Coqueiro, assim como essas outras referências citadas brevemente, instauram o mesmo tipo de metareferência, utilizando o meio para questionar o próprio meio e colocando em xeque a nossa crença na realidade.

Considerações finais:
Porque é preciso seguir olhando fotografias

Uma pesquisa de doutorado possui, de forma prática, um tempo pré-determinado para ser realizada. Ao longo deste período, como é natural quando mergulhamos em um estudo, mais questões vão sendo abertas do que encerradas. O prazer que provém do desenvolvimento do trabalho também está ligado a esse movimento: quanto mais descobrimos, mais queremos encontrar e, com isso, a pesquisa se expande, muitas vezes extrapolando suas limitações objetivas e o recorte proposto inicialmente. Porém, é preciso concluí-la, por mais que ela represente apenas o início de uma caminhada que, daqui para frente, seguirei no campo acadêmico e profissional.

O início de minha pesquisa foi marcado pelo desejo de averiguar e indagar a relação entre os campos da arte e da fotografia. Para mim, por mais que a presença da fotografia seja cada vez mais constante e frequente nos trabalhos e exposições de arte contemporânea, está claro que parte do circuito, sejam artistas, críticos ou curadores, ainda enxergam uma divisão, e sobretudo uma diferença, entre ambos,

o que pode ser explicado pela herança do histórico da fotografia e de sua ambiguidade inerente, que, como demonstrei, é um meio técnico mas também uma forma de expressão. Porém, ao longo do processo de pesquisa, este ponto deixou de ser central, abrindo espaço para pensar nas relações da imagem em si, e não do sistema.

Com isso, passei a procurar o que na imagem me sensibilizava. Se, inicialmente, eu compreendia a fotografia em sua totalidade, ou seja, como um meio de registro, técnico, mas também como linguagem, usada para expressar uma vontade e uma escolha do artista, como esta relação entre o real e o subjetivo aparecia na imagem? Se a fotografia era índice, atestação da realidade, no meu entendimento a parte que cabia aos desejos e subjetividades do autor só poderia ser da ordem do ficcional, pois não era palpável. A ideia de ficção estava, então, ligada a uma atmosfera da fotografia, a algo subjetivo que me fazia imaginar sobre o seu passado e o seu futuro para além do que a imagem em si demonstrava. Por um lado, a fotografia é documento pois registra na imagem o que esteve, de fato, diante da câmera. Mas, por outro, não podemos tocar na subjetividade do fotógrafo, apenas intuí-la ao olhar para a imagem. Investigar esse cruzamento entre o real e o ficcional se tornou, então, um ponto de partida.

O fotolivro veio em seguida, como o objeto físico que, por suas características próprias, me permitiria investigar justamente este caráter real-ficcional da imagem. A partir da busca do lado ficcional da fotografia pude perceber que aquilo que me interessava na imagem também estava ligado ao seu potencial narrativo, a como uma fotografia poderia contar uma história. Nos livros fotográficos, por conta de seu formato, que pré-determina o desenvolver de uma narrativa, essa possibilidade ficava mais clara e evidente. Neste sentido, esta produção toca o campo da ficção, uma vez que, por mais que documente algum fato, como mostrei sobretudo a partir de Walker Evans e Robert Frank, é conformada por uma série de escolhas e decisões de

como contar essa história através da sequência de imagens que ocupará as páginas do livro.

Com isso, minha estrutura e campo de pesquisa foi emergindo: era preciso analisar a imagem fotográfica a partir do viés de uma imagem real-ficcional; o fotolivro me permitiria compreender como essa relação ocorria a partir do processo de feitura do livro e das relações possíveis que o formato em si oferecia. Nesse cruzamento e no desenvolvimento de uma narrativa, o campo da fotografia encontrava ainda outro campo, também ligado à ficção: a literatura. Como apresentei, a relação entre fotografia e literatura é algo que me interessa fortemente, pois enxergo um paralelo entre o papel central que os romances, principalmente os do século XIX, tiveram em narrar e registrar a sociedade da sua época, com o papel e o lugar ocupado pela fotografia hoje, quando vivemos rodeados por imagens. Assim, constituí meu percurso histórico e teórico: eu investigaria as relações entre fotografia, literatura, ficção e narrativa a partir dos fotolivros, considerando sempre a imagem como algo real-ficcional. Como meu interesse estava em pensar o presente, o recorte temporal escolhido foi a produção das duas primeiras décadas do século XXI, ou seja, trabalhos criados a partir dos anos 2000 e de artistas que estão em processo de consolidação de suas trajetórias. As obras e processos de trabalhos de Felipe Russo, Gilvan Barreto, Guilherme Gerais e Paulo Coqueiro, me atraíram por suas diferentes formas de contar histórias, pelas diferentes ficções que a fotografia permitia, mas mais do que isso, pela forma como as relações que norteavam meu pensamento apareciam em seus processos e suas poéticas.

