

Daniela Nery Bracchi

O SENTIDO E O SENSÍVEL NAS NARRATIVAS FOTOGRAFICAS



Daniela Nery Bracchi

O SENTIDO E O SENSÍVEL NAS NARRATIVAS FOTOGRAFICAS



São Paulo

2025



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

B796s

Bracchi, Daniela Nery -
O sentido e o sensível nas narrativas fotográficas /
Daniela Nery Bracchi. - São Paulo: Pimenta Cultural, 2025.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-284-7

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-284-7

1. Narrativas fotográficas. 2. Fotografia. 3. Semiótica.
I. Bracchi, Daniela Nery. II. Título.

CDD: 770

Índice para catálogo sistemático:

I. Fotografia

Simone Sales - Bibliotecária - CRB ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2025 a autora.

Copyright da edição © 2025 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

[<https://creativecommons.org/licenses/>](https://creativecommons.org/licenses/).

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Estagiária editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini Mílana Pereira Mota
Estagiárias em editoração	Raquel de Paula Miranda Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	freepik - freepik.com
Tipografias	Abolition, Acumin, Sofia Pro
Revisão	A autora
Autora	Daniela Nery Bracchi

PIMENTA CULTURAL

São Paulo • SP

+55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 5

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski

Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt

Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Agumario Pimentel Silva

Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand

Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah

Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira

Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva

Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos

Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa de Amaral Caffagni

Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.

Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein

Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues

Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva

Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willering
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton

Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite

Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho

Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal

Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior

Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes

Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo

Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva

Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento

Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza

Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

*A presente publicação foi realizada
com apoio da Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior – Brasil (CAPES) – Código
de Financiamento 001.*

SUMÁRIO

Prefácio 11

CAPÍTULO 1

**O tema das narrativas fotográficas
sob a perspectiva semiótica13**

CAPÍTULO 2

A semiótica da fotografia21

Níveis de análise 26

CAPÍTULO 3

**A narrativa fotográfica no formato fotolivre:
algumas indefinições e potencialidades30**

CAPÍTULO 4

**Um horizonte de referência para os fotolivros:
experimentações editoriais nos livros de artista36**

CAPÍTULO 5

Narrações possíveis no intervalo entre imagens46

CAPÍTULO 6

Classificações provisórias a partir de Badger54

CAPÍTULO 7

**Estudo de caso 1:
a sociedade americana a partir de *The Americans*59**

CAPÍTULO 8

**Estudo de caso 2:
dois fotolivros em diálogo..... 67**

Um gênero em busca de um autor 71

Vivian Maier:
uma fotógrafa de rua.....74

Vivian Maier:
out of the shadows..... 83

CAPÍTULO 9

Narrar junto:
outras formas de fazer imagem.....91

Meu mundo teu:
obra-caminho..... 94

A experiência enquanto meio de
transformação na arte e na educação 98

Técnicas fotográficas artesanais
e construção de experiência 104

Imagens de um encontro..... 108

Ainda algumas considerações..... 114

CAPÍTULO 10

Outros modos de fazer imagem:
possibilidades da narratividade fotográfica no território pós-colonial..... 116

Reflexões iniciais:
as subversões textuais..... 119

O pano de fundo trazido aos holofotes 122

Algumas breves considerações finais..... 131

Referências..... 133

Sobre a autora 140

Índice remissivo 141

PREFÁCIO

Esta obra surge como uma oportunidade de recuperar os estudos e artigos autorais escritos ao longo de uma trajetória acadêmica em busca de pistas para compreender as narrativas fotográficas, entendidas sob o viés metodológico da semiótica da fotografia. Com este livro, espera-se contribuir para a formação de estudantes tanto de graduação quanto de pós-graduação que encontram na imagem um campo de estudos que oferece diferentes perspectivas de análise, dentre as quais a semiótica alcança um grande interesse, mas encontra entraves no escasso número de publicações de estudos sistematizados no Brasil.

Iniciamos a obra estabelecendo os parâmetros da metodologia semiótica de análise de fotografias, abordando também as pré-condições de análise, ou os aspectos a serem considerados previamente à análise formal e que preparam o terreno para uma compreensão mais analítica das narrativas fotográficas, especialmente aquelas na forma de fotolivros. Adentramos o contexto dessas publicações editoriais abordando também o campo dos livros de artista, pois essas são formas objetuais que trabalham a imagem e sua relação com o texto nos modos mais criativos que observamos no campo artístico.

Avançamos, então, para alguns estudos de caso, uma vez que só o mergulho vertical na obra fotográfica permite ver as nuances da construção de sentido e do sensível nas narrativas visuais. Para tanto, inicialmente abordamos uma obra clássica da história dos fotolivros: *The Americans*. Esta publicação nos mostra como um determinado tema (a sociedade americana e marca cultural do racismo da época) é recoberto por uma forma estilística mais geral, a da jornada, bem como construída por micronarrativas particulares assentadas em metáforas visuais.

O segundo estudo de caso cresce em grau de complexidade e propõe um olhar analítico sobre dois fotolivros produzidos a partir das fotografias pertencentes ao espólio de uma fotógrafa que não alcançou reconhecimento em vida, mas virou um fenômeno após ter sido “descoberta” no campo da fotografia. As duas publicações contendo as imagens realizadas por Vivian Maier elucidam que o estilo de um fotógrafo, de um livro e mesmo de um gênero de imagens (neste caso a fotografia de rua) pode ser responsabilidade de muitos atores que operam as narrativas trazidas aos leitores. Enquanto em *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*, percebe-se uma autêntica representante do gênero de imagens, *Vivian Maier: out of the shadows* explora camadas mais complexas da artista a partir da colocação em jogo de determinadas estratégias de escolha e encadeamento de imagens.

Após esse mergulho vertical nessas obras editoriais específicas, tomamos uma experiência artística que envolve a fotografia para observar as narrativas visuais como um meio de promoção de encontros e diálogos intersubjetivos. A obra *Meu mundo teu* permite-nos refletir sobre o entrelaçamento de arte e educação tecidos a partir da produção analógica de imagens.

Terminamos o livro com as considerações mais recentes que temos ensaiado sobre o entendimento das narrativas visuais a partir de uma perspectiva pós-colonial. A diferença cultural na produção de imagens nos faz conhecer não só outros modos de produzir fotografias, mas também outros enquadramentos na compreensão dessas imagens, construindo outras versões daquilo que a fotografia pode ser e os papéis que pode desempenhar na imaginação de outros mundos possíveis.

Um livro é sempre uma carta lançada ao mar. Espero que este aqui seja encontrado em muitos momentos de estudo e que traga uma faísca brilhante de ideias para o diálogo analítico com a fotografia.



1

**O TEMA DAS
NARRATIVAS
FOTOGRAFICAS SOB
A PERSPECTIVA
SEMIÓTICA**

O campo de pesquisa da fotografia nos apresenta muitas perspectivas de entendimento da imagem fotográfica. Afinal, a imagem e a narrativa imagética são objetos culturais que podem ser vistos a partir de seu viés antropológico, comunicacional, político, etc. Nesse contexto, a semiótica é uma linha de investigação que se ocupa principalmente em saber como as coisas significam, e disso deriva que sua principal preocupação quando interroga as imagens é a de saber como o sentido é construído numa narrativa.

Esta abordagem, ainda sim, desenvolve-se em diferentes vertentes, tendo a semiótica Peirciana (aquela que floresce após os estudos de Charles Sanders Peirce) alcançado um alto grau de difusão no campo acadêmico. Sob este prisma, a fotografia passa a ser entendida como tendo uma especificidade *a priori*, dada a partir de sua gênese. Uma vez que é criada a partir da impressão do estímulo luminoso sob uma superfície fotossensível, a imagem fotográfica é categorizada tanto como índice quanto como ícone. Ela é índice na medida em que seu sentido se assenta na semelhança entre as formas visíveis da imagem e dos objetos do mundo, o que não deixa de ter um componente cultural de convencionalidade, uma vez que nem todos os grupos humanos saberiam “ler” a perspectiva unifocal das imagens fotográficas. Mas a fotografia também é índice, uma vez que apresenta uma relação causal entre signo e objeto que permite compreender o sentido das formas da imagem a partir do fato da incidência da luz sobre a superfície do filme analógico ou sensor digital (Schaeffer, 1996).

Já a semiótica discursiva, também chamada de semiótica greimasiana (uma vez que floresce sob os estudos de Algirdas Julien Greimas) ou Escola de Paris, desenvolve a perspectiva de uma semiótica da fotografia na qual a especificidade da fotografia será dada *a posteriori* na estabilização de práticas produtivas e interpretativas que envolvem o fazer e a compreensão cultural do fotográfico. A semiótica de linha francesa encontra raízes nos estudos que o linguista suíço Ferdinand de Saussure inaugura na década

de 1910 e que se desenvolvem na década de 1960 com as pesquisas do lituano Greimas. Dentro dessa perspectiva, o campo da imagem foi melhor explorado inicialmente por nomes como Roland Barthes (1964) e Jean-Marie Floch (1985, 1986). Hoje, essas pesquisas se desdobram na semiótica da fotografia proposta por Pierluigi Basso Fossali e Maria Giulia Dondero (2011) a partir dos estudos de Jacques Fontanille (2004, 2008).

É válido se perguntar, dentro da perspectiva semiótica, quais estratégias estéticas e retóricas um artista utiliza para construir um discurso sobre determinado tema e alcançar um certo impacto sensível e inteligível no leitor. Tendo em mente esse tipo de questão, há leituras introdutórias sobre a análise semiótica de imagens que estão no pano de fundo deste livro e que recomendamos para aqueles que querem saber mais sobre o tema, como as publicações de Antonio Vicente Pietroforte (2004, 2011).

Nesta nossa publicação, interrogamos as possibilidades de construção de sentido das narrativas fotográficas. Uma vez que as imagens são encadeadas no formato de livro, criam-se especificidades da leitura plástica e imagética deste objeto editorial que merecem uma cuidadosa análise sob o viés da semiótica.

No entanto, é importante que o analista de imagens tenha no horizonte preocupações sobre aspectos que ainda não constituem passos da análise em si. São espécies de pré-condições de análise. Uma delas é a descrição do fotolivro físico, de forma a minimizar as conotações de valor da obra e busca informar características como o tamanho, o número de páginas, a quantidade de fotos (pode-se especificar também quantas fotos são coloridas e quantas são em preto e branco) e o ano da edição. A descrição é importante porque, por exemplo, as variações que existem no tamanho de um fotolivro podem levar o leitor a refletir sobre a relação daquele objeto com o corpo de quem lê. Um livro muito grande e pesado sugere que o leitor tenha um lugar para apoiá-lo, enquanto um pequeno zine mostra

uma capacidade maior de circulação e mobilidade de leitura. O tipo e a variedade dos papéis usados na publicação também podem dar pistas sobre o convite tátil que o leitor recebe ao folhear as páginas. Entendemos essas características físicas como premissas a serem exploradas em relação aos sentidos aportados para a publicação.

Já a análise é diferente da descrição porque objetiva tornar explícitos os conhecimentos culturais necessários para que o leitor compreenda a imagem. Podemos entrever que o analista necessita de um conhecimento cultural e antropológico para poder relacionar o conteúdo das imagens de um fotolivro com o campo cultural no qual a publicação circula. Um exemplo da necessidade de se estabelecer essas relações surgiu durante minha pesquisa de doutorado (Bracchi, 2014), quando me debruçava sobre as fotos de nus femininos no fotolivro *Silent Book* (1997), de Miguel Rio Branco. Percebi que essas imagens deveriam ser cotejadas com as fotografias de nus da história da fotografia, de modo a tornar pertinente o fato de que no fotolivro há uma quebra dessas convenções e as mulheres encaram o fotógrafo, enquanto esse olhar parecia desviado ao longo da história da fotografia, numa dinâmica visual que colocava as mulheres como objeto passivo do olhar masculino. O sentido disruptivo da imagem de uma mulher que encara a câmera é então realçado, pois compreende-se a quebra de paradigmas encenada no cara a cara da personagem que se impõe diante de nós.

O ponto central aqui é que o sentido daquilo que encontramos numa narrativa de imagens deve ser ancorado nas estratégias estéticas e retóricas da cultura visual. Isso não significa, no entanto, que a análise se restrinja a abstrair o conteúdo do que é exposto num fotolivro em relação ao léxico cultural que o sustenta. A análise deve trazer uma relação recíproca entre a abstração do sentido dos temas que vemos no livro e a consideração dos elementos concretos que tornam aquela figura específica a realização de uma abordagem única do tema.

Além disso, deve se considerar que uma análise, ou mesmo um texto crítico, é uma organização verbal escrita que se refere a conceitos, histórias e sensações que nos vêm pelos sentidos, especialmente o visual. O analista tem então o desafio de partir de algo que se organiza visualmente no espaço do livro para tratar disso linearmente num texto que desenrola seus argumentos parágrafo após parágrafo. O trabalho da pesquisa e escrita de textos que pensam a imagem é, portanto, um exercício não só de análise, mas de construção de pensamento, de exposição de argumentos e de retórica.

Ao mesmo tempo que nossa atenção está voltada para os aspectos relativos à construção de sentido na imagem, devemos também refletir sobre o modo como estamos expondo esses argumentos e construindo o pensar sobre as imagens. Cabe se interrogar sobre como abordar um argumento, o que desvelar no texto primeiro e como manter a polissemia ao tratar da imagem por meio das palavras, já que uma análise não esgota os sentidos presentes na narrativa por imagens.

Cabe ao crítico, ainda, escolher dentro da língua o modo pelo qual irá se referir àquilo que viu. A experiência com a terminologia de análise traz alguns desafios, pois as palavras encontram-se cercadas de nuances, marcas ideológicas e culturais. Com o tempo, a semiótica vai desenvolvendo um vocabulário menos marcado conotativamente para tratar dos elementos plásticos. Características das imagens vão sendo definidas com termos sobre as relações de cor (como cores saturadas/cores não saturadas, cores quentes/cores frias), de forma (reto/curvo, horizontal/vertical, pontudo/arredondado) e de topologia (primeiro plano/segundo plano, alto/baixo, esquerda/direita, englobante/englobado, periférico/central). O que esse léxico nos mostra é a tentativa de descrição da imagem a partir de termos menos marcados valorativamente na cultura. A busca por esta nomenclatura responde a um anseio de maior neutralidade por parte do texto científico, diferentemente daquele poético.

Assim como podemos compreender o vocabulário utilizado pela semiótica como reflexo de um modo de produção de análises que foram se desenvolvendo ao longo do tempo, também a narrativa visual a ser analisada deve reenviar o analista à investigação sobre as práticas criativas de sua época e ao modo de interpretação a que diferentes gêneros de imagens respondem.

Isso porque artifícios estéticos podem significar algo numa época e tempos depois ter outro significado. Na fotografia, por exemplo, percebemos que elementos como cores, enquadramentos e poses que eram considerados comuns num determinado momento do passado podem hoje ser empregados para remeter à ideia de nostalgia e de um tempo longínquo. Há casos em que esse contexto é tão distante, como as pinturas em cavernas, que temos apenas hipóteses do que a imagem representava à época. Existe, portanto, um universo de referências e sentidos que circulam no tempo em que a imagem é produzida e que ancora o significado de sua interpretação naquela cultura. Quando tratamos de imagens que se distanciam temporalmente de nós, é importante que o pesquisador busque compreender esses sentidos.

Quem estuda as imagens no âmbito acadêmico tem à sua disposição ferramentas como o Portal de Periódicos da Capes¹, que abriga artigos científicos e textos de divulgação, sendo uma boa fonte de consulta para saber o que foi dito sobre determinado autor ou obra na época de seu lançamento. Isso pode fazer com que o impacto artístico de uma publicação seja mais bem mensurado, pois permite entender quais foram as novidades que a publicação trouxe em termos de artifícios estéticos ou retóricos.

Desse modo, o pesquisador pode colocar hoje questões mais coerentes para obras criadas em outra época. Afinal, nem todas as perguntas cabem se certos conceitos ou estratégias não eram

1 O site pode ser acessado em: <https://www.periodicos.capes.gov.br>

sequer conhecidos quando uma publicação foi lançada. Considerar, portanto, como a obra foi percebida e com o que dialogava em seu próprio tempo é um passo importante para tentar estabelecer pontes entre questões atuais e de outrora.

Ao pensarmos em um dos fotolivros mais famosos, por exemplo, sabemos de saída que *The Americans*, lançado pelo suíço Robert Frank em 1958, construía então um discurso antirracista. A partir disso, novas questões sobre o tema podem ser colocadas em diálogo com o que o fotógrafo mostrava no momento em que produziu a obra. O contexto de publicações fotográficas da época também nos faz ver que o formato do livro de Frank, com uma imagem por página, era o padrão dentro dos poucos livros de fotografia que circulavam. Compreender esse contexto nos faz entender melhor a escolha de materiais, as características estéticas, os enquadramentos e o sequenciamento de fotografias na obra.

Deve-se considerar ainda que uma fotografia específica faz parte de um gênero de imagens, correspondendo às características de um ou mais estilos, e o universo maior do gênero pode colocar em diálogo materialidades tão diferentes quanto a pintura, a gravura, o desenho ou a fotografia. Cabe ao pesquisador, então, afunilar o universo de referência das fotografias exibidas na obra. Identificar e estudar os gêneros fotográficos com os quais a publicação dialoga mais diretamente é importante porque muitas obras seguem regras e características plásticas de seu gênero. O exemplo anterior de *The Americans* convoca o universo da fotografia de rua, mas outras publicações vão dialogar com gêneros tão diferentes quanto o retrato, a paisagem, etc. Por isso, não causa estranhamento que *The Americans* seja composto de fotografias em preto e branco, uma vez que este era um padrão estético do gênero.

Isso nos leva a outro ponto importante: mesmo conhecendo o gênero das imagens que analisamos, até onde vamos buscar outras obras que participem de um universo coerente de

referências? A semiótica indica que há dois tipos de relações que podem ser feitas: diacrônicas e sincrônicas. A primeira diz respeito a relações numa linha temporal. Até que ponto vale a pena voltarmos no tempo para compreender uma imagem? Muitos escritos analíticos voltam demais no passado para falar de um problema atual, operando uma falta de coesão. A história do retrato, por exemplo, pode remontar às múmias do Egito romano. É preciso interrogar-se, no entanto, porque a exposição dessa relação se justifica na construção da análise.

É o caso de prestarmos atenção nos argumentos que vamos construindo para abordar um tema. Parece desnecessário que muitos artigos iniciem com afirmações de que algo sempre existiu, de que o homem produz imagens desde o período em que vivia em cavernas, por exemplo. A não ser que vá se fazer uma abordagem direta do estilo e das estratégias da pintura rupestre com a obra analisada, tal argumentação torna o raciocínio carente de coesão.

O que parece haver em muitos desses textos é uma falta de clareza sobre qual a extensão temporal que deve ser convocada na discussão de uma imagem. Falando de modo muito genérico, pode valer a pena considerar a época e os trabalhos que compuseram o auge temporal do gênero analisado, tomando cuidado ao relacionar obras atuais com as de períodos tão distantes como o Renascimento, a Idade Média, o Período Bizantino, etc.

Por fim, devemos considerar que há uma implicação nas nossas eleições sobre quem trazemos para perto do universo da obra que consideramos. A escolha de artistas nacionais ao invés de nomes consagrados lá fora, por exemplo, provê certas filiações ao trabalho de análise que podem ser interessantes para o autor do estudo, pois permitem que ele dialogue com outros olhares voltados para essas obras, podendo despertar também o interesse de instituições e editais nacionais que valorizam esses artistas.

The background is a dark, monochromatic composition of brown and black tones. It features several layers of torn, aged paper with irregular, jagged edges. Interspersed among the paper are fragments of film strips, showing sprocket holes and some faint, illegible markings. The overall effect is one of decay and historical depth.

2

**A SEMIÓTICA
DA FOTOGRAFIA**

A semiótica considera a fotografia como um objeto sensível e inteligível, do qual a composição interna e as regras dessas composições dão conta do estudo da imagem enquanto linguagem a partir de uma perspectiva estruturalista. Isso difere do modo como a fotografia costuma ser analisada por campos do saber como a sociologia, filosofia e antropologia, uma vez que essas áreas de estudo costumam partir de uma reflexão geral sobre o meio fotográfico ou da história da técnica, deixando de lado duas questões fundamentais da semiótica da fotografia: a análise de fotografias e a problematização de seus usos.

Mas isso não quer dizer que diálogos importantes não possam ser estabelecidos com a semiótica. A abordagem semiótica está neste livro ao lado de perspectivas críticas do campo da fotografia (Parr e Badger, 2004), do campo editorial (Carrión, 2011; Plaza, 1982) e dos livros de artista (Silveira, 2016), além de pesquisas sobre narrativas visuais (Badger, 2013; Barthes, 2008; Danto, 2005; Groupe μ , 1994). São estudos que nos ajudam a compreender a conformação do domínio cultural da fotografia que funciona como pano de fundo de seus variados usos, especialmente aquele que se dá no formato de fotolivre, entendendo-o enquanto texto significativo capaz de construir uma noção sobre seu autor, seu leitor e o mundo ficcional construído ao longo das páginas.

Quando buscamos entender os sentidos da imagem fotográfica, é importante perceber que a história do desenvolvimento da técnica trouxe consigo o estabelecimento de um discurso sobre seu valor de objetividade. Hoje em dia é frequente e difundida a ideia da imagem fotográfica como espelho do mundo, reflexo objetivo e irrefutável dos acontecimentos. Este discurso acompanha o nascimento da técnica fotográfica e percebemos nas palavras do escritor e crítico literário francês Joules Janin a existência dessas ideias já em 1839, quando afirma: “[O daguerreótipo é como um] espelho que guarda todos os detalhes” (Janin, 1839; *apud* Breuille, Guillemot e Chiesa, 1994, p. 166). Ainda nesses inícios, Floch (1986) observa o interesse

do discurso leigo sobre as circunstâncias de tomada da foto, de modo que o debate do século XIX sobre a fotografia versava sobre a verisimilitude, ou seja, sobre a relação da fotografia com a produção de um efeito de verdade em seu discurso imagético.

Ainda que tais temas possam ser encontrados atualmente, o século XX desponta com a emergência de investigações sobre os aspectos ideológicos do discurso fotográfico. Especialmente na década de 1970, análises visuais como aquelas do pesquisador John Berger (que chegou a ter um programa na rede de tv inglesa BBC sobre o assunto) enfatizam o caráter consumista e machista de imagens artísticas e publicitárias (Berger, 2022). Há, ainda, na década de 1980, uma redescoberta dos estudos de Charles Sanders Peirce, assim como é notada a influência dos estudos de André Bazin (1991), devendo se considerar que ambos tomam a fotografia como um traço do real. Este é um retorno da imagem considerada como índice que pode ser percebido, ainda, nos textos de Rosalind Krauss (2002) e Philippe Dubois (1993), dois importantes estudiosos que levam em conta o aspecto técnico da construção da imagem fotográfica como base para a consideração de seu caráter indicial².

É interessante repensar nos dias de hoje esse aspecto indicial da fotografia e como ele põe acento no momento de tomada da foto, produzindo um sentido de presença e pertencimento aos acontecimentos fotografados. Isso se dá de tal forma que proliferam, nos aplicativos de trocas de mensagens, imagens que atestam a presença em um evento cultural, como um show, ou mesmo numa ocasião gastronômica. São fotografias que participam de um ciclo de comunicação cada vez mais breve sobre as experiências de consumo. Podemos entender que o caráter indicial da fotografia é dado

2 José Benjamim Picado (2020) apresenta uma série de "argumentos do dispositivo", localizados nos ensaios de Philippe Dubois (1993) e nos estudos de Jean-Marie Schaeffer (1996), caracterizados pela defesa da essência da fotografia enquanto índice, rastro e registro de acontecimentos do mundo baseados na natureza dos dispositivos de captura imagética.

hoje menos por conta de alguma essência baseada na técnica de captura da imagem e mais por um aspecto cultural da fotografia, de tipo pragmático, uma vez que essas fotos cumprem uma função, servem para atestar a presença do fotógrafo.

Os estudos filiados à semiótica discursiva que se debruçam sobre a fotografia nos anos 1980 prestam atenção, no entanto, ao aspecto de linguagem da enunciação fotográfica. Isso implica perceber as regras culturais que vão se estabelecendo sobre os modos de leitura das imagens. Nesta época, as pesquisas semióticas deixam de lado circunstâncias singulares da tomada da foto em prol do entendimento de regras de compreensão que se formam numa cultura de modo mais geral.

Uma vez que a fotografia é entendida pela semiótica como um texto visual, ela dialoga com uma gramática da visualidade que remonta aos estudos sobre a pintura. É nesta perspectiva que Jean-Marie Floch (1986) desenvolve seus escritos sobre a fotografia, valendo-se do diálogo com outros teóricos da estética como Meyer Schapiro (1999) e Heinrich Wölfflin (2006). A abordagem semiótica restitui à imagem fotográfica o seu caráter de objeto dotado de uma dimensão plástica que opera a sua composição tanto como objeto sensível e quanto inteligível.

Na conformação de uma semiótica da fotografia (Dondero, 2022), examina-se a imagem segundo três eixos semióticos: 1) enunciado, 2) objeto material, e 3) prática produtiva e interpretativa que engendra a formação de gêneros e de estatutos nos quais a fotografia baseia sua significação. Nas palavras de Dondero (2022, p. 38):

O objetivo é, na verdade, distinguir os diferentes níveis de pertinência semiótica: o enunciado, sua materialidade de objeto, o gênero ao qual pertence, o estatuto segundo o qual a foto circula no universo social e os percursos que ela realiza, passando, eventualmente, de um estatuto a outro.

Neste contexto, devemos precisar que “por gênero visual se entende aqui uma genealogia de imagens caracterizada pela mesma arquitetura enunciativa e por normas de recepção similares” (Dondero, 2022, p. 17). Um gênero fotográfico como a fotografia de rua, por exemplo, funda-se em determinadas regras visuais que incluem inicialmente o uso do preto e branco, assim como a construção enunciativa de um momento decisivo no acontecimento fotografado.

Tais imagens têm também um horizonte de expectativa na qual serão lidas pelo público, que anseiam por ver o extraordinário realçado a partir do cotidiano das ruas. Este é já o nível de análise dos estatutos e diz respeito à estabilização das práticas de interpretação e de institucionalização sociais da fotografia. Cada âmbito social (arte, ciência, publicidade, religião, etc.) estabelece valores específicos da imagem fotográfica, tornando importante diferenciar as situações e tipos de materiais nos quais a imagem é exibida, pois eles constituem estratégias diversas nas quais a imagem convida o enunciatário a um conjunto distinto de ações e contextos de interpretação. Em um museu, por exemplo, pode estar envolvido um forte convite à apreciação estética, configurando-se, assim, determinada prática interpretativa. Já a mesma imagem que aparece na capa de jornal pode cumprir outro papel, atestando a ocorrência de um fato e trazendo credibilidade à notícia. As estratégias que se apresentam contínuas ao longo da história são responsáveis pela formação dos estatutos, que podem ser subvertidos por determinados artistas quando constroem textos isolados. A arte contemporânea trabalha muito com o embaralhamento desses estatutos, trazendo fotografias das mais diversas origens ao contexto museológico (contestando não só o caráter artístico das imagens, mas o papel do museu).

