

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN – PPGD/ED/UEMG

Doutorado em Design

CRISTIANE GUSMÃO NERY

IMAGENS CRUZADAS:

Design gráfico e montagem cinematográfica na edição de fotolivros

BELO HORIZONTE

2020

CRISTIANE GUSMÃO NERY

IMAGENS CRUZADAS:

Design gráfico e montagem cinematográfica na edição de fotolivros

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design – PPGD / Escola de Design – ED / Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG como requisito final para obtenção de título de Doutora em Design, na linha de pesquisa: Cultura, Gestão e Processos em Design.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva
(Universidade do Estado de Minas Gerais)

Belo Horizonte

2020

N456

Nery, Cristiane Gusmão

Imagens Cruzadas: Design gráfico e montagem cinematográfica na edição de fotolivros. [manuscrito] / Cristiane Gusmão Nery - Belo Horizonte, 2020.

194 f.: il. color. Fots.;

Orientador: Prof^o. Dr. Sérgio Antônio Silva;

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG - como requisito para a obtenção de grau de Doutorado em Design, na linha de pesquisa: Cultura, Gestão e Processos em Design.

1. Fotolivros. 2. Narrativa Visual. 3. Design editorial. I. Silva, Prof^o Dr. Sérgio Antônio. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. III. Título.

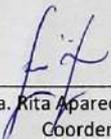
CDU – 658.512.2

IMAGENS CRUZADAS: DESIGN GRÁFICO E MONTAGEM CINEMATOGRAFICA NA EDIÇÃO DE FOTOLIVROS.

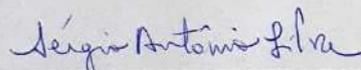
Autora: Cristiane Gusmão Nery

Esta tese foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Doutora em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

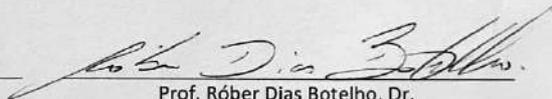
Belo Horizonte, 02 de dezembro de 2019.


Rita A. C. Ribeiro
Coordenadora Mestrado e Doutorado
MASP 1231056-1
ESCOLA DE DESIGN - UEMG
Profa. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro
Coordenadora do PPGD

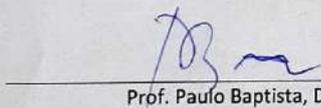
BANCA EXAMINADORA



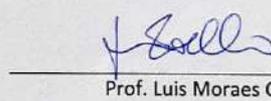
Prof. Sérgio Antônio Silva, Dr.
Orientador
Universidade do Estado de Minas Gerais



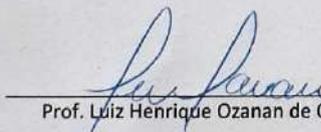
Prof. Róber Dias Botelho, Dr.
Universidade Federal de Juiz de Fora



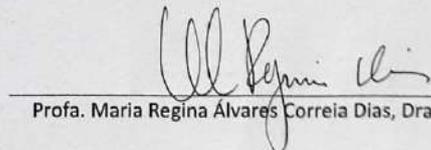
Prof. Paulo Baptista, Dr.
Universidade Federal de Minas Gerais



Prof. Luis Moraes Coelho, Dr.
Universidade Federal de Minas Gerais



Prof. Luiz Henrique Ozanan de Oliveira, Dr.
Universidade do Estado de Minas Gerais



Profa. Maria Regina Álvares Correia Dias, Dra.
Universidade do Estado de Minas Gerais

Para meu irmão, Adriano.

AGRADECIMENTOS

À Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais e ao PPGD – Programa de Pós-Graduação em Design.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento por meio da concessão de uma bolsa de doutorado.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE, pelo financiamento por meio da concessão de uma bolsa de doutorado sanduíche no Departamento de Antropologia Social da Faculdade de Geografia e História da Universidade de Barcelona durante o período de julho de 2017 a junho de 2018.

Ao meu orientador Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva meu agradecimento especial por ter aceitado fazer parte dessa trajetória, pela dedicação e contribuição durante todo o período.

Ao Prof. Dr. Roger Sanci Roca pelo período de coorientação em Barcelona.

Ao Prof. Dr. Jairo Drummond Câmara por ter feito parte deste percurso, por todas as contribuições e pela amizade.

Ao Prof. Dr. Amir Brito Cadôr pela acolhida da pesquisa na Coleção Livro de Artista.

Ao Prof. Dr. Edson Carpintero pelo incentivo.

À Profa. Maria Regina Álvares Correia Dias pelos ensinamentos.

Ao Rodrigo Stenner por todas as soluções e pela solidariedade sempre.

À Jana Cadar pelo apoio no PPGD.

À Profa. Cida Medeiros do SENAI/CECOTEG pela importante assessoria.

Aos amigos do Centro da Imagem, ED/UEMG, especialmente Rogério de Souza e Silva.

Aos amigos da Coordenação de Extensão, ED/UEMG, especialmente Yuri Simon e Giselle Safar.

Aos amigos do Centro de Pesquisa em Design e Ergonomia, CPqD/ED/UEMG, especialmente Prof. Dr. Róber Botelho e Profa. Dra. Iara Castro.

Aos professores, colegas, alunos e amigos da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Aos meus amigos, sempre presentes, especialmente ao Fábio, ao Márcio, à Janice, ao Rodrigo, à Mariana, à Rita, ao Rora e à Eugênia pela amizade incondicional.

Aos meus pais, ao meu irmão, à minha sobrinha e a toda a minha família.

A todos aqueles que, de forma direta ou indireta, participaram desta trajetória, meus sinceros agradecimentos.