Olhando para o conjunto de fotolivros escolhidos – *Centro*; *Mouscouzinho*, *O Livro do Sol* e *Sobremarinhos*; *Intergalático*; e *Não minta pra mim* –, à guisa de conclusão, retomo, aqui, as perguntas que havia elaborado anteriormente: a fotografia é capaz de contar uma história? É possível traçar uma relação entre a fotografia e a literatura? Que

relação seria essa? Perceber a presença subjetiva do fotógrafo não é também uma forma de compreender o mundo através do seu olhar, da mesma forma que, por exemplo, os romances também contribuíram para a compreensão da sociedade de outras épocas? A fotografia seria, então, uma arte narrativa? Mas e qual seria a melhor forma de narrar com a fotografia? Ao longo da pesquisa, ampliei estas questões para a forma do artista trabalhar e a sua relação com o fotolivro, onde foi possível verificar a relação entre fotografia e literatura, realidade e ficção, bem como identificar outros pontos de contato, como com o cinema e com a música, por exemplo.

Com o desenvolver da tese, pude compreender que o fotolivro, além de representar para mim o lugar claro e preciso para minha reflexão, era, na verdade, um gênero que, atualmente, como demonstrei a partir do pensamento de Grigolin (2017), Costa (2018) e outros autores no ensaio que abre esta pesquisa, havia tomado para si a missão de reivindicar o espaço e a importância da fotografia, através da criação de um novo campo independente. Assim, compreendo que acabei retomando, mesmo que de forma bem mais breve e periférica, aquilo que havia me atraído em um primeiro momento para a pesquisa acerca da fotografia na produção contemporânea em artes visuais: investigar e compreender os limites entre os campos da fotografia e da arte. O contexto contemporâneo, como apresentei, explora o termo fotolivro, atualizando-o, atribuindo-lhe um novo sentido e elevando o seu status à item de desejo. Outrora visto como registro, compilação ou apenas uma publicação, vale-se do crescente interesse do público, e, claro, do mercado, em torno das publicações de artistas para forjar e fortalecer, então, um campo próprio. Cabe aqui, muito bem, a afirmação do crítico e curador britânico David Campany, a respeito do termo fotolivro não ser uma escolha inocente de palavras.

> [O fotolivro] foi recebido e acatado como forma de impor algum tipo de unidade onde simplesmente não havia nenhuma e, provavelmente, não deveria haver. O substantivo composto, "fotolivro", é uma invenção esperta, designada a transformar um campo infinito (livros com fotografias) em algo passível de definição. Quem ousaria cunhar o termo "livro-palavra" para forjar uma coerência entre todos os livros que possuem palavras? Mas, aqui estamos. Um campo precisa de um nome e até que encontremos um melhor, estamos presos com "fotolivro". (CAMPANY, 2014, p.3)[176]

Por mais que a fotografia esteja cada vez mais presente e dominante na produção contemporânea, é certo que ela ainda merece não apenas atenção, mas inúmeras revisões da sua história, para que seja possível ampliar o entendimento sobre o meio e consolidar o seu espaço e sua importância dentro do campo da arte. Investigar o gênero fotolivro é um dos caminhos possíveis. Portanto, com minha pesquisa, acredito contribuir para esta expansão do campo, ao chamar a atenção do leitor para a relação próxima que a fotografia mantém com o campo da literatura, a sua capacidade narrativa e o dado ficcional inerente a toda imagem fotográfica, ou seja, aquilo que a forma juntamente com a sua relação indicial e que não pode mais ser negado.