NÍVEIS DE ANÁLISE

A fotografia como objeto cultural tem sido estudada a partir dos modos pelos quais se dá a ver e circula em sociedade. A semiótica da fotografia desenvolve-se, então, a partir da abordagem das práticas semióticas, capaz de discernir níveis de pertinência para a análise de textos como o fotográfico e objetos culturais como os livros de fotografia.

Fontanille (2008) estabelece seis níveis de análise: (1) signos e figuras, (2) textos-enunciados, (3) objetos e suportes, (4) cenas e práticas, (5) situações e estratégias, (6) formas de vida. A partir deles, podemos analisar as fotografias considerando não somente o texto fotográfico em si, mas os diversos aspectos que o acompanham. A maneira como a foto circula em diferentes situações semióticas e quais significados vão sendo encadeados a partir de seus modos de exibição são especialmente relevantes nos estudos sobre fotografia. Isso significa considerar as imagens a partir dos modos pelos quais elas se dão a ver em instituições como museus e galerias, ou ainda o modo como são exibidas em livros, catálogos e revistas de nicho, tornado pertinente a observação crítica de elementos como moldura, suporte, posicionamento das imagens, relação com outras fotografias, etc.

De forma resumida, trata-se de integrar o contexto ao objeto de análise, tornando-o um elemento de pertinência para o entendimento dos sentidos construídos pela imagem e sua materialização em diferentes suportes e situações de exposição. Considera-se, portanto, que a textualidade fotográfica é tomada como um enunciado resultante de diversas práticas de enunciação dentro de determinada cultura, de modo que se tornam relevantes não só as características do plano de expressão semiótico (textos-enunciados), como

as inscrições de sua produção e circulação (objeto), até as práticas (tanto produtivas quanto interpretativas, mais ou menos sedimentadas) de que o texto fotográfico participa. São as cristalizações das práticas referentes à produção e interpretação das fotografias que permitem construir um mínimo de território específico desse meio no espaço dos interdomínios sociais, conforme salienta Dondero e Basso Fossali (2011).

O que está em jogo aqui é a compreensão de que a obra fotográfica pode ser considerada a partir de diferentes níveis de existência semiótica. O nível de análise do texto visual é diferente daquele da fotografia enquanto parte de práticas e estatutos específicos (tais como o artístico ou documental, por exemplo), e mesmo das considerações mais amplas sobre seu caráter cultural e as indicações sobre os modos de vida assumidos socialmente que as imagens deixam entrever.

Dondero (2022) aprofunda cada um desses patamares de análise, relacionando-os com a imagem fotográfica. O primeiro nível é aquele dos signos, mas, sendo a semiótica da Escola de Paris uma investigação já sobre os textos e, portanto, mais abrangente do que o nível dos signos, as questões sobre iconicidade são tratadas em conjunto com aquelas sobre a produção de efeitos veridictórios.

O nível inicial efetivamente considerado é aquele dos textos-enunciados e os desenvolvimentos atuais da semiótica da fotografia colocam atenção sobre a enunciação nos textos visuais, considerando as marcas de subjetividade no modo de enunciar, entendidas sob o conceito de enunciação enunciada. O enunciador pode deixar claro seu papel de construção do enunciado por meio da materialização de sua figura no enunciado, pelo jogo entre actantes e atores ou ainda por determinadas interferências plásticas³. Trata-se, portanto,

3

Louis Marin (2006) estuda esta marcação da presença da autoria no âmbito da pintura, considerando-a sob o conceito de opacidade.

de privilegiar uma dimensão plástica da fotografia, à qual está atrelada uma intencionalidade do enunciador e a experiência da compreensão do sentido da imagem.

Do texto enunciado, passa-se à consideração da fotografia como objeto, compreendida em sua materialidade. Isso significa colocar em relevo a experiência da corporeidade, resgatando as marcas de uso, do tempo de produção e do papel da fotografia como objeto em meio a outros (sua integração no formato fotolivro ou sua exposição museográfica, etc.).

Já o nível das práticas investiga a fotografia como participante de uma espécie de cena social. Presta-se especial atenção ao encadeamento de ações das quais a fotografia participa (lembramos, especialmente, dos rituais sociais que envolvem o posicionamento das pessoas num evento para a produção de uma foto ou selfie), cada uma delas tendo seu plano de expressão concretizado pelas propriedades sensíveis dos corpos colocados em relação. Isso porque a fotografia, a partir da materialidade na qual circula (e aqui em especial os livros de fotografia), participa de modo diferente de uma situação social. A ideia de existência de uma cena social na qual a fotografia empenha uma ação (agindo e fazendo as pessoas agirem em torno dela) é interessante, pois evoca a ideia teatral de atores que precisam estar em interação num determinado contexto para que o discurso seja construído.

Quando pensamos o ambiente das imagens fotográficas e as práticas com que podemos nos deparar no presente estudo, estamos especialmente alertas às ações que as situações de exposição das fotografias levam o enunciatário a percorrer. Falamos aqui do papel actancial das fotografias, a ação que elas conclamam o enunciatário a fazer, pois tais ações são formadoras de um contexto interpretativo maior, no qual se dará a construção da significação.

Nesse sentido, o fotolivro é um objeto e contexto interpretativo a ser considerado, na medida em que inscreve ações como o folhear de páginas (com suas idas e vindas), além da sustentação do objeto livro sobre o corpo do leitor e a escala de tal objeto em relação àquela definida pelo corpo do enunciatório. Todas essas ações pertencem às práticas já consolidadas, abarcam expectativas criadas sobre como deve se desenvolver o envolvimento com um fotolivro e advém diretamente de uma história de fruição dos livros de artista.

Entendemos, ainda, que cada leitor atualiza as ações que compõem a relação com o fotolivro tendo como pano de fundo a história e as expectativas sobre quais ações são essas e como elas devem se encadear ao longo do tempo de contato com a obra. Já quando falamos das fotografias expostas em um museu, um outro conjunto de ações é expresso no tempo, guardando consigo outras expectativas quanto aos tipos de movimento e seu papel na construção de sentido das imagens.

Percebemos, ainda, que a subversão do papel actancial da fotografia é um dos indicativos de que existe um nível maior de análise, o das estratégias, que se preocupa com as estabilizações e rupturas das práticas a partir das normas produtivas e interpretativas constituídas ao longo da história de exposição de certo tipo de imagem.

O último nível de análise, aquele das formas de vida, diz respeito às "[...] deformações coerentes que afetam o conjunto dos níveis do percurso gerativo de um discurso ou de um universo semiótico qualquer, desde os esquemas sensoriais e perceptivos até as estruturas narrativas, modais e axiológicas" (Fontanille, 2011, p. 169). É a partir desta perspectiva que se torna possível investigar o papel que a fotografia desempenha em determinada cultura. Desse modo, expusemos pormenorizadamente a metodologia semiótica para análise de fotografias pois é a partir deste prisma que consideramos a narrativa fotográfica no formato fotolivro.

The background is a dark, monochromatic composition of brown and black tones. It features several layers of torn, aged paper with irregular, jagged edges. Interspersed among the paper are fragments of film strips, showing sprocket holes and some faint, illegible markings. The overall effect is one of decay, history, and a tactile, physical quality.

3

**A NARRATIVA
FOTOGRÁFICA NO
FORMATO FOTOLIVRO:**

ALGUMAS INDEFINIÇÕES
E POTENCIALIDADES

Os modos de encadear as imagens tomam a forma de estilos narrativos diversos, desde os mais descritivos e jornalísticos até os mais subjetivos e ensaísticos. As narrativas fotográficas que estudamos aqui se dão no contexto dos fotolivros, uma vez que estes foram importantes meios de difusão do trabalho de artistas desde o início da fotografia. Sua origem é disputada entre *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843), obra da botânica inglesa Anna Atkins, e *The pencil of nature* (1844-1846), do fotógrafo inglês William Henry Fox Talbot. A publicação de Atkins tem sido reconhecida apenas recentemente como a pioneira do ramo e esta demora se deve, em parte, porque foram produzidos poucos exemplares, destinados a amigos próximos e se caracterizavam como a primeira tentativa de utilizar a fotografia para a reprodução de imagens de cunho científico.

Enquanto isso, a publicação de Talbot alcançou 274 compradores no seu lançamento e promovia a invenção fotográfica do artista, mostrando a técnica fotográfica como ferramenta de reprodução das figuras da natureza. Era composto experimentalmente por fotografias coladas às páginas dos seis fascículos que circularam de 1844 a 1846.

Os temas mais comuns dos primeiros livros fotográficos eram paisagens pitorescas, monumentos e obras de arte antigas, imagens arqueológicas e documentos etnográficos. O fotógrafo Martin Parr (Parr e Badger, 2004) nos alerta que a fotografia se mostrava nos livros e álbuns como um meio para documentar e colecionar fatos, objetos e locais, constituindo-se parte da indústria do conhecimento da época. O papel do fotógrafo era aquele de ilustrador dos marcos culturais em publicações que não tinham ainda a denominação de fotolivro.

Ainda hoje, não existe uma definição única e consensual de fotolivro. Ele é considerado uma espécie de formato híbrido entre uma série de fotografias e o objeto livro, podendo ser caracterizado a partir de diversas perspectivas. Para Parr (Parr e Badger, 2004, p. 6, tradução nossa), o fotolivro seria um livro -com ou sem texto-

no qual a mensagem primária da obra é constituída pelas fotografias. Além disso, a obra deveria possuir a autoria do próprio fotógrafo, ou de alguém que edita e sequencia o trabalho de um ou mais fotógrafos.

Pode-se entrever nesta primeira definição a complexidade que existe nos modos de compreendermos o fotolivro. Enquanto objeto do âmbito editorial, podem ser consideradas as potencialidades estéticas do livro, assim como a função que aspectos físicos e sensíveis, como o passar de páginas, exercem na fruição de narrativas. Um desses interessantes aspectos a serem considerados é a inter-relação entre texto e imagem na construção de sentido do fotolivro.

A coexistência de texto e imagem no espaço da página pode exibir uma diversidade de composições capazes de indicar os tipos de relação de sentido presentes entre esses elementos. O que se observa, de maneira mais geral na semiótica, é que a maior ou menor proximidade física entre duas instâncias de significação (neste caso texto e imagem) pode criar um efeito de maior unidade na composição do sentido ou maior dispersão (Zilberberg, 2005). A vizinhança espacial geraria acentuação das relações semânticas entre os textos, mas é importante não tomar essas possibilidades como uma prescrição obrigatória dos efeitos a serem alcançados, uma vez que cada obra pode criar suas próprias regras, indicando a qualidade das relações entre texto e imagem. Ainda sim, mapeamos algumas dessas manifestações para que o analista esteja mais atento ao universo dos possíveis.

À medida que se aproximam na superfície da página, texto e imagem vão desenvolvendo uma aderência entre si, que diz respeito ao quanto fazem contato em termos de distribuição espacial. Se observarmos o primeiro fotolivro já publicado, *The Pencil of Nature*, por exemplo, a imagem ocupa separadamente uma das páginas, enquanto o texto está disposto na outra. Em termos de relações de sentido entre os dois, o texto chama a atenção em seu conteúdo para

detalhes da imagem, apontando aquilo que considera importante de ser observado e guiando a interpretação do leitor. Há, portanto, uma ancoragem semântica do verbal sobre o visual, tornando uma linguagem a particularizadora da outra.

Uma maior aproximação gráfica entre texto e imagem potencializa outras combinações desses dois elementos presentes na mesma área da imagem. Um primeiro acercamento pode se dar quando eles vêm de fontes distintas e aparecem superpostos. É o caso das legendas sobrepostas aos frames de vídeo reproduzidos em *Poema de amor* (2013)⁴, do artista Fagus e também dos textos sobrepostos às imagens do livro *Não* (2014)⁵, de Fábio Morais.

Neste ponto, é interessante notar que o formato da fotonovela poderia ser compreendido como uma forma visual na qual há pareamento entre texto e imagem. No entanto, a primazia do texto para a condução do sentido da história e a autoria ocultada das imagens costumam deslocar esse gênero de publicação do âmbito dos fotolivros. Isso se dá de forma diferente no âmbito dos quadrinhos, pois os modos de articulação entre texto e imagem abrangem mais possibilidades estéticas do que o formato engessado da fotonovela.

Já um maior grau de fusão gráfica entre texto e imagem se dá quando a palavra é transformada em imagem. Isso acontece seja porque o texto aparece numa cena maior fotografada, ou mesmo porque a palavra é retratada em imagens como bilhetes, manuscritos, etc. Cada uma dessas combinações modula a relação de aderência entre texto e imagem. São cooperações entre linguagens para a construção do sentido que são pensadas pela semiótica para além do âmbito dos fotolivros.

4 A obra pode ser vista em: <https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista/?p=4051>

5 A obra pode ser vista em: <https://www.ikrek.com.br/product/nao-no/>

Os estudos de Zilberberg (2005) sobre os graus de intimidade entre objetos nos auxilia a entender, num patamar mais abstrato, as acentuações dos vínculos entre dois elementos. O semiotista francês refere-se, a princípio, sobre as interrelações entre os sentidos (audição, visão e tato) em termos de incoerência, aderência, coerência e inerência⁶. Mas suas considerações são valiosas para pensarmos as interconexões semânticas possíveis que vão se delineando entre uma imagem e outra ao longo das páginas de uma publicação, uma vez que o referencial semiótico possibilita esta ampliação de suas reflexões sobre a formação do sentido. Os graus de intimidade criados em relação ao sentido, a partir de aproximações físicas e visuais entre as imagens pode ser definido a partir de quatro estágios: incoerência, aderência, coerência e inerência, segundo expresso graficamente na figura abaixo (figura 1).

Figura 1 - Graus de intimidade criados por aproximações visuais e semânticas



Fonte: elaborado pela autora.

A incoerência é a falta de relação entre objetos dada a partir de sua distância não só espacial, mas da falta de semelhança plástica, rítmica e icônica. A aderência é entendida como a relação de contato e não contato entre as imagens, preservando a superfície das fotografias, mantendo ainda a sua integridade. A coerência leva em conta as semelhanças que, mesmo sem serem “perfeitas”, prevalecem amplamente sobre as diferenças. Já a inerência se dá quando as distâncias são caracterizadas pelas relações de interioridade e exterioridade entre os objetos, pressupondo uma conjunção total entre as fotografias.

6 Zilberberg foi inspirado pelos estudos de Hjelmslev (1978) sobre os graus de intimidade entre dois objetos.

Esses são princípios teóricos que podem auxiliar na descrição e análise da construção de sentidos não verbais. Os pressupostos colocados por Zilberberg instrumentalizam o analista a pensar as várias relações de sentido que se dão nos fotolivros, sejam elas somente entre imagens⁷ ou entre diferentes linguagens como o texto e a fotografia.

Consideramos, ainda, a operacionalização dessas aproximações entre imagens na forma livro, de tal modo que o formato sirva de guia sobre as relações semânticas sugeridas. À medida que as fotografias estão mais ou menos próximas, dependendo do tipo de encadernação e desdobrar de páginas, o leitor compreende uma maior ou menor intimidade entre o sentido construído no desenrolar da publicação.

Por isso, o analista deve estar sempre atento ao caráter objetual e editorial do fotolivro. É muito útil ter em seu campo de referência o universo mais amplo dos livros de artista, uma vez que são obras que exploram a forma livro como potência poética e narrativa. Vale observarmos a seguir este horizonte dos livros de artista, cotejando as inovações estéticas que sugerem outras possibilidades narrativas da forma livro.

7

Ver Bracchi, Daniela. Graus de coerência entre imagens em uma narrativa visual. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2020. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/12945/>.

4

UM HORIZONTE DE REFERÊNCIA PARA OS FOTOLIVROS:

EXPERIMENTAÇÕES EDITORIAIS
NOS LIVROS DE ARTISTA

Devemos considerar que o objeto editorial fotolivro pode contar com uma série de elementos que no design editorial são chamados de pré textuais (como a folha de rosto, dedicatória, agradecimento, prefácio) e pós textuais (como o posfácio, anexos, glossário, índice e colofão), assim como podemos encontrar materiais em separado da encadernação que tensionam a consideração do que constitui a publicação⁸. Quando encontramos imagens soltas num livro encadernado, assim como papéis e materiais do cotidiano (cartões postais, rótulos, embalagens, etc.), passamos a nos questionar sobre o modo de leitura e de significação desses elementos frente à obra. É o caso da publicação de Rogério Reis, *Ninguém é de Ninguém* (2015), que, em meio à imagens de banhistas cariocas, traz um outro encarte dentro do livro: um manual que ironicamente instrui fotógrafos inexperientes a atuarem nas praias e realiza um comentário bem humorado sobre a propriedade de imagem no espaço público.

Podemos, portanto, nos questionar sobre o papel narrativo desses elementos soltos no livro. Uma fotografia avulsa ou um segundo caderno pode divergir estilística e narrativamente daquilo que se desenrola na encadernação principal, desdizer a narrativa, aprofundar seus sentidos, ser comentário, paródia, pastiche, etc. Diante da diversidade de materiais editoriais, os elementos estéticos que trazem incertezas nos tornam mais atentos ao campo dos fotolivros como território rico em possibilidades sensíveis e enunciativas para construção de uma narrativa. Neste campo de referência, os livros de artista têm lugar privilegiado para se observar as experimentações possíveis do livro. São estratégias editoriais, plásticas e sensíveis adjuvantes da narrativa a ser trazida ao leitor como convite à experiência da leitura.

8 Frequentemente, os questionamentos sobre o que é um autor colocam também em dúvida os critérios para se definir os limites de uma obra. Para um maior aprofundamento sobre o tema, recomendamos a leitura de Foucault (2001).

A denominação de livro de artista é mais antiga e ampla que a de fotolivro e inclui os livros objetos e o *livre-jeu* (que propõe jogos interativos para a leitura se realizar). Essas obras editoriais subvertem o convite à leitura para se imporem enquanto suportes plásticos tridimensionais que convidam o expectador a dispor suas partes e páginas dos mais variados modos.

O livro deixa de ser visto como suporte não significativo para o texto escrito e é apontado pelo artista e pesquisador Julio Plaza (1982, p. 1) como “matrizes de sensibilidade”: “O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelar para uma leitura sinestésica com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos”. As características plásticas do livro ganham, portanto, tanta importância quanto o conteúdo escrito ou visual.

A forma tridimensional do livro de artista escapa ainda para objetos como caixas⁹, esculturas, etc. Essas experimentações nos alertam que o próprio sentido de livro é bastante amplo e o crítico de arte e curador inglês Guy Brett (2012) pondera que, num sentido muito antigo, o termo livro é utilizado para designar algo que encapsula uma realidade ou campo de conhecimento vasto, sagrado ou técnico, tal como *O livro tibetano dos mortos* e o *Livro das mudanças* (I Ching).

Sabemos que o formato mais comum do livro é o códice, do latim *codex*. Esse termo foi cunhado por Santo Agostinho e nomeia o livro enquanto objeto físico, destinando o nome *liber* para se referir

9 O crítico de arte e curador inglês Guy Brett aponta a predileção dos artistas brasileiros, surgida desde os anos 1950, pelos formatos de caixa e livro. Ele indica ainda que “o surgimento da caixa na arte brasileira foi precedido pelos experimentos de Lygia Clark de romper a moldura, que representa a fronteira entre a pintura e o ‘resto do mundo’, objeto estético e a ‘vida’” (Brett, 2012, p. 15).

às divisões da obra (unidades do discurso)¹⁰. No códice, os cadernos são costurados ao longo da obra e o folhear das páginas provoca a substituição linear de uma imagem por outra, criando um antes e depois da narrativa. Isso é um convite ao engajamento da memória do leitor quanto ao que se desenrola no passar do tempo.

Para além do códice, existem outros modos de manipulação do papel em fotolivros que vão impor desafios mecânicos ao desdobramento da narrativa e alterar o ritmo costumeiro de leitura. Um interessante exemplo brasileiro é o *Fotodobras*¹¹, coletânea de pequenos livros/cartazes/dobraduras produzida em 2015 e 2016 pela editora porto-alegrense Beira-movida editorial contendo publicações que brincam com a direção de leitura da sequência de fotografias. Em cada um dos dois volumes editados, as cinco folhas dobradas são abrigadas numa caixa. Cada um desses cinco livretos resulta em oito páginas com conjuntos de imagens que ora figuram de modo concomitante, ora se afastam e desdobram quando manipulamos a folha única que compõe cada publicação.

Esses formatos costumam brincar com o tempo de leitura, elemento fundamental da fruição de imagens no formato editorial. Na contramão das publicações que favorecem a velocidade de leitura, encontramos outras que estimulam ao máximo o tempo dilatado de contato com as imagens por meio de estratégias editoriais mais radicais. É o que encontramos em *Nimbus*¹² (2016), de Elaine Pessoa, que no projeto editorial de Fábio Messias prevê que o leitor corte as dobras francesas do livro para descobrir novas imagens.

10 Já o termo página designava tanto a superfície encerada da tabuleta que recebia a escrita quanto a folha de um rolo, seja papiro ou pergaminho, considerada no todo (Silveira, 2001).

11 A obra pode ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v=6y2H68E5x2s&t=11s>

12 A obra pode ser vista em <https://livrosdefotografia.org/publicacao/5669/nimbus>

No entanto, o tempo de folhear as imagens não é o único aspecto da temporalidade dos fotolivros. Associações mais ou menos complexas entre imagens convidam o leitor a passar mais ou menos velozmente pela publicação, o que pode ser feito num ritmo mais rápido quando a narrativa segue um tempo linear e uma lógica causal rumo a um desfecho.

No território dos livros de artista é comum que o ato da leitura seja desafiado em sua linearidade e contiguidade, a exemplo de *Colidouescapo*¹³, de Augusto de Campos. A obra faz parte das experimentações de poesias concretas brasileiras, sendo concebida inicialmente em 1976 e reimpressa em 2006. É composta por 9 fólios, espécie de páginas soltas nas quais é possível a recombinação das páginas e palavras formadas por elas. Este formato está presente em alguns fotolivros atuais, que propõem o embaralhamento das páginas e a reconfiguração da ordem de leitura. É o caso de *Caixa de sapato*¹⁴ (2015), do coletivo Cia de foto, e *Tcharafna*¹⁵ (2014) de Gui Mohallem.

Outros artistas brasileiros das décadas de 1960 e 1970, como Waltércio Caldas, Artur Barrio, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica se destacaram por apresentarem novas configurações ao livro, ao mesmo tempo que criaram novos formatos artísticos na proposição do movimento de arte conceitual no Brasil. Além de divulgar seus cadernos de anotações como obras de arte autônomas, Barrio chama a atenção por valorizar uma apreensão mais sensorial do livro. O ápice dessa experimentação será o *Livro de Carne* (1979), no qual o artista expõe as implicações visuais e táteis de manuseio de um livro feito de material tão inusitado. A publicação eleva ao máximo a valorização do toque e do contato do leitor com as páginas do livro, inserindo-se no contexto da produção de uma arte brasileira preocupada com a tatilidade.

13 O livro pode ser visualizado parcialmente em: <https://eba.ufmg.br/colecao/livrodeartista/?p=3608>

14 A obra pode ser vista em <https://livrosdefotografia.org/publicacao/3994/caixa-de-sapato>

15 A obra pode ser vista em <https://livrosdefotografia.org/publicacao/@id/4052>

Já Lygia Pape organiza a famosa instalação *Livro do Tempo* (1961-1963) e inova ao subverter o aspecto linear do livro e dispor 365 elementos geométricos na parede de uma galeria, fazendo referência aos dias que contemplam um ano. As formas abstratas que compõem cada uma das páginas torna difícil estabelecer uma narrativa muito determinada sobre esses dias, permitindo apenas algumas associações emotivas de acordo com as formas e cores dos elementos. Além de propor uma apreensão mais livre do tema da passagem do tempo, a artista brasileira subverte a força da diacronia estabelecida normalmente ao se folhear as páginas de um livro e coloca atenção sobre a sincronia possível ao se especializar o livro nas paredes da galeria.

O termo diacronia não é de uso tão cotidiano, mas a semiótica costuma referir-se ao par diacronia/sincronia para se indicar dois modos distintos de abordagem dos fenômenos. São duas dimensões temporais de indagação, nas quais a diacronia observa o texto, ou no caso aqui o fotolivro, no desenrolar linear do tempo, dado pelo manusear e passar de páginas sucessivas do leitor. Cabe ao expectador desdobrar a narrativa ao longo do percurso de leitura, apreendendo transformações do tema nos estados iniciais e finais da publicação.

Quando nos referimos às operações narrativas que envolvem a memória do leitor dadas, por exemplo, na lembrança de uma imagem que modifica o sentido da imagem seguinte, estamos apontando as relações visuais que se dão em diacronia, no decorrer temporal da leitura. O folhear de páginas estabelece uma relação temporal de leitura que não passou despercebido aos pesquisadores da área de livros de artista, como o mexicano Ulises Carrión, assim como o espanhol Júlio Plaza. Ambos indicam a importância de se pensar os espaços do livro dados em sucessão, conforme aponta Carrión: “um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido num momento diferente -um livro é também uma sequência de momentos” (Carrión, 2011, p. 5).

Já a sincronia refere-se aos fenômenos na sua simultaneidade temporal. No âmbito dos fotolivros, um olhar para os aspectos sincrônicos da publicação percebe aquilo que é apreendido ao mesmo tempo pelo leitor: as imagens que se dão lado a lado nas páginas, por exemplo, assim como a simultaneidade apreendida dos elementos visuais (as fotografias, mas também a textura do papel, o tamanho da página, a borda, etc.). No campo gráfico, a página dupla é universalmente aceita como unidade de construção do livro tanto no que diz respeito a uma unidade mínima de espaço quanto de tempo. No códice, a página aberta é dupla, com a delimitação de um lado esquerdo, um direito, e a costura da encadernação ao meio.

O modo de disposição dos componentes visuais do livro na página deve ainda ser pensado em sua relação com a publicação enquanto objeto tridimensional. Tal como as formas abstratas de Lygia Pape ocupam a maior parte da parede da galerias, as páginas dos fotolivros muitas vezes expõem figuras que ocupam todo o espaço (o que no design gráfico se denomina como páginas "sangradas") ou que, contrariamente, se dão a ver com grandes molduras.