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis, alto de muitos metros e velho de infinitos minutos, em que todos se debruçavam na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos. Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava que rebentava daquelas páginas.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Esta tese buscou analisar fotolivros com o intuito de compreender como as fotografias se associam em imagens cruzadas pela construção do projeto gráfico, diagramação das páginas, assim como pela sequenciação com base na teoria da montagem cinematográfica. Para tanto, intencionou-se retomar o surgimento da fotografia como um processo inserido na evolução dos meios de impressão, para subseqüentemente, refletir sobre seu lugar como páginas de livros, suas qualidades e poder associativo, uma vez que as imagens cruzadas, conceito de Etienne Samain (2012a), são ‘imagens associadas a outras imagens’, sejam imagens de memória visíveis/exteriores ou imagens de memória mentais/interiores. Quanto à metodologia, verificou-se que esta foi uma pesquisa de abordagem qualitativa, com caráter exploratório e descritivo. Em relação às fontes de informação e aos procedimentos de coleta de dados, esta pesquisa se configurou como bibliográfica, documental e experimental. A escolha dos fotolivros, que foram estudados, partiu dos seguintes critérios de inclusão: fotolivros pertencentes ao acervo da *Coleção Livro de Artista* da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e que foram citados na coletânea *Fotolivros latino-americanos* (FERNÁNDEZ, 2011c). Para tal finalidade, o instrumento utilizado para a coleta dos dados foi o protocolo para análise de fotolivros que foi desenvolvido para este trabalho por meio de parâmetros elencados a partir das referências teóricas, especialmente da coletânea *Fotolivros latino-americanos* (FERNÁNDEZ, 2011c), assim como da consulta ao acervo da *Coleção Livro de Artista*. Dentre os resultados, concluiu-se que a associação de imagens se desenvolveu durante o desenvolvimento editorial, diagramação da página e sequenciação das fotografias. Compreendeu-se, também, que os princípios da teoria da montagem cinematográfica contribuíram para facilitar a sequenciação das imagens em fotolivros e que a fotografia esteve, de fato, diretamente relacionada às técnicas de impressão.

Palavras-chaves: Fotolivros. Sequenciação. Narrativa Visual. Coleção Livro de Artista. Fotolivros latino-americanos. Design editorial.

ABSTRACT

This thesis aimed to analyze the photobooks in order to comprehend how photographs are associated through the construction of the graphic project, page layout, as well as photo sequence based on the theory of cinematic montage. Therefore, this thesis was intended to summarize the emergence of photography as a process inserted in the evolution of the media, to subsequently reflect on its place as pages of books, its qualities and power of association, seeing that this specific kind of images, according to Etienne Samain's concept (2012a), are 'images associated with other images', whether they are visible/external memories or mental/inner ones. Concerning the methodology, it could be found that this thesis incorporated a research with a qualitative approach, an exploratory and descriptive character. Regarding the information sources and data collection procedures, this research was configured as bibliographic, documentary and experimental. The selection criteria of the studied photobooks was implemented such as: photobooks belonging to the collection of the *Artist Book Collection* of the *Universidade Federal de Minas Gerais* (UFMG) and also cited in the collection of *The Latin American Photobook* (FERNÁNDEZ, 2011a). For this purpose, the tool used for data collection was the protocol for the analysis of photobooks that was developed for this work following the parameters listed by theoretical references, especially the collection of *The Latin American Photobook* (FERNÁNDEZ, 2011a), as well as the consultation of the *Artist Book Collection*. According to these considerations, it could be concluded that the association of images has expanded on editorial development, page layout and photo sequence. It was also understood that the principles of the theory of cinematic montage contributed to facilitate the sequencing of images in photobooks and that photography was, in fact, directly related to printing techniques.

Keywords: Photobooks. Photo Sequence. Visual Narrative. Artist Book Collection. The Latin American Photobook. Editorial design.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Placas de argila com escrita cuneiforme.	34
Figura 2 - Papiro (Data: cerca de 1050 a.C. Egito).....	34
Figura 3 - Grande Pergaminho de Isaías. Pergaminhos do Mar Morto.	35
Figura 4 - Manuscrito com iluminuras em pergaminho. David apontando para sua boca.....	36
Figura 5 - Manuscrito em papel. Título: A Crucificação.....	36
Figura 6 - Página da Bíblia de Gutenberg impressa sobre papel utilizando tipos móveis.	37
Figura 7 - <i>Sutra do Diamante</i> . Livro impresso em xilogravura em formato de rolo.	39
Figura 8 - A Bíblia de Gutenberg exposta no <i>The Gutenberg Museum Mainz</i> , Alemanha. Livro impresso em prensa de tipos móveis em formato de códice.	39
Figura 9 - Cópia em rolos de papiro da Constituição aristotélica dos atenienses.	41
Figura 10 – <i>Codex Sinaiticus</i> . Livro do Sinai.....	41
Figura 11 - Comparação no <i>Website</i> da Biblioteca Britânica entre duas páginas de duas impressões diferentes da Bíblia de Gutenberg.....	43
Figura 12 - Tipos móveis do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio da cidade de Diamantina, Minas Gerais.	44
Figura 13 - <i>Liber chronicarum</i> de Hartmann Schedel. Texto impresso com tipos móveis e ilustrações em xilogravura – 1493.....	46
Figura 14 - Páginas do livro <i>Hesperides sive de Malorum Aureorum cultura et usu. Libri Quatuor</i>	47
Figura 15 - Páginas do livro <i>Casparis Barlæi rerum octennium in Brasilia</i>	49
Figura 16 - 1ª edição de 1647 e 2ª edição de 1660 do livro <i>Casparis Barlæi rerum octennium in Brasilia</i>	50
Figura 17 - Mapas da 1ª e da 2ª edição do livro <i>Rerum per octennium in Brasilia</i> ...Data:1647 e 1660.	50
Figura 18 - Páginas da edição de 2005 do livro <i>O Brasil holandês sob o Conde João Maurício de Nassau</i>	51
Figura 19 - Páginas do livro <i>Rustic adornments for homes of taste, and recreations for town folk, in the study and imitation of nature</i> de Shirley Hibberd.....	53
Figura 20 - Páginas do livro <i>The Flowering Plants and Ferns of Great Britain</i> de Anne Pratt.	54
Figura 21 - Capa e páginas do livro <i>Familiar garden flowers</i> de Shirley Hibberd.	54
Figura 22 - Album chromolithographique de Godefroy Engelmann publicado em 1837.	55
Figura 23 - Páginas da primeira tradução francesa do livro <i>Fausto</i> de Goethe publicado em 1828.....	56
Figura 24 - Páginas da primeira tradução francesa do livro <i>Fausto</i> de Goethe publicado em 1828.	57
Figura 25 - Prensa offset rotativa construída em 1903 por Ira Washington Rubel de Nutley, New Jersey.....	58
Figura 26 - Imagens de prensas litográficas.	59
Figura 27 - Réplica e original da prensa litográfica de madeira projetada por Alois Senefelder no século XVIII.	59
Figura 28 - Imagem do vídeo <i>Senefelder Printing Press</i>	60
Figura 29 - Imagem do vídeo <i>Pressure + Ink: Lithography Process</i> do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque que mostra o processo da litografia. Data: 2011.....	60
Figura 30 - Páginas do livro <i>Views of ancient monuments in Central America, Chiapas and Yucatan</i> de Frederick Catherwood.	61
Figura 31 - Ilustração de uma câmara lúcida sendo utilizada para desenho. Data: 1879.....	63
Figura 32 - A última imagem à esquerda é uma ilustração da câmara lúcida de William Hyde Wollaston patenteada em dezembro de 1806. Data: Ilustração de 1820.....	63
Figura 33 - <i>Cameras obscuras</i>	64
Figura 34 - Livro <i>The Anatomy of the Humane Body</i>	65
Figura 35 - Primeira fotografia. Vista da Janela em Le Gras. Heliografia de Joseph-Nicéphore Niépce. Data: cerca de 1826.....	67
Figura 36 – Cópia fotográfica (1833) e Poligrafia (s.d.) de Hercule Florence.	69
Figura 37 - Litografia de Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Data: cerca de 1818.	70
Figura 38 - Litografia de Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Data: cerca de 1818.	71
Figura 39 - Daguerreótipo. Retrato de Edgar Allan Poe. Data: 1849. Daguerreotipista desconhecido.	72
Figura 40 - Daguerreótipo. Retrato de um daguerreotipista exibindo daguerreótipos e caixas. Data: 1845. Daguerreotipista desconhecido. Data: 1845.	73

