

Entre imagens e o folhear de páginas: anotações sobre a narrativa fotográfica e o livro

*Between images and leafing through pages: notes
on the photographic narrative and the book*

*Entre imágenes y hojeando páginas: apuntes sobre
la narrativa fotográfica y el libro*

Daniela Nery Bracchi
Universidade Federal de Pernambuco
E-mail: daniela.bracchi@ufpe.br

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

RESUMO

O artigo propõe a discussão dos aspectos narrativos das fotografias que se apresentam no formato de fotolivro. A investigação parte da perspectiva metodológica que toma a abordagem semiótica das narrativas visuais e das inter-relações entre texto e imagem como modo de compreensão sobre a construção do sentido das narrativas de imagens situadas em obras editoriais. Ao longo do texto, experimentações editoriais que se dão nos livros são discutidas na medida em que auxiliam a compreensão sobre as potencialidades estéticas dos fotolivros. Por fim, uma classificação provisória das narrativas em fotolivros é abordada, centrando a atenção nas metáforas visuais e nos mecanismos enunciativos que propõem a construção de novas relações de sentido a partir do sequenciamento de imagens.

Palavras-chave: *fotolivro; narrativa visual; fotografia; semiótica.*

ABSTRACT

The paper proposes a discussion about the narrative aspects of photographs presented in photobooks. The investigation starts from a methodological perspective that takes the semiotic approach to visual narratives and to the interrelationships between text and image as a way of understanding the construction of meaning in image narratives located in editorial works. Throughout the text, editorial experiments that take place in the books

are discussed as they help to understand the aesthetic potential of photobooks. Finally, a provisional classification of narratives in photobooks is addressed, focusing attention on visual metaphors and enunciative mechanisms that propose the construction of new relationships of meaning based on the sequencing of images.

Keywords: *photobook; visual narrative; photography; semiotics.*

RESUMEN:

El artículo propone una discusión sobre los aspectos narrativos de las fotografías presentadas en formato fotolibro. La investigación parte de una perspectiva metodológica que aborda de manera semiótica las narrativas visuales y las interrelaciones entre texto e imagen como forma de entender la construcción de significado en narrativas de imágenes ubicadas en obras editoriales. A lo largo del texto, se analizan los experimentos editoriales que tienen lugar en los libros y que ayudan a comprender el potencial estético de los fotolibros. Finalmente, se aborda una clasificación provisional de las narrativas en fotolibros, centrando la atención en metáforas visuales y mecanismos enunciativos que proponen la construcción de nuevas relaciones de significado a partir de la secuenciación de imágenes.

Palabras clave: *fotolibro; narrativa visual; fotografía; semiótica.*

Data de submissão: 15/04/2024

Data de aprovação: 25/10/2024

Introdução

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. Neste artigo, propomos a discussão dos aspectos narrativos das fotografias que se apresentam no formato de fotolibro. Enquanto objeto do âmbito editorial, consideramos as potencialidades estéticas do livro e a função que aspectos físicos e sensíveis exercem na fruição de narrativas, a exemplo do passar de páginas.

Nosso percurso metodológico envolve a abordagem bibliográfica e crítica de estudos do campo da fotografia (Parr; Badger, 2004), do campo editorial (Carrión, 2011; Plaza, 1982) e, mais especificamente, do âmbito dos livros de artista (Silveira, 2016), além de pesquisas sobre narrativas visuais (Barthes, 2008; Badger, 2013; Danto, 2005; GROUPE μ , 1994). Buscamos mobilizar argumentos que

nos levam a uma melhor compreensão das imagens encadeadas no formato livro, entendendo-o enquanto texto signifiante capaz de construir tanto uma noção sobre seu autor quanto seu leitor e o mundo ficcional construído ao longo das páginas.

A perspectiva epistemológica presente por trás deste artigo é aquela semiológica, que permite compreender a construção de sentido nos textos visuais a partir dos desenvolvimentos de Barthes (2008) e Zilberberg (2005). Tal fio condutor possibilita situar-nos criticamente no vasto campo dos fotolivros, uma vez que esses materiais exibem uma grande variedade de modos de discussão de seus temas e formatos.

Nem mesmo a definição de fotolivro é única ou consensual. Este tipo de obra é considerado uma espécie de formato híbrido entre uma série de fotografias e o objeto livro, e pode ser caracterizado a partir de diversas perspectivas. Escolhemos traçar essa discussão pela perspectiva de Parr e Badger (2004), que definem o fotolivro como 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 existente nos modos de compreensão do fotolivro. Por isso, iniciamos com uma discussão, no tópico a seguir, sobre as inter-relações entre texto e imagem que operam a construção de sentido do fotolivro.