A sucessão das páginas delimita as sequências espaciais, mas a multiplicidade de formatos possíveis ocasiona que o leitor possa escolher o tamanho e quantidade de páginas que podem ser vistas em simultâneo. É o caso da encadernação sanfonada (também denominada de leporello). Um exemplo clássico é *Every Building on the Sunset Strip*¹⁶ (1966), que traz imagens contíguas de um trecho da cidade de Los Angeles. A parte superior retrata um lado da rua e a parte inferior o outro. Um grande horizonte urbano preenche as páginas do livro e sua abertura leva o leitor a experienciar uma visão ampla do caminho percorrido pelo fotógrafo. O interessante deste modo de diagramação é o apagamento do limite entre as fotos, havendo liberdade também para que o leitor, ao abrir um trecho do livro, delimite a quantidade de páginas vistas de modo simultâneo.

Ruscha leva ao extremo a interconexão entre as imagens, já que elas compõem um grande conjunto de todas as construções da Sunset Strip. A linha contínua entre as fotografias demonstra como cada imagem do fotolivro não deve ser considerada em separado, mas como parte de um conjunto maior. Percebe-se que o modo de encadear as imagens estabelece paralelos com a linguagem escrita: cada imagem pode ser considerada uma sentença ou um parágrafo e a sequência inteira pode ser percebida como um texto completo.

As experimentações das décadas de 1960 e 1970 começam a delimitar um outro lugar de circulação das fotografias que até então tinham a parede das galerias como contexto privilegiado de difusão. Por isso, as imagens impressas em fotolivros e livros de artista agem num contexto muito diferente daquele valorizado pela fotografia de arte até então. No geral, os fotolivros experimentais dessas décadas não trazem imagens impressas em papel de alta qualidade, em tamanhos grandes ou prontas para figurarem solitárias e soberanas nas paredes brancas de uma galeria.

Essas considerações sobre as experimentações plásticas nos livros de artista, dentre os quais alguns utilizam a fotografia como principal condutor da narrativa, é importante pois nos aponta que o fotolivro é, antes de tudo um livro e, como tal, dialoga de maneira poética com a materialidade e as possibilidades enunciativas de um produto editorial. É nesse sentido que a denominação de fotolivros empregada aqui afasta-se de uma concepção mais popular dos álbuns de fotografia, diferenciação abordada por Paulo Silveira¹⁷ (2016). Os fotolivros a que nos referimos não são aqueles que tem uma produção comercial feita por loja ou laboratório fotográfico e que reúne de modo bastante padronizado um conjunto de fotos

17

Silveira discute longamente a denominação fotolivros em Silveira, Paulo. A faceta travestida do livro fotográfico: legitimidade e artifício de uma denominação. In: Grigolin, Fernanda (Org.). **Série Pretexto**. Edição: Publicações Fotográficas. Campinas: UNICAMP, 2016.

dos clientes. As publicações que mencionamos constituem como importantes veículos não só de divulgação, mas também de organização sintática e semântica do trabalho de um fotógrafo.

Apesar de sua grande difusão em novos meios como a internet, as fotografias continuam a se colocar no formato de fotolivro, estabelecendo um mercado em expansão no Brasil. Hoje em dia, existem eventos dedicados integralmente ao tema (como o *Festival Imaginária*¹⁸), assim como incontáveis editoras e um site que é repositório deste tipo de obra, a *Base de dados de livros de fotografia*¹⁹.

Percebe-se que o fotolivro continua a ser um formato privilegiado quando se pensa em construir narrativa e sensivelmente um conceito por meio do encadeamento de imagens. O formato tridimensional do fotolivro permite que o leitor manuseie um objeto que o convida a vagar e descobrir outras pistas deixadas pelo autor, percorrendo caminhos alternativos de leitura e inserindo outros tempos de fruição. O mais instigante da observação e análise do universo dos fotolivros é o convite sempre novo que faz ao leitor para estabelecer interconexões que reconfiguram o sentido de cada imagem isolada.

Se atuamos num duplo domínio, aquele textual da narrativa fotográfica e o objetual do campo editorial, não podemos deixar de apontar que sabemos o quanto o campo dos fotolivros vai além disso. Ainda que fora do escopo daquilo que objetivamos investigar sobre os fotolivros, deve-se ressaltar que os circuitos de produção e circulação desses materiais também concorrem para a geração dos sentidos exibidos ao longo das páginas. Publicações feitas por coletivos de artistas com intenções distintas e sua veiculação em lojas, feiras, galerias, museus, ou mesmo no contexto educacional, pautam direcionamentos interpretativos para essas obras. É um circuito em

18

As ações do festival podem ser vistas em: <https://www.youtube.com/c/FestivalImaginaria>

19

O site pode ser acessado em livrosdefotografia.org

expansão e por isso esperamos que esses lugares de fruição e uso dos fotolivros sejam cada vez mais levados em conta.

Na esteira das propostas compiladas ao fim do *EnCMYK*, *Encuentro de fotolibros*²⁰, ansiamos pela democratização do fotolivro, de modo que não esteja restrito a feiras de arte, galerias e museus, mas que possa ser sustentável, acessível e rebelde. Entendemos, portanto, que este estudo se soma a outras pesquisas que estudam a potência não só narrativa, mas estética, poética e educacional deste formato editorial. Ressoamos, portanto, a interdisciplinaridade aglutinada no fazer dessas obras, que espraiam seus domínios para campos como o da arte, comunicação, design e educação.

Não se nega que outros meios possam modular, a seu modo, a construção de caminhos e paradas alternativas à leitura. Se, por um lado, a evocação sensorial do tato e olfato ficam em segundo plano nos formatos digitais, por outro lado há a tentativa de reinserção da corporalidade com recursos como a simulação do ato de passar as páginas, numa tentativa de devolver às publicações digitais parte da experiência sensorial de leitura.

No entanto, vale a pena ressaltar que os fotolivros impressos suscitam a atividade de um corpo com maior dinamismo cinético, convidando a ver as imagens por meio do contato com a materialidade do papel. Daí podem advir outros efeitos sinestésicos dados pelo contato com a imagem impressa em textura lisa, rugosa, em papel semitransparente ou ainda com dobras e marcas que sobrepõem camadas de sentido à narrativa. São interações específicas entre o corpo do leitor e o objeto livro que fazem acontecer a experiência da leitura.

20

As propostas podem ser lidas em: https://cdf.montevideo.gub.uy/system/files/conclusiones_en-cmyk_2019.pdf

The background is a dark, textured composition. It features several layers of torn, aged paper with irregular, jagged edges. Interspersed among the paper are fragments of a film strip, showing sprocket holes and some faint, illegible markings. The overall color palette is a range of browns, from deep blacks and dark greys to lighter, warm tan and beige tones, creating a sense of depth and texture.

5

**NARRAÇÕES POSSÍVEIS
NO INTERVALO
ENTRE IMAGENS**

Os estudos sobre narratividade se desenvolveram mais longamente no campo da literatura, concebendo a narrativa de forma abstrata como uma mudança de estado, que pode ser tanto estado de coisas do mundo quanto estados internos ao sujeito. É uma noção mais ampla que a de história ou enredo²¹, pois estes dois termos já se referem às ocorrências que seguem um encadeamento lógico e muitas vezes causal, com estruturas como o desenrolar de conflitos, clímax e sínteses que resolvem o conflito.

Uma concepção mais ampla de narratividade como alteração de estados desloca a nossa atenção da importância de uma mudança de tempo inscrita nas imagens (seja esse linear ou saltos temporais) para a relevância de se considerar a sequência de imagens, que estabelece uma ordenação de estados diferentes mostrados pelas fotografias ao longo do livro. Por isso, o fotolivro narra antes de tudo quando ordena as imagens, sejam elas fotografias instantâneas ou imagens mais fabricadas como colagens.

Nem sempre as mudanças que percebemos entre uma imagem e outra, como acontece na sequência de um fotolivro, refere-se a uma relação de causa e efeito, ou mesmo a uma alteração provocada por uma ação que possa ser identificada na narrativa. Nesse sentido, nem todos os fotolivros possuem um enredo e contam uma história concreta. As imagens podem apresentar outras relações entre si, e serem mais ou menos concordantes em relação ao sentido que constroem conjuntamente, de modo que uma fotografia pode aprofundar o sentido da outra, assim como completar, explicar, contradizer, contextualizar, etc.

A leitura do fotolivro desafia o leitor a considerar as imagens em sequência, pois a repetição de fotos e a inexpressividade de cenas mostradas são estratégias narrativas que interrogam o entendimento

21

De forma mais específica, o termo *enredo* é definido por Ricoeur como "uma síntese de elementos heterogêneos" (Ricoeur, 2010, p. 198), um processo estruturante que permite integrar os incidentes múltiplos numa história.

da sequência. Há alguns facilitadores da leitura, como a adoção da encadernação mais tradicional no formato códice, que fixa a ordem de aparecimento das imagens, provendo a linearidade da leitura.

O contexto de compreensão é mais opaco quando as publicações trazem, por exemplo, páginas soltas e não demarcam uma ordem de leitura a partir de sua encadernação. Há também desafios para se compreender a narrativa e sequência dos fotolivros que trazem grupos de imagens. São coleções de fotos que compartilham algum traço semântico, como um tema em comum, a composição estética ou a proveniência de uma mesma fonte. As relações de sentido no grupo não se dão só entre uma imagem e outra em específico, mas sim com o grupo no total, o que dificulta o estabelecimento de uma ordem ou sequência específica entre as imagens. Keith A. Smith (2010) pondera que a falta de direcionamento de leitura no grupo de imagens faz com que esse tipo de organização não dialogue tanto com o potencial do livro em estabelecer uma ordem de fruição das fotografias. Ainda sim, a coleção de imagens chama a atenção do leitor para a existência de um jogo de similaridades e diferenças entre as fotos.

A construção de sentido na coleção é um tema bem estudado, com destaque para os escritos de Walter Benjamin (2006) e Jean Baudrillard (2009). Este último pondera que, na coleção, os objetos remetem uns aos outros e por isso formam um sistema parecido com os verbetes de uma enciclopédia. É uma analogia interessante, que nos aponta a não linearidade dos percursos de leitura, como ocorre em outros materiais gráficos que adotam essa organização, como a lista telefônica e o dicionário.

Além de um percurso de leitura errático, a adoção do formato de coleção de imagens num fotolivro informa ao leitor sobre o *ethos*²² do enunciador, pois o autor da narrativa aparece para nós como uma

22

O *ethos* é um termo utilizado em semiótica para referir-se ao modo próprio de presença no mundo. É considerado a partir das estratégias enunciativas que o enunciador emprega, demonstrando o estilo do autor da enunciação.

espécie de colecionador, alguém que produz um arquivo pessoal a respeito do mundo. No universo da arte, a coleta é um procedimento, um método do processo criativo. Um dos exemplos mais célebres na história dos fotolivros são as publicações do casal Bernd e Hilla Becher, que catalogaram estruturas industriais e construções desde a década de 1970 com *Anonyme Skulpturen* (1970), sua primeira publicação. Colecionar, neste contexto, é diverso de acumular, uma vez que refere-se a adoção de um princípio de organização, uma classificação, ao invés da junção indistinta de imagens.

O autor enquanto colecionador opera um convite ao leitor para adentrar na ordem que escolheu dar às fotografias, mostrando-se enquanto ordenador. Observa-se, ainda, que a coleção faz uma imagem adquirir diferentes significados a depender do contexto construído pelo conjunto de fotos. Isso nos chama a atenção de que, ainda que a coleção não forme uma narrativa linear, estamos frente a um tipo de organização na qual o todo é mais do que a soma das partes e cada imagem continua a ter seu sentido construído em diálogo com o conjunto da publicação.

Os critérios que guiam a eleição das fotografias de uma coleção são vários e essas imagens podem ainda estar dispostas por meio da grade, ou *grid*: um *layout* que distribui as fotografias na página de uma maneira um tanto monótona, espelhando a abordagem científica da catalogação. O dispositivo da grade expõe a falta de hierarquia entre as imagens, além da inexistência de encadeamento. É uma forma que inicialmente poderia ser entendida como hostil à narrativa, construindo o efeito de sentido de objetividade e naturalidade na apresentação de imagens.

Já a série caracteriza-se por construir uma ordem das fotos. É importante perceber que uma imagem pode ter seu sentido ressoado não pela imagem imediatamente posterior, mas por outra imagem ao longo do desenrolar da publicação. Isso cria jogos de associações que percorrem a forma livro nos mais variados intervalos para

a criação de referências de sentido entre as imagens. A qualidade das referências semânticas entre as fotografias de uma publicação é um fator bastante variável. Pode-se estabelecer diálogos estéticos, assim como rimas plásticas que apontam concordâncias poéticas a partir das similaridades de cor, formas, texturas e disposição dos elementos na página. O tipo de remissão que uma foto faz à outra indica para o leitor o estilo de enunciação da obra, o jogo interpretativo ao qual o expectador é convidado a participar.

O fotolivro indica itinerários diversos entre as imagens, realizando pontes de sentido que não necessariamente encontram-se em sucessão durante o folhear da obra. Um estudo interessante de Keith A. Smith (2010) aponta uma diversidade de percursos de apreensão do sentido, regidos pelas afinidades semânticas entre os conteúdos das imagens. O pesquisador americano defende a compreensão das estruturas do livro em diálogo com o que ocorre em outras linguagens e formatos, como a música, a poesia, e o cinema, argumentando que seus modos de narrar podem ser traduzidos para o formato do livro.

Um aspecto importante que Smith observa na construção de uma sequência de imagens ao longo das páginas do livro é que nem todas as imagens terão o mesmo peso na construção do discurso visual, com algumas imagens sendo subordinantes e outras subordinadas. Essas últimas são conhecidas como imagens de transição, que têm menos acento ou participação na construção do sentido da sequência, mas que podem concorrer para a criação de um ritmo de leitura dinâmico, pois dão um “respiro” para a narrativa.

O tipo de narrativa de mais fácil apreensão é a que se dá no tempo por uma lógica de causa e consequência. No entanto, o mundo da literatura, do cinema, dos quadrinhos e dos fotolivros nos mostra que as coisas podem ser bem mais complexas do que isso. As histórias comportam diversos modos de se desenrolar no tempo, que foram bem estudados pela narratologia. Esta perspectiva de estudo

da narrativa buscou compreender os papéis do enunciador, narrador, personagens, além do desenvolvimento de ações em arcos como o do conflito, clímax e resolução.

Enquanto a linguagem verbal carrega suas especificidades –como o modo de demarcação do tempo e do sujeito–, os estudos sobre o cinema que sucedem àqueles da literatura permitiram investigar os caminhos peculiares pelos quais a imagem e a sequência visual produzem sentido. Neste campo, os estudos de Sergei Eisenstein (2002) sobre a montagem nos dão uma boa perspectiva para investigarmos as conexões feitas entre fotografias colocadas em sequência num livro.

As formas de montagem cinematográfica identificadas pelo cineasta russo (montagem métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual) são uma interessante combinação de parâmetros objetivos (como o comprimento da cena e o intervalo temporal de formas sonoras) com as considerações sobre o impacto emocional daquilo que aparece na tela²³. Eisenstein entendia que a narrativa imagética comporta uma materialidade visual e um conteúdo que se desenrolam ao longo do tempo. No cinema, colocar as imagens em sequência não é suficiente, é preciso estabelecer a duração com a qual elas aparecem na tela. Há, então, uma relação com os efeitos alcançados por meio de planos longos, por exemplo, que costumam ser mais calmantes que o frenético alternar de imagens que vemos desde a era do videoclipe. Tais considerações podem ser transpostas para a forma livro ao pensarmos no espaço ocupado pela fotografia na página, ou ainda pela repetição de imagens e a sucessão de fotografias muito parecidas²⁴.

23 As categorias de montagem estabelecidas em 1929 podem e são hoje testadas em fotolivros, conforme encontramos, por exemplo, na tese *Fotolivre como montagem: fenômenos de justaposição eisensteiniana* (Costa, 2020).

24 Estratégia bastante presente nas páginas iniciais de *Amazônia* (1978), de Claudia Andujar e George Love.

Uma das mais interessantes observações sobre as diferenças entre as sequências cinematográficas e aquelas dos fotolivros é que no cinema lidamos já de saída com a definição sobre a duração da cena. Na obra editorial, existe maior maleabilidade do tempo que será empreendido pelo leitor no virar de folhas e observações de páginas. O artista perde o controle sobre o tempo de fruição e poderá tentar restabelecer o impacto e importância de um fragmento no livro por meio de outra variável das imagens: o espaço ocupado na página. Sendo assim, uma importante métrica do universo dos fotolivros é a espacial. O tamanho da imagem, sua diagramação na página e mesmo a repetição da fotografia e de seus elementos gráficos criam sequências que podem nos indicar a força do fragmento fotográfico na narrativa.

Se levarmos ao extremo a existência num fotolivro de imagens que tenham a mínima variação de elementos, poderemos começar a entender que essa máxima redundância incita uma transição mais rápida entre as imagens por parte do leitor, pois o baixo grau de novidade pode fazê-lo passar mais rapidamente as páginas em busca de uma ruptura. É quando podemos perceber com mais nitidez que o grau de complexidade da relação entre as imagens pode se relacionar com o tempo de fruição das fotografias.

Nesse sentido, há o exemplo mais cinematográfico dos fotolivros, no qual imagens com a mínima variação em sua visualidade são combinadas com a máxima velocidade de fruição: os flipbooks. Eles são precursores dos processos de animação no cinema e obrigam o leitor a empreender uma velocidade no tempo de apreensão das imagens como meio para mimetizar o movimento das figuras. No outro extremo, a possibilidade de recombinação total de fragmentos faz com que o leitor compartilhe com o autor de forma mais direta os potenciais caminhos narrativos. É aí que novas sequências podem se formar, configurando a narrativa pelo movimento de reordenação das páginas.

O analista deve ter o cuidado, no entanto, de considerar que cada meio ou formato pode trazer um mesmo conjunto de imagens em sequências diferentes, como é o caso das imagens do fotógrafo americano Gregory Halpern. Este artista ganhou notoriedade pela poeticidade no encadeamento de imagens em sua obra, especialmente o fotolivro ZZYZX (2016) e A (2011). Mas, quando observamos outros lugares nos quais suas fotos circulam, como o site autoral ou a sua sessão no site da agência de notícias Magnum, percebemos que essas imagens são reordenadas, de modo a reorientar nossa compreensão sobre as associações de suas imagens. O contexto de publicação das imagens é, portanto, um importante fator a ser observado e deve ser tomado como algo sempre provisório dentro das possibilidades artísticas de um fotógrafo.



6

**CLASSIFICAÇÕES
PROVISÓRIAS
A PARTIR DE BADGER**

Assim como no cinema, a narrativa causal que segue a lógica temporal linear é a configuração menos disruptiva que podemos observar nos fotolivros. Mas, tal como encontramos nas obras cinematográficas de vanguarda que experimentaram uma poética anti-narrativa, as publicações fotográficas podem apresentar imagens encadeadas a partir de rupturas e descontinuidades, como um filme feito de imagens-sonho que conservam a capacidade de se metamorfosearem em partes de diferentes histórias.

Desde o final dos anos 1980, vemos cada vez mais narrativas não lineares, compostas de fragmentos, sobreposições, repetições, deslocamentos, simultaneidades de tempos e espaços. Os diferentes modos de produzir narrativas nos fotolivros são categorizados por Gerry Badger. O pesquisador inglês chega a propor três tipos principais de narrativas que vão das mais simples e comuns até as mais complexas: a jornada, os diários ou sonhos e a simbolista/metafórica. A jornada apresenta formato linear, com início (por vezes ambientação) e fim. Esse tipo de narrativa pode ser construída com base em um "personagem", que não é necessariamente uma pessoa, mas pode ser um objeto, uma ação, ou mesmo uma nação, como é o caso de *The Americans*²⁵ (1959), obra consagrada do suíço Robert Frank.

A narrativa tipo jornada é uma das mais vistas em inúmeros fotolivros devido a sua facilidade de produção e encadeamento de fotos. Como o próprio nome diz, a narrativa segue uma espécie de viagem, com um desenrolar linear do tempo ou do deslocamento no espaço. É o caso de fotografias que acompanham visualmente as mudanças de estação ou, de maneira mais sutil, imagens que passam por estados ou lugares em sequência.

A razão pela qual a narrativa jornada é tão popular entre fotógrafos é porque ela "replika a maneira como a maioria dos fotógrafos realmente tiram fotos, passando de um assunto para o outro, e também, como vimos, o modo como 'nos movemos' pelo fotolivre em si"

(Badger, 2013, p. 25, tradução nossa). Organizar as fotografias numa espécie de linha do tempo desde as primeiras fotos tiradas até as últimas seria, portanto, um modo facilitador de construção de narrativas fotográficas.

O segundo tipo de narrativa é o que Badger denomina “os diários e sonhos”, na qual o intuito é criar uma ambientação e transmitir sensações de modo subjetivo. Os limites e intersecções entre uma sequência de imagens e outra torna-se muito fluido, tensionando o próprio sentido de sequência. E o que pode ser entendido como sequência na teoria da narrativa é o conjunto mínimo no qual identificamos relações de solidariedade entre as imagens. Para Barthes, a sequência “abre-se assim que um de seus termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais consequente” (Barthes, 2008, p. 40).

O que parece simples de ser descrito pode encontrar fronteiras bem fluidas a depender da relação mais ou menos pessoal que o leitor projete sobre as imagens. O jogo de reconhecimento das unidades mínimas de ligação de uma sequência de imagens é um grande desafio para o leitor de fotolivros, pois nem sempre a sequência se dá de forma linear. Barthes (2008, p. 43) nos alerta: “os termos de muitas sequências podem muito bem imbricar-se uns nos outros: uma sequência não acabou e já, intercalando-se, o termo inicial de uma nova sequência pode surgir”. Esta dinâmica de entrecruzamento de sequências é mais uma estratégia narrativa que é não causal e não linear, capaz de ressoar modos outros de fazer ver o mundo. Há uma dificuldade em categorizar esse modo de construção do sentido, o que leva Badger a denominá-lo de forma muito abrangente como uma narrativa intimista.

O terceiro e último tipo de narrativa seria a simbolista ou metafórica, na qual o encadeamento de duas ou mais imagens é feito para expressar algo, um conteúdo, uma opinião, de maneira que uma imagem apenas não seria capaz de fazer. A metáfora é caracterizada, de acordo com Danto (2005), como relações de semelhança entre, neste

caso, duas ou mais imagens. Temos um termo médio, uma qualidade ou operador de sentido que realiza as interconexões semânticas entre as fotografias e possibilita a existência de aspectos temáticos comuns entre elas. O leitor precisa, portanto, "preencher a lacuna" das relações sugeridas para chegar a uma conclusão da metáfora, do que ela significa.

A metáfora é caracterizada ainda, por Paul Ricoeur (2005) como um trabalho no qual o leitor cria associações inéditas a partir da interação de dois pensamentos sobre coisas diferentes. Da interação entre eles resulta um comércio entre pensamentos, uma transação entre contextos que junta esses objetos sob um ponto de vista pessoal.

Para tanto, é preciso ainda que se tenha certo grau de conhecimento sobre o assunto em pauta, ou a metáfora não será eficaz. Se tomarmos *The Americans* como exemplo, é necessária certa compreensão sobre o contexto cultural e social da época em que o livro foi fotografado, como o ambiente de racismo e do alto consumismo que a sociedade americana vivenciava. As fotografias passarão a fazer mais sentido a partir deste entendimento, tornando pertinente a repetição de certos elementos ao longo do livro.

Ainda segundo Danto, uma das características da metáfora é a de "resistir à substituições e especificações" (2005, p. 258). Por isso, aquilo que é fotografado, assim como seu enquadramento e encadeamento na sequência do livro não pode ser substituído por outra imagem, mesmo que semelhante, pois o sentido da metáfora seria alterado ou mesmo perdido. Isso nos mostra que a metáfora vai além de seu conteúdo e se apoia também nos elementos únicos do plano da expressão.

As associações visuais entre as imagens são muitas vezes feitas de maneira inovadora, distantes da lógica causal e propícias para a colocação em ato da capacidade imaginativa do leitor. A identidade plástica entre duas imagens convida o leitor a estabelecer relações de sentido entre duas ou mais fotografias. Desse modo, a sequência nos convida a observarmos novas formas de associação

entre figuras do mundo de uma maneira que foi bastante estudada pela filosofia da linguagem em seus estudos sobre a metáfora.

No âmbito linguístico, podemos definir essa figura de linguagem como uma analogia que não foi observada antes entre dois elementos. Este conhecimento é revelado de forma a desafiar a razão e pode ser caracterizado como um salto da imaginação criadora, que associa duas ideias ou universos do discurso nunca antes conectados (Lopes, 1987). Esta nova síntese é capaz não só de revelar cognitivamente algo sobre as duas imagens aproximadas, mas de produzir uma catarse emocional.

Ainda que a metáfora tenha como berço de estudos a linguística e a filosofia da imagem, este conhecimento não é facilmente transponível para a linguagem visual, como nos alerta o Groupe μ (1994). O âmbito linguístico apresenta um modo de presença marcado pela linearidade e sucessão, enquanto uma mensagem visual pode expor a simultaneidade de elementos em presença. Sendo assim, o que é caracterizado como uma substituição de elementos linguísticos pode adotar a forma de justaposição no visual. Os estudos do Groupe μ (1994, p. 245) apontam que a substituição linguística pode adotar, no visual, a forma de uma dupla presença dos termos constituintes da metáfora, borrando os limites entre comparação e metáfora, já que o que se manifestaria no sistema linguístico por meio de comparações e rimas pode ser dado no visual por meio de duplicidades icônicas e plásticas.

Por isso, é necessário que o analista tenha cautela ao se deparar com a sugestão de analogias entre imagens. A presença concomitante de duas ou mais fotografias no espaço da página abre caminho para uma constelação de relações de sentido, da qual a obra fotolivro, como um todo, provê o contexto de interpretação. O constante jogo de remissões presentes em micro-sequências, capítulos e na totalidade da narrativa, requer um esforço para que a fotografia seja constantemente tirada de seu lugar de texto episódico.

7

ESTUDO DE CASO 1: A SOCIEDADE AMERICANA A PARTIR DE *THE AMERICANS*²⁶

26

Este estudo foi adaptado de Bracchi, Daniela; Ferreira, Jhennyfer Myrelle Alves. *The Americans: a sociedade americana no território narrativo dos fotolivros*. In: Carvalho, Mário de Faria; Bracchi, Daniela; Paiva, André Luiz do S. (Orgs.). **Estéticas dissidentes e educação**. 1ed. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022, p. 264-289.

As experimentações nos formatos dos fotolivros tornam-se marcantes no contexto internacional a partir da publicação de *American Photographs* (1938), do americano Walker Evans. O fotógrafo parte da exposição de imagens realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque para produzir um fotolivro autônomo. Um novo conjunto de imagens (com supressões e acréscimos em relação à exposição) dá origem a uma narrativa visual na qual as fotos não foram feitas para serem observadas individualmente, mas sim dentro de um todo, de uma narrativa.