Figura 41 - Daguerreótipo de Louis Compte. Chafariz do Largo do Paço, Rio de Janeiro. Data: 1840.....	74
Figura 42 - Daguerreótipo. Data: 1842. Paço da Cidade, Rio de Janeiro.	74
Figura 43 - Desenho fotogênico de William Henry Fox Talbot. Data: 1839.....	75
Figura 44 - Vista dos bulevares de Paris. William Henry Fox Talbot. Data: 1843.	76
Figura 45 - Livro Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions. Data: 1843-53.....	78
Figura 46 - Visualização do livro Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions. Data: 1843-53.....	78
Figura 47 - Páginas do livro Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions. Data: 1843-53.....	79
Figura 48 - Capa, detalhe da capa e páginas do livro <i>The Pencil of Nature</i> . Data: 1844 – 46.....	80
Figura 49 - Prancha II do livro <i>The Pencil of Nature</i> . Vista dos Bulevares de Paris e página com a explicação sobre a imagem. Data: 1844 – 46.	81
Figura 50 - Páginas do livro <i>Egypt and Palestine / photographed and described by Francis Frith</i> . Data: 1857....	83
Figura 51 - Páginas do livro <i>Egypt and Palestine / photographed and described by Francis Frith</i>	84
Figura 52 - Visualização de páginas do livro <i>Ruined Abbeys and Castles of Great Britain</i> . Data: 1862.....	85
Figura 53 - Capa e páginas do livro <i>Ruined Abbeys and Castles of Great Britain</i> . Data: 1862.	86
Figura 54 - Capa e páginas do livro <i>Street Life in London</i> . Data: 1877. Técnica: <i>woodburytype</i>	88
Figura 55 - Fotografias do livro <i>Street Life in London</i> . Data: 1877. Técnica: <i>woodburytype</i>	89
Figura 56 - Fotografias do livro <i>Street Life in London</i> . Data: 1877. Técnica: <i>woodburytype</i>	90
Figura 57 - Página dupla do livro <i>Street Life in London</i>	91
Figura 58 - <i>Camera Work</i> . Capa e contracapa desenhada por Edward Steichen. Data: 1903-1917.	94
Figura 59 - <i>Camera Work</i> número 1. Data: 1903.	95
Figura 60 - Páginas de <i>Camera Work</i> que tratam dos processos de impressão das fotografias. Data: 1903.	97
Figura 61 - Fotografia <i>Serbonne</i> de Gertrude Käsebier.....	99
Figura 62 - <i>Camera Work</i> número 1.....	99
Figura 63 - <i>The Mange</i> . Gertrude Käsebier. Fotogravura reproduzida a partir de negativo original para a revista <i>Camera Work</i> . Data: 1903.....	102
Figura 64 - Páginas com fotografias de Paul Strand, fotógrafo e cineasta americano. Data: 1917.	102
Figura 65 - Alfred Hitchcock exemplificando a montagem cinematográfica.....	112
Figura 66 - Alfred Hitchcock exemplificando a montagem cinematográfica.....	112
Figura 67 - Páginas do livro <i>Amazônia</i> de Cláudia Andujar e George Love (1978).....	113
Figura 68 - Páginas do livro <i>Amazônia</i> de Cláudia Andujar e George Love (1978).....	114
Figura 69 – Coleção Livro de Artista.	128
Figura 70 – Seleção dos livros para análise. Coleção Livro de Artista.	128
Figura 71– Capa e páginas do livro <i>Antropologia da face gloriosa</i>	135
Figura 72 – <i>Antropologia da face gloriosa</i>	140
Figura 73 – Primeira fotografia do livro <i>Antropologia da face gloriosa</i> (OMAR, 1997, p. 37).	142
Figura 74 – Páginas do livro <i>Antropologia da face gloriosa</i>	144
Figura 75 - Últimas páginas de fotografias do livro <i>Antropologia da face gloriosa</i>	145
Figura 76 – Capa e páginas do livro <i>O arquivo universal e outros arquivos</i>	148
Figura 77 – <i>O arquivo universal e outros arquivos</i>	151
Figura 78 – Capa, guarda e páginas do livro <i>O arquivo universal e outros arquivos</i>	153
Figura 79 – Capa do livro <i>O arquivo universal e outros arquivos</i>	154
Figura 80 – Guarda do livro <i>O arquivo universal e outros arquivos</i>	155
Figura 81 – Primeiras páginas do livro <i>O arquivo universal e outros arquivos</i>	156
Figura 82 – Algumas páginas da série “Corpos da alma I”.	157
Figura 83 – Passagem da série “Corpos da alma I” para a série “Imemorial”.....	158
Figura 84 – Passagem da série “Imemorial” para a série “Atentado ao poder”.....	159
Figura 85 – Associação de imagens.	161
Figura 86 – Associação de imagens.	162
Figura 87 – Capa, algumas páginas e contracapa do livro <i>Silent Book</i>	166
Figura 88 – Capa, guarda e páginas iniciais do livro <i>Silent Book</i>	170
Figura 89 – Páginas do livro <i>Silent Book</i> com a aplicação das linhas guias.....	171
Figura 90 – Páginas do livro <i>Silent Book</i> e observância de algumas linhas guias e, também, da contra-forma. .	172
Figura 91 – Linhas guias, direção do olhar.....	173