Com isto em mente, conduzi o leitor pela primeira análise de obra, onde a ficção aparece de forma latente no olhar que Felipe Russo lança para o centro da cidade de São Paulo. Sua sequência imagética nos mostra que, por mais que a fotografia registre, documente um lugar, uma coisa, um espaço ou uma pessoa, a presença do fotógrafo se faz

176. Tradução minha. No original: "It has been welcomed and taken up in order to impose some kind of unity where there simply was none and perhaps should be none. The compound noun 'photobook' is a nifty little invention, designed to turn an infinite field (books with photographs in them) into something much more definable. What chancer would dare try to coin the term 'wordbook' to make something coherent of all books with words in them? But here we are. A field needs a name and until we find a better one we're stuck with 'photobook'." David Campany, Photobook Review #0007, Aperture, winter, 2014. Disponível em: http://davidcampany.com/the-photobook-whats-in-a-name/ acessado em 10/07/2018.

notar nos detalhes, na construção própria da imagem. A subjetividade cria, desta forma, uma fotografia que ocupa a linha tênue entre o real e o ficcional.

A construção da narrativa, ou seja, uma estrutura que pressupõe um início, um meio e um fim, me levou a aprofundar a discussão sobre a relação entre fotografia e literatura de forma mais atenta. No terceiro ensaio, procurei demonstrar como se efetiva esse encontro a partir do formato do fotolivro, do processo poético do artista, do lugar do fotógrafo autor e da relação entre o real e o ficcional na imagem fotográfica.

Em seguida, através da trilogia de Gilvan Barreto, demonstrei como a literatura pode operar de forma implícita na formação do fotógrafo e, portanto, na construção de suas imagens e narrativas. No trabalho de Barreto, a fotografia é palavra e é com ela que ele constrói suas frases e seus versos, assim como é através dela que ele conta a sua história. A presença da literatura, aqui, faz parte do processo poético do artista, que trabalha a partir de suas referências, daquilo que forma o seu olhar. A literatura narra o mundo e, assim, forma o artista. O artista olha para o mundo formado por este imaginário e, por sua vez, reage, oferecendo ao espectador novos caminhos.

Uma outra forma de olhar para o mundo, que me parece mais atual do que qualquer outra, é através da ficção propriamente dita. E é o que faz Guilherme Gerais com o seu fotolivro *Intergalático*. Neste ensaio, abordei como o uso da ficção científica, gênero usualmente ligado à literatura ou ao cinema, é utilizado para reforçar o potencial narrativo de uma sequência imagética. O universo imaginário ganha espaço e é construído através da fotografia, colocando no centro da discussão a função da fotografia em, por um lado, documentar o real, e, por outro gerar ficções que propõem novas formas de indagar a imagem fotográfica.

Desde o princípio, pensar o contexto contemporâneo me parecia tarefa importante e fundamental, uma vez que é o cenário em que a produção escolhida para análise está inserida. Ou seja, compreender não apenas como os artistas operam e dialogam a partir das questões atuais, mas como o presente cenário se comporta e reverbera estas produções. Em um momento de tensão política, econômica, social e cultural, com o mundo dando um giro à direita, revitalizando instituições e valores tradicionais e conservadores, e mais especificamente em um Brasil cindido por uma radicalização extrema, a ficção aparece como caminho, como forma de imaginar futuros possíveis, como meio e matéria para as manifestações e reflexões mais diversas. Ela ganha espaço no campo da arte, como demonstrei a partir dos fotolivros, e também a partir de produções no cinema, inclusive documental, na literatura, no teatro e na curadoria de artes visuais, para citar apenas alguns lugares onde a encontramos. Hoje, a ficção assume o lugar da utopia. É a partir deste cenário que desenvolvo, em meu sexto ensaio, a ideia de uma possível *virada ficcional*, ou seja, a ficção como possibilidade de pensar o presente e imaginar futuros possíveis, a ficção como possibilidade de nos devolver a capacidade de imaginar, de sonhar e de desejar construir mundos melhores.