Ao longo das páginas, Evans ensaia um modo de encadeamento das imagens que foge da linearidade temporal ou causal para apresentar ao leitor imagens que sugerem metáforas visuais, uma vez que os sentidos são entrevistados por meio da ordem das imagens, aproximando alegoricamente pessoas e lugares. A primeira imagem da publicação é a de retratos num estúdio fotográfico e provê já de saída um tom metalinguístico para a publicação. Já as três últimas imagens da primeira parte da publicação criam um sentido de ruína humana e territorial que finaliza a narrativa num tom melancólico. Essas construções mais alegóricas de sentido não eram comuns nas publicações da época. *American Photographs* (1938) resulta numa obra mais subjetiva, com possibilidade de diferentes leituras e interpretações.

A fotografia figurava em revistas e reportagens compondo uma história linear, feita a partir de relações causais. Exemplo disso é a famosa reportagem fotográfica de W. Eugene Smith, *The country doctor* (1948), que retrata o início, meio e fim de um dia na vida de um médico no interior dos Estados Unidos nos anos 1940. Indo na contramão desta fórmula, Evans se destaca por fazer uso “da metáfora e do símbolo para introduzir no foto ensaio uma profundidade e uma complexidade novas” (Badger, 2015, p. 3).

Inspirada na obra de Walker Evans, o fotógrafo suíço Robert Frank concebe em 1958 sua mais famosa obra, *The Americans*. A publicação expõe, ao longo de suas fotografias, uma América até então não

retratada. Racismo, alienação e consumismo são alguns dos temas presentes em sua narrativa. O livro apresenta um grau de complexidade e subjetividade que Evans já havia introduzido nas narrativas visuais com sua obra de 1938. E Frank o faz de forma tão singular que seu fotolivro é considerado até hoje como “um dos mais importantes livros de fotografia do século 20” (O’Hagan, 2009, s.p., tradução nossa). Por isso, determo-nos a seguir na observação desta narrativa que serve de inspiração para diversos fotógrafos desde então.

The Americans consolidou a carreira de Robert Frank e é sua obra mais famosa, sendo um divisor de águas para futuros trabalhos que viram na publicação uma nova forma de construção de narrativa e de uso das imagens. O livro se mostrava tão inovador que não conseguiu ser publicado inicialmente nos Estados Unidos e, em 1958, é publicado na França. *The Americans* foi lançado nos Estados Unidos em 1959 como uma obra que chama a atenção pelo modo de dispor as imagens. O livro apresenta um total de 83 fotos, todas em preto e branco, organizadas sempre no centro da página direita e com uma moldura branca que se repete em todas as folhas.

Frank se inspirou no seu contemporâneo e mentor, Walker Evans, em aspectos como o tamanho único das fotos e ausência de duplas de imagens ocupando o espaço das páginas lado a lado. Esta forma de apresentação é uma das mais tradicionais que encontramos no universo dos fotolivros. É interessante observar que a distância entre as imagens delega ao leitor a responsabilidade de estabelecer relações entre as fotos por meio da memória, o que se dá de modo diverso quando duas ou mais imagens se apresentam concomitantemente na página dupla aberta.

Robert Frank mudou o rumo da fotografia do século XX ao fugir do estilo documentário tradicional da época. Ele constrói uma ideia de subjetividade em seu trabalho ao exibir sequências de imagens que expressam metáforas inovadoras sobre a América que estava diante de seus olhos. Frank não apenas fugiu do estilo

de narrativa de então, mas também das costumeiras regras estéticas de documentação do tema, exibindo fotos borradas, granuladas e com enquadramentos que por vezes deixam que vários elementos sejam vistos apenas parcialmente.

O processo criativo de *The Americans* inicia-se com uma viagem de Robert Frank por 30 estados dos EUA que dura nove meses, entre 1955 e 1956, possibilitada por uma bolsa de pesquisa artística da Fundação Guggenheim. Foram fotografados cerca de 767 rolos de filme, totalizando quase 27 mil fotos. Sem seguir uma ordem que indique o local ou a época em que as fotografias foram feitas, Frank demonstra grande despreendimento frente aos dados referenciais das imagens e seu uso enquanto documento.

O fotógrafo trabalhou por cerca de quatro meses na seleção de imagens, editando, eliminando e separando suas melhores fotos. O fotógrafo utilizou uma estratégia criativa na escolha de suas imagens na qual “agrupou, inicialmente, por temas: carros, raça, religião, política e mídia foram os principais componentes, [...] e também por assuntos menores que chamaram sua atenção - como cemitérios, *jukeboxes* e balcões de almoço” (Greenough, 2009, p. 133, tradução nossa).

A publicação coloca em ação dois tipos distintos de narrativas: a jornada e a metáfora. Frank move-se de maneira literal, indo de um estado a outro enquanto produz suas fotografias pelos Estados Unidos durante sua viagem de carro. Não é à toa que Badger (2013) cita a obra de Robert Frank como exemplo do tema da jornada. A cada página o leitor viaja junto com o fotógrafo, “movendo-se” pelo fotolivro. As legendas das fotos especificam o estado e cidade onde foram tiradas, acentuando este deslocamento.

A ideia de “road trip” é reforçada, ainda, pelo aparecimento de figuras como carros e estradas ao longo da publicação. É interessante observar que a figura do carro também está associada ao

estilo de vida americano da época, o *American Way of Life*. A década de 1950 foi um período de prosperidade econômica para o país, com altos níveis de consumismo e produção em massa de bens, num contexto no qual o automóvel foi um dos símbolos de status social e ampliou sua presença na paisagem americana.

Esta repetição de um tema ao longo do fotolivro é o que Badger (2013) identifica como *leitmotiv*, termo musical explicado como “um tom ou frase musical que o compositor insere em uma composição em intervalos para manter o ouvinte e ‘puxá-lo’ para casa quando a música divaga e sai de rumo” (Badger, 2013, p. 19, tradução nossa). Esta técnica também é usada na literatura e poesia para reforçar algo, lembrando o leitor de um tema e não deixando-o sair da linha.

O carro não é o único elemento que aparece reiteradamente na publicação. A bandeira dos Estados Unidos também é vista ao longo do livro em várias ocasiões, servindo como lembrete e marca simbólica do território retratado. Badger faz uma observação interessante sobre o uso das bandeiras em *The Americans* quando diz que a obra poderia “ter sido dividida em ‘capítulos’, cada um introduzido pela bandeira americana” (Badger, 2013, p. 28, tradução nossa). Esta é de fato uma maneira perspicaz de se examinar o livro. Se o tomarmos como dividido pelas bandeiras, ele teria um total de quatro capítulos. O primeiro deles é uma introdução ao povo americano. As pessoas estão presentes em todas as fotos, em situações variadas. Frank fotografa o comportamento e o dia a dia, mostrando-o corriqueiro e monótono.

Já no segundo capítulo, Frank parece se aprofundar mais em temas sociais como o racismo, sendo nesta parte do livro na qual aparece a fotografia que transformou-se em capa da edição americana. A imagem exhibe de forma bem centralizada um ônibus com pessoas nas janelas e seu grande impacto está no conteúdo que ela mostra: o racismo tão presente da época. Sabe-se que era comum a

separação entre brancos e negros nos espaços públicos e notamos a segregação entre as pessoas dentro do ônibus: os brancos sentados na frente, enquanto os negros estão sentados atrás.

A observação das formas plásticas da fotografia mostra que é na topologia, ou arranjo espacial das formas, que a imagem concentra a densidade de seu conteúdo. As linhas horizontais do ônibus, assim como a organização das pessoas em fila, distribuem as figuras ao longo da imagem. Os compartimentos das janelas do ônibus separam o veículo verticalmente, dividindo também as pessoas, de modo que observamos que aquelas de pele branca se localizam na parte da frente do ônibus (à esquerda), enquanto as de pele negra estão localizadas na parte de trás. Esta organização topológica reforça o conteúdo da fotografia, que nos fala sobre uma América dividida pelo racismo.

Ainda neste capítulo da publicação, Frank fotografa pessoas sozinhas, construindo o tema da solidão e individualismo americano, assim como passa a mostrar ambientes sem pessoas, como campos, casas e prédios. Naquele que seria o terceiro capítulo, Frank faz associações mais abstratas entre ambientes e cenas. É neste ponto da publicação que estão presentes a maior parte das metáforas construídas ao longo do livro. No quarto e último capítulo, o artista constrói visualmente o tema do consumismo, com fotos de vitrines, lojas de departamento, bancos, fábricas e carros.

É importante perceber que, de forma geral, não ocorre na publicação uma passagem linear do tempo e de acontecimentos, mas mensagens visuais mais complexas. A sequência de duas ou três imagens são capazes de deixar entrever semelhanças não explícitas entre as fotos, mas que formam um conteúdo a ser apreendido sensível e cognitivamente pelo leitor. *The Americans* é repleto de micro-sequências narrativas que chamam a atenção por nos mostrar sob um novo ângulo um país racista e distante do edulcorado *american way of life*.

Os efeitos de sentido do sequenciamento imagético realizado por Frank valem ser analisados num exemplo. São duas fotografias que se apresentam uma após a outra na publicação, cada uma ocupando o lado direito de uma página aberta. A primeira foto exibe um veículo ocupado por uma família de negros, direcionado para a direita do layout da publicação. O segundo veículo que aparece na página posterior é ocupado por um casal de brancos, posicionados num carro orientado para a esquerda.

Figura 2 - Duas imagens em sequência de *The Americans*



Fonte: Adaptado de Frank, Robert. The Americans. Munique: Steidl, 2008.

Ao folhear as páginas e reter o conteúdo das imagens na memória, é criado no leitor o efeito de sentido de que as duas fotografias se opõem e se chocam. Observamos, portanto, como o fotolivro pode se valer do movimento cinético realizado pelo leitor para criar sentidos como o de embate, acentuado ainda pelo fato das fotografias estarem aproximadas quanto a horizontalidade da composição. A ideia de contraste é exibida, ainda, por meio da prevalência dos tons escuros na esquerda e claros na direita, tornando uma imagem o negativo cromático da outra.

O discurso produzido no fotolivro se torna complexo a partir do encadeamento de imagens que geram um sentido metafórico dado em concomitância com o folhear das páginas da publicação. Percebemos, assim, o quanto é importante que a análise semiótica considere o nível textual da obra em paralelo com o objetual/material.

Este estudo de caso nos permitiu compreender os meandros da formação de sentido que operam numa narrativa visual. O exemplo clássico de *The Americans* mostra-se profícuo ainda hoje em dia para nos fazer ver o papel que o encadeamento de imagens opera na construção da narrativa, assim como a operacionalização dos componentes plásticos (como cor, forma e topologia) na construção sensível e inteligível da significação visual.

8

ESTUDO DE CASO 2: DOIS FOTOLIVROS EM DIÁLOGO²⁷

27

Este estudo foi adaptado de Bracchi, Daniela; Silva, Monica Ester da. Dois fotolivros em busca de um autor: as narrativas construídas a partir das fotografias de Vivian Maier. **Conexão: Comunicação e Cultura**, v. 18, p. 219-246, 2019. O texto foi revisado com o intuito de aprofundar as questões sobre micro narrativas fotográficas construídas enquanto metáforas visuais.

Há muita incerteza quando nos indagamos quem pode ser denominado autor de um fotolivro. Na semiótica, a produção de uma narrativa é entendida a partir da existência tanto de um enunciadador (instância logicamente pressuposta da enunciação) quanto da sua materialização na figura do ator da enunciação. É esse ator que comumente identificamos como fotógrafo, editor, diagramador ou impressor, figuras encarnadas às quais atribuímos a responsabilidade pela produção do fotolivro.

Nem sempre o fotógrafo pode ser considerado o autor do livro e algumas publicações são feitas depois de sua morte, compiladas por editores e curadores. Esses são exemplos extremos que nos apontam a responsabilidade compartilhada de editores, curadores, designer e expógrafos e o fato dessas figuras adicionarem camadas de sentido à obra original e delimitarem as imagens e textos que integrarão a obra.

A história recente nos apresenta um fenômeno editorial intrigante, relacionado ao frisson que invadiu o campo de discussão sobre fotografia, relacionado à descoberta de uma babá que também era uma fotógrafa de rua. A *expertise* de Vivian Maier seria digna de estar ao lado dos mestres já consagrados, apesar de ter morrido no mais completo anonimato. Esses foram os termos em que se deram as primeiras aparições das fotografias de Vivian Maier em 2009. A partir de 2011, surgem fotolivros que compilam sua obra, exibindo suas imagens de acordo com diferentes acervos, uma vez que mais de um colecionador possui as fotografias garimpadas em leilões de garagem após o falecimento da artista.

Chama a atenção que a autora das imagens não tenha podido exercer o controle sobre o modo pelo qual as fotografias são apresentadas para o público, pois sua exibição se dá depois de sua morte e da perda da posse de sua obra. Isso desloca nosso olhar na busca do sentido da narrativa visual para o trabalho dos editores desses livros. Este é um papel editorial que compõe uma outra camada

de construção enunciativa sobre o trabalho de Maier, pois aos editores compete o poder de divulgar essas imagens e evidenciar a qualidade artística presente nelas.

Os donos atuais dessas imagens (distribuídas em três grandes coleções) se proclamam como sendo aqueles que resgatam e preservam o trabalho de uma fotógrafa até então anônima na História. Uma vez que a própria Vivian Maier não está mais viva nem possuía um curador de suas obras, são os três detentores do espólio de Maier que assinam e certificam a autoria das fotografias como sendo produzidas de fato pela artista.

John Maloof é o colecionador que detém a maior parte das fotos de Maier. Para conseguir inserir essas imagens no meio artístico, é interessante perceber a sua busca por colocar em curso uma narrativa inusitada sobre a autora enquanto personagem intrigante merecedor da curiosidade do público. Maloof une constantemente o qualificativo do anônimo e comum, enaltecido pelo substantivo da profissão prosaica de Maier como babá, ao denominador de fotógrafa. Enquanto seu trabalho de babá denota um saber menor, seu trabalho fotográfico seria de grande relevância artística. É nesses termos que podemos entender a dupla substantivação pública de Vivian Maier: a babá fotógrafa.

Comum e extraordinária ao mesmo tempo, Maier apresenta características irreverentes o suficiente para ser vendida como uma personagem paradoxal. É como parte desse projeto de construção de alguém comum, uma babá, descoberta pela História como tendo uma vocação artística extraordinária para a produção de fotografias de rua, que os primeiros dois fotolivros de Maier chegam ao grande público.

É a partir desse contexto inicial que buscamos investigar o sentido das narrativas visuais construídas em dois fotolivros atribuídos a Vivian Maier. O primeiro fotolivro é *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*, editado em 2011 por John Maloof (Maloof e Dyer, 2011).

A segunda obra é *Vivian Maier: out of the shadows*, editada em 2012 por Richard Cahan e Michael Williams (Cahan e Williams, 2012), a partir das imagens que pertenciam à coleção de Jeffrey Goldstein.

O nosso olhar para essas duas publicações se dá a partir da semiótica da fotografia. Já explicamos anteriormente que esta é uma perspectiva metodológica que pode abarcar até seis níveis de análise, mas consideraremos três deles: (1) textos-enunciados; (2) objetos e suportes; (3) cenas e práticas. No primeiro nível de análise são levadas em conta as características do plano de expressão e conteúdo das fotografias de Vivian Maier, ainda sem a especificidade de sua colocação em narrativa a partir do encadeamento das fotos publicadas em livro.

O segundo nível de análise observa as imagens apresentadas por meio do objeto livro, pois nele se inscrevem características específicas de produção e circulação dessas imagens com consequências diretas sobre a significação. Nesse contexto, é importante considerar a formação de duplas de imagens que se dão no abrir de páginas, uma vez que o livro é um volume de inscrição da imagem fotográfica que impõe um modo de disposição espacial linear e sucessivo do discurso fotográfico.

Consideraremos, ainda, o nível das práticas, no qual atentamos para as práticas produtivas que apontam a figura do editor enquanto responsável pela construção de narrativas visuais nos fotolivros e as práticas interpretativas que direcionam a leitura dessas imagens. Sabemos que os sujeitos que se engajam numa prática interpretativa dessas imagens estão situados numa tradição discursiva, ou seja, em modos já consolidados de se olhar e compreender imagens. Dessa forma, a leitura das imagens dispostas ao longo dos fotolivros segue sugestões interpretativas dadas por determinado gênero de imagens. É nesse sentido que investigamos, a seguir, a fotografia de rua enquanto um modo de fazer imagens e de interpretá-las, um gênero fotográfico já constituído que guia nosso olhar para os fotolivros de Maier.

UM GÊNERO EM BUSCA DE UM AUTOR

No título do primeiro livro editado sobre as fotografias de Vivian Maier, *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*, fica nítida a intencionalidade de vinculá-la a um gênero específico de fotografias, deixando de lado qualquer ambiguidade que possa haver quanto ao estilo de suas imagens. Mas a fotografia de rua é um gênero de imagens difícil de ser descrito como tal, ainda que possamos identificar grandes fotógrafos tidos como expoentes do gênero, tais como: Walker Evans, Robert Frank, Lee Friedlander, Mary Ellen Mark, etc.

Podemos ter pistas das qualidades estéticas associadas à fotografia de rua a partir da identificação desses expoentes, uma vez que os constituintes plásticos das imagens de Vivian Maier se apresentariam em conformidade com o exibido pelos grandes nomes da fotografia de rua. O uso do preto e branco como um recurso expressivo é uma das mais fortes características estéticas compartilhadas. Já no que se refere ao tema, temos o vai e vem cotidiano das pessoas nas ruas de modo a mostrar que o fotógrafo tem um olhar apurado sobre situações inusitadas. Desse modo, compreendemos que características do plano de expressão e conteúdo, que são parte do nível de análise das imagens enquanto texto, servem como base para a compreensão das práticas produtivas, dos modos de fazer de um gênero de fotografias, que se configura como outro nível de análise.

A fotografia de rua de Vivian Maier procura pelo inusitado no palco incerto dos encontros que se dão a céu aberto, uma luta contra o tédio já bem apontada por Sontag (2004), quando comenta as fotos de Diane Arbus, outra fotógrafa do gênero. A escritora e crítica de arte americana nos lembra que o fotógrafo de rua é uma espécie de superturista, uma extensão do antropólogo que se move em busca do exótico.

A aproximação de aspectos norteadores da fotografia de rua e da fotografia turística que Sontag (2004) deixa entrever em seus estudos nos leva a refletir se não seria a fotografia de rua o gênero de imagens que mais se aproxima das imagens amadoras. É a fotografia de rua que mais emula um olhar não especialista presente na fotografia vernacular, preocupada em eternizar momentos que sobressaem-se na insignificância do cotidiano.

Estilisticamente, a fotografia de rua se liga ao documentarismo e ao fotojornalismo, gêneros de imagens já sedimentados e que se apoiam na busca pelo instantâneo para expressar o que seria mais típico da fotografia. A fotografia de rua herda o discurso sobre ter um caráter especificamente fotográfico e podemos ver essas ideias materializadas no discurso do famoso fotógrafo de rua Joel Meyerowitz (Salkeld, 2013), que identifica a fotografia de rua como tendo qualidades puramente fotográficas, enquanto outros gêneros como a paisagem e o retrato seriam mais imbricados na história da pintura e de outras formas artísticas.

Enaltecer um gênero de imagens como representante daquilo que é mais característico do meio, em termos de pureza, denota uma atitude modernista de um dos principais nomes da fotografia de rua. Meyerowitz segue aqui a atitude do crítico de arte Clement Greenberg (1997), famoso ao propor justamente que cada linguagem artística buscasse aprofundar aquilo que tem de mais característico. A fotografia teria a produção do instante como essência do meio, e a fotografia de rua seria um gênero de imagens que expressa de forma mais legitimamente fotográfica os instantes fugidios que se dão no mundo.

Essa observação do contexto artístico no qual a fotografia de rua se insere é importante na medida em que nos permite perceber que John Maloof escolhe nomear tanto o gênero de imagens quanto o fotolivro por ele editado como filiado ao estilo mais “puro”

da fotografia. É uma estratégia que constrói Maier como uma legítima fotógrafa em termos do estilo de imagens praticado por ela e ajuda a valorizar seu capital artístico.

As influências estilísticas de Vivian Maier podem apenas ser suggestionadas pelo estilo de sua fotografia, mas o fato da artista não poder expressar sua opinião sobre os reenquadramentos e a disposição das imagens no formato do fotolivro, traz a coautoria do editor como um interessante ponto a ser pensado sobre a prática produtiva de sua obra. Consideramos aqui a responsabilidade partilhada de editores, curadores, designer e expógrafos que adicionam camadas de sentido à obra original e delimitam os materiais que devem ser considerados enquanto obra.

Percebemos que Maloof faz escolhas radicais sobre quais fotos serão levadas ao conhecimento do grande público no fotolivro. Primeiramente, ele escolhe publicar somente as imagens em preto e branco, de acordo com a estética mais característica de fotografia de rua. Além disso, escolhe trabalhar apenas na difusão de imagens como o resultado de um processo que se afirma como artístico.

Vemos no documentário *Finding Vivian Maier* (2013), realizado pelo próprio Maloof, uma profusão de roupas, sapatos, anotações, bilhetes, embalagens de produtos fotográficos e ainda gravações em vídeo e áudio realizadas por Vivian Maier. Esse conjunto de objetos é colocado de lado e não exibido ao público, uma vez que não reforça a narrativa de Vivian Maier como uma fotógrafa de rua. Ponderamos, no entanto, o quanto esses materiais poderiam ser tomados como meio para a construção de um outro discurso artístico, muito mais complexo e com camadas, ambíguas, sobre a própria vida de Maier, além da cultura de seu tempo²⁸. No documentário, vemos que há interessantes investigações de Vivian Maier sobre fatos que aconteciam ao seu redor, a

28

No Brasil, destacamos a importante pesquisa brasileira de Rubens Fernandes Junior sobre embalagens, guias, rótulos, etc. que fizeram a história da fotografia no Brasil. *Papéis efêmeros da fotografia* foi uma pesquisa ganhadora do XIV Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia em 2014.

partir de gravações em áudio e fotos que realiza da transmissão de TV do funeral de John F. Kennedy. Esses documentos sugerem um olhar mais abrangente da artista para questões da sociedade americana, mas totalmente deixados de lado por Maloof, na edição do fotolivro.

Maloof é um enunciador modernista, na medida em que busca ser purista na sua consideração sobre tornar público o que é mais consolidado e o que tem maior popularidade em relação ao discurso artístico do que a arte fotográfica deveria ser. Desse modo, deixa de lado a mistura entre materialidades e formatos (fotográfico, audiovisual, sonoro), que Rancière (2005, p. 41) aponta como sendo próprios de uma estética pós-moderna e que possibilitaria que a forma fotográfica fosse contaminada por outras formas narrativas.

Seguimos nossa análise deixando de lado tantas coisas produzidas pela fotógrafa para examinarmos como sua imagem autoral é construída em seus dois fotolivros enquanto uma fotógrafa de rua. Avançamos, então, para uma análise mais apurada do nível objetual dos fotolivros e das imagens enquanto textos-enunciados encadeados nessa forma gráfica específica.

VIVIAN MAIER: UMA FOTÓGRAFA DE RUA

Vivian Maier: uma fotógrafa de rua foi produzido nos Estados Unidos em 2011 e lançado no Brasil em 2014 pela editora Autêntica. O livro tem o tamanho de 25,5 x 29 cm e as 107 fotografias são uma compilação feita por John Maloof de imagens da fotógrafa americana. As imagens são mostradas no livro sem referência à data ou ao local onde foram realizadas. Tal indefinição temporal e espacial quanto às condições de captação das imagens impede o leitor de tentar

reconstituir as origens da representação. Distanciam-se essas fotografias de uma interpretação enquanto documento fotográfico, e sua fruição enquanto narrativa visual é estimulada, sugerindo um passeio por sua obra, tal como se estivéssemos saindo às ruas para ver o mundo junto com ela.

É interessante notar, no entanto, que apesar de *Vivian Maier: out of the shadows* (o outro fotolivro aqui analisado) possuir esse apontamento sobre locais e datas no final da publicação, nem por isso o livro perde a capacidade de articular poeticamente suas imagens. Isso porque a apresentação dos dados iconográficos das imagens não determina seu pertencimento ao gênero documental e a apresentação de imagens situadas historicamente é possível e frequente no âmbito artístico.

Vivian Maier: uma fotógrafa de rua tem a presença do texto como auxiliar na reconstituição do contexto de interpretação das imagens. A introdução do livro é feita pelo jornalista inglês Geoff Dyer. Esse não é um nome qualquer escolhido para escrever sobre o trabalho de Maier. Dyer já havia escrito antes sobre o tema da fotografia no seu livro *O instante contínuo*, publicado em 2005 (editado no Brasil em 2008 pela Companhia das Letras). Nesta publicação, a história da fotografia é revisada com atenção especial a 42 imagens, muitas delas de famosos fotógrafos de rua tais como: André Kertész, Garry Winogrand, Walker Evans e Diane Arbus. São esses mesmos nomes que gravitam nas referências do trabalho de Vivian Maier e figuram no documentário que John Maloof realiza sobre a descoberta das fotos dela ("Finding Vivian Maier", 2013).

Há uma sintonia inegável entre o interesse de Dyer pela fotografia e o olhar de Maloof sobre as imagens da fotógrafa. Ambos mantêm como pano de fundo de suas ideias a concordância sobre o expertise de Maier em captar o famoso momento decisivo,

expressão cunhada por Henri Cartier-Bresson²⁹ (1952), para descrever a culminância da expressão máxima de instantaneidade, luz, forma e expressão. Tal definição é o âmago da fotografia de rua, e as fotos selecionadas por Maloof buscam expressar o olhar rápido e sagaz de Vivian Maier.

Existiram fotógrafos que trabalharam com imagens coloridas no âmbito da fotografia de rua, mas o trabalho de Cartier-Bresson é marcadamente em preto e branco, sendo esse o estilo clássico das fotografias de rua e a totalidade das imagens mostradas no livro de Vivian Maier. Só posteriormente, o curador do Instituto de Arte de Chicago, Colin Westerbeck, organizaria uma seleção das imagens coloridas em propriedade de Maloof para publicação em 2018 de *Vivian Maier: the color work*. Os sete anos de diferença que separam o livro aqui analisado da publicação de fotografias coloridas demonstra uma clara priorização de se lançar inicialmente as imagens de Maier que se alinham com as referências estéticas da fotografia de rua tradicional.