Figura 92 – Tríptico.....	173
Figura 93 – Capa do livro <i>Silent Book</i>	174
Figura 94 – Sobrecapa e capa do <i>Doorway to Brasilia</i>	178
Figura 95 – Imagens do livro <i>Doorway to Brasilia</i>	178
Figura 96 – Imagens do livro <i>Doorway to Brasilia</i>	184
Figura 97 – Associação de imagens. Páginas do livro <i>Doorway to Brasilia</i>	185
Figura 98 – Associação de imagens. Páginas do livro <i>Doorway to Brasilia</i>	186
Figura 99 – Associação de imagens. Páginas do livro <i>Doorway to Brasilia</i>	187
Figura 100 – <i>Doorway to Brasilia</i>	188

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Representação gráfica da pesquisa	125
---	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 DO LIVRO DE FOTOGRAFIA	18
1.1 Do fotolivro.....	18
1.2 Das denominações e dos profissionais envolvidos na criação do fotolivro.....	23
1.3 Da história e dos suportes do livro	29
1.4 Do livro impresso	38
1.5 Da impressão e da inserção de imagens em livros.....	44
1.6 Da história da fotografia	66
2 DA FOTOGRAFIA + LIVRO + CINEMA	77
2.1 Da fotografia + livro	77
2.2 Do fotolivro como documentário de satisfação de desejos e documentário de representação social.....	104
2.3 Da montagem cinematográfica aplicada a fotolivros.....	109
3 DAS IMAGENS CRUZADAS.....	116
3.1 Do conceito de <i>imagens cruzadas</i>	116
3.2 A fotografia como página de livro: associação de imagens e imagens cruzadas	121
3.3 Análise dos fotolivros – Metodologia.....	123
3.3.1 <i>Da caracterização da pesquisa.....</i>	<i>123</i>
3.3.2 <i>Das etapas da pesquisa</i>	<i>126</i>
3.3.3 <i>Do campo e contexto de estudo</i>	<i>126</i>
3.3.4 <i>Dos critérios de inclusão</i>	<i>129</i>
3.3.5 <i>Dos critérios de exclusão.....</i>	<i>131</i>
3.3.6 <i>Instrumento de coleta de dados – protocolo para análise de fotolivros.....</i>	<i>131</i>
4 RESULTADOS	133
4.1 Protocolo 01 – Antropologia da face gloriosa (Arthur Omar, 1997).....	133
4.2 Protocolo 02 – O arquivo universal e outros arquivos (Rosângela Rennó, 2002).....	146
4.3 Protocolo 03 – Silent Book (Miguel Rio Branco, 1997).....	164
4.4 Protocolo 04 – Doorway to Brasilia (Aloisio Magalhães e Eugene Feldman, 1959).....	176
5 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	189
6 CONCLUSÕES	191
REFERÊNCIAS	193
APÊNDICE A	218
APÊNDICE B	220
APÊNDICE C	224
APÊNDICE D	241

INTRODUÇÃO

O interesse por fotolivros surgiu como consequência e prosseguimento dos estudos realizados durante o Mestrado em Multimeios pelo Instituto de Artes, UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas em 2008 na linha de pesquisa: “História, Estética e Domínios de Aplicação do Cinema e da Fotografia”. (Antes do mestrado, minha atuação era como editora de vídeos). Durante minha graduação em cinema de animação na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, parti do desenho, meu campo inicial de atuação, para edição de vídeo e teoria da montagem cinematográfica. Comecei a trabalhar como editora em uma produtora de vídeo em 2003 até que decidi fazer o projeto de mestrado em 2005. Durante esse período, em 2002, fiz uma especialização em Cinema na PUC Minas – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Esse contato próximo com a fotografia e o vídeo foram importantes para que durante o mestrado eu compreendesse a estreita relação entre a montagem de cinema e a sequenciação das fotografias nos livros.

A dissertação produzida, intitulada *Imagens Fantásticas do Carnaval do Recife*, com orientação do Prof. Dr. Etienne Samain, teve como objetivo rever a metodologia de utilização de imagens fotográficas em uma pesquisa etnográfica. Na ocasião, foi proposto um modelo para editoração e finalização de pesquisas que tratam de assuntos do campo da Antropologia Visual a partir da junção das “três modalidades de apresentação da etnografia descritas por Claudia Turra Magni e Mauro Bruschi¹ e a narrativa visual oferecida por André Alves²” (NERY, 2012, p. 17).

1 As três modalidades de apresentação da etnografia descritas por Claudia Turra Magni e Mauro Bruschi no artigo Em busca do nomadismo da imagem no trânsito entre Antropologia e Arte, relativas ao tratamento e à exposição de imagens em uma pesquisa etnográfica, são: I) inserção de fotografias entre os parágrafos que necessitem de uma abordagem visual, objetivando-se o acréscimo de significados complementares ao texto; II) apresentação de fotografias em painéis ou pranchas, nos quais o texto participa ora como legenda, ora como pequenas passagens interpretativas sustentando o material visual apresentado; III) interpretação/expressão artística do material etnográfico. (MAGNI; BRUSCHI, 2005).

2 A diagramação tanto da dissertação quanto deste livro baseou-se, também, na narrativa visual indicada por André Alves no livro Os argonautas do mangue, no qual, inspirado pelo modelo proposto por Margaret Mead e Gregory Bateson em Balinese Character: a photographic analysis, organiza suas imagens dos caranguejeiros do município de Vitória, ES, utilizando tanto a escrita quanto a fotografia para que o leitor compreenda as várias facetas de seu tema. André Alves propõe uma narrativa visual construída por pranchas fotográficas, sem a presença de textos. Desta forma, o autor procura criar oportunidade para que o leitor mergulhe no universo imagético, reencontrando à própria maneira seu imaginário pessoal e coletivo. (ALVES, 2004).

A partir do estudo empreendido, elaborou-se o seguinte esquema, em que são apresentadas cinco possibilidades que facilitam o trabalho de organização e da diagramação de fotografias:

1. Fotografias inseridas entre os parágrafos para acrescentar significados complementares ao texto;
2. Fotografias organizadas em pranchas onde o texto entra como legenda;
3. Fotografias estruturadas criando uma narrativa visual. Neste caso, elas são dispostas sem texto;
4. Interpretação/expressão artística do material etnográfico, que também pode ser apresentado como narrativa visual;
5. Montagem de fotografias em suporte audiovisual. [...] (NERY, 2012, p.16-17)

Consequentemente, ao se eleger entre essas possibilidades de dispor as fotografias em uma página, se está elegendo, simultaneamente, uma determinada maneira de comunicar o assunto do livro ao leitor. Partindo-se desse modelo inicial, o que interessa é o fato de que, ao alterar a maneira de apresentar fotografias dentro de um livro cujo conteúdo tenha sido gerado a partir de uma investigação etnográfica, é muito provável que o argumento também seja alterado. O ato de selecionar as imagens e organizá-las no formato de páginas de livro é, simultaneamente, um ato de selecionar e organizar o conteúdo desse livro e da mensagem a ser transmitida para o leitor. O resultado direto desse procedimento é a alteração da percepção do leitor, da sua maneira de interagir com a obra, do entendimento de seu conteúdo e da sua reação emocional em relação a essa nova forma de visualização. Portanto, compreender o funcionamento desse procedimento significa controlar o grau de precisão com o qual o tema abordado possa ser transmitido ao leitor com maior fidelidade em relação às ideias do autor, e na prática, em qualquer temática de fotolivros, independentemente de ter sido resultado investigação etnográfica ou não. Mas, como, exatamente, funciona esse procedimento?