1 Relações entre texto e imagem

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* (1844-1846), percebemos que a imagem ocupa separadamente uma das páginas, enquanto o texto está disposto na outra. Em termos de relações de sentido entre os dois elementos, o texto chama a atenção em seu conteúdo para detalhes da imagem, apontando aquilo que considera importante ser examinado, de modo a guiar a interpretação do leitor. Há, portanto, uma ancoragem semântica exercida pelo verbal sobre o visual, tornando uma linguagem particularizada pela 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 ocorrer quando eles se originam de fontes distintas e aparecem superpostos. É o caso das legendas sobrepostas aos *frames* de vídeo reproduzidos em *Poema de amor* (2013),¹ do artista Fagus e também dos textos sobrepostos às imagens do livro *Não* (2014),² de Fábio Morais.

Nesse 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. Todavia, essas inter-relações semânticas se dão de forma diferente nos 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 ocorre quando a palavra é transformada em imagem. Isso acontece quando o texto aparece em uma cena fotografada maior ou quando a palavra é retratada em imagens como bilhetes, manuscritos *etc.* Cada uma dessas combinações modula a relação de aderência entre texto e imagem. As linguagens verbal e visual cooperam para a construção de sentido e se transformam em oportunidades para a perspectiva semiótica pensar sobre articulações multilinguagens, dadas para além do âmbito dos fotolivros.

Os estudos de Zilberberg (2005) sobre os graus de intimidade entre objetos nos auxiliam a entender, em um patamar mais abstrato, como pode se dar as acentuações dos vínculos entre dois elementos, ainda que advindos de linguagens diferentes. Em suas pesquisas, o semioticista francês costuma se referir às possíveis aproximações e inter-relações dos sentidos (audição, visão e tato),



Figura 1: Graus de intimidade criados por aproximações visuais e semânticas. Fonte: acervo pessoal, 2024.

postulando-as em termos de incoerência, aderência, coerência e inerência.³ Essas considerações são valiosas para pensarmos as interconexões semânticas que vão se delineando entre uma imagem e outra imagem ao longo das páginas de uma publicação, uma vez que o referencial semi-ótico propõe a ampliação das 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 expresso graficamente na figura abaixo (Figura 1).

A incoerência é a falta de relação semântica entre objetos dada a partir de suas distâncias não só de tipo espacial, mas da ausência de semelhança plástica, rítmica e icônica. A aderência é entendida como a relação de contato e não contato entre as imagens que preserva a superfície das fotografias e mantém ainda a sua integridade. A coerência leva em conta as semelhanças que, mesmo sem serem “perfeitas”, prevalecem amplamente sobre as diferenças. Já a inerência ocorre quando as distâncias entre os objetos são borradas, manifestando uma conjunção total entre as fotografias.

Esses são princípios teóricos que podem auxiliar na descrição e análise da construção de sentido de textos não verbais. Os pressupostos colocados por Zilberberg instrumentalizam o analista a pensar as várias relações semânticas tecidas nos fotolivros, sejam elas somente entre imagens⁴ ou entre diferentes linguagens, como o texto e a fotografia.

Consideramos, ainda, que as aproximações entre imagens podem ser operacionalizadas pela forma material do livro, de tal modo que a obra editorial serve de guia sobre as relações semânticas entre as imagens. 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 sugerido no desenrolar da publicação.

Por isso, o analista deve estar sempre atento ao caráter objetual e editorial do fotolivro, tendo, 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 mais pormenorizada-mente este horizonte dos livros de artista, ressaltando, a seguir, as inovações estéticas que sugerem outras possibilidades narrativas da forma livro.

2 Um horizonte de referência para os fotolivros: experimentações editoriais nos livros de artista

A denominação de livro de artista é mais antiga e ampla que a de fotolivro e inclui o livro-objeto 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 espectador a percorrer suas páginas dos mais variados modos.

O livro deixa de ser visto como suporte não significante para o texto escrito e é apontado pelo artista e pesquisador Julio Plaza (1982, p. 1) como “matrizes de sensibilidade”, de tal modo que as características plásticas do livro possuem tanta importância quanto o conteúdo escrito ou visual.