É neste rastro que situei, então, a obra *Não minta pra mim*, de Paulo Coqueiro, último ensaio desta tese. Seu trabalho consolida as diversas questões levantadas e discutidas ao longo de minha pesquisa acerca da relação entre fotografia, literatura, ficção e narrativa a partir do ponto de vista da imagem real-ficcional. O artista demonstra a força e a presença da imagem nos dias de hoje, bem como a sua capacidade narrativa e como a fotografia pode operar com a ficção para contar uma história, exatamente como o faz a literatura. Apesar de sua natureza técnica, percebe-se que a fotografia pode mentir e, com isso, apontar para novos caminhos e leituras. Talvez, falte ao campo da fotografia amadurecer ainda mais o argumento central de James Wood

com relação à literatura, de que ela é, ao mesmo tempo, artifício e verossimilhança e de que "não há nenhuma dificuldade em unir estes dois aspectos" (2011, p.12).

Com o desenvolvimento desta tese, investiguei a partir dos trabalhos e do diálogo com os artistas as questões que emergiram, em um primeiro momento, através da contemplação da fotografia de Romy Pocztaruk, que fica em frente a minha mesa de trabalho. Pensar nas possibilidades narrativas da imagem, na presença da ficção, seja por meio da subjetividade do fotógrafo, do próprio fazer ou do resultado desejado, se configurou, para mim, como um lindo percurso de reflexão, no qual pude aproximar fotografia e literatura, duas áreas de pesquisa que me mobilizam e instigam na mesma medida.

A conclusão deste trabalho representa, desta forma, um caminho que me permitiu pensar sobre o tempo presente através da arte. A ficção, no contexto veloz e fugaz dos tempos atuais, se apresenta como algo fixo, permanente e por isso como via de reflexão possível. Mudam os modos de fazer ficção, mudam as narrativas, os formatos, mas sua essência permanece a mesma: expressar algo que não é da ordem do palpável, mas sim do sentir e do criar. Por isso, aposto na ficção como um caminho possível e ainda em ebulição, que merece seguir sendo por mim investigado, seja do ponto de vista da arte ou de outros campos culturais, filosóficos, sociológicos ou antropológicos. É a ficção, no meu entendimento, que é capaz de dar vazão para tudo aquilo que parece não caber na realidade dos dias de hoje. O próprio conceito de realidade está em xeque e pensar sobre ela é pensar sobre os caminhos que conduzirão nosso futuro.

Sendo assim, com a conclusão desta pesquisa tenho certeza de que não encerro as questões aqui levantadas entre fotografia e literatura, entre realidade, ficção e narrativa. Agora tenho um novo patamar para seguir pensando e ampliando este tema, a partir de constatações que esta pesquisa me permitiu: o fotolivro pressupõe, por seu formato,

uma narrativa; nele a edição da sequência imagética, ou seja, a escolha do encadeamento das fotografias que conformam no todo, é, em si, uma forma de criar histórias; o caráter ficcional da fotografia é, portanto, compreendido como a presença do fotógrafo na imagem e na construção da narrativa, isto é, suas escolhas e decisões; o fotolivro permite visualizar o cruzamento entre fotografia e literatura, e sua análise mais atenta permite encontrar novos pontos de contato com o cinema e a música, abrindo outras possibilidades de reflexão; a fotografia, por sua ambiguidade intrínseca, deve ser entendida como uma imagem real-ficcional.

As questões levantadas nesta tese ampliam o universo de definições a respeito da fotografia contemporânea, sobretudo no que concerne aos fotolivros, e estimulam e facilitam novas pesquisas. Ao chegar ao fim desta tese, desejo que ela possa se tornar uma fonte útil para todos aqueles que, assim como eu, veem no cruzamento entre fotografia e literatura, entre ficção e narrativa, e no objeto fotolivro, um campo instigante de pensamento.

O ensaio, como apontou Jean Starobinski (2011), experimenta relações com o mundo. Em minha tese, este é um ponto fundamental e central. Meu desejo, desde o princípio, era experimentar as obras, verificar as relações que eu intuía, procurar os caminhos que me instigavam a construir um pensamento sobre este recorte específico dentro do campo da produção contemporânea em artes visuais.