Após a conclusão do mestrado, a partir de 2008, essa pergunta permeou vários de meus trabalhos de ensino, pesquisa e extensão como docente da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais – ED/UEMG, onde atuei até 2017. Durante esse período, também foram realizadas orientações de alunos na temática de fotolivros, diagramação e organização de fotografias. Em 2012 publiquei a dissertação em formato de livro³ digital que foi disponibilizada no site da ED/UEMG. Também publiquei o livro⁴ *Um olhar sobre o Congado das Minas Gerais* (2012) em versão digital e em versão impressa

³ NERY, Cristiane Gusmão. **Imagens fantásticas do carnaval do Recife**. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2012. Disponível em: <<http://ed.uemg.br/publicacoes/>> Acesso em: 28 out. 2019.

⁴ NERY, Cristiane Gusmão. **Um olhar sobre o Congado das Minas Gerais**. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2012. <<http://ed.uemg.br/publicacoes/>> Acesso em: 28 out. 2019.

(2015). A experiência de diagramar as imagens para esses dois livros de fotografia foi muito marcante para que eu seguisse me perguntando como se opera a sequenciação das fotografias em páginas de livros.

Como funciona esse procedimento? Se há uma teoria da montagem cinematográfica por que não uma teoria da sequenciação de imagens em livros? Considerando os fotolivros como linguagem, uma linguagem artística específica e, de certa forma, autônoma.

Se for possível traçar uma correspondência entre o fotolivro e o filme documentário, talvez seja possível começar a refletir sobre a questão proposta. Se no cinema a montagem é o elemento responsável pela construção da linguagem cinematográfica, por meio da ordenação dos planos, no livro, seu correspondente seria o projeto editorial e a diagramação que ordenam as imagens e os textos?

Em relação à aplicação do termo montagem no campo da ordenação de fotografias em páginas de livros, Bruno (2009, p. 77) evidencia que há “geralmente uma visão distorcida do conceito de montagem que, pensamos, ser reservada ao mundo cinematográfico.” Ao utilizar o conceito de montagem em sua tese, na ordenação das *Fotobiografias* [sic] de seus informantes, a autora afirma que as

[...] “histórias de vida” que estudamos - priorizando as imagens - representam deste ponto de vista, no nosso entendimento, *pequenos filmes* compostos por fotogramas (20, 10, 03 imagens) que, efetivamente, os informantes se dispuseram a “montar”, por meio de fotografias, que eles próprios escolheram e organizaram.[...] (BRUNO, 2009, p.77)

Sobre a associação entre as fotografias, Bruno esclarece, também, que uma

[...] imagem colocada ao lado de outra (ou de outras) sugere e proporciona novos lugares passíveis de perceptos e de afetos, há de se convir que o conhecimento por imagem pode diferir de uma montagem para outra, por via de novas *configurações formais*.[...] (BRUNO, 2009, p. 78).

Villatoro (2017) explica que o fotolivro possibilita acrescentar à linguagem fotográfica outro elemento: a narrativa. A narrativa nos fotolivros é construída por meio de um processo que inclui a seleção, a organização e a sequenciação de fotografias em páginas.

Esse processo de sequenciação e ordenação das fotografias nas páginas de fotolivros se aproxima do que Etienne Samain (2012a) denomina de associação de imagens: *Imagens cruzadas*. Imagens cruzadas são imagens que se associam e que “oferecem algo para pensar;

que são portadoras de um pensamento, isto é, veiculam pensamentos e que são ao mesmo tempo uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012a).

Esse conceito, que será desenvolvido ao longo da tese, foi o ponto de partida para a pergunta problema da tese: a análise de fotolivros por meio da correlação entre os princípios do design e do cinema pode contribuir para o entendimento de como se opera o processo de associação de fotografias em imagens cruzadas durante a construção do projeto editorial e da diagramação das fotografias nas páginas?

Para responder à pergunta, os objetivos da tese foram:

Objetivo Geral:

Analisar fotolivros por meio de um protocolo de análises desenvolvido a partir dos princípios do design e da teoria da montagem cinematográfica possibilitando, assim, o entendimento de como fotografias se associam em imagens cruzadas por meio da construção do projeto gráfico e da diagramação das páginas.

Objetivos Específicos

- Compreender o conceito de fotolivro a partir da história do livro, de seus meios de impressão e do surgimento da fotografia nesse contexto;
- Investigar o conceito de *imagens cruzadas* de Etienne Samain (2012) relacionando-o com fotolivros, cinema e o design;
- Desenvolver o protocolo para análise de fotolivros;
- Selecionar fotolivros para análise;
- Analisar os fotolivros selecionados utilizando o protocolo desenvolvido;
- Avaliar os resultados encontrados quanto à potencialidade do processo de sequenciação e associação de fotografias possibilitando, assim, o entendimento de como se operam as imagens cruzadas em fotolivros durante o desenvolvimento do projeto editorial e da diagramação das páginas.

Quanto à metodologia, a abordagem é qualitativa, com caráter exploratório e descritivo. As fontes de informação e os procedimentos de coleta de dados fazem com que a pesquisa seja caracterizada em bibliográfica, documental e experimental. Foi desenvolvido um protocolo para análise de fotolivros e foram estudados fotolivros pertencentes ao acervo da Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais e que foram citados na coletânea *Fotolivros latino-americanos* (FERNÁNDEZ, 2011c). A tese está dividida em cinco capítulos mais as referências.

O primeiro capítulo trata do conceito de fotolivro, da história e dos suportes do livro, dos meios de impressão e da história da fotografia inserindo-a nesse contexto abordado.