A forma tridimensional do livro de artista abrange ainda objetos como caixas,⁵ 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, em um 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* (1927) e o *I Ching* ou *o Livro das mudanças* (1882).

Sabemos que o formato mais comum do livro é o códice, termo do latim *codex*. Essa denominação foi cunhada por Santo Agostinho e caracteriza o livro enquanto objeto físico, destinando o nome *liber* para se referir às divisões da obra (unidades do discurso).⁶ 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 conteúdo que se desenrola no passar do tempo.

Para além do códice, existem outros modos de manipulação do papel em fotolivros que impõem desafios mecânicos ao desdobramento da narrativa e alteram o ritmo costumeiro de leitura. No território dos livros de artista, é comum que o ato da leitura seja desafiado em sua linearidade e contiguidade, a exemplo de *Colidouescapo*,⁷ 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 sua recombinação, criando novas palavras. Esse formato está presente em alguns fotolivros atuais que propõem o embaralhamento das páginas e a reconfiguração da ordem de leitura, como *Caixa de sapato*⁸ (2015), de autoria do coletivo Cia de foto, e *Tcharafna*⁹ (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 diferentes formatos artísticos ao longo de suas participações no movimento de arte conceitual do Brasil. Além de divulgar seus cadernos de anotações como obras de arte autônomas, Barrio chamou a atenção por valorizar uma apreensão mais sensorial do livro. O ápice dessa experimentação foi o *Livro de carne* (1979), no qual o artista expôs as implicações visuais e táteis de manuseio de um livro feito de material tão inusitado. A publicação elevou 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.

Ainda sobre o formato do códice, é interessante observar que a linearidade provida pelo folhear de páginas compõe a diacronia da leitura, enquanto os formatos de encadernação menos lineares possibilitam exibir a força da sincronia presente na leitura espacial. O termo diacronia não é de uso tão cotidiano, mas a semiótica costuma referir-se ao par diacronia/sincronia para indicar dois modos distintos de abordagem dos fenômenos na escala temporal. São duas dimensões temporais de indagação, nas quais a diacronia observa o texto, considerado também enquanto fotolivro, no desenrolar linear do tempo. Tal percurso direto e unidirecional é propiciado pelo manusear e passar de páginas sucessivas pelo 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, sabemos que a lembrança de uma imagem modifica o sentido da imagem seguinte, ocasionando as relações visuais que se dão em diacronia, ou seja, 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 e o espanhol Júlio Plaza. Ambos indicam a importância de se pensar os espaços do livro dados em sucessão, conforme aponta Carrión (2011, p. 5): “um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido num momento diferente -um livro é também uma sequência de momentos”.

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 nos 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.

A sucessão das páginas delimita as sequências espaciais, mas a multiplicidade de formatos materiais e encadernações existentes faz com que o leitor possa experimentar o tamanho e quantidade de páginas de modo simultâneo por meio de encadernações como aquela sanfonada (também denominada de leporello). As experimentações de formatos editoriais são marcantes nas décadas de 1960 e 1970, quando começou o delineamento de outros lugares de circulação das fotografias que até então tinham a parede das galerias como contexto privilegiado de difusão. Desde então, as imagens impressas em fotolivros e livros de artista agiram num contexto muito diferente daquele valorizado pela fotografia de arte. No geral, os fotolivros experimentais dessas décadas não traziam imagens impressas em papel de alta qualidade, em tamanhos grandes ou fotografias 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, são importantes, pois apontam 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. Nesse sentido, a denominação de fotolivros empregada aqui afasta-se de uma concepção mais popular dos álbuns de fotografia, diferenciação abordada por Paulo Silveira (2016).¹⁰ Os fotolivros aos quais nos referimos não são aqueles que têm uma produção comercial feita por loja ou laboratório fotográfico e que reúnem, de modo bastante padronizado, um conjunto de fotos dos clientes. As publicações abordadas, neste artigo, constituem 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. Existem eventos dedicados integralmente ao tema (como o *Festival Imaginária*),¹¹ assim como incontáveis editoras e um site que é repositório desse tipo de obra, a *Base de dados de livros de fotografia*.¹²

Percebe-se que o fotolivro continua a ser um formato privilegiado quando se pensa em construir um conceito de modo narrativo e sensível a partir 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.

É inegável 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, existem iniciativas que buscam reinserir a corporalidade por meio de recursos, como a simulação do ato de passar as páginas, revelando a intenção 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.