Desde o princípio, eu possuía o desejo de construir esta tese de forma a questionar o formato científico estabelecido, e arraigado, de pesquisa em história, teoria e crítica de arte. Por que seguimos métodos de pesquisa científica quando estamos falando de artes? Como é possível manter o campo da teoria tão afastado do campo da poética, se um precisa do outro, se um se relaciona e se constrói a partir e com o outro? Encontrar novas formas de reflexão, novas formas de olhar para a arte contemporânea, para entendê-la em toda a sua

multiplicidade me parece também passar por aí. Se falamos na necessidade de novas formas de refletir sobre a produção, não é necessário empreender também novas formas de pesquisa, de escrita e de registro? Entretanto, reconheço a complexidade de tal empresa e a dificuldade de encontrar métodos que abordem as questões da arte de forma mais aberta e criativa. Minha escolha por uma estrutura de tese com um tipo de texto entre o acadêmico, o jornalístico e o ensaio literário, é apenas uma pequena contribuição neste sentido, mas espero que ajude a encorajar novas propostas dentro das pesquisas acadêmicas.

Por fim, não é verdade que vemos fotografias para apreender o mundo a partir do olhar do outro? Para aprender a olhar melhor? Desta trajetória, levo comigo algumas lições importantes: o prazer da escrita, quando ela é possível de acontecer de forma livre e instigante; a satisfação de conversar com os artistas e entender seus processos de trabalho e suas formas de ver o mundo; a experiência de ver fotografias e encontrar nelas possibilidades de pesquisa; o prazer de poder ler histórias em imagens. Espero que meu leitor, ao chegar aqui, também tenha encontrado, ao longo destas páginas, este universo possível.

Referências bibliográficas

ABREU, Felipe. *A sequência na fotografia contemporânea : um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture / Paris Photo*. Campinas: Unicamp, 2018. Dissertação de Mestrado.

ADAMS, Robert. *Beauty in Photography: Essays in Defense of Traditional Values*. New York, Aperture, 2005.

ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In: ADORNO, W. T. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

AUGÉ, Marc. *Para onde foi o futuro?* Campinas: Papirus, 2012.

_____. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios.* 4a reimp. Chapecó: Argos, 2013.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

_____. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

BADGER, Gerry et al. *Imprint: Visual Narratives in Books and Beyond*. Art & Theory Publishing, 2014.

BADGER, Gerry. PARR, Martin. *The Photobook: a history. Vol. I*. London: Phaidon, 2004.

_____. *The Photobook: a history. Vol. 2*. London: Phaidon, 2006.

_____. *The Photobook: a history. Vol. 3*. London: Phaidon, 2014.

BAETENS, Jan. *La lecture narrative de l'image photographique*. In: MONTIER, Jean-Pierre et al. *Littérature et photographie*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008. pp. 339-348

BALTZ, Lewis. *Lewis Baltz: Texts*. Germany: Steidl, 2012.

BAQUÉ, Dominique. *Photographie Plasticienne*. Paris: Éditions du Regard, 1998.

_____. *Photographie Plasticienne: L'extrême Contemporain*. Paris: Éditions du Regard, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O rumor da língua*. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. (Coleção Roland Barthes)

BATE, David. *Photography. The Key Concepts.* London, New York: Bloomsbury, 2009.

_____. *Art Photography*. London: Tate Publishing, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas, vol. 1) São Paulo: Brasiliense, 1993a.

_____. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras

escolhidas, vol. 1) São Paulo: Brasiliense, 1993a.

BERNAS, Steven. *La croyance dans l'image*. Paris: L'Harmattan, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BRUAND, Yves. (2003). *Arquitetura contemporânea no Brasil*. (4ª e.d). São Paulo: Perspectiva.

BRUNET, François. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books. First published 2009, reprinted 2013. 173 p. (Exposures)

BURGIN, Victor. *Photography, Phantasy, Function*. In: BURGIN, Victor, ed. *Thinking Photography*. London: 1982.

CAMPANY, David. *Art and Photography*. Phaidon, 2012.

_____. *The 'Photobook': What's in a name?* In: *The Photobook Review* #007. New York: Aperture, Winter 2014. p.3

CANCLINI, Néstor. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência.* São Paulo: Eidtora da USP, 2012.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Trad. Renato Aguiar. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

_____. *Ver é um todo. Entrevistas e conversas 1951-1998*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Trad. Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.