Impossível saber o quanto Maier conhecia ou apreciava o trabalho dos fotógrafos de rua que a antecederam. Mas o ponto aqui não é refazer referências que tenham existido na trajetória da artista, mas observar como essas referências foram trazidas à tona para dar sentido ao trabalho de Maier, quando resgatado por Maloof. Retornemos, então, ao livro que é objeto de nossa investigação, mas sem perder de vista a observação mordaz que a crítica de arte americana Sontag faz sobre o resgate de fotografias antigas para a construção de livros de imagens:

Reabilitar fotos antigas, atribuindo a elas um contexto novo, tornou-se um importante ramo na indústria do livro. Uma foto é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva

29

Bresson, por sua vez, faz referência ao termo difundido no século XVII pelo Cardeal de Retz, ao se referir que não há nada nesse mundo que não tenha um *momento decisivo*.

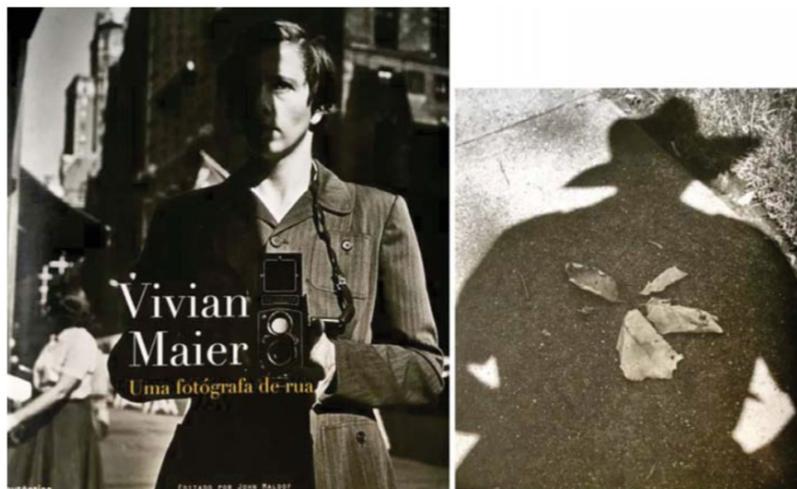
num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de associação a outras fotos). Uma foto também poderia ser descrita como uma citação, o que torna um livro de fotos semelhante a um livro de citações (Sontag, 2004, p. 44).

Já Dyer é mais generoso ao falar das possibilidades que são abertas ao se colocar as fotos em sequência num livro de fotografias, abrindo caminho para se construir um outro nível de significação sobre o trabalho do fotógrafo.

A história do livro de fotografias é a história da tentativa de fotógrafos e editores de nos convencer a ler essas fotografias sequencialmente, de nos persuadir de que se trata de uma narrativa visual, de que a disposição das imagens é intencional, de que a eficácia das fotos diminuirá se forem vistas isoladamente ou ao acaso, fortuitamente (Dyer, 2008).

As palavras de Dyer nos dão pistas sobre como podemos entender a edição das fotos de Maier realizada por Maloof como a construção de uma narrativa sobre o estilo da fotógrafa. É hora de nos debruçarmos, portanto, na sequência de imagens do livro de 2011. Tanto a capa (Figura 3) do livro quanto a primeira imagem que figura dentro da publicação trabalham na construção do personagem misterioso de Maier. Na capa, o rosto da fotógrafa é cortado ao meio por uma sombra na imagem de capa, deixando entrever apenas um de seus olhos. Tendo a rua como pano de fundo desse retrato, vemos a câmera Rolleiflex emergir da sombra com suas duas lentes direcionadas para quem vê a capa do livro numa espécie de olhar maquínico. Já a primeira imagem que aparece no livro e que está ao lado do título nos mostra a sombra de Maier numa calçada, dando a ver um misterioso autorretrato de uma personagem que será construída igualmente como misteriosa no discurso de Maloof, especialmente se considerarmos seu filme de 2013.

Figura 3 - Capa e primeira imagem do livro *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*



Fonte: Adaptado de Maloof e Dyer, 2011.

No chão, envoltas pela sombra do corpo de Maier, quatro folhas constroem uma forma pontiaguda (que remonta à figura de uma flor e uma estrela) no centro do busto. O encontro do leitor com essa imagem o faz iniciar a narrativa do livro já imerso em dúvidas que ajudam a construir a aura de mistério formada ao redor de Maier. Presumimos um afinado olhar da fotógrafa sobre as sombras e formas de mundo e, numa pesquisa por imagens de Maier disponíveis online, podemos encontrar uma profusão de imagens, nas quais a artista compõe sua sombra no chão em relação à diversas figuras que ali já estão. Não é à toa que o outro livro analisado neste artigo tem o subtítulo de *out of the shadows* (fora das sombras) e brinca com a ideia de resgate das sombras de uma artista que passaria despercebida pela história da fotografia, se não fossem improváveis circunstâncias que colocaram sua obra nas mãos de alguns colecionadores.

As primeiras e últimas imagens do livro editado por Maloof aparecem ao lado de páginas na cor preta enquanto o miolo do livro mostra as imagens de Maier sobre um fundo branco. As imagens

sobre fundo preto são compostas de autorretratos de Maier, que funcionam como uma espécie de preâmbulo e prólogo do trabalho a ser mostrado no livro. Desse modo, antes de nos depararmos com as imagens realizadas na rua, encontramos Maier como uma personagem que nos é apresentada no livro. Tal fato nos revela uma peculiaridade interessante do modo como o trabalho de Maier é mostrado na perspectiva do editor John Maloof. Ele é o maior detentor das imagens de Maier e faz questão de colocar em primeiro plano o mistério envolto na figura da babá fotógrafa, como parte da narrativa da genialidade de uma artista descoberta por ele. Sendo assim, essa personagem vai sendo apresentada por autorretratos, dentre os quais chama a atenção a segunda imagem do livro, por se tratar de uma fotografia (Figura 4) meticulosamente composta.

Figura 4 – Autorretrato de Vivian Maier



Fonte: Maier; Maloof; Dyer (2011).

Na imagem acima, a autora da fotografia é feita personagem por meio do uso do espelho, que nos mostra a figura de Maier e do aparato fotográfico. A presença do espelho possibilita ainda a decomposição da figura de Maier, formando um cara a cara onde se fundem as figuras do fotógrafo e do fotografado. A continuação de tal jogo resulta na colocação em abismo desses personagens, e a forma redonda do espelho marca uma configuração em espiral que acentua a ideia de vertigem. A câmera aparece como elemento central da imagem, de modo a compor uma série de figuras de Maier multiplicadas no centro da imagem. O detalhe do relógio, à direita do primeiro plano, aparece como um comentário visual do tempo fotográfico desse autorretrato que tematiza a própria fotografia, enquanto captura de um momento meticulosamente composto.

É interessante notar que o tempo inscrito nesse retrato se contrapõe à ideia de um momento fugidio, característico do momento decisivo bressoniano, e nos apresenta uma composição formada pelos elementos presentes no espaço interno de um cômodo.

Adentrando no miolo do livro, onde as fotos são dispostas sobre um fundo branco, percebe-se que a maior parte das imagens é apresentada aos pares e poucas figuram sozinhas ao lado de uma página em branco. A formação de duplas de imagens, ao se folhearem as páginas da publicação, é uma configuração visual específica do objeto fotolivre, devendo ser levada em conta neste momento da análise desse nível de construção da significação. No fotolivre de 2011, temos a formação de inúmeras duplas de imagens que são relacionadas visualmente pelo leitor, por meio de diferentes estratégias utilizadas na edição do livro. A composição mais comum delas é a que une temas e ações semelhantes. Temos a concordância das mesmas situações ocorrendo na maior parte das duplas de imagens. São cenas de pessoas fazendo a mesma coisa: crianças brincando, pessoas andando na rua, etc.

Uma dessas situações ganha destaque: o encontro do leitor com o passante que percebe a presença da fotógrafa de rua e encara a câmera. Esse encontro está presente em 13 imagens. Elas lembram estarmos diante do gênero da fotografia de rua, aquele que faz jus ao nome por se construir nesse espaço comum, aberto e imprevisível, onde se dá o encontro com as situações e as pessoas.

O fotógrafo partilha visualmente com o leitor a rova de uma experiência arriscada, que não tem roteiro prévio para orientar o seu decorrer e na qual a busca pelo insólito se reaviva a cada imagem. É a capacidade de estar pronto a captar esse instante insólito (e configurá-lo num instante decisivo bressoniano), que caracteriza o fotógrafo de rua como capaz de fixar no instante fotográfico algo digno de receber um olhar atento. A imagem aponta ao leitor o ato do encontro, do risco, do caminhar nas ruas de forma a nos mostrar apenas um pequeno aspecto de um processo criativo que lida com o inesperado, a ser inscrito nas formas das imagens em preto e branco.

Devemos retornar, contudo, à narrativa de livro fotográfico que temos em mãos, pois há uma interessante estratégia de encaideamento das fotos, quando as duplas de imagens são formadas ao longo da leitura do fotolivro. Existe alternadamente a concordância e o contraste plástico de formas e enquadramentos que são partilhados em duplas de imagens, como por exemplo os enquadramentos com perspectiva diagonal e ângulos agudos. Vemos imagens relacionadas lado a lado por compartilharem ângulos inusitados de captação da imagem, como o ponto de vista do alto e de baixo de cenas realizadas em varandas de prédios. Ainda no âmbito das relações estabelecidas entre formas, vemos o compartilhamento de aspectos arredondados em algumas duplas de imagens. Em outras, é o contraste de formas que impulsiona a narrativa.

A construção de aproximações de sentido, a partir de consonâncias de formas e enquadramentos entre as imagens, coloca o leitor num nível bastante fundamental de associação dessas fotografias, aquele plástico. O editor do livro, ao encadear as imagens dessa forma, deixa de lado o estabelecimento de outras relações narrativas, como as causais. Desse modo, o leitor não encontra pistas para a construção de uma narrativa que aprofunde algum conceito mais específico, ou que deixe entrever uma reflexão maior sobre as causas mais duradouras que levariam às cenas captadas nas ruas. *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua* deixa de lado a possibilidade de se falar sobre uma época, costumes e práticas que levam as pessoas a se apresentarem nas ruas da forma como vemos nas imagens, para privilegiar rimas visuais entre as imagens.

No final do livro, temos uma interessante sequência de personagens que encontramos à margem das ruas e da sociedade. São animais mortos, bêbados, moradores de rua, objetos abandonados, numa sequência que finaliza o livro apontando para os anônimos. O tom final é, portanto, aquele da valorização do banal e daquilo que não teria lugar num ponto de vista artístico que hierarquiza os temas a serem fotografados. Desse modo, Maloof faz um movimento que é aquele da própria fotografia, como já afirmou a Sontag (2004). A crítica americana argumenta que fotografar é um evento em si mesmo e que, quando um fotógrafo entusiasticamente exprime um tema, isso não se dá necessariamente pelo seu conteúdo ou seu valor, mas é, acima de tudo, a afirmação da própria existência do tema, sua honestidade.

É assim que Maier nos leva a olhar para aqueles à margem, tornando-os autênticos personagens que merecem nossa atenção, uma vez que dificilmente os notaríamos em meio ao espaço da rua. Desse modo, Maier evocará o personagem baudelairiano do trapeiro, para nos alertar que o fotógrafo e o leitor estão prontos ao resgate das coisas insignificantes, de “tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que esmagou a seus pés” (Baudelaire *apud* Sontag, 2004, p. 93).

É nesse sentido que a fotografia de rua pode ser vista como o gênero de imagens mais propício para escrever histórias a contrapelo, conforme Benjamin (1994) aponta em sua reflexão sobre o conceito de história. A fotografia de rua revê a história a todo momento, a partir de uma outra perspectiva: a do cotidiano e dos anônimos. O talento do fotógrafo de rua e, especialmente, de Maier, seria a capacidade de resgatar da invisibilidade os objetos perdidos, aqueles desgastados e descartados, que povoam as ruas com pistas para narrativas a serem desvendadas por meio de seus rastros e marcas.

VIVIAN MAIER: *OUT OF THE SHADOWS*

Publicado nos Estados Unidos em 2012 pela City Files Press e editado por Richard Cahan e Michael Williams, o livro *Vivian Maier: out of the shadows* (com dimensões de 22,9 x 3,3 x 22,9 cm) conta com 290 fotografias retiradas da coleção de 16.000 negativos que outrora pertenciam à Jeffrey Goldstein³⁰. Na capa da publicação, vemos a recorrência da estratégia de apresentar Maier em autorretratos compostos, a partir de sua sombra, da mesma maneira que já havíamos observado na primeira imagem interna de *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*. Esta capa direciona o entendimento do leitor à existência de uma pessoa misteriosa, de alguém que aparentemente esteve imerso na escuridão por muito tempo antes de ser resgatado. A conexão dessa imagem com o título do próprio livro é evidente e busca criar um clima instigante de uma história a ser desvendada no decorrer das 290 páginas seguintes.

30 Jeffrey Goldstein vendeu sua coleção de negativos para a Stephen Bulger Gallery, em Toronto. Sua parte do acervo havia sido comprada de Randy Prow, que inicialmente havia adquirido os negativos de Maier num leilão.

Logo no início, antecedendo as primeiras fotografias, uma frase da fotógrafa Mary Ellen Mark é posta em destaque, visando a apresentar a figura de Maier ao leitor: “ela era uma humanista no melhor sentido da tradição. Ela mostrou a vida real, e isso é tão difícil de se fazer” (Cahan e Williams, 2012, p. 1, tradução nossa). Em seguida, dando ainda mais sentido à afirmação de Mark, uma sequência de imagens que Maier produziu na rua mostra indivíduos comuns em cenas corriqueiras. A última delas é um retrato³¹ bastante altivo da própria fotógrafa, agora apresentada aos leitores da publicação posando diante da câmera e já não mais imersa nas sombras.

Considerando que a narrativa que se desenrola no folhear das páginas do livro constitui um importante elemento do nível de análise do objeto fotolivro, observamos que existe uma diferença no início da construção das narrativas dos dois livros analisados. A publicação de 2012 coloca Maier em meio aos personagens da rua, integrando-a ao contexto urbano, enquanto o livro de 2011 apresenta a fotógrafa de forma mais distanciada, pois ela aparece no preâmbulo e prólogo da narrativa, mas não figura no corpo de imagens. Enquanto *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua* apresenta e diferencia o personagem da fotógrafa desde o seu início, *Vivian Maier: out of the shadows* faz surgir a figura de Maier, de modo menos espetaculoso, mais insidioso em meio aos retratados na rua. Essas primeiras imagens da publicação de 2012 são encadeadas a partir de rimas de elementos plásticos e figurativos e depois a publicação segue uma narrativa na qual as fotografias – todas em preto e branco – estão divididas por capítulos específicos.

É percebido logo de início que essa narrativa sequencial indica um ritmo de leitura estruturada e marcada por divisões pre-determinadas – o que não ocorre no livro analisado anteriormente. A publicação de 2012 apresenta nove capítulos: *Snapshots, America,*

31

Provavelmente feito por Inger Raymond, uma das crianças de quem Maier cuidou. A imagem data de 1970, em Wilmette, Illinois.

Day, Maxwell, Beach, 1968, Downtown, Walks e Night. O fato de ter sido possível dividir o livro em nove temas específicos indica a existência de narrativas individuais, mas a decisão dos editores de respeitar a cronologia e a forma como a própria Maier documentou essas imagens leva a crer que a intenção da fotógrafa já assinalava essas conexões.

O volume de imagens expostas aqui é muito maior do que aquele utilizado em *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*: são 107 imagens na publicação de 2011 e 290 fotos em 2012. O interessante é que a coleção de Jeffrey Goldstein era consideravelmente menor que a de Maloof, mas os editores de *Vivian Maier: out of the shadows* expõem o acervo de Maier com maior amplitude.

A coleção de Jeffrey Goldstein continha fotografias produzidas na França durante os anos 40, em New York nos anos 50, e registros de diversas viagens feitas por Maier entre os anos 50 e 60, bem como inúmeras imagens feitas em Chicago durante suas primeiras décadas na cidade. As imagens foram escolhidas de forma a representar cronologicamente os temas que Maier mais fotografava, conforme os editores explicam num texto contido na publicação.

Antecedendo os tópicos apresentados, o livro apresenta como introdução um capítulo intitulado *A photo memoir*, que explana o contexto da vida e obra de Maier. Imagens produzidas pela artista na cidade de *Highland Park* ilustram essa parte do livro, figurando diversas imagens nas quais a fotógrafa utiliza frequentemente espelhos e vitrines para registrar sua presença. Nessa parte do livro, podemos ver uma folha de contato de Maier que mostra o conjunto de suas fotografias durante um dia e deixa entrever como se dava a prática produtiva da fotógrafa (algo completamente ocultado na publicação de 2011). As imagens mostram uma sequência temporal na qual Maier deixa as crianças na escola ainda de manhã e parte para uma caminhada em diversos pontos importantes da cidade de Chicago. Os editores do livro evidenciam a importância de se

conhecer sobre o modo como Maier produzia suas fotos, os caminhos urbanos e criativos que permeiam sua produção, acentuando o caráter processual de desvelamento dos meandros de uma artista ao longo de uma publicação editorial. A artista não é mostrada como alguém que tem uma obra acabada, na qual já foram escolhidas as melhores imagens para se apresentar ao público, mas uma fotógrafa em construção sobre a qual a publicação nos permite compreender algumas das pistas de seu estilo e de seu modo de produção, por meio da observação atenta de um conjunto de imagens. Enquanto isso, *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua* nos apresenta as imagens como um produto final do qual resta pouco a interrogar.

Ambos os livros têm a presença do texto escrito para fazer conhecer a obra de Maier. Entretanto, notamos uma participação mais forte das informações verbais na publicação de 2012, pois, em cada um dos nove capítulos, há um texto de abertura que contextualiza quando e onde foram produzidos os registros. Os textos visam a situar a obra de Maier no tempo e espaço, fornecendo – em conjunto com a narrativa construída – um pano de fundo para a interpretação dessas imagens.

O primeiro capítulo fornece ao leitor um conjunto de imagens que Maier produziu enquanto dava seus primeiros passos no universo da fotografia. Observa-se, neste capítulo, uma intenção por parte dos editores de identificar e estruturar uma possível gênese da obra de Maier, visando elucidar as práticas produtivas que estiveram presentes em suas imagens iniciais. A diagramação das fotografias desta seção segue a forma visual de uma grade, ou *grid*, apresentando seis imagens por página e sugerindo uma leitura mais superficial, voltada a um apanhado geral dessas primeiras fotos.

Passado esse primeiro modo de disposição das imagens em grandes conjuntos, o livro apresenta algumas duplas de imagens que possuem determinadas semelhanças visuais ou narrativas. Tais associações operam um convite ao leitor para encontrar ressonâncias de sentido entre as imagens a partir de consonâncias plásticas.

Posteriormente, o livro expõe momentos em que Maier acompanhava as famílias e passeava com as crianças, perfazendo uma importante ruptura narrativa em torno da persona da genial fotógrafa de rua. Em dois momentos marcantes da publicação (Figura 6), vemos Maier fotografada no momento em que atuava como babá. São duas duplas de imagens que mostram de um lado o retrato de uma criança e do outro lado o retrato de Maier.

Figura 5 – Retratos de Maier feitos pelas crianças que ela cuidava enquanto babá



Fonte: Adaptado de Cahan e Williams, 2012.

Percebemos a falta de foco nas imagens e o inusitado enquadramento capturando a imagem de baixo para cima (contra-plongée). Essas duas características plásticas nos permitem supor que essas fotos foram feitas pelas crianças de quem Maier cuidava e operam um cara a cara entre Maier e o fotografado. Há uma espécie de diálogo fotográfico no qual Maier abre mão do controle dos elementos da imagem e o leitor se depara com um retrato da artista cheio de imperfeições técnicas. Essa autoria compartilhada entre Maier e as crianças na feitura da imagem fotográfica não é algo que pertença às características da fotografia de rua e permite ao leitor expandir a percepção quanto aos modos de fazer imagens que encontramos na obra da artista.

Na trilha da busca por compreender a personagem Vivian Maier, forjada nos fotolivros por seus editores, um dado chama a atenção nas duas publicações aqui analisadas. O livro de 2011 contém 12 imagens que não contam com a figura humana (nem mesmo sua sombra), de um total de 107. São paisagens e detalhes de objetos que entrecruzam o caminho da fotógrafa. Já no livro de 2012 são 92 imagens do total de 290. Esse tipo de imagem é, portanto, triplamente presente em 2012 se compararmos a proporção delas em 2011. Isso nos mostra que *Vivian Maier: out of the shadows* é muito mais variado nos tipos de cena e figuras mostradas. A publicação é menos focada na apresentação de pessoas, o que permite a construção de trechos mais compreensivos de um momento histórico.

O constante exercício do ato fotográfico fez do acervo de Maier um imenso panorama do cenário sociocultural daquela época, e suas imagens mostram uma Maier sempre atenta aos aspectos sociais de seus dias. Chama a atenção a aparição na publicação de 2012 de imagens que comentam grandes acontecimentos sociais e políticos, como as fotografias que fazem menção às mortes de John F. Kennedy e Robert Kennedy. As primeiras imagens sobre John F. Kennedy figuram no terceiro capítulo do livro (*Day*). É uma dupla de imagens: na fotografia da esquerda vemos a sombra de Maier sobre o desenho pendurado na parede de John F. Kennedy e, à direita, flores murchas numa lata de lixo. A associação de imagens sugere o clima triste em que a figura de John F. Kennedy está envolta. Uma vez que o livro segue uma sequência temporal de imagens, é só no capítulo *1968* que podemos acompanhar uma sequência de fotos sobre o assassinato de Robert Kennedy em 1968 (enquanto a morte de John F. Kennedy aconteceu em 1963).

A sequência sobre Robert Kennedy inicia com uma manchete de jornal noticiando a corrida eleitoral de que participava naquele ano, seguida de nove fotos mostrando filas de pessoas e ruínas, sugerindo um país em crise. Uma dupla de imagens noticia a fratura representada pelo assassinato do segundo membro da

família Kennedy: à esquerda vemos uma grande foto de John F. Kennedy na porta de uma farmácia seguida ao lado de uma manchete de jornal que deixa entrever a notícia do assassinato de Robert Kennedy. Segue-se uma dupla de fotos com diversas manchetes de jornal sobre o assunto, manifestações nas ruas acompanhadas pelo Exército e imagens da campanha eleitoral de Kennedy e McCarthy que podem ser vistas coladas nas ruas.

A sequência termina junto com o capítulo. Na dupla final de imagens estão dispostas lado a lado uma foto de um jornal no lixo que noticia a candidatura de Hubert Humphrey, candidato democrata substituto de Kennedy e derrotado por Richard Nixon, e uma foto noturna na qual se destaca a bandeira dos EUA de um lado e um painel iluminado com uma imagem de campanha política no outro lado. É nesse clima noturno, e com a indefinição causada pela confusão de luzes, que os editores terminam essa sequência de imagens.

Ao longo dessas páginas percebemos como Maier produz suas imagens em torno de um tema específico, realçando os aspectos disfóricos da morte de Kennedy vistos no cotidiano. Esse é um dos poucos momentos em que é apresentado ao leitor o discurso da fotógrafa sobre um acontecimento que tem impacto ao seu redor. As repercussões de um fato histórico da magnitude do assassinato de um candidato à presidência vão na contramão da coleção de microacontecimentos cotidianos que povoam as fotos comumente mostradas de Maier, mas é uma importante “janela” para se mostrar a capacidade da fotógrafa de pensar por imagens um acontecimento social, fazendo-nos reconhecer uma faceta mais reflexiva e crítica da artista.

No último capítulo do livro, intitulado *Night*, os editores buscam encerrar a publicação construindo uma narrativa em torno de uma Vivian Maier mais madura, focando em suas imagens tardias e em seus anos finais como fotógrafa. São imagens de cenários

noturnos e apresentam um jogo de luz e sombra que produz a sensação de um final narrativo melancólico, figurando como última imagem da publicação um autorretrato de Maier feito com o uso de um espelho, no qual é possível vislumbrar somente o reflexo de sua silhueta em um ambiente escuro.

De modo conclusivo, percebe-se que as duas publicações apresentam modos distintos de compreensão do estilo de fotografia de Maier e evidenciam a tarefa dos editores, uma vez que estes operam construções narrativas a partir do encadeamento de imagens. A divisão de capítulos da publicação de 2012 permite um mergulho mais vertical em determinados temas que Maier fotografava. É apenas em *Vivian Maier: out of the shadows* que podemos ver, por exemplo, o trabalho repetido de Maier em torno do assassinato de Robert Kennedy. Há, portanto, comentários visuais mais aprofundados em um tema da cultura na publicação de 2012, construindo uma visão da fotógrafa enquanto uma documentarista interessada em apontar e comentar certos temas.

Já a chave para o entendimento da publicação de 2011 está na apreciação da construção de momentos decisivos, valorizando o olho do fotógrafo na captação do instante. Desse modo, *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua* mostra uma artista interessada em construir a surpresa do encontro com o inesperado no cenário da cidade, enquanto *Vivian Maier: out of the shadows* deixa entrever uma obra ainda em investigação e na qual interessa saber seus meandros de criação. Esses diferentes sentidos estão calcados em escolhas narrativas protagonizadas pelos editores e não por Maier, de modo a nos fazer ver o quanto pode ser determinante o papel do editor em destinar o modo pelo qual a obra de um fotógrafo é compreendida pelo público.

9

NARRAR JUNTO:

OUTRAS FORMAS DE FAZER IMAGEM³²

Ao longo dessa obra vamos nos aproximando aos poucos de possibilidades menos pré-concebidas sobre a autoria do sentido das fotografias e sobre os modos de produção de narrativas visuais. Para abordar a ideia de autoria, a semiótica trabalha com o conceito de enunciação, entendida como pressuposto do fato de haver um enunciado com significado. A existência de sentido em uma fotografia traz consigo, portanto, a implicação de sua criação por uma instância que pode estar encarnada em diferentes papéis: fotógrafo, editor, curador, etc., de modo que o fotógrafo não é unicamente aquele que determina o significado expresso pela imagem.

Enquanto estudos de recepção do âmbito da comunicação investigam o papel do espectador na atribuição de sentido, existem pesquisas ligadas ao campo das artes, estética e sensibilidades que exploram alternativas da constituição da autoria e que podem tecer um diálogo com o campo da educação, na medida em que permitem pensar criticamente práticas de produção de imagens.

Partimos, então, para um segundo estudo de caso, no qual uma prática artística permite investigar a potencialidade educacional e emancipatória de experiências fotográficas. Isso se dá a partir do resgate do que tem sido publicado sobre *Meu mundo teu*, obra artística do paraense Alexandre Sequeira em parceria com dois adolescentes e constituída por 18 imagens. Sequeira é um artista que gosta de se apresentar como um andarilho e contador de histórias. A prática artística que funda esse trabalho foi relatada pelo próprio fotógrafo num capítulo de livro de 2014 (Sequeira, 2014) e aqui nos serve como base narrativa para pensarmos criticamente a contribuição das experiências fotográficas para o âmbito da educação.