O segundo capítulo busca criar relações entre a fotografia, o livro e o cinema, abordando questões pertinentes do cinema documentário e da montagem cinematográfica para que o desenvolvimento do projeto gráfico de fotolivros possa ser compreendido como uma confluência dessas grandes áreas.

O terceiro capítulo trata do conceito de *imagens cruzadas*, da metodologia e da análise dos fotolivros selecionados.

O quarto capítulo discute os resultados e o quinto capítulo trata das conclusões.

A tese desenvolve-se, portanto, a partir da seguinte hipótese: a análise de fotolivros, por meio da correlação entre os princípios do design gráfico e do cinema, contribui para o entendimento de como fotografias se associam em imagens cruzadas durante o desenvolvimento do projeto editorial e da diagramação das fotografias nas páginas.

1 DO LIVRO DE FOTOGRAFIA

1.1 Do fotolivro

Desde meados do século XIX, mais especificamente a partir da década de 1840, a página do livro se tornou um dos lugares de existência para a fotografia e, sobre as nomenclaturas de tais publicações, Entler (2019) cita as seguintes: “livro de fotografia”, “livro fotográfico”, “livro de artista” e “fotolivro”. Ademais, Entler (2015) esclarece que a distinção entre “livro de fotografia”, “livro sobre fotografia” ou “livro com fotografias”, sempre foi suficientemente clara, apesar das argumentações em torno das terminologias utilizadas para definir esse produto. Livros de fotografias são diferentes de livros com fotografias, uma vez que esta distinção trata, sobretudo, dos livros que fazem da fotografia a sua linguagem central e não apenas livros que incorporam fotografias em seu miolo. “Há quase um século a fotografia pensa a página do livro como um de seus lugares de existência, e não apenas como um espaço para que seja comentada” (ENTLER, 2015, s.p.).

Por mais que a fotografia nunca tenha deixado de negociar sua convivência com as outras artes, é inegável que, no século XX, ela se identificou mais com a página impressa do que com a “forma-quadro” (uma forma pensada para a parede da galeria ou do museu), como diz Jean-François Chevrier (*Une autreobjectivité*, 1989) (ENTLER, 2015, s.p.).

Na continuidade do pensamento de Entler (2019), importa apontar e explicar os termos que serão adotados ao longo deste trabalho. Nesse caso, é importante direcionar, para além das nomenclaturas, o que Entler (2019) realmente considera relevante: “enxergar esses dois termos livro, fotografia – quando se colocam em jogo. Mais do que a síntese, tento perceber os atritos que restam desse encontro” (ENTLER, 2019, s.p.). Em complemento a tal afirmação, o autor continua:

Faço aqui o exercício de buscar alguns sentidos históricos desse objeto, o livro, que persistem como sintoma nas recentes experiências com os livros de fotografia (e, conseqüentemente, com acervos que eles constituem). Em contrapartida, penso também naquilo que a fotografia perturba dessa tradição. Tal atrito não é capaz de sugerir qualquer definição ou teoria nova para os livros de fotografia. Mas permite, a partir das instabilidades que gera, notar algumas potências que se manifestam nesse objeto (ENTLER, 2019).

Di Bello e Zamir (2012) mencionam que, desde a publicação dos primeiros livros de fotografia a partir da década de 1840, o lugar da fotografia é tanto o livro quanto a parede da galeria. Com base no que afirmam os autores, pode-se até argumentar que o livro é o

primeiro e o próprio lar da imagem fotográfica, assim como o lugar vernacular ou da fotografia privada é o álbum de fotos. É válido ressaltar que a imagem fotográfica dos livros se mudou para residir também nas galerias de arte e nos museus no início do século XX.

Conforme mencionado por Entler (2019), o objeto livro já possuía uma história milenar e já havia passado por muitas evoluções técnicas quando os primeiros livros de fotografia foram produzidos a partir do século XIX. Ao longo dessa trajetória, muitos termos foram utilizados para denominar os livros que utilizam fotografias em seus conteúdos.

Campany (2014) cita algumas dessas denominações: *book of photographs*, *photographically illustrated books*, *photographic book* e *photobooks* – livros de fotografia; livros ilustrados fotograficamente ou livros ilustrados por fotografias; livro fotográfico e fotolivros. Em complemento, Parr e Badger (2004) esclarecem que o que antes era denominado *photographic book*, em português, livro fotográfico, mais recentemente veio a ser denominado de *Photobook*, em português, Fotolivro. Dessa forma, os termos “livro fotográfico”, e, atualmente, o termo “fotolivro”, denominam os livros nos quais a fotografia é protagonista.

Como já apresentado por Entler (2019), adotar-se-á neste trabalho o termo *livro de fotografia* para a categoria maior que abriga vários tipos de publicações que fazem da fotografia o seu signo, em detrimento, por exemplo do signo verbal. A revista *Zum* (2015) cita alguns deles, a saber, “fotolivros, catálogos de exposição, livros monográficos e de teoria e história da fotografia”.

Na página da Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles, o acervo é apresentado pelo curador Castilho, que o descreve como sendo composto por:

[...] publicações de e sobre fotografia, contemplando também seus desdobramentos em áreas como cinema, moda, artes visuais, ciências humanas e cultura geral. Com ênfase na produção brasileira, mas sem perder de vista a internacional, abrange desde livros, catálogos e revistas de importância histórica até fotolivros e zines recém-saídos das gráficas, e outros materiais, como folhetos de exposições e recursos multimídia (CASTILHO, s.d.)

Dessa forma, entende-se, aqui, que os livros ilustrados fotograficamente ou livros ilustrados por fotografias; o livro fotográfico e o fotolivro, citados por Campany (2014), estão contidos dentro dessa categoria maior denominada de livros de fotografia.

Neste trabalho, interessará o estudo do fotolivro, que, como define Fernández (2016a), é um livro com fotos, mas com imagens que devem ter estrutura, ordem e coerência, características determinadas pelo trabalho do fotógrafo. Nesse sentido, a participação direta do fotógrafo é importante. Todavia, também se faz relevante que, a depender do fotolivro em

desenvolvimento, o fotógrafo trabalhe juntamente com outros especialistas, tais como o designer gráfico, o escritor e o roteirista. Pode-se afirmar, nesse caso, que o fotolivro é como um filme que vemos nas páginas de um livro. E, assim como os filmes não são apenas narrativas, visto que existem formas poéticas, ensaísticas e informativas, o fotolivro pode ter muitos conteúdos. No entanto, são as imagens os elementos mais importantes, entre outras, as fotografias, muito mais que o texto. Se há texto, este está subordinado a essas imagens.