CHARTIER, Roger. *A força das representações: história e ficção*. Chapecó: Argos, 2012.

CHÉREL, Emmanuelle et al. *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neutre*. Paris: Jeu de Paume. Document 3.

CHEVRIER, Jean-François. *La fotografia entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Editorial G. Gilli, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. *História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações*. ARS (São Paulo) [online]. 2005, vol.3, n.6, pp.78-87.

CLAP! 10x10 Contemporary Latin American Photobooks : 2000-2016. 10x10 photobooks, 2017.

COLBERG, Jörg. *Understanding Photobooks. The Form and Contento f The Photographic Book*. New York and London: Routledge, 2017.

COLEMAN, A. D. *El método dirigido. Notas para una definición*. In: RIBALTA, Jorge. *Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografía.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

COQUEIRO, Paulo. *O lugar de incertezas onde Tito Ferraz habita*. In: Anais do Colóquio de Fotografia da Bahia. Volume 1, Número 1, Setembro 2017. pp. 117-121.

COTTON, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2009.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CUNHA, Antonio. *Dicionário Etimológico da Língua Brasileira*. São Paulo: Lexikon, 2010.

D'ANCONA, Matthew. *Pós-Verdade: A nova guerra contra os fatos em tempos de fake news*. São Paulo: Faro Editorial, 2018.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 2012.

_____. *Fotografía & Cine*. Mexico: Ediciones Ve, 2013. (Serieve)

DUGAN, Thomas. *Photography Between Covers: Interviews with Photo--bookmakers*. New York: Light Impressions, 1979.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDWARDS, Steve. *Photography: a Very Short Introduction*. London: Oxford, 2006.

_____. *Le secret de la photographie. Entretien avec Leslie Katz.* Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2017.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Vol 1. São Paulo: WMF, 2013.

_____. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Vol 2. São Paulo: WMF, 2013.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias.* Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

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

FILHO, Mariano K. *Do livro explodido à reordenação do mundo: Dulce Sudor Amargo, de Miguel Rio Branco*. In: GRIGOLIN, Fernanda. *Série pretexto: Edição publicações fotográficas*. São Paulo: Tenda de Livros, 2016. (Série Pretexto)

_____. *Miguel Rio Branco: imaterialidades do objeto, materialidades da imagem*. São Paulo: USP, 2015. Tese de Doutorado.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumara, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. *O Beijo de Judas*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2010.

_____. *A Câmara de Pandora*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

_____. *Estética Fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Editorial G. Gilli, 2003.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOSTER-RICE, Greg. ROHRBACH, John. *Reframing the New Tophographics*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

FRIED, Michael. *Why photography matters as art as never before*. New Haven: Yale University Press, 2012.

FRIZOT, Michel. *A new history of photography*. Köln: Könemann, 1998.

GARCIA, Erin. *Photography as Fiction*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2010.

GHIRRI, Luigi. *The Complete Essays: 1973-1991*. London: Mack, 2016.

GONZALEZ, Laura F. *Fotografia e Pintura*. São Paulo: WMF, 2011.

GREEN, David. LOWRY, Joanna. *De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica*. In: GREEN, David (ed.) *Que ha sido de la fotografia?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. (FotoGGrafía)

GREENOUGH, Sarah. *Thinking in Sequences*. In: ROBERT FRANK, *Books ans Films 1947-2017.* Göttingen: Steidl, Süddeutsche Zeitung. 2017. pp. 8-9

GISI, Juliana. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. Curitiba: Juliana Gisi Martins de Almeida, 2015.

GRIGOLIN, Fernanda. *Livro de fotografia como livro de artista. Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro*. São José dos Campos: Publicações Iara, 2013.

_____. *Série pretexto: Edição publicações fotográficas*. São Paulo: Tenda de Livros, 2016. (Série Pretexto)

GRONERT, Stefan. *The Düsseldorf School of Photography*. Aperture, 2010.

GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the Real: Writings on Photography*. New York: Aperture, 2010.