Meu mundo teu é, portanto, o trabalho artístico que serve como base para estas reflexões e foi resultado da Bolsa de Pesquisa, Criação e Experimentação Artística 2007 do Instituto de Artes do Pará. A escolha de tal obra justifica-se na medida em que *Meu mundo*

teu alcançou reconhecimento no âmbito artístico. Sua circulação inicia-se com uma exposição homônima de 2007 em Belém. Além das imagens, foram exibidas naquela ocasião algumas das cerca de 30 cartas trocadas pelos jovens, além do áudio com a leitura de trechos dessas correspondências declamados pelos próprios adolescentes e exposição das câmeras fotográficas e materiais utilizados durante a vivência do diálogo entre Tayana e Jefferson.

Em 2011, algumas dessas fotos integraram a exposição *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira* no Serviço Cultural do Comércio do bairro do Belenzinho (Sesc Belenzinho), em São Paulo. Já em 2016, este e outros trabalhos do fotógrafo foram reunidos em mais uma exposição homônima realizada no Museu de Arte do Rio (MAR). Esta última exposição foi aquela que mais fez circular o trabalho de Sequeira, e incluía um conjunto de obras, dentre elas a que tratamos neste artigo. O mérito artístico do trabalho aqui abordado é, portanto, inteiramente reconhecido no contexto da fotografia. No entanto, compreende-se que o potencial reflexivo que essa experiência artística aporta no âmbito educacional é algo que vale a pena ser explorado criticamente.

Deve-se deixar manifesto não ser possível refletir nesta pesquisa sobre todos os passos e estratégias que aparecem no processo de criação de “Meu mundo teu”. Ficam de fora, portanto, uma série de ações e trocas que constituem o nascimento dessas imagens. Relata-se, no entanto, de que forma o fotógrafo chegou aos dois jovens, de acordo como foi narrada por Sheila Geraldo:

O encontro com Jefferson se deu inesperadamente, quando o menino, por provocação, atirou uma pedra no forasteiro que passava com sua máquina fotográfica pelo Cumbu. Esse foi o pretexto para o que e viria a ser uma longa conversa e que passou a envolver também Tayana, que Sequeira conheceu ao dar uma oficina de desenho no Guamá (Geraldo, 2017, p. 145).

Não será possível abordar a preparação e o encontro inicial entre os jovens e o artista, além de muitas outras ações e trocas realizadas durante o ano de 2007 e que culminaram com a exposição das fotografias que até hoje circulam no meio artístico. Nossa investigação permanece, portanto, nas ações que se referem mais diretamente à elaboração das fotografias como fio condutor de nossas considerações.

Ressalta-se, ainda, o ganho analítico em apoiar-se em uma obra fotográfica realizada em nosso país, pois isso permite a criação de diálogos mais justos com os trabalhos fotográficos aqui realizados e fortalece uma rede de artistas e educadores prontos a pensar tal tema no território brasileiro. *Meu mundo teu* abarca o diálogo entre lugares díspares, indo da periferia da cidade de Belém a um pequeno povoado amazônico. Aqui é possível ver com mais nitidez o potencial de crescimento humano assentado no diálogo realizado por pessoas em contextos diferentes.

MEU MUNDO TEU: OBRA-CAMINHO

A obra aqui abordada consiste em 18 fotografias que são fruto do diálogo estabelecido em 2007 por dois adolescentes que moravam em cenários diferentes. Tayana Wanzeler habitava a periferia de Belém, enquanto Jefferson Oliveira uma ilha de mata nativa próxima à mesma cidade. O processo interativo que aí se estabelece entre os dois jovens por meio de cartas e fotografias realizadas com câmeras fotográficas de base industrial e artesanal será o alicerce para a montagem de uma exposição artística num centro cultural de Belém ainda no mesmo ano de 2007. As cerca de 30 cartas trocadas entre os jovens e as 18 imagens exibidas na exposição remontam

ao diálogo estabelecido entre os dois adolescentes, que compartilharam um para o outro o lugar onde viviam, pessoas com as quais conviviam, gostos e sonhos.

Considera-se que *Meu mundo teu* não é uma obra isolada na história da arte. Ela se insere num conjunto maior de trabalhos e reflexões artísticas que, desde a década de 1960, apontam a centralidade da experiência vivida enquanto potência estética, pedagógica e política da arte. Afinal, sobre que arte está sendo falado aqui?

O conjunto de trabalhos aos quais a experiência de Sequeira se filia é identificado como arte relacional ou estética relacional, na qual se enquadram práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o campo das relações humanas e seu contexto social (Bourriaud, 2009). Esse conjunto de obras promove uma inversão dos objetivos estéticos culturais e políticos em voga anteriormente e que priorizavam o aspecto objetual e plástico das obras. No caso mais específico da fotografia, observou-se por muito tempo uma dificuldade em se considerar as importantes relações de poder que se estabelecem entre fotógrafo e fotografado e que obras relacionais como a de Sequeira convidam à reflexão.

Se até então, o espaço simbólico no qual os trabalhos artísticos se davam, envolvia as figuras estanques do artista, obra e público, depois de 1960 uma série de obras mais bem descritas enquanto “experiências” passam a questionar os limites de atuação social e política da arte. A figura do artista é deslocada para se tornar uma espécie de catalisador das experiências. Um exemplo bastante elucidativo desse tipo de obra é *Food*, restaurante-obra aberto pelo artista Gordon Matta-Clark em conjunto com outros artistas em 1971 no bairro do Soho, em Nova Iorque. O local servia de espaço de convívio para um público composto majoritariamente por artistas e era considerado uma intervenção artística no contexto urbano, provendo a oportunidade de encontro, trabalho e alimentação. Não se trata de um antigo e isolado exemplo na história da arte, mas percebe-se

que esses princípios foram ampliados, tornam-se atuais e chegam até nós de maneira icônica na Bienal de Arte de São Paulo de 2016, quando Jorge Mena Barreto propôs *Restauero*, um restaurante-obra que compunha a 32ª Bienal e que foi projetado para explorar a experiência do comensal.

O tipo de preocupação na qual essas obras se inserem pode ser esclarecido por Bourriaud (2009, p. 63): “ficaremos contentes em criar *modi vivendi* que permitam relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas... a arte não tenta mais imaginar utopias, e sim construir espaços concretos”. Percebe-se, assim, o deslocamento de importância da obra enquanto objeto material e já realizado para as experiências que se dão enquanto alguma ação é performada.

É interessante notar o caráter de novidade de tal descentramento da obra, pois a literatura que até então trata de processos artísticos (Baxandall, 2006; Salles, 1998) tende a considerar as figuras separadas do artista e da obra. Nesses autores, a criatividade e o processo artístico são considerados enquanto algo que se dá com o objetivo de criar formas materiais.

Neste estudo de caso são tratadas experiências que não deixam de ter um resultado material, mas que apoiam a centralidade de seu existir nas experiências humanas que se dão no momento de criação desse resultado material. Em *Meu mundo teu*, a produção de imagens serve de base para o relacionamento que se estabelecerá entre os três (os dois adolescentes e Sequeira). A criação textual e imagética serve como mediação e estímulo para que o diálogo narrativo entre sujeitos e mundos distintos ocorra. É nesse sentido que Sequeira demonstra plena consciência do papel prioritário que construir diálogos têm sobre produzir imagens.

Percebo que, a cada novo trabalho que desenvolvo, distancio-me do ato de fotografar propriamente para, através da fotografia, tratar de questões que surgem das relações

que estabeleço com as pessoas ou grupos em minhas ações. É para o encontro propiciado pela fotografia que dirijo minhas atenções, para dele conceber minha prática no campo das artes (Sequeira, 2012, p. 152).

Ainda assim, "Meu mundo teu" tem um desenrolar material e o resultado dessa vivência é exposto enquanto cartas e imagens feitas pelos dois adolescentes. As fotografias foram realizadas por meio de mais de um modelo de câmera artesanal. Também constitui a exposição fragmentos das cartas que trocaram e áudios nos quais escutamos cada um deles lendo trechos de suas conversas epistolares. A exibição foi visitada pelos próprios adolescentes no dia de sua inauguração, em dezembro de 2007. É quando finalmente Tayana e Jefferson se conheceram pessoalmente e atualizaram um encontro que antes se deu por meio de imagens e cartas.

Mais adiante, prossegue-se a explorar, neste estudo de caso, a importância das trocas de relatos dos jovens serem materializados em fotografias e textos escritos. Entende-se que não deve ser desconsiderado o potencial humanizador da produção de discursos (imagéticos e verbais) que, ao imprimirem sua marca no mundo, afirmam mundos subjetivos em diálogo.

Não é defendido neste estudo, portanto, uma espécie de desmaterialização da arte. O universo das práticas artísticas aqui abordadas costuma materializar seus resultados na forma de textos verbais, visuais ou mesmo espaciais (tal como nos exemplos de espaços de convivência dos restaurantes-obras). No entanto, tais vivências se destacam pelo valor simbólico que constroem ao propor e refletir a esfera transformadora das relações humanas. É a experiência do diálogo e das trocas que está no centro de um trabalho artístico que, ao mesmo tempo em que é gerada a materialidade que exhibe, concretiza e rememora a importância dessas trocas.

Toma-se essas experiências relacionais de base estética como meio de aprofundar o entendimento da educação enquanto prática que valoriza um saber relacional e sensível. Isso porque as trocas intersubjetivas propiciadas nas práticas artísticas, e especialmente no exemplo aqui analisado, são interativas, conviviais e relacionais, exibindo experiências de dissenso, diálogo, ampliação de valores e sensibilidades mundanas. Desse modo, explora-se a seguir a centralidade do conceito de experiência para se estabelecer uma perspectiva na qual as práticas artísticas e educacionais podem ser entrelaçadas.

A EXPERIÊNCIA ENQUANTO MEIO DE TRANSFORMAÇÃO NA ARTE E NA EDUCAÇÃO

Chama a atenção que o termo “experiência” artística passe a designar os trabalhos fotográficos que problematizam a esfera das relações humanas. Sabe-se, por meio dos estudos de Martin Jay (2005), a noção variada que o termo experiência carrega em diferentes tradições filosóficas. Tal denominação pode ser aproximada do âmbito da educação, e vale remontar aqui à arqueologia que o pesquisador espanhol Jorge Larrosa realiza desse conceito em seu ensaio de 2002. O autor chama a atenção de que a experiência é, em primeiro lugar, um encontro.

Pressupõe-se aí a abertura e curiosidade perante o mundo e as ideias do/a outro/a. Mas, de modo ainda mais essencial, compreende-se que aquilo que é capaz de nos impactar decorre da existência de um mundo outro, de um dissenso em relação à nossa experiência

cotidiana de comunicação e de apreensão do mundo. Nesse sentido, sem dúvida o mote do trabalho de Sequeira é justamente o encontro, recoberto pela temática da amizade que acontece entre os dois adolescentes por meio de cartas e fotografias. Tal amizade se estabelece perante o risco e a indefinição, pois as coisas poderiam não ter se desenrolado dessa forma, uma vez que a realização de imagens não pressupõe como certa a aproximação de afetos.

Outro aspecto que compõe a experiência é a suspensão da sensibilidade cotidiana, que dá lugar a uma outra temporalidade na apreensão do mundo. Para tanto, Larrosa (2002, p. 24) aponta que a experiência requer um gesto de interrupção:

[...] requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Tais observações remetem à suspensão da experiência cotidiana que Sequeira proporciona no cotidiano dos dois jovens. A principal ferramenta para tanto é a adoção da tecnologia analógica de captura e revelação fotográfica, que segundo Sequeira (2014, p. 96) "pede um tempo maior para perceber as coisas do mundo". Esse é um rompimento tão profundo e que possibilita uma mudança no modo de se relacionar com o outro e com o mundo que merece ser analisado mais pormenorizadamente no decorrer desta pesquisa.

Mas, desde já, entende-se que é a partir da centralidade da experiência e das trocas humanas que a prática artística aqui abordada pode ser aproximada do universo da educação. A fotografia constitui uma proposição de formas de relações entre as pessoas, de comunicação e de compreensão do mundo. Em *Meu mundo teu*,

a fotografia não tem o papel de representar mundos, mas seu ofício é aquele de produzir as condições para que o encontro aconteça.

Atuando para construir experiências significativas na vida dos dois adolescentes colocados em relação, a fotografia age no campo da sociabilidade e das emoções, âmbito no qual a lógica racional não está tão presente. São experiências de convívio e domínios de trocas tecidas por meio de técnicas artísticas cujo substrato é a intersubjetividade. Por isso, configuram-se como poderosos instrumentos para se expandir a visão de mundo e a visão de si por meio do contato com o outro, ultrapassando a lógica racionalista do conhecimento moderno que Pagni (2014, p. 12) explica:

A racionalidade instrumental ou técnica, em que o ensino se apoia e pela qual os processos de aprendizado se adequam ao desenvolvimento da arte pedagógica, na modernidade, contribuiu para minimizar ao máximo as qualidades artísticas da práxis educativa, afastando os saberes e as práticas escolares das possíveis relações com sua dimensão estética e da sua implicação com a vida.

Percebe-se, assim, que a própria noção de educação merece ser considerada no seu aspecto humano e emancipador. Isso porque faz parte dos valores caros à educação a possibilidade de formação do sujeito por meio da narração estética de sua vida. Quanto a isso, Larrosa (2002, p. 65) explica que “essa dimensão poética se adquire, por um lado, mediante a relação com a arte e, especialmente, com a multiplicidade que exprime”. Clama-se, portanto, que a dimensão estética a partir da qual o indivíduo narra a si mesmo por meio da arte faz parte daquilo que constitui o âmbito educacional.

Dentre os trabalhos artísticos que atuam sobre a experiência intersubjetiva de mundo, *Meu mundo teu* se destaca por propor sua atuação com jovens adolescentes. Sabe-se que a infância e juventude são períodos cruciais na história da pessoa para que ela desenvolva uma visão de mundo e de si. Nessas duas fases da vida, o fato de os sujeitos poderem ser colocados na posição de narrarem seus

gostos e histórias de vida possibilita que eles se vejam desde cedo como sujeitos ativos que atribuem sentido às suas vivências.

Ao narrarem um para o outro suas histórias e gostos, Tayana e Jefferson praticam a faculdade de intercambiar experiências. Nesse sentido, vale entender que esse modo de ação no mundo busca algo em declínio já há algum tempo, conforme apontado por Benjamin (2012) e Agamben (2008) em seus estudos sobre o empobrecimento da experiência.

Pode-se explorar um aspecto da narração identificada por Benjamin (1994) e que diz respeito à ligação entre o tempo dilatado de trabalhos manuais, artesanais e a necessidade de duração e amadurecimento subjetivo para que algo seja narrado. A narração é a colocação em palavras e gestos da própria matéria que constitui a vida humana e que assume uma forma verbal e visual. Para que o narrado tome corpo, é necessário o processo de decantar das experiências, o que exige um tempo apontado por Benjamin como análogo àquele do artesanato que transforma uma matéria informe em algo útil, sólido e único. Tal observação nos remete diretamente às estratégias utilizadas pelo fotógrafo em relação às técnicas propostas para a comunicação entre os adolescentes: a carta e as fotografias analógicas. Isso porque, nessas duas formas textuais (verbal e imagética), o tempo de produção é dilatado, permitindo de maneira mais ampla o pensar e repensar de palavras e enquadramentos, o esperar da revelação, o decantar do vivido que tomará a forma de narrativa.

Compreende-se que a narração é aqui o meio para que emergja daí um/a narrador/a que é também uma pessoa emancipada. Aqui, o termo emancipação segue em conformidade com os estudos de Jacques Rancière (2012), que postula a importância da postura ativa do sujeito frente aos objetos artísticos. A emancipação se dá na relação do sujeito com a obra de modo a dela se apropriar e transformá-la em novas narrativas.

No caso da prática artística que trazemos à tona aqui como caminho de análise, colocar em diálogo adolescentes que vivem em territórios distintos, permite a aventura de inventar modos de estarem juntos, de estabelecerem um diálogo que pode partir dessas diferenças, mas que exige estabelecer trocas assentadas sobre esferas em comum.

Enquanto Jefferson conta sobre a possibilidade de poder sempre tomar banho de igarapé e exhibe o gosto pelo futebol e pela marca Nike, Tayana costura sua existência a partir do gosto pelo desenho e música. Desse modo, a possibilidade de diálogo traz a necessidade de Tayana e Jefferson serem narradores de seus mundos para que imagens e palavras que expressam o universo ao seu redor alcancem o/a outro/a.

As cartas intercambiadas ao longo de 2017, por exemplo, exibem a curiosidade para conhecer o universo do/a outro/a. Uma vez que moram em cenários periféricos distintos, é estabelecido um convívio que dificilmente ocorreria na sociedade atual dos guetos do tecnoconvívio. Não se trata de advogar contra o uso dos dispositivos digitais, uma vez que sabe-se, tal como menciona Agamben (2009, p. 48), não há “um só instante da vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” e a câmera analógica configura uma alternativa ainda dentro da vida mediada por dispositivos.

No entanto, o que o tecnoconvívio termina por proporcionar, em termos sociais e individuais, é uma padronização em larga escala da experiência, abordada pelo filósofo Bernard Stiegler (2014). Ele explica que essa homogeneização das vivências implica na perda da identidade e da singularidade subjetivas, conduzindo também ao perigoso desaparecimento da participação e criatividade individuais na construção dos símbolos que se constroem e se compartilham. O que o autor termina por propor é a criação de antídotos capazes de reintroduzir a singularidade na experiência cultural, o que se percebe

que pode ser feito quando as etapas de produção da imagem analógica são protagonizadas pelos sujeitos fotógrafos e postas a circular, de acordo com o que acontece em *Meu mundo teu*.

Para além das experiências sociais que permeavam a vida dos dois jovens, há observações decorrentes dessa vivência que podem ser pensadas para uma parcela da juventude imersa nas formas de comunicação legadas pelas tecnologias e pelas redes sociais. Para os nativos digitais há de forma ainda mais presente a vivência de narrativas breves, assim como uma maior desrealização do sujeito alcançado por esses relatos.

É nesse sentido que pode parecer que a proposta do fotógrafo de colocar em diálogo dois adolescentes por meio de cartas e imagens seria retrógrada, ultrapassada e antiquada. No entanto, Sequeira institui uma assincronia, a experiência de um outro tempo do viver e narrar. Entende-se que tal ritmo outro pode ser vivido em paralelo pelos jovens nativos digitais, se houver uma expansão das reflexões de *Meu mundo teu* para a era do tecnoconvívio. É nesse sentido que a narração escrita por meio de cartas demonstra um potencial reavivador da narração da experiência. E sabe-se que narrar a experiência é importante para que a pessoa se estabeleça enquanto ativa organizadora das informações, tornando possível explicitar sua visão das coisas. Por meio da colocação em discurso de seus gostos e preferências, é possível ativar a consciência de ser sujeito/a em meio ao mundo.

Esse caráter atuante de narrar experiências é abordado por Agamben (2008, p. 23) em termos de tomar para si uma autoridade.

Porque a experiência tem seu correlato necessário não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela o dispõe, nem ao menos o aflora a ideia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade.

A oportunidade de produzirem cartas e fotos dá às pessoas a autoridade de narrarem o mundo. Nos diálogos epistolares e imagéticos, Tayana e Jefferson são atravessados pelos gostos, memórias e indagações do outro. E, nesse dar-se ao diálogo, algo fica marcado neles mesmos como experiência. Não pode-se deixar de notar, ainda, uma última consideração de Larrosa sobre o sujeito da experiência que suscita importantes analogias. O pesquisador espanhol expõe que “o sujeito da experiência é um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo” (Bondía, 2002, p. 24). Deve ser lembrado, então, que a fotografia ocorre exatamente como materialidade sensível na qual se imprimem os raios luminosos. Ela termina se mostrando como cicatriz da luz que a atravessou. Sendo marca e passagem, em seguida a técnica fotográfica é abordada como meio de propor novos ritmos na apreensão do mundo.

TÉCNICAS FOTOGRAFICAS ARTESANAIS E CONSTRUÇÃO DE EXPERIÊNCIA

A fotografia é o trampolim para o diálogo entre as idas e vindas que o fotógrafo realiza entre as casas dos dois jovens. Nesse contexto, os jovens participaram de oficinas de fotografia analógica e revelação ministradas individualmente por Sequeira para cada um dos adolescentes. O fotógrafo montou tendas de revelação nos arredores da casa de cada um deles, ensinando as noções básicas de captação da imagem e revelação fotográfica.

Desse modo, Tayana e Jefferson puderam realizar imagens por meio de câmeras artesanais de um e dois furos, além de uma câmera de base industrial e comercial. A técnica da câmera pinhole é aquela que constitui a fotografia em sua forma mais artesanal.

Esse tipo de fotografia é assim chamado porque a luz entra através de um pequeno orifício, geralmente do tamanho de um buraco de agulha. O material fotossensível é colocado dentro dessa câmera, geralmente feita de objetos do cotidiano muito baratos, como caixa de fósforo, latas de refrigerante ou embalagens já utilizadas de filme fotográfico.

A fabricação de uma câmera desse tipo tem um componente lúdico e empoderador, decorrente da surpresa gerada na pessoa por ter construído sua própria câmera. Sequeira (2014, p. 95) demonstra total consciência enquanto artista do aspecto lúdico presente na fabricação da câmera a ser utilizada em sua prática:

[...] a opção pela utilização de equipamentos fotográficos artesanais foi absolutamente determinante. Sabia que tinha ali um elemento mágico. Um instrumento que trazia o espírito curioso e investigativo de toda criança para dentro de nosso jogo. Quem de nós quando pequeno não se deleitou com a construção de algum invento: um pequeno barraco nos fundos do quintal; um carrinho de rolamento, ou até mesmo a construção de uma pipa.

Considera-se que o aspecto lúdico é bastante importante tanto no campo artístico como educacional. Segundo Huizinga (1999), o jogo é um fenômeno cultural, que se processa fora da esfera de necessidade ou de utilidade material. A ausência de utilitarismo é importante para que os valores intersubjetivos e sociais apareçam de modo mais expressivo na situação de comunicação entre os jovens. Deve-se lembrar que o desenrolar de um jogo se dá num ambiente de arrebatamento e entusiasmo, fazendo-se acompanhar de uma ação que gera o sentimento de exaltação e tensão, seguida por um estado de alegria e de distensão. Percebe-se, aqui, que esses elementos de ludicidade presentes no ato de construção do suporte imagético potencializa o caráter ativo do sujeito que intervém e molda o mundo material com vias a construir uma representação fotográfica desse mundo.

É nesse ambiente de curiosidade suscitado pela ludicidade que se deu a criação de um saber sobre a técnica fotográfica. Os dois adolescentes receberam de Sequeira uma oficina ensinando as noções de técnica fotográfica, assim como conhecimentos que os permitiram executar a revelação química de imagens. Esse é mais um aspecto rico da técnica fotográfica, porque nos procedimentos e manuseios, que fazem parte da revelação analógica, estão implicados o corpo do ser/da pessoa e uma percepção atenta das mudanças que se dão sobre o papel fotográfico. Tal revelação advém como uma grande oportunidade de Tayana e Jefferson performarem um papel ativo nas etapas de produção e revelação da imagem.

Ainda que os dois jovens não tivessem, em 2007, o mundo digital e o mundo das telas presentes sobremaneira em suas vidas, vale apontar as especificidades da materialidade analógica. Desse modo, parte-se da experiência de *Meu mundo teu* para uma reflexão sobre a sociabilidade digital que permeia a vida de uma parte de nossos/as jovens. Vale, então, apontar que o ineditismo do uso dessa materialidade analógica para os nativos digitais pode permitir a construção de formas de comunicação que se distanciam daquelas oferecidas pela era da tela. O imediatismo da comunicação propiciado pelos aplicativos digitais e a passividade característica dos meios de massa, tal como a televisão, podem ser contrapostos pelo tempo dilatado da produção e revelação química dessas imagens pelos próprios jovens.

Retornando, então, à experiência de *Meu mundo teu*, percebe-se que as pausas e esperas do processo fotoquímico reverberam os elementos de indefinição e mistério varridos pelo racionalismo do campo das experiências humanas. E o tempo é ainda ampliado mais uma vez pela duração das viagens de idas e vindas do fotógrafo entre as duas localidades nas quais os jovens habitam, nas quais Sequeira transporta as cartas e fotos produzidas.

O artista relata ainda que a câmera pinhole funcionou como importante catalisador do diálogo e negociações intersubjetivas com vistas à produção de imagens. Tal fato se dá em decorrência de o equipamento não oferecer um visor que mostre a prévia da fotografia a ser feita.

Uma máquina artesanal com sua estrutura de máquina cega (sem o visor para enquadramento prévio do objeto a ser fotografado) acaba se convertendo em um indutor à socialização da experiência. Não é mais apenas uma pessoa que, olhando pelo visor, decide e conduz o ato fotográfico. Em torno da máquina mais de um pode analisar e trocar impressões sobre as relações entre o assunto a ser abordado e o ângulo escolhido (Sequeira, 2014, p. 96).

A incerteza sobre o resultado final da imagem é aqui o indutor das conversas e trocas em torno do aparato fotográfico que descentraliza a pessoa enquanto autor/a da imagem. Isso torna a fotografia não mais um meio para produção de um objeto, mas caminho para que encontros e negociações estéticas se estabeleçam. Desse modo, em *Meu mundo teu*, a representação imagética final é a materialização de um modo de sentir e pensar o mundo que foi dialogado. É dessa maneira que a fotografia se mostra como experiência de imagem deslocada do automatismo e pronta a permitir que se tome consciência dos modos de produção de imagens enquanto modos de interação e relações humanas.

O tempo expandido da produção das fotos é reverberado ainda no tempo da conversação ocorrida por meio de cartas trocadas entre os jovens. Tanto no tempo de produção da imagem, quanto no da palavra, Sequeira aciona um modo de fazer dentro do trabalho artístico capaz de tornar a técnica uma maneira de pensar, ver e viver. Aqui, mais uma vez, a desaceleração dá o tom para que o sujeito se engaje de outra forma na construção do discurso. Sequeira relata que estava temeroso de que os jovens esmorecessem os ânimos

frente a sua proposta de se comunicar por meio da escrita manual. Mas, para sua surpresa, a sugestão foi bem recebida.

A diferença no modo de organização do pensamento e das palavras que a escrita manual provoca foi muito bem descrita pelo semioticista italiano Umberto Eco (2009, s.p.). Segundo ele, a escrita à mão é uma arte esquecida que “nos obriga a compor a oração mentalmente antes de escrevê-la. A resistência da caneta no papel realmente nos faz parar para pensar”. O tempo expandido da produção de palavras e imagens é o que dá a tônica da comunicação entre Jefferson e Tayana. E o discurso que, vagarosamente vai surgindo, permite que nele se assente melhor as negociações da pessoa não só com o mundo, mas com ela mesmo, com os pensamentos e palavras que escolhe e encadeia nas linhas caligrafadas.