Em relação à sequenciação de imagens do fotolivro, Di Bello e Zamir (2012) também fazem uma relação ao cinema e, mais especificamente, às teorias de montagem cinematográfica, as quais serão apontadas posteriormente.

Na definição de Badger (2015), o fotolivro é “um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens predominam sobre o texto e em que o trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do designer gráfico contribui para a construção de uma narrativa visual”.

O termo “fotolivro” é recente, visto que começa a ser adotado efetivamente no início do século XXI. No entanto, foi edificante para o campo o lançamento de diversas antologias, entre elas *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century* (2001) de Andrew Roth, e *The Photobook: A History* (2004-2014) de Martin Parr e Gerry Badger, publicado em três volumes. Antes, em 1998, Carl Armstrong já havia publicado seu livro, *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*, no qual analisa e reflete sobre a fotografia na página do livro, porém sem utilizar o termo *photobook* (CAMPANY, 2014).

Campany (2014) ainda reflete criticamente sobre a denominação “fotolivro”, afirmando que esse termo surpreende por ser um nome adotado no século XXI, mas que serve para designar muitos dos livros de fotografia do passado, que já existiam desde a década de 1840. O autor compreende que houve pouca reflexão e pouca escrita sobre o estudo de livros ilustrados fotograficamente ao longo do período considerado um dos mais importantes, a saber, de 1920 a 1970. Desde então, muitos livros de fotografia foram publicados, mas, se nesse período poucos textos foram escritos sobre tais obras, atualmente, estes se tornaram um campo próprio de estudo, com publicações sobre o tema, exposições, palestras e grupos de estudos e pesquisas.

Fernández (2011c), em sua importante coletânea *Fotolivros latino-americanos*, também ressalta que existem muitas publicações, textos, teorias e reflexões sobre a fotografia, mas há, ainda, uma “escassez de bibliografias gerais, ensaios críticos, coleções especializadas em publicações fotográficas”. O autor reconhece que o “interesse pelo fotolivro é muito

recente: tem apenas uma década, o que não é nada no relativista espaço acadêmico, acostumado a distâncias longas e períodos ainda mais prolongados” (FERNÁNDEZ, 2011c).

Por toda a sofisticação das fotografias, das técnicas de design, da edição e da impressão, e por todas as nuances de compreensão de como um livro de fotografias poderia contribuir para o seu momento cultural ou se tornar um documento complexo, os fotolivros, em si, tornaram-se um objeto de estudo e, a partir desse ponto de vista, como campo de investigação recente, ainda dispõem de espaço para que diferentes reflexões possam ser feitas (CAMPANY, 2014).

O emergente interesse acadêmico pelo fotolivro foca, entre outras questões, nas interações que esse objeto provoca nas relações de texto e imagem e nas maneiras de ler a fotografia no livro para entender como os significados são moldados pelas interações de uma imagem com a outra ou, no seu lugar, em um grupo ou sequência (DI BELLO; ZAMIR, 2012).

Nessa perspectiva, historicamente, pode-se afirmar que os fotolivros são publicados em versões que não são exatamente fotolivros desde que a fotografia foi inventada, sendo seu ponto de partida os álbuns, geralmente temáticos. Assim, quando a fotografia começa a ser tecnicamente reproduzida em clichês fotográficos e em *offset*, o livro de fotografia se encontra com as artes gráficas, momento em que realmente aparece o fotolivro. Esse processo acontece aproximadamente na década de 1920 e perdura até hoje (FERNÁNDEZ, 2016a).

Antes de a fotografia ser impressa diretamente na prensa, surgiram os *Photographically illustrated books*. Esses livros ilustrados fotograficamente ou livros ilustrados por fotografias foram os primeiros livros a incorporarem fotografias em seu conteúdo a partir da década de 1840. O que os caracteriza é o fato de utilizarem ampliações originais de fotografias em seu miolo – “*books illustrated with original photographs*” (THE BRITISH LIBRARY, 2019a).

Os primeiros livros ilustrados fotograficamente foram *Photographs of British algae: cyano type impressions* (1843-1853) de Anna Atkins e *The Pencil of Nature* (1844-1846) de William Henry Fox Talbot (INTERNET ARCHIVE, 2019a). Detalharemos mais adiante porque as técnicas de impressão dessa época não permitiam que as fotografias fossem impressas juntamente com o texto na prensa móvel (ARMSTRONG, 1998); logo, as fotografias originais eram coladas ao longo do livro (THE LIBRARY OF CONGRESS, 2019a) ou produzidas diretamente nas páginas utilizando-se papel fotossensível (NATANSON, 2018).

Fernández (2018) acrescenta, ainda, que, antes do final do século XIX, somente existiam métodos químicos para a impressão / ampliação da fotografia em papel fotossensível. Os métodos fotomecânicos que permitiam a impressão da fotografia diretamente com a prensa móvel despontaram no final do século XIX e foram aprimoradas a partir do início do século XX.

Importante ressaltar que são denominados fotomecânicos os processos que consistem na gravação de uma matriz em relevo, a entalhe ou em plano por meio de um processo fotoquímico. Como o próprio nome informa, envolvem a geração de uma imagem fotograficamente, mas a impressão é feita com tinta sobre papel, e não com o material fotossensível. Além de fotografias, são utilizados também para imprimir ilustrações e textos (BAHIA, 2015).

A primeira impressão de ilustrações a cores pelo processo fotomecânico foi em 1881 para a revista parisiense *L'Illustration* (MEGGS; PURVIS, 2012). Em 1907, Louis Jean Lumière e seu irmão Auguste Marie Nicolas apresentaram em Paris “a chapa de autocromia – o primeiro processo colorido comercialmente disponível – a um público interessado em Paris.” (HACKING, 2012, p. 276). Foram os irmãos Lumière que inventaram o cinematógrafo e, em 1895, realizaram uma exibição de cinema em Paris (BERNARDET, 1985). Para a produção dos autocromos, utilizava-se como base uma chapa de vidro ao invés do papel, técnica utilizada até 1932 (HACKING, 2012).

No início da década de 1930, surgiu uma nova geração de materiais fotográficos coloridos, como o pioneiro filme Kodachrome, lançado em 1935, pela empresa Eastman Kodak Company, fundada em 1888 por George Eastman. O filme Kodachrome foi vendido para fotografia e cinema em formatos como 8 mm, 16 mm e 35 mm (LAVÉDRINE; GANDOLFO, 2013). Foi, então, a partir da década de 1930 que “a fotografia colorida foi adotada com entusiasmo por agências publicitárias, Hollywood e a nova indústria editorial das revistas de ‘estilo de vida’, associando-se assim ao comércio, não à arte” (HACKING, 2012, p. 277).