HOUAISS, Antonio. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.* São Paulo: Objetiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JEFFREY, Ian. *Photography: a Concise History*. London: Thames & Hudson, 1996. (World of Art)

KEHL, Maria Rita. *Muito além do espetáculo*. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005. pp.234-253

KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in The Theory of Fiction with a New Epilogue*. Oxford: University Press, 2000. 206 p.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Os tempos da fotografia: o Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Editorial G. Gilli, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles; SEROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. *A cultura-mundo: respostas a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOMBARDI, Katia. *Documentário Imaginário: novas potencialidades da na fotografia documental contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Dissertação de Mestrado.

LUGON, Olivier. *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Trad. Antonio Fernández Lera. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

MARQUES, Ana M. *Paisagens com figuras: fotografia na literatura contemporânea (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk)*. Belo Horizonte: UFMG, 2013. Tese de Doutorado.

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós Arte y Educación, 2003.

MONTIER, Jean-Pierre et al. *Littérature et photographie*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008.

MOUGIN, Pascal. (Org.) *La tentation littéraire de l'art contemporain*. Paris: Les presses du réel, 2017.

NAVAS, Adolfo M. *Fotografia & Poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

NEWHALL, Beaumont. *The history of Photography*. New York: MoMA, 1988.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAPAGEORGE, Tod. *Core Curriculum: writings on Photography*. New York: Aperture, 2012.

PEREGRINO, Nadja. *A fotografia contemporânea brasileira*. In: Anais do Colóquio de Fotografia da Bahia. Volume 1, Número 1, Setembro 2017. pp. 139-161

PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê da Escrita, 2004.

PIZZINI, Joel. *A falsa ficção*. IN: TEIXEIRA, Einaldo. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo, Hucitec Editora, 2015.

POIVERT, Michel. *La photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

_____. *Brève Histoire de La Photographie*. Paris: Éditions Hazan, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIBALTA, Jorge (Org). *Efecto Real – debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Editorial G. Gilli, 2004.

ROTH, Andrew. *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. New York: PPP Editions, 2001.

_____. *The Open Book*. Göteborg: Hasselblad Center, 2004.
ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SCOTT, Clive. *The Spoken image*. London: Reaktion Books, 1999.

SEGRE, Cesare. Verbete Ficção. In: Enciclopédia Einaudi, Volume 17, Literatura e Texto. Portugal: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1989. pp.41-56

SHANNON, Elizabeth. *The rise of the Photobook in the Twenty-First Century*. In: *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, Vol. 14, 2010. pp. 55-62.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STAROBINSKI, Jean. *É possível definir o ensaio?* In: *Remate de Males.* v.31, n. 1-2, (2011). Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Departamento de Teoria Literária.

SWEETMAN, Alex. *Photobookworks: the Critical Realist Tradition*. In: LYONS, Joan (Org.) *Artist's Books: a Critical Anthology and Sourcebook*. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1985. pp. 187-205

TEIXEIRA, Einaldo. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea.* São Paulo, Hucitec Editora, 2015.

TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

WALTY, Ivete. *O que é ficção*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. (Primeiros Passos)

WISNIK, Guilherme. *Cidade com sono*. In: RUSSO, Felipe. *Centro*. São Paulo: Ed. do Autor, 2014

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Coleção Portátil 6)

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

ZANOT, Francesco. SOTH, Alec. *Ping Pong Conversations*. Roma: Contrasto, 2013.

Catálogos

CHIODETTO, Eder (Org.). *Geração 00: A nova fotografia brasileira.* SESC: São Paulo, 2013.

DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. Catálogo.

GHIRRI, Luigi. *Pensar por imagens*. Rio de Janeiro: Intituto Moreira Salles, 2014.

JONES-BENEDICT, Linda. *Storyteller: the photographs of Duane Michals*. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh on November 1, 2014-February 6 2015. Prest Verlag, Munich, London, New York. 2015.

ROBERT FRANK, *Books ans Films 1947-2017.* Göttingen: Steidl, Süddeutsche Zeitung. 2017.

ROSENHEIM, Jeff; EKLUND, Douglas. *Unclassified: A Walker Evans Anthology.* Selections from the Walker Evans Archive, Department of Photographes, The Metropolitan Museum of Art. Scalo Zurich – Berlin – New York, 2000. 247 p.