Percebemos que a dimensão do fazer possui uma potencialidade emancipadora, possibilitando que o sujeito perceba a força dos hábitos perceptivos e comportamentais criados pelo complexo tecnoindustrial e possa transcendê-los em formas expressivas que carregam outra sensibilidade frente às pessoas, ao mundo e ao seu próprio modo de organizar o discurso sobre as coisas.

IMAGENS DE UM ENCONTRO

Vale agora se deter nas imagens produzidas em parceria por Tayana e Jefferson como modo de explorar as camadas de sentido que podem ser apreendidas desse encontro que se estabelece por meio da fotografia. O primeiro conjunto de imagens que cada adolescente produz é realizado com uma câmera pinhole de um orifício oferecida pelo fotógrafo e construída a partir da embalagem do rolo de filme fotográfico colocado sobre uma base de madeira.

Os adolescentes passam pelo aprendizado sobre o uso desse dispositivo técnico. Há a necessidade de um tempo dilatado de exposição do papel fotográfico que se encontra dentro da câmera. Esse requisito técnico de longa exposição traz duas mudanças importantes na experiência cotidiana. A primeira é a que Tayana e Jefferson precisam ter um entendimento sobre as condições de luz no momento da captura da imagem e foram orientados sobre a particularidade da captação de imagem no suporte analógico quando realizaram o treinamento dado por Sequeira individualmente para cada um dos jovens. A depender da hora do dia, intensidade dos raios solares e cena a ser fotografada (que pode estar sob a incidência de sol direto ou sombra), há variações na quantidade de segundos a serem assumidos para a exposição correta da imagem. Desse modo, os adolescentes são levados a estarem sensorialmente conscientes de condições ambientais, colocando-os em relação direta com o ambiente no qual estão presentes.

Em decorrência desse tempo dilatado de exposição, uma outra necessidade técnica se impõe que tem consequências estéticas importantes. É o fato de a câmera precisar estar apoiada em alguma superfície estável durante a captura da imagem. Com isso, o/a fotógrafo/a não tem mais a experiência corporal de posicionar o dispositivo na altura dos olhos para realizar a imagem, mas ele/ela é desafiado a olhar para o mundo ao seu redor com o objetivo de elege o lugar no qual apoiará o dispositivo. Em algumas imagens que registram a experiência, é possível ver que Jefferson posiciona a câmera no chão, na grama, enquanto Tayana também sustenta o dispositivo sobre o solo, assim como pousa a câmera no balcão a partir do qual a adolescente se debruça para observar as pessoas que fotografa.

É uma mudança importante em relação ao ponto de vista ordinário escolhido para apreender imagetivamente o mundo. As imagens resultantes apresentam cenas que diferem no enquadramento e no modo de visualizar a paisagem cotidiana. Casas e pessoas

aparecem em proporções monumentais em decorrência desses novos modos de posicionamento da câmera. Já o tempo dilatado de exposição relega figuras humanas borradas, de aspecto evanescente, criadas pelo movimento das pessoas frente ao dispositivo estático.

Nota-se a presença nessas imagens de uma desreferencialização do mundo. Isso é ainda intensificado pelo fato das imagens serem em preto e branco e vistas “em negativo”, ou seja, com a relação invertida de claro e escuro. Distantes da verossimilhança, percebe-se que essas imagens terminam por serem estilizadas, expondo o protagonismo da forma estética. Desse modo, movem-se em direção a uma maior abstração ao abandonarem a concretude figurativa da fotografia realista. Isso faz com que os sujeitos vejam o seu mundo, suas paisagens e pessoas a partir de um outro olhar. As lacunas dentro da visualidade cotidiana permitem à pessoa se tornar sensível a um outro modo de apreensão do mundo. Mais próximas do sonho, do devaneio e da imaginação, são imagens capazes de transportar a pessoa para o contato com o campo afetivo e estético.

Existe, portanto, uma atuação pedagógica que pode decorrer da maior abstração formal do texto imagético e desrealização da imagem. Isso porque há um estímulo à imaginação, à capacidade simbólica e à possibilidade de construção da fabulação. Pode-se entender que a fabulação é possível de acontecer nessas imagens devido ao trabalho do sujeito para apreendê-las. Nesse sentido, novas formas do visível permitem acesso a outros modos do dizível, e do pensável.

A prática fotográfica dos dois adolescentes passa ainda pela construção de uma imagem realizada no dispositivo da câmera pinhole de dois orifícios. Neste modelo de equipamento, a fotografia da direita funde suas bordas com a imagem à esquerda, formando uma espécie de díptico. Por meio dessa técnica, Tayana e Jefferson podem observar a fusão que se dá na superfície da imagem de duas espacialidades e temporalidades distintas.

Figura 6 - Fotografias pinhole realizadas por Tayana e Jefferson em câmera de dois orifícios



Fonte: Adaptado do vídeo "Meu mundo teu", 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nwHN9LT2ec8>. Acesso em: 16 set. 2020.

A justaposição imagética será utilizada como recurso para que posteriormente essa câmera transite entre o território de Tayana e o de Jefferson e cada um deles executará a metade da imagem final a ser complementada pelo outro. É aí que se dá de modo mais evidente, pois expressa, na materialidade visual, a aproximação entre os universos dos dois adolescentes. O objetivo de uso dessa câmera é justamente descrito por Sequeira (2014, p. 96) como sendo o de "intensificar a contaminação mútua dessas duas realidades."

Tal direcionamento levou a uma preocupação estética presente na captura das imagens pelos dois adolescentes, pois para que visualmente as imagens parecessem fundidas era necessário preocupar-se com a presença de áreas claras ou escuras nas laterais das imagens. Tayana e Jefferson trocavam entre si informações sobre essa construção técnica, exercendo uma autoria dialogada da imagem final.

A colocação lado a lado desses diferentes mundos sociais, territórios e gostos provocava comparações e curiosidade, conforme relatado por Sequeira (2014). O diálogo que aqui se dava na superfície única da imagem final pode ser entendido, nos termos estabelecidos por Rancière (1996) como um consenso alcançado a partir de uma divergência inicial e, portanto, um exercício político de diálogo entre diferentes que tem uma rica potencialidade de enriquecimento subjetivo.

O que Sequeira afirma sobre um trabalho posterior também vale para *Meu mundo teu*, tornando nítida a importância da colocação em relação de universos subjetivos distintos por meio da imagem.

Longe de buscar na ordenação de significações fechadas, o apaziguamento para um mundo confuso e diverso, as imagens produzidas apontam para uma tomada de consciência que corrói e faz ruir, mas que também renova e sublima a partir de novas significações adquiridas (Sequeira, 2010, p. 87).

As experimentações propostas por Sequeira aos dois adolescentes incluem a produção de uma imagem única com dupla exposição. A superfície fotográfica exhibe, então, o entrelaçamento profundo de formas dos universos de Tayana e Jefferson. Pode-se compreender que nesse ponto a imagem materializa o consenso visual de experiências e mundos diversos, conforme pode ser visto na figura abaixo.

Essa visualidade se desdobra em imagens posteriores, realizadas com uma câmera comercial de base industrial, na qual cada um dos adolescentes utiliza uma fonte de luz (uma lanterna) que imprime ênfase visual ao iluminar objetos e espaços que têm importância para cada um dos sujeitos. Essa técnica de iluminação por uma fonte móvel de luz, denominada de lightpainting, permite que Tayana e Jefferson realcem imageticamente o modo como seus universos aparecerão na imagem.

A base fotossensível utilizada nesse momento é a do filme fotográfico colorido. Por um lado, as cores aproximam essas imagens do modo de ver comum. Já por outro lado, a fusão de imagens construídas a partir do lightpainting permite reconduzir a visualidade para o campo do devaneio, do sonho e da fabulação, operando um distanciamento da verossimilhança cotidiana.

É aqui que opera com ainda mais força a necessidade de um devaneio fabulador que consiga dar sentido às formas fundidas na imagem. Isso porque, para Ranciére (2017), tal devaneio se dá como uma abertura à experimentação dentro da narrativa. A imagem tão densamente desrealizada que Tayana e Jefferson produzem, ao fim dessa prática fotográfica, leva-os a descobrir outro tecido temporal, espacial e afetivo, no qual seus mundos se fundem por meio de uma imagem-ficção. Há uma maneira outra que, segundo Ranciére, a ficção é capaz de identificar acontecimentos e atores e articulá-los segundo mundos comuns e histórias comuns. Desse modo, tal como no início da vivência fotográfica, a imagem produzida coloca-se como meio de acesso a outros modos de ver, dizer, pensar e sentir o mundo, refazendo os modos de ler e narrar experiências.

AINDA ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Ao longo da descrição sobre o diálogo criado por meio da fotografia em *Meu mundo teu*, é possível perceber que o tempo e o espaço exibidos nessa obra é aquele do outro. Há um encontro que transcorre por meio das imagens, cartas, ações, narrativas e vivências dos dois adolescentes e de Sequeira. A obra permite, ainda, refletir sobre a dinâmica instaurada por meio da materialidade sensível da fotografia enquanto potência de pensamento de experiências na área da educação.

O fato do artista ser compreendido como um grande catalisador de encontros, parece ser um caminho que toma acontecimentos do âmbito artístico para produzir relações com a figura do/a professor/a. Este/a último/a, também pode atuar enquanto estímulo para trocas, convergências e compartilhamento de experiências, buscando expandir visões de mundo, habilidades de trocar experiências e produzir narrativas.

Alguns pontos que mostraram como *Meu mundo teu* é uma obra que colaborou para a produção de experiências de diálogo entre mundos. Mas, enquanto cada jovem e o fotógrafo viveram a relação de trocas e enriquecimento narrativo de seu mundo, entende-se que as nuances de tal prática para a formação política da pessoa, ainda resta a ser analisado criticamente em pesquisas futuras.

Enquanto isso, foi possível compreender um passo anterior relativo às implicações que uma prática artística pode ter para a formação da visão de mundo. Nesse sentido, a forma final da exposição de *Meu mundo teu* em 2007, ao lado de outros objetos que participaram de sua feitura, exibiu o que se dá de mais importante nas fotografias: a prática da narração de si e do mundo. Isso porque o encontro por meio de imagens e palavras constitui o âmbito do fazer e do criar a partir do qual Tayana e Jefferson podem conquistar a autoridade de narrarem seus mundos um para o outro.

Tal experiência de dissenso que culmina na narração de si propiciada pela imagem fotográfica não deve ter suas consequências restritas ao campo da criação de obras artísticas. Por isso, *Meu mundo teu* foi trazido aqui como meio de contribuir para o campo das experiências educacionais que buscam alargar as visões de mundo e construir pessoas emancipadas, capazes de tecer a trama de sua existência por meio da narração de si.

Não se fala aqui da simples adoção por educadores da tecnologia de captura de imagem por câmeras artesanais, mas da consideração do princípio emancipador presente na criação de narrativas dialogadas. Isso porque há relações de poder em jogo quando educadores e educandos reúnem-se em prol de compreender o mundo que os cerca e percebeu-se que o protagonismo da narração do mundo por parte dos jovens é uma possível ponte para que percebam o valor de suas experiências. A atividade de produzir imagens sobre aquilo que cerca o sujeito abre também a possibilidade de protagonismo que pode se dar na contracorrente de um sistema econômico e social que muitas vezes estimula a passividade das pessoas perante os fatos e a compreensão de mundo.

A superfície sensível em que tal metáfora do encontro entre sujeitos pode ser materializada certamente pode variar, mas *Meu mundo teu* pôde ensinar sobre resgatar vínculos, efetuar ligações entre dois sujeitos que descobriram partilhar de gostos em comum. Eles mostraram curiosidade sobre as diferenças que se deixavam entrever por contextos de vida diferentes, narrando mundos e colocando em contato níveis de realidade apartados.



10

OUTROS MODOS DE FAZER IMAGEM:

POSSIBILIDADES DA NARRATIVIDADE
FOTOGRAFICA NO TERRITÓRIO
PÓS-COLONIAL

As fotografias produzidas no contexto pós-colonial são objetos culturais privilegiados em sua capacidade de tornar nítida a variedade dos modos de produção e compreensão das imagens em diferentes âmbitos. Isso porque outras visualidades foram constituídas em países outrora colonizados e merecem uma cuidadosa análise sobre a textualidade fotográfica e as práticas produtivas e interpretativas envolvidas na construção de sentido dessas imagens.

Para tanto, propomos olhar para essas fotografias a partir da consideração de dois níveis de análise postulados pela semiótica da fotografia para abordarmos imagens realizadas no Mali, Quênia e Índia. São fotografias consideradas inicialmente por estudiosos de destaque no campo da antropologia e da comunicação, uma vez que estas imagens permitem analisar mudanças culturais ocorridas no contexto de países colonizados. Antropólogos como Arjun Appadurai (1997, 2019), Christopher Pinney (2017a, 2017 b, 2020), Heike Behrend (2001, 2003, 2009) e acadêmicos como Olu Oguibe (1996; 1993, 1999) e Ariella Aïsha Azoulay (2013; 2020), realizaram um esforço de pensar a fotografia pelo ponto de vista local, e não externamente. As pesquisas desses autores nos permitiram compreender a visualidade das imagens como um aspecto relacionado à história social das fotografias, uma vez que seus significados estão inscritos nas formas, usos e trajetórias que se formam em meio aos valores da sociedade na qual circula. A partir desta perspectiva, é possível estudar os diversos modos pelos quais a imagem participa das trocas sociais e as maneiras pelas quais exerce uma partilha dos valores culturais e estéticos no mundo.

As imagens trazidas para discussão pertencem a contextos culturais que reposicionam a fotografia em termos de texto visual e de valorização social. Tradições fotográficas locais do Mali, Quênia e Índia moldam de forma diversa os aspectos que concorrem para a atribuição de sentido à imagem fotográfica. O primeiro tipo de imagem considerado são os retratos dos malineses Seydou Keita

e Malick Sidibé por trabalharem a superfície fotográfica de modo a construir uma visão háptica, um modo de ser da visão que descobre em si mesma uma função tátil.

Já os retratos de estúdio produzidos pelos fotógrafos da linha férrea de Mombasa, no Quênia, são debatidos na medida em que empregam simbolicamente um elemento inusitado do retrato: o pano de fundo. Tal acessório de estúdio permite examinar como as práticas de representação fotográfica podem ser capazes de negociar imaginários culturais e valores modernos a partir de uma perspectiva fabulatória na qual o sujeito fotografado é inserido.

Por fim, referimo-nos à prática de estúdios fotográficos da Índia que desdobram visualmente a figura do sujeito para alinhar-se com a construção simbólica e poética de uma identidade fabulatória dos retratados. Dessa forma, é possível observar diferentes usos culturais da fotografia e compreender modos diversos de construção visual e simbólica do texto visual.

Propomos olhar para as fotografias produzidas no Mali, Quênia e Índia a partir da perspectiva metodológica da semiótica da fotografia. Os fundamentos de tal metodologia foram mais bem expostos nas publicações de Dondero (2020, 2022), nas quais encontramos diferentes níveis de pertinência para a análise das imagens fotográficas. Neste capítulo nos concentramos em dois desses níveis: os textos-enunciados e os estatutos, pois permitem observar de forma mais evidente diferenças culturais na construção da imagem fotográfica.

Em primeiro lugar, enquanto textos visuais, é possível perceber nas imagens trazidas para discussão o afastamento em relação às especificidades de uma visualidade colonial, calcada no uso da perspectiva unifocal das imagens. Os usos europeus e coloniais da fotografia tem uma história de construção visual na qual uma narrativa é organizada em torno da representação de um único tempo e espaço a partir da disposição dos elementos bidimensionais em

subdivisões como primeiro e segundo plano. Mas as imagens produzidas no contexto pós-colonial permitem-nos acessar outras lógicas de ordenação da superfície fotográfica.

Em segundo lugar, percebemos as implicações políticas do estatuto documental ao qual a produção fotográfica colonial se vinculou inicialmente. O estatuto de uma fotografia é entendido, segundo Dondero (2022) como os modos de valorização da imagem que são compartilhados socialmente. No caso do estatuto documental, sabemos que produzir e circular as fotografias enquanto documentos nos faz cúmplices da construção de aspectos e características que uma imagem deveria ter, assim como dos termos em que deveria acontecer o encontro entre fotógrafo e fotografado. Ao olharmos para este contexto inicial de produção, veiculação e compreensão da fotografia colonial, percebe-se a ruptura conduzida pelas práticas fotográficas pós-coloniais, capazes de reconfigurar este quadro inicial.

REFLEXÕES INICIAIS: AS SUBVERSÕES TEXTUAIS

Percebemos que o modo pelos quais os formantes plásticos são organizados na imagem responde à valores culturais próprios de tradições fotográficas locais. Ainda que seja comum à imagem fotográfica a existência de cores, formas e texturas distribuídas no espaço visual, a construção de figuras e sua disposição em perspectiva foi dotada de diferentes valores a depender do contexto cultural no qual foi produzida e compreendida. Na fotografia europeia, Martin Jay (2020) aponta a difusão da organização visual em torno de um único ponto de vista. Tal composição é herdeira do regime escópico baseado no uso da câmera escura de um único orifício, uma vez que este aparato ótico mapeia a cena a partir de um único ponto de vista.

A câmera escura e a perspectiva albertiana (tributária dos estudos de Leon Battista Alberti e seu primeiro tratado sobre perspectiva) organizam o quadro como um palco no qual a narrativa se desenrola compondo as figuras e acontecimentos ao longo de um único lugar na imagem. Um dos exemplos mais antigos é o frontispício do livro *Der adeliche Hofmeister*, de 1693, gravura na qual o percurso da formação acadêmica é apresentado numa espécie de passeio ascendente por áreas de conhecimento.

A progressão em perspectiva organiza a narrativa da cena, de maneira que cada degrau da formação humana avança em direção ao centro superior da imagem. É um percurso no qual os assuntos mais refinados aparecem em degraus menores e mais distantes do início do caminho rumo ao conhecimento. No entanto, a perspectiva albertiniana não foi o único modelo que existiu ou dominou a modernidade, conforme nos alerta Martin Jay (2020). Ainda no contexto europeu, houve uma segunda tradição, que floresceu nos Países Baixos durante o século XVII, chamada da “arte de descrever”. Eram imagens criadas antes mesmo da invenção da fotografia e caracterizadas por tratarem a pintura mais como superfície, espelho ou mapa, do que janela para o mundo. Esse tipo de organização visual convoca um olho movente, que escaneia os detalhes dispersos.

Tal dinâmica de construção visual pode ser observada em dois fotógrafos que se destacaram no contexto pós-colonial de produção de imagens em estúdio no Mali: Seydou Keita (1921-2001) e Malick Sidibé (1936-2016) (figura 7). A mesma lógica de construção visual encontra-se, ainda, reconfigurada no trabalho de artistas africanos contemporâneos, como o senegalês Omar Victor Diop.

Figura 7 - 1) Seydou Keïta, Bamako (Mali), entre 1948 e 1963. **2)** Malick Sidibé, da série *Vista de costas*, Bamako, c.1990



Fonte: 1: <https://ims.com.br/exposicao/seydou-keita-ims-sp/>, Acesso em 05/02/2024.

2: <https://revistazum.com.br/radar/seydou-keita/>, Acesso em 05/03/2024.

Keïta e Sidibé constroem em seus estúdios uma fotografia de superfície, na qual é difícil estabelecer um ponto único de ancoragem visual, ao mesmo tempo em que tudo salta da fotografia em direção ao espectador. Essa dinâmica visual faz com que o sentido do tato seja constantemente convocado, pois estabelece-se uma aproximação das imagens, percebidas em detalhes enquanto o olho vaga entre texturas. Sabemos da existência dessa outra possibilidade do olhar, sobre a qual Deleuze (2007) já comentava sua presença na arte egípcia, concebida para ser vista de perto. A convocação da tatilidade dá espaço a uma visão háptica, entendida como um modo de ser da visão que descobre em si mesma uma função tátil que lhe é própria e que se distingue da função ótica (Deleuze, 2007).

A espacialização geométrica colonial baseada num único ponto de vista e num único momento no tempo e espaço é contraposta por práticas fotográficas pós-coloniais que projetam a materialidade da superfície, ou o que Olu Oguibe (1996) denomina de “substância da imagem”. As formas e texturas visuais exibidas na fotografia se transformam no lugar de negação da profundidade característica

dos regimes de representação coloniais, baseados na perspectiva albertiniana. De uma dimensão estritamente visual e cognitiva (organizada pela perspectiva), passa-se a uma valorização mais háptica/tátil da imagem que constrói um campo de certeza espaço-temporal recuado dentro da imagem.

A prática fotográfica pós-colonial que floresce tanto no contexto cultural africano quanto naquele indiano está engajada com o âmbito desnarrativizado e desperspectivizado da superfície, operando numa zona de tatilidade bem diferente do ponto de vista europeu. Ao observar esses materiais, fica evidente que a fotografia é um objeto cultural que participa de diversas práticas de atribuição de sentido, uma vez que contextos culturais diferentes vão construir a imagem fotográfica a partir de outros referenciais, outros modos de produção e de interpretação. Tais mudanças culturais tornam mais nítido que a ideia difundida da técnica fotográfica como ferramenta de reprodução objetiva do mundo é apenas um modo de entender a fotografia entre tantos.

O PANO DE FUNDO TRAZIDO AOS HOLOFOTES

Pode parecer inusitado, mas os estudos sobre fotografia tomam o pano de fundo dos retratos de estúdio como emblema dos valores culturais que a fotografia reconstrói a cada imagem. São reflexões que encontram seu germe num texto de 1931, no qual Walter Benjamin (1972) aborda a crítica fotográfica da década de 1860 sobre a artificialidade dos acessórios de estúdio. À época, figuravam nos ateliês cortinados, tapeçarias, palmeiras, varandas e colunas gregas, utilizadas para a composição dos retratos.

Esses elementos não serviam exatamente ao objetivo de construir um cenário realístico, uma vez que chegavam ao absurdo de posicionar uma coluna grega sobre um tapete. A função desses objetos era menos representacional do que social: emprestavam à fotografia um valor de artisticidade pelo fato de repetirem os acessórios presentes em pinturas famosas. Os acessórios de estúdio possibilitam a leitura dos valores de status da sociedade da época, aos quais os fotografados buscam estar em conjunção. Por isso, a fotografia passa a ser compreendida, cada vez mais, como uma imagem formada no entrecruzamento de inúmeros simbolismos que habitam os seus detalhes.

Mais de sessenta anos depois, num texto de 1987, o indiano Arjun Appadurai (1997) retoma o pano de fundo dos retratos de estúdio enquanto variável cultural que contraria o realismo. Seu uso e significado não são aqueles de emular a inserção do fotografado num espaço real, mas funcionam enquanto portador de símbolos que contextualizam o retratado. Desse modo, podemos ler no pano de fundo as tensões e contradições que acompanharam a disseminação das práticas fotográficas em tempos e espaços distintos.

A crítica a esse acessório que compunha a imagem fotográfica integra-se numa reflexão sobre os valores modernos reconfigurados à medida que se misturam a outros sentidos culturais presentes em territórios colonizados (Evrard, 2017). Nesse contexto, o clamor documental da fotografia é suspenso e o pano de fundo tem outras funções. A principal delas é a de colocar o sujeito fotografado em conjunção com determinados valores culturais. Por exemplo, a representação ao fundo de ambientes naturais comumente implica conjugalidade e romance; palácios sugerem aspiração ao status; telefones e carros assinalam a modernidade tecnológica. Percebemos, portanto, a existência de uma gramática da visualidade pós-colonial dada pela padronização semiótica da apresentação. Tal regulação não se dá apenas no pano de fundo e o corpo é outro elemento estudado, pois passa a ser culturalmente estilizado em determinadas posturas, roupas, expressões faciais, tipo de contato visual, etc.

O emprego simbólico desses elementos do pano de fundo dá espaço às práticas de representação de cenários que negociam imaginários culturais e valores modernos. Um fascinante exemplo é estudado pelo antropólogo Heike Behrend (2003), que aborda os estúdios fotográficos localizados ao longo da linha férrea da cidade de Mombasa, no Quênia (figura 8). Nos panos de fundo dos retratos ali realizados, reciclam-se as imagens que são símbolos de modernidade nos meios midiáticos.

Figura 8 - Retratos de estúdio produzidos pelos fotógrafos da linha férrea de Mombasa. 1) Mutoka Studio, 1995. 2) Simon Expert Studio, 1998



Fonte: 1 e 2: Adaptado de Behrend, 2003.

É comum a representação ao fundo das figuras de veículos como aviões e navios de cruzeiros, compreendidos como símbolos de modernidade e status a partir de uma cultura do turismo assentada na prática fotográfica. Neste contexto, a fotografia turística é

aquela capaz de tornar tudo visível e capturável, apropriando-se da coisa fotografada por meio da imagem que vira souvenir e opera numa lógica de miniaturização capitalista do mundo (Aquino, 2013, 2016; Urry, 2001).

No espaço do estúdio, os sujeitos fotografados são aproximados a lugares e práticas das quais encontram-se excluídos no cotidiano. As figuras presentes ao fundo do retrato compõem uma visualidade cosmopolita a partir da qual os retratados passam a poder localizarem-se simbolicamente em qualquer lugar. A mistura de lugares num mesmo pano de fundo desloca, ainda, o sujeito fotografado do pertencimento a um local fixo, dissolvendo a separação entre local e global.

Esses cenários criam lugares idealizados e alinhados a uma ideia ocidental não só de modernidade, mas das belezas do próprio continente africano. Por isso, Behrend (2003) nos faz ver a grande ironia da apresentação de espaços naturais, cenas de safari e animais compondo uma imagem pasteurizada do cenário, isenta das tensões fundiárias e laborais que permeiam o cotidiano cultural dos sujeitos fotografados.

A encenação exibida nesses retratos de estúdio recria uma situação social que não coloca mais o realismo no centro da mensagem visual. Ao contrário, a fotografia vira um meio de imaginação de cenas e pertencimentos a locais que aproximam o sujeito fotografado de valores de modernidade. Nessas imagens, vemos que embarcar num avião ou navio de cruzeiro são cenas imaginadas que, ao serem teatralizadas por meio da fotografia, conectam o fotografado a objetos de elevado status cultural. Dessa forma, os adereços e panos de fundo materializam possibilidades imaginativas de resistência à reivindicação documental da fotografia, na contramão de sua construção cultural no contexto europeu.

Essas são estratégias e discursos que, tal como aqueles vistos nos retratos feitos pelos fotógrafos de Mombasa, subvertem a razão dominante e aparecem, a seu modo, em produções imagéticas populares da América Latina³³. No contexto brasileiro, encontra-se o retrato pintado, também chamado de foto-retrato pintado, no qual é comum a inserção de elementos como roupas e acessórios em fotografias já existentes. A feitura manual dessas imagens torna-se palco da exibição de desejos e vaidade estética dos fotografados ao deixarem entrever a aspiração por uma construção imaginativa de si (Parente, 1998; Queiroga, 2017).