3 Narrações possíveis no intervalo entre imagens

Os estudos sobre narrativa 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 enredo,¹³ pois estes dois termos referem-se 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 alterações de estados desloca a nossa atenção da importância de uma mudança de tempo inscrita nas imagens para as considerações sobre a relevância da sequência de imagens, uma vez que esta última 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 as colagens.

Nem sempre as mudanças que percebemos entre uma imagem e outra, como acontece na sequência de um fotolivro, referem-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.*

O 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 da sequência. Há alguns facilitadores da leitura, como a adoção da encadernação mais tradicional do formato códice, que fixa a ordem de aparecimento das imagens e provê 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 compreenderem as narrativas e as sequências 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 entre uma fotografia e 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 das imagens em grupo faz com que esse tipo de organização não dialogue tanto com o potencial do livro em estabelecer uma ordem de fruição das fotografias. Ainda assim, 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). Esse 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 fotolivre informa ao leitor sobre o *ethos*¹⁴ do enunciador, pois o autor da narrativa aparece para nós como uma 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 se refere à 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 organização que escolheu dar às fotografias, mostrando-se um 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 para o fato 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, conforme nos alerta Krauss (2002).

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. 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 espectador é convidado a participar.

O fotolivro direciona itinerários diversos entre as imagens, realizando pontes de sentido que não necessariamente encontram-se em sucessão ao folhear a obra. Um estudo interessante de Smith (2010) levanta 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 fotos terão o mesmo peso na construção do discurso visual, com algumas imagens sendo subordinantes e outras subordinadas. Essas últimas são conhe-

cidas como imagens de transição e possuem menos acento ou participação na construção do sentido da sequência, mas podem concorrer para a criação de um ritmo de leitura dinâmico, pois dão um “respiro” para a narrativa.

Uma vez que os atributos das sequências de imagens e das estratégias narrativas podem ser tão variados, vale a pena determo-nos numa proposta de melhor definição dos tipos de narrativas em fotolivros, ensaiadas pelo renomado estudioso da área Gerry Badger (2013).

4 Classificações provisórias das narrativas em fotolivros

A narrativa causal que segue a lógica temporal linear é a configuração menos disruptiva que podemos observar nos fotolivros. Entretanto, tal como encontramos nas obras cinematográficas de vanguarda, que experimentam uma poética anti-narrativa, as publicações fotográficas constantemente apresentam imagens encadeadas a partir de rupturas e descontinuidades, como um filme feito de imagens-sonho que conservam a capacidade de se metamorfosearem em partes componentes de diferentes histórias.

Desde o final dos anos 1980, vemos cada vez mais narrativas não lineares, compostas a partir de fragmentos, sobreposições, repetições, deslocamentos e simultaneidades de tempos e espaços. Os diferentes modos de produzir narrativas nos fotolivros são categorizados por 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 construído 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*¹⁵ (1959), obra consagrada do suíço Robert Frank.

A narrativa tipo jornada é uma das mais vistas em fotolivros devido à 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 “replica a maneira como a maioria dos fotógrafos realmente tira fotos, passando de um assunto para o outro, e também, como vimos, o modo como ‘nos movemos’ pelo fotolivro em si”¹⁶ (Badger, 2013, p. 25, tradução nossa). Organizar as fotografias em uma espécie de linha do tempo desde as primeiras fotos produzidas 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”, cujo intuito é criar uma ambientação e transmitir sensações de modo subjetivo. Os limites e intersecções entre sequências de imagens tornam-se muito fluidos, 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 (2008, p. 40), 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”.

Os fotolivros costumam apresentar uma dinâmica de entrecruzamento de sequências, enquanto estratégia de construção de uma narrativa 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 fotografia apenas não seria capaz de fazer. A metáfora é caracterizada, de acordo com Danto (2005), como relações de semelhança entre, nesse caso, duas ou mais imagens. Essa semelhança ocorre com base em 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 sobre o significado da metáfora.

Para tanto, é preciso 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 tema do racismo e do alto consumismo. As fotografias passarão a fazer mais sentido a partir desse entendimento, tornando pertinente a repetição de certos elementos ao longo do livro.¹⁷

Ainda segundo Danto (2005, p. 258), uma das características da metáfora é a de “resistir à substituições e especificações”. 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 à colocação em ato da capacidade imaginativa do leitor. A sequência nos convida a observar 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 enquanto uma analogia que não foi observada anteriormente 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). Essa 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) 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 manifesta 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 as sugestões 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 única seja constantemente retirada do lugar de texto episódico.