Fotolivros, livros fotográficos, livros de artista e livros de literatura

AGEE, James. EVANS, Walker. *Let Us Now Praise Famous Men*. London: Picador Classics, 1988.

BARRETO, Gilvan. *Moscouzinho*. Recife: Tempo D'Imagem, 2012.

_____. *O livro do sol*. Recife: Tempo D'Imagem, 2013.

_____. *Sobremarinhos*. São Paulo: Ed. Do Autor, 2015.

BATE, David. *Zone*. London: Artwords Press, 2012.

BEN, Lerner. *Leaving Atocha Station*. London: Granta, 2011.

_____. *10:04*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAMARGO, Marina. *Como se faz um deserto*. Porto Alegre: M. Camargo, 2013.

CARVALHO, Bernardo. Nove Noites. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

COQUEIRO, Paulo. *Não minta para mim*. Salvador: Ed. do autor, 2016.

CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas – contos.* Rio de Janeiro, BestBolso, 2012.

DE MIDDEL, Cristina. *The Afronauts*. Madrid: Self published, 2012.

EVANS, Walker. *American Photographs*. 3rd printing. New York: The Museum of Modern Art, 2016.

FIRMEZA, Yuri (Org.). *Souzousareta Geijutsuka*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Publifolha, 1998.

FRANK, Robert. *Os Americanos* (edição brasileira). São Paulo: IMS, 2017.

_____. *Black White and Things*. Washington: National Gallery, 1994.

GERAIS, Guilherme. *Intergalático*. Londrina: Avalanche, 2014.

LAMPERT, Letícia. *Chai*. Porto Alegre: Ed. do Autor, 2016.

LISÍAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

OLOIXARAC, Pola. *As teorias selvagens*. São Paulo: Saraiva, 2011.

PAULS, Alan. *A vida descalço*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PENTEADO, André. *Cabanagem*. São Paulo: Estúdio Madalena, 2015.

_____. *Missão Francesa*. São Paulo: Estúdio Madalena, 2017.

PIC, Muriel. *As desordens da biblioteca: fotomontagens. A biblioteca obscura de W. H. F. Talbot*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

RUSCHA, Edward. *Twentysix Gasoline Stations*. 1937.

RUSSO, Felipe. *Centro*. São Paulo: Ed. do Autor, 2014.

SLIMANI, Leïla. *Canção de ninar*. São Paulo: Planeta, 2018.

SRODEK-HART, Guillermo. *Stories*. Alemanha: Prestel, 2015.

STRUTH, Thomas. *Walking*. Madrid: Ivorypress, 2013.

VILA-MATAS, Enrique. *Mac e seu contratempo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZELLAR, Brad. SOTH, Alec. *House of Coates*. Minneapolis: Coffee House Press, 2014.

Sites de artistas

Aleix Plademut - http://aleixplademunt.com/
André Penteado - http://andrepenteado.com/
Bill Brandt - http://www.billbrandt.com/
Cristina de Middel - http://www.lademiddel.com/
Felipe Russo - http://www.feliperusso.com/
Gilvan Barreto – https://www.gilvanbarreto.com/
Gregory Halpern - http://www.gregoryhalpern.com/
Guilherme Gerais - http://www.guilhermegerais.com/
Isadora Brant - https://cargocollective.com/isadorabrant
Jack Latham - http://www.jacklatham.com/
Marina Camargo - http://www.marinacamargo.com
Musuk Nolte - http://musuknolte.com/index.html
Pablo Ortiz Monasterio - http://www.editorialrm.com/2010/product.php?id_product=252
Paulo Coqueiro - https://www.paulocoqueiro.com.br/
Romy Pocztaruk - http://www.romypocz.com

Outros sites visitados e consultados

https://aperture.org/pbr/
https://cphmag.com/
http://hafny.org/
http://www.josefchladek.com/
http://phlit.org/
http://photocaptionist.com/

Projeto Gráfico: Ana Laydner
Fotografia da capa: Fabio Del Re
Revisão ortográfica: Ana Beatriz Fiori
Impresso em Porto Alegre, novembro 2018.