A variedade dos modos de produzir imagens torna evidente que a produção do efeito de sentido de verdade ou objetividade não tem a mesma importância que antes foi colocada pelo paradigma ocidental. A dimensão fabulatória e ficcional está em primeiro plano na produção de grande parte das fotografias realizadas no contexto pós-colonial, de forma a construir visualmente cenas que não tem a pretensão de se colocarem como um suposto registro realista do mundo nos moldes instituídos pelo paradigma europeu.

Não é possível afirmar, no entanto, que a construção do efeito de sentido de objetividade, ou mesmo a captura do instante decisivo, tal como defendido pelo famoso texto do fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1952), seja o único tipo de discurso presente no contexto cultural da fotografia ocidental. Pode-se ter uma ideia de outros usos e sentidos que a própria fotografia europeia empregou a partir da leitura das observações de Pierre Bourdieu (1991) sobre as diferentes práticas fotográficas dos historiadores, amadores e devotos. Percebe-se que a produção ocidental de imagens presta-se também a dar vazão à fantasia, vista pelo pensador francês como uma prática gratuita da fotografia, uma atividade de lazer.

33

Pinney (Pinney, 2017b) faz um interessante paralelo dessas práticas fotográficas com a de outras linguagens, trazendo à mente funções sociais semelhantes presentes na literatura da América Latina com o realismo mágico.

No âmbito da semiótica, a variedade dos modos de valorização da imagem é estudada por Floch (1986) ao retomar os escritos de Bourdieu. Práticas fotográficas que se distanciam do interesse documental apontam a criação de uma imagem como um fim em si mesma, e não como meio que serve ao testemunho ou prova de um acontecimento. Nesse sentido, um costume local de construção imaginativa de cenários, roupas e cenas configura-se como articulações criativas do sentido do mundo que atuam ludicamente na invenção de subjetividades.

Em outro contexto pós-colonial, dessa vez na Índia, é possível perceber mais um modo de construção visual imaginativa. Neste território cultural, Pinney (2017b) alerta que não costuma ser dado valor ao potencial da fotografia de fixar a realidade cotidiana, com exceção da polícia e outras forças de Estado. A aspiração dos retratados é a de “saírem melhor na foto do que realmente são” (Pinney, 2017b, p. 326), o que é relatado por clientes do estúdio *Sagar*, na cidade de Nagda. Dois exemplos desses retratos de estúdio podem ser visto abaixo (figura 9):

Figura 9 - 1) Composição de Suhag Studios, Nagda, sem título, c. 1980. 2) Estúdio Sagar, em Nagda, *Guman Singh* montado numa motocicleta de estúdio, c.1983



Fonte 1 e 2: Adaptado de Pinney, 2017.

O desdobramento do rosto do fotografado num outro local do enquadramento fotográfico transforma o corpo numa superfície mutável e móvel, capaz de ser presentificada em outras áreas da

superfície fotográfica. A fotografia 1 da figura 9 apresenta o retratado nos mesmos moldes e poses de personalidades midiáticas, produzindo um interessante cara a cara do sujeito com ele mesmo. Já a repetição do rosto do sujeito da fotografia 2 da figura 9 tensiona a costumeira representação do corpo único visto na imagem, ao mesmo tempo que utiliza acessórios do estúdio fotográfico, como a motocicleta e o pano de fundo pintado com figuras de urbanidade, para deslocar simbolicamente o sujeito em direção à conjunção com valores de modernidade. Essas são fotografias que desestabilizam a construção imagética de uma identidade única, na medida em que se afastam da “captura” dos fotografados dentro de quadros espaciais e temporais limitados.

A maleabilidade nas formas visuais encontradas nos retratos é acompanhada de uma outra função cultural do produtor de imagens, agora construtor de sonhos. São mudanças no papel do fotógrafo que nos levam à reflexão sobre as relações intersubjetivas travadas na produção da imagem fotográfica. No contexto das colônias européias dos séculos XIX e XX, a fotografia colocou os sujeitos “nativos” sob o olhar imperial do realismo documental, exibindo os “tipos” etnográficos a partir de um ponto de vista classificatório, no qual o fotógrafo se dá a autoridade de mostrar de fora quem as pessoas eram e o modo em que viviam.

A cruel dinâmica da visualidade colonial nos alerta ainda sobre a importância de reabilitar a posição subjetiva autônoma dos fotografados dentro das relações de poder que se instauram na produção da imagem fotográfica. Isso porque, nas práticas coloniais etnográficas e documentais, muitas vezes não era dado ao fotografado sequer o direito de retribuir o olhar do espectador, ao mesmo tempo em que não tinha direito legal sobre sua imagem, conforme nos alerta Ariella Azoulay (2024; Lowndes Vicente e Azoulay, 2020).

É o caso de uma das mais famosas personagens símbolo da grande depressão americana, a «mãe migrante». Fotografada por Dorothea Lange em 1936, Florence Thompson teve o seu nome apagado da história da fotografia e sua imagem cristalizada como símbolo da miséria humana. Ainda que Thompson tenha declarado posteriormente estar farta e descontente de ter se tornado tal o ícone, ela não tem qualquer ingerência sobre a veiculação de seu retrato, sendo este caso mais uma ocorrência dos poderes opressores das práticas documentais.

Já as imagens fotográficas que floresceram num momento posterior nos países que viveram a colonização mostram outras relações sociais possíveis. O produtor de imagens passa a atuar como grande empresário da imagem fabulada entre fotógrafo e fotografado no espaço do estúdio, trazendo à tona uma visão ideal e aspiracional dos corpos que os sujeitos anseiam ser.

A mudança no entendimento do papel do fotógrafo nos leva a considerações maiores sobre como as práticas de produção e interpretação de imagens apontam para modos de estarmos juntos. É possível entender, como nos aponta a crítica de fotografia israelense Ariella Azoulay (2024), que existem práticas, gestos e linguagens que moldaram a fotografia como um espaço político civil no qual foram atribuídas propriedades tanto aos fotógrafos, quanto aos fotografados e aos espectadores.

Os casos mais extremos do posicionamento social de fotógrafos e público num acordo tácito e cruel pode ser encontrado na fotografia de conflitos e no fotojornalismo. As imagens de conflito carregam o *ethos*³⁴ do fotógrafo de guerra, uma testemunha corajosa e dedicada na obtenção de fotos importantes e perturbadoras. Na mesma esteira de atuação, os jornalistas que nos trazem as imagens

34

O *ethos* é aqui referido como um modo próprio de presença no mundo. É considerado a partir das estratégias enunciativas que o enunciador constrói, demonstrando seu estilo.

de catástrofes são taxados como uma espécie de turistas profissionais, isentos de grandes participações nos fatos e com o *modus operandi* análogo ao do caçador. O modo de vida do fotógrafo documental também estaria ligada ao seu deslocamento por lugares exóticos ou remotos, o que nos recorda muito o projeto *Gênese*, do famoso fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, uma promessa de fotografar os lugares mais longínquos e inacessíveis de nosso planeta.

Tal ponto de vista sobre o trabalho do fotógrafo documental deve ser melhor matizado, como o faz Susan Sontag (2003), no livro *Diante da dor dos outros*. A pesquisadora americana nos lembra que uma parcela significativa dos jornalistas que cobriram a guerra da Bósnia não se manteve neutra, e os habitantes das cidades em conflito queriam que seus apuros fossem registrados em fotos, como vítimas que têm interesse na representação de seus sofrimentos.

Já no contrato civil que vigora implícito ao estilo documental calcado em práticas coloniais, percebe-se a adoção de uma posição enunciativa do observador enquanto sujeito externo à imagem. Essa foi uma construção social perpetrada por Estados coloniais, uma vez que estes últimos são beneficiados pelo não reconhecimento por parte do sujeito observador das implicações políticas da adoção deste papel de isenção. Ao ponderar sobre os efeitos das representações de crueldade sobre o espectador, Sontag (2003) alerta que a distância geográfica abriga ainda uma indiferença, uma anestesia que reverbera o afastamento emocional e mesmo temporal do espectador, que chega a posteriori do fato. O distanciamento geográfico do observador em relação a essas imagens propicia uma exposição ainda mais cruel das pessoas afetadas pela guerra, com exposição de imagens frontais completas dos mortos e agonizantes³⁵.

35 "A exibição, em fotos, de crueldades infligidas a pessoas de pele mais escura, em países exóticos, continua a promover o mesmo espetáculo, esquecida das ponderações que impedem essa exposição quando se trata de nossas próprias vítimas da violência; pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê" (Sontag, 2003, p. 63).

ALGUMAS BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

As práticas fotográficas discutidas neste capítulo permitiram a compreensão sobre o sentido da fotografia enquanto meio de realização simbólica de aspirações sociais, conjugação com valores de modernidade e desmembramento poético do corpo e identidades dos sujeitos.

É possível que esses usos da imagem fotográfica, vistos em contextos pós-coloniais, abram a possibilidade de entendimento da construção de relações subjetivas calcadas em outros valores culturais e que se realizam por meio da fotografia. Torna-se importante avançar no estudo sobre as possibilidades de fotógrafo e retratado ultrapassarem posicionamentos intersubjetivos calcados no poder e dominação colonial, ainda que esse tenha sido o padrão das práticas etnográficas e documentais do século XIX.

As reflexões que iniciamos apontam que, enquanto determinadas práticas fotográficas promovem formas de dominação do outro, podem ser observadas, alternativamente, reordenações das práticas em torno da imagem capazes de repropor as posições subjetivas nas quais se fundam a construção fotográfica. Nos exemplos das imagens realizadas no Quênia e na Índia, o produtor dessas fotografias pode ser entendido como construtor de sonhos, possibilitando ao sujeito fotografado a experimentação e a fabulação de si, produzindo o deslocamento de sua identidade única e cotidiana.

Os desdobramentos dessas reflexões interessam ao campo da semiótica, assim como da educação sobre a cultura visual, uma vez que as práticas fotográficas, ao serem ensinadas e compreendidas criticamente, não precisam se reportar como sendo primeiro ou essencialmente de tipo documental. A fotografia deve ser entendida para além da perspectiva construída culturalmente de espelho do mundo, de testemunho objetivo dos fatos e de documento do real. Os trabalhos de fotógrafos pertencentes a países tão diversos como Mali,

Quênia e Índia nos dão pistas que a imagem pode ser, já de saída, um lugar que aproxima e engaja o sujeito de forma sensível e tátil. Pode ser também uma câmara de sonhos e fabulações, lugar de experimentação do sujeito no mundo.

Percebemos, portanto, o ganho crítico da reflexão sobre o uso das imagens fotográficas em diferentes culturas, pois permite que as formas de estar no mundo influenciadas pela valorização documental da imagem não sejam naturalizadas. As implicações sociais da pretensa objetividade reivindicada pela fotografia no contexto ocidental foram variadas, tornando necessário um entendimento que crítico que faz parte de um compromisso do espectador e do produtor de imagens com o combate às formas capitalistas, imperiais e raciais que dominaram a produção europeia e ocidental da imagem fotográfica.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos Editora da Unochepecó, 2009.

APPADURAI, Arjun. The Colonial Backdrop. **Afterimage**, v. 24, n. 5, p. 4–7, 1 abr. 1997.

APPADURAI, Arjun. European Self-Making and India's Alternative Modernities. In: KUMAR, S. *et al.* (Eds.). **China, India and Alternative Asian Modernities**. S.l.: Routledge India, 2019.

AQUINO, Livia. Entre olhar o turista e olhar para o que ele olha. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar. (Eds.). Brasília: Casa das Musas, 2013.

AQUINO, Livia. **Picture Ahead - a Kodak e a construção do turista fotógrafo**. São Paulo: Ed. Do Autor, 2016.

AZOULAY, Ariella. Potential History: Thinking through Violence. **Critical Inquiry**, v. 39, n. 3, p. 548–574, mar. 2013.

AZOULAY, Ariella Aisha. **História potencial: desaprender o imperialismo**. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

BADGER, Gerry. It's All Fiction: Narrative and the Photobook. Em: KNAPE, Gunilla; MARTINSSON, Tyrone; HEDBERG, Hans (Eds.). **Imprint: visual narratives in books and beyond**. Stockholm: Art and Theory Publishing, 2013.

BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes. **Revista Zum**, n. 8, 2015.

BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image. **Communications**, n. 4, p. 40–52, 1964.

BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

BASSO FOSSALI, Pierluigi; DONDERO, Maria Giulia. **Sémiotique de la photographie**. Limoges: PULIM, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção - A explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, Andre. Ontologia da imagem fotográfica. *In: O Cinema - Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 19-26.

BEHREND, Heike. Fragmented visions: Photo collages by two Ugandan photographers. **Visual Anthropology**, v. 14, n. 3, p. 301-320, set. 2001.

BEHREND, Heike. Imagined Journeys: The Likoni Ferry Photographers of Mombasa, Kenya. *In: PINNEY, Christopher; PETERSON, Nicolas. (Eds.). Photography's Other Histories*. Londres: Duke University Press, 2003. p. 221-239.

BEHREND, Heike. 'To Make Strange Things Possible': The Photomontages of the Bakor Photo Studio in Lamu, Kenya. *In: NJOGU, K.; MIDDLETON, J. (Eds.). Media and identity in Africa*. International African seminars. Edinburgh: Edinburgh university press, 2009. p. 187-207.

BENJAMIN, Walter. A Short History of Photography. **Screen**, v. 13, n. 1, p. 5-26, 1 mar. 1972.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas - Vol. 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 2. reimpr ed. Belo Horizonte: Ed. de la Univ. Federal de Minas Gerais, 2006.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza [1933]. *In: BARRENTO, João. (Ed.). O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução: Hugo Mader. São Paulo: Fósforo, 2022.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

BOURDIEU, Pierre. Towards a Sociology of Photography. **Visual Anthropology Review**, v. 7, n. 1, p. 129-133, mar. 1991.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BRACCHI, Daniela Nery. **Fotografia Brasileira Contemporânea a partir de Miguel Rio Branco**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

BRETT, Guy. (Ed.). **Aberto fechado**: caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

BREUILLE, Jean-Philippe; GUILLEMOT, Michel; CHIESA, Pierre. **Dictionnaire mondial de la photographie**: des origines à nos jours. Paris: Larousse, 1994.

CAHAN, Richard; WILLIAMS, Michael. **Vivian Maier**: out of the shadows. Chicago: CityFiles Press, 2012.

CARRIÓN, Ulisses. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

CARTIER-BRESSON, Henri. **The decisive moment**. Nova York: Simon & Shuster, 1952.

COSTA, Ana Paula Vitorio. **Fotolivro como montagem**: fenômenos de justaposição eisensteiniana. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, 2020.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DONDERO, Maria Giulia. Le plan de l'expression des images: Quelques réflexions sur support et apport. **Semiotica**, v. 2020, n. 234, p. 253–270, 25 out. 2020.

DONDERO, Maria Giulia. **Para uma semiótica da fotografia**. Tradução: Daniela Bracchi [et Al. Recife: Editora Ufpe, 2022.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus Editora, 1993.

DYER, Geoff. **O instante contínuo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ECO, Umberto. A arte esquecida da caligrafia. **Vermelho**, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do filme**. São Paulo: Zahar, 2002.

ENWEZOR, Okwui. *et al.* (Eds.). **In/sight**: African photographers, 1940 to the present. New York: Guggenheim Museum : Distributed by Abrams, 1996.

EVARD, Amy Young. **Modernity at Large**: Cultural Dimensions of Globalization. Londres: Macat Library, 2017.

Finding Vivian Maier. Ravine Pictures, 2013.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l'œil et de l'esprit**. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.

FLOCH, Jean-Marie. **Les Formes de L'empreinte**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1986.

FONTANILLE, Jacques. Textes, objets, situations et formes de vie: les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures. **E/C: Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line**, 2004.

FONTANILLE, Jacques. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. *In*: DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva; PORTELA, Jean Cristtus. (Eds.). **Semiótica e Mídia**: Textos, Práticas, Estratégias. Bauru: Departamento De Ciências Humanas - Faac - Unesp, 2008.

FONTANILLE, Jacques. **Corps et sens**. Paris: Presses universitaires de France, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GERALDO, Sheila Cabo. Um jogo de significações: o comum na obra de Alexandre Sequeira. **Revista Croma**, v. 5, p. 136-146, 2017.

GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. *In*: FERREIRA, Gloria (Org.). **Clemente Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

GREENOUGH, Sarah. (Ed.). **Looking in**: Robert Frank's The Americans. Munique: Steidl, 2009.

GROUPE μ. **Tratado del signo visual**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

HJELMSLEV, Louis. **La categoría de los casos**: Estudio de gramática general. Madrid: Gredos, 1978.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

JAY, Martin. **Songs of experience**: modern American and European variations on a universal theme. Berkeley and Los Angeles: University of California press, 2005.

JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade. **ARS (São Paulo)**, v. 18, n. 38, p. 329-349, 12 maio 2020.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica**. São Paulo: Atual, 1987.

LOWNDES VICENTE, Filipa; AZOULAY, Ariella Aisha. Ariella Aisha Azoulay – Unlearning, An interview with Ariella Aisha Azoulay. **Análise Social**, v. 2, n. n.º 235, p. 417–436, 2020.

MALOOF, John; DYER, Geoff. (Eds.). **Vivian Maier: fotógrafa de rua**. São Paulo: Autêntica Editora, 2011.

MARIN, Louis; PACE, Cléo. **Opacité de la peinture**: essais sur la représentation au Quattrocento. Paris: Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2006.

OGUIBE, Olu. Holding unto own space: Eight African women artists. **Third Text**, v. 7, n. 23, p. 131–135, jun. 1993.

OGUIBE, Olu. Finding a Place: Nigerian Artists in the Contemporary Art World. **Art Journal**, v. 58, n. 2, p. 30–41, jun. 1999.

O'HAGAN, Sean. Robert Frank's The Americans still shocks, 50 years on. **The Guardian**, 30 nov. 2009.

PAGNI, Pedro Angelo. **Experiências estética, formação humana e arte de viver**: desafios filosóficos à educação escolar. São Paulo: Loyola, 2014.

PARENTE, Cristiana de Souza. O Retrato pintado: manufatura e utilização de fotografias pintadas à mão no Nordeste do Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 27, 1998.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The Photobook A History v. 1**. London: Phaidon Press Ltd, 2004.

PICADO, José Benjamim. (Des)Aventuras do Índice nas Teorias da Fotografia. **INTERIN**, v. 25, n. 2, p. 9–26, 23 jun. 2020.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica Visual - Os percursos do olhar**. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual**. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

PINNEY, Christopher. Civil contract of photography in India. In: RAJAGOPAL, Arvind; RAO, Anupama. (Eds.). **Media and utopia**: history, imagination and technology. Londres: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017a. p. 56–78.

PINNEY, Christopher. Notas da superfície da imagem: fotografia, pós-colonialismo e modernismo vernacular. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, v. 2, n. 1, 29 maio 2017b.

PINNEY, Christopher. Locating photography. *In*: BULL, S. (Ed.). **A Companion to Photography**. 1. ed. [s.l.] Wiley, 2020. p. 29–47.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, n. 6, 1982.

QUEIROGA, Eduardo. Fotopintura contemporânea: a pós-produção no trabalho de Mestre Júlio. **Cartema**, v. 6, n. 6, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Les bords de la fiction**. Paris: Éditions du Seuil, 2017.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Loyola, 2005.

RICOEUR, Paul. Vida: uma narrativa em busca de um narrador. *In*: **Escritos e Conferências 1**: em torno da psicanálise. São Paulo: Loyola, 2010.

SALKELD, Richard. **Reading photographs**: an introduction to the theory and meaning of images. London: Bloomsbury Visual Arts, 2013.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papyrus, 1996.

SCHAPIRO, Meyer. **Estilo, artista y sociedad**: teoría y filosofía del arte. Tradução: Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 1999.

SEQUEIRA, Alexandre. **Entre a Lapinha da Serra e o Mata Capim**: fotografias e relações de trocas simbólicas. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SEQUEIRA, Alexandre. Imagem, realidade e fabulação: a reinvenção da memória na Vila de Lapinha da Serra. *In*: KLAUTAU FILHO, Mariano; MOKARZEL, Marisa. (Eds.). **Prêmio diário contemporâneo de fotografia**. Belém: Diário do Pará, 2012.

SEQUEIRA, Alexandre. Meu mundo teu. *In*: **Possibilidades da câmera obscura**. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

SILVEIRA, Paulo. A faceta travestida do livro fotográfico: legitimidade e artifício de uma denominação. *In*: GRIGOLIN, Fernanda.; BOTTER, Lila. (Eds.). **Série Pretexto. Edição: Publicações Fotográficas**. Campinas: Tenda de Livros, 2016.

SMITH, Keith A. **Structure of the visual book**. 3rd ed ed. Rochester: Keith Smith Books, 2010.

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

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STIEGLER, Bernard. **Symbolic Misery- Volume 1**: The Hyperindustrial Epoch. English ed ed. Cambridge: Polity Press, 2014.

URRY, John. **O olhar do turista**. São Paulo: Nobel: Sesc, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZILBERBERG, Claude. Synesthésie et profondeur. *In*: BEYAERT-GESLIN, Anne; NOVELLO-PAGLIANTI, Nanta (Eds.). **L'hétérogénéité du visuel, 1/3. La diversité sensible**. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2005. p. 83-104.

SOBRE A AUTORA

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade de São Paulo. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Graduada em Psicologia pela Universidade Federal da Bahia. Professora Adjunta do curso de Design e do curso de Comunicação do Núcleo de Design e Comunicação e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação Contemporânea e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Inovação Social, ambos da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste. Coordenadora do Laboratório de Fotografia do Centro Acadêmico do Agreste. Líder do grupo de pesquisa Cultura Visual e Educação (UFPE-CAA/CNPq) e Vice-líder do Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Educação e Cultura (UFPE-CAA/CNPq). Membro do Grupo de Estudos Semióticos da Universidade de São Paulo (USP/CNPq).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6149456459123478>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3247-0202>

E-mail: daniela.bracchi@ufpe.br

ÍNDICE REMISSIVO

A

adolescentes 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114

analista 15, 16, 17, 18, 32, 35, 53, 58

arte 12, 25, 31, 38, 40, 43, 45, 49, 71, 72, 74, 76, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 108, 120, 121, 134, 135, 137, 138, 139

artista 11, 12, 15, 22, 29, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 52, 53, 64, 68, 69, 73, 74, 76, 78, 79, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 105, 107, 114, 138, 139

B

Badger 22, 31, 54, 55, 56, 60, 62, 63

C

câmera 16, 77, 80, 81, 84, 97, 102, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 119, 120, 139

cejas 26, 47, 64, 70, 80, 81, 82, 84, 109, 125, 126, 127

cinema 50, 51, 52, 55

comunicação 23, 45, 92, 99, 101, 103, 105, 106, 108, 117

cores 17, 18, 41, 113, 119

cultural 11, 12, 14, 16, 22, 23, 24, 26, 27, 57, 94, 102, 105, 119, 122, 123, 125, 126, 127, 128

D

design 37, 42, 45

diálogo 12, 19, 24, 49, 50, 67, 87, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 107, 112, 114

E

editorial 15, 22, 32, 35, 37, 39, 43, 44, 45, 52, 68, 86

educação 12, 45, 59, 91, 92, 98, 99, 100, 114, 131, 137

educacional 44, 45, 92, 93, 100, 105

estética 24, 25, 45, 48, 73, 74, 92, 95, 98, 100, 110, 112, 126, 137, 138

estúdio 60, 118, 120, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129

estudo de caso 12, 66, 92, 96, 97

experiência 12, 17, 28, 37, 45, 81, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 115, 134

F

filme 14, 55, 62, 77, 105, 108, 113, 135

fotógrafa 12, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 137

fotógrafo 12, 16, 19, 24, 31, 32, 42, 44, 53, 60, 62, 68, 71, 72, 77, 80, 81, 82, 83, 90, 92, 93, 95, 101, 103, 104, 106, 108, 109, 114, 119, 126, 128, 129, 130, 131, 133

G

gênero de imagens 12, 19, 70, 71, 72, 83

I

imaginação 12, 58, 110, 125

J

jovens 93, 94, 97, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 115

justaposição 51, 58, 111, 135

L

leitor 15, 16, 22, 29, 33, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 74, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 89

leitura 15, 16, 24, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 47, 48, 50, 70, 77, 81, 84, 86, 93, 123, 126

lightpainting 113

linguagem 22, 24, 33, 43, 51, 58, 72

literatura 47, 50, 51, 63, 96, 126

livros 11, 19, 22, 26, 28, 29, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 61, 68, 76, 84, 86, 135

M

materialidade 24, 28, 43, 45, 51, 97, 104, 106, 111, 114, 121

metáfora 56, 57, 58, 60, 62, 115

Meu mundo teu 12, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 103, 106, 107, 111, 112, 114, 115, 139

N

narração 100, 101, 103, 114, 115

narrativas fotográficas 11, 13, 15, 31, 56, 67

P

páginas 15, 16, 22, 29, 31, 32, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 48,
50, 51, 52, 60, 61, 65, 70, 78, 80, 83, 84, 89

pintura 19, 20, 24, 27, 38, 72, 120

plásticos 17, 38, 66, 71, 84, 119

poética 35, 43, 45, 55, 100, 118

pós-colonial 12, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 126, 127

publicação 11, 15, 16, 18, 19, 31, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 49,
50, 53, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 75, 76, 77, 80, 83, 84,
85, 86, 87, 88, 89, 90

R

racismo 11, 57, 63, 64

Robert Frank 19, 55, 60, 61, 62, 71, 136, 137

rua 12, 19, 25, 42, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81,
82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 137

S

semiótica 11, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 29, 32, 33,
41, 48, 65, 68, 70, 92, 117, 118, 123, 127, 131, 135, 137

símbolos 63, 102, 123, 124

social 24, 25, 28, 57, 63, 89, 95, 115, 117, 123, 125, 129, 130

T

técnica 22, 24, 31, 63, 100, 104, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 122, 134

texto 11, 17, 22, 24, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 35, 38, 41, 43, 58, 67, 71,
75, 85, 86, 110, 117, 118, 122, 123, 126, 137

texturas 50, 119, 121

The Americans 11, 19, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 136, 137

V

visual 16, 17, 18, 24, 25, 27, 33, 35, 38, 50, 51, 58, 60, 66, 68, 75,
77, 80, 86, 101, 111, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 122,
123, 125, 127, 131, 133, 136, 137, 139

visualidade 24, 52, 110, 113, 117, 118, 123, 125, 128

Vivian Maier 12, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 82, 83, 84,
85, 86, 88, 89, 90, 135, 137

www.PIMENTACULTURAL.com

O SENTIDO E O SENSÍVEL NAS NARRATIVAS FOTOGRAFICAS