Considerações finais

Nosso texto buscou estabelecer algumas pistas sobre o entendimento da organização narrativa dos fotolivros. As considerações sobre o domínio material e textual da narrativa permitiram-nos observar aspectos sensíveis, cinéticos e matéricos do livro. No entanto, o mais instigante na investigação sobre o universo dos fotolivros é o convite, sempre novo, que a obra faz ao leitor para estabelecer interconexões que reconfiguram o sentido de cada imagem isolada.

Se atuamos em um 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 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*,¹⁸ 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 espriam seus domínios para campos como o da arte, comunicação, design e educação.

REFERÊNCIAS

- BADGER, Gerry. It's All Fiction: Narrative and the Photobook. *In*: Knape, G (ed). **Imprint: Visual Narratives and Beyond**. Estocolmo: Art and Theory Publishing, 2013. P. 15-47.
- BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. V. 70. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BRACCHI, Daniela. Novas construções de sentido em duas metáforas fotográficas. **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, Sorocaba, v. 7, n. 15, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/3447>. Acesso em: 23 jul. 2024.
- 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. (Org.). **Estéticas dissidentes e educação**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. P. 264-289.
- BRETT, Guy. Guia geral do terreno. *In*: BRETT, Guy. **Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. P. 11-55.
- CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GROUPE µ. **Tratado del signo visual**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- HJELMSLEV, Louis. **La categoria de los casos**. Madrid: Gredos, 1978.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica**. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.
- PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The Photobook. A History**. V. I. Londres: Phaidon, 2004.
- PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 6, abr. 1982. Disponível em: <http://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-como-forma-de-arte/>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- RICOEUR, Paul. Vida: uma narrativa em busca de um narrador. *In*: RICOEUR, Paul. **Escritos 1: em torno da psicanálise**. São Paulo: Loyola, 2010. P. 197-211.

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. P. 12-35.

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

SMITH, Keith. **Structure of the Visual Book**. Rochester: Keith Smith Books, 2010.

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

NOTAS

- 1 A obra pode ser vista em: <https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista/?p=4051>.
- 2 A obra pode ser vista em: <https://www.ikrek.com.br/product/nao-no/>.
- 3 Zilberberg foi inspirado pelos estudos de Hjelmslev (1978) sobre os graus de intimidade entre dois objetos.
- 4 Ver Bracchi (2019).
- 5 O crítico de arte e curador inglês Guy Brett aponta a predileção dos artistas brasileiros pelos formatos de caixa e livro, surgida desde os anos 1950. Ele indica ainda que “o surgimento da caixa na arte brasileira foi precedido pelos experimentos de Lygia Clark ao romper a moldura, que representa a fronteira entre a pintura e o ‘resto do mundo’, o objeto estético e a ‘vida’” (Brett, 2012, p. 15).
- 6 Já o termo página designava tanto a superfície encerada da tabuleta que recebia a escrita quanto a folha de um rolo, papiro ou pergaminho (Silveira, 2001).
- 7 O livro pode ser visualizado parcialmente em: <https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista/?p=3608>.
- 8 A obra pode ser vista em <https://livrosdefotografia.org/publicacao/3994/caixa-de-sapato>.
- 9 A obra pode ser vista em <https://livrosdefotografia.org/publicacao/@id/4052>.
- 10 Silveira discute longamente a denominação fotolivros em *A faceta travestida do livro fotográfico: legitimidade e artifício de uma denominação*.
- 11 As ações do festival podem ser vistas em: <https://www.youtube.com/c/FestivalImaginaria>.
- 12 O site pode ser acessado em livrosdefotografia.org.
- 13 De forma mais específica, o termo *enredo* é definido por Ricoeur (2010, p. 198) como “uma síntese de elementos heterogêneos”, um processo estruturante que permite integrar os incidentes múltiplos numa história.
- 14 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.
- 15 A obra pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=HAWxKjipHoE>.
- 16 No original: “replicates the way most photographers actually make pictures, moving from one subject to the next, and also, as we have seen, the way we ‘move’ through the photobook itself”.
- 17 Para uma análise mais aprofundada sobre os sentidos construídos na narrativa visual de *The Americans*, tomados a partir do referencial semiótico, ver Bracchi e Ferreira (2022).
- 18 As propostas podem ser lidas em: https://cdf.montevideo.gub.uy/system/files/conclusiones_encmyk_2019.pdf.