As técnicas de impressão fotográfica impulsionaram a publicação de fotografias em revistas, jornais e livros. Assim, a história da publicação é caracterizada por uma estreita interação de inovação técnica e mudança social, cada um promovendo o outro. A publicação, como é conhecida hoje, depende de uma série de três grandes invenções – escrita, papel e impressão – e um desenvolvimento social crucial: a difusão da alfabetização. Das publicações não periódicas, os livros constituem, de longe, a maior classe; eles também são de uma forma

ou de outra os mais antigos de todos os tipos de publicação, remontando às primeiras civilizações.

Quanto às publicações periódicas, essas podem ser divididas em duas classes principais: jornais e revistas. Ambos surgiram após a invenção da imprensa e se adaptaram às técnicas que foram surgindo. É importante ressaltar que existem outros tipos de publicações além de livros, jornais e revistas, como, por exemplo, as publicações de mapas e de atlas, e a publicação de música, que produz uma grande variedade de material, desde partituras sinfônicas completas até partituras do último sucesso popular. Assim, todos os tipos de publicação passaram a incorporar fotografias em seus conteúdos desde a evolução das técnicas de impressão. Além disso, o rápido desenvolvimento dos transportes e comunicações influenciou tanto o sistema de coleta de informações para as reportagens quanto para a distribuição do material impresso (TUCKER *et al.*, 2019).

Wright (2004) enumera detalhadamente a evolução desses processos fotomecânicos de impressão, relacionando a fotografia com a imprensa. A autora afirma ser essa confluência a base para os estudos da cultura visual. É nesse contexto, como afirma Fernández (2016a), que surgem os primeiros fotolivros.

Como alega Kossoy (2006), quando narra o percurso de Hercule Florence, um dos inventores da fotografia no Brasil, as circunstâncias e o cenário para o surgimento da fotografia permeavam a busca por uma solução de impressão que fosse mais eficiente, rápida, barata e alternativa às que existiam na época. Resumidamente, essas eram a prensa móvel, que dificilmente incluía imagens; a gravura em madeira; a gravura em metal; a litografia e a cromolitografia.

Isto posto, é relevante contextualizar o surgimento da fotografia e dos primeiros livros de fotografia a partir da história do livro e das suas técnicas evolutivas para, conseqüentemente, focar no conteúdo e nas análises dos fotolivros.

1.2 Das denominações e dos profissionais envolvidos na criação do fotolivre

Na apresentação de *Fotolivros latino-americanos* (FERNÁNDEZ, 2011c), há uma explicação sobre os critérios para seleção das obras que iriam fazer parte do projeto. Evidentemente, o primeiro critério relaciona-se à nacionalidade dos autores, os quais deveriam ter nascido ou vivido em algum país da América Latina. De acordo com Fernandez (2011c), os outros critérios eram que tais autores “tivessem participado de forma decisiva da edição e realização de seus livros. Levaram-se em conta o projeto gráfico, a composição, a

seleção dos materiais, a impressão, a encadernação e, claro, o discurso fotográfico” (FERNÁNDEZ, 2011c, p. 7).

A valorização dos aspectos gráficos do livro encontra explicação no pensamento de Martyn Lyons (2011), quando este afirma que a história do livro é a história da literatura e dos autores importantes. No entanto, os autores, na verdade, fazem parte de um sistema complexo de geração de um produto. Nesse sentido, a editoração de um livro depende de muitos fatores e de variados profissionais. Segundo o autor, “a produção de livros sempre dependeu de seus contextos sociais, políticos, econômicos e culturais. [...] – nós, ao examinarmos a grande literatura do mundo, às vezes, devemos fazer uma pergunta similar: quem realmente *fez* os livros?” (LYONS, 2011, p. 11).

Lyons (1999) afirma que os autores escrevem textos, não livros, de modo que esses textos precisam ser transformados em livros por meio de um projeto editorial. Em sua obra de 2011, o autor detalha ainda mais tal afirmação:

Autores não escrevem livros; eles escrevem textos. Os textos são moldados, transformados e interpretados por editores, designers e ilustradores. A escolha de formato, papel e preço tem que ser feita pelo editor. O papel deve ser fabricado. Os textos devem ser compostos tipograficamente, impressos e encadernados; em tempos antigos, tinham que ser laboriosamente copiados à mão pelos escribas. A publicidade e os anúncios colocam em ação estratégias comerciais voltadas para mercados consumidores específicos. Sistemas de armazenagem e distribuição detêm estoques e os enviam para os vendedores de livros. O autor cujo gênio criativo foi colocado em um pedestal pelo movimento romântico, é, na verdade, apenas um dos elementos de uma complicada cadeia produtiva. Os leitores também são um elemento essencial no processo, talvez o mais importante de todos, e a leitura também tem a sua história (LYONS, 2011, p. 11).

Consequentemente, o pensamento de Lyons (2011) pode ser relacionado ao contexto da criação do fotolivro, uma vez que se compreende que fotógrafos fazem fotos, não livros. Todavia, o fotógrafo, na condição de autor de um fotolivro, da história que quer contar, da narrativa e da visão de mundo a qual ele deseja transmitir para o leitor por meio das suas fotografias diagramadas na página precisará unir-se aos profissionais da produção editorial, ou pelo menos a um designer e, provavelmente, a um editor.

Como caracteriza Villatoro (2017), o fotolivro é um suporte que possibilita acrescentar outro tipo de valor à linguagem fotográfica: a narrativa. O autor explica que a fotografia não narra, mas sim, descreve. Em contrapartida, o livro é sempre fundamentalmente narrativo, de modo que, no fotolivro, a fotografia narra. Assim sendo, o fotolivro é uma narrativa feita por meio de imagens. Nesse sentido, o termo “narrativa” não é entendido aqui como apenas a aplicação de um fio temporal ou como o ato de contar uma

história com princípio, meio e fim. Conforme explica Villatoro (2017), a fragmentação, a acumulação, o contraste de plano e o contraplano, bem como outros recursos, também são narrativas.

É o que explica Fernández (2011a) em entrevista ao Jornal Estado de São Paulo: “Um fotolivro não é um livro no qual as fotografias são secundárias, servindo apenas para acompanhar o texto. O fotógrafo participa de toda criação e realização com um editor e um designer”. Essa cocriação é relevante, uma vez que a criação da narrativa no fotolivro acontece, fundamentalmente, durante a construção do projeto editorial e da diagramação das fotografias. O designer, nesse caso, se envolve, também, na geração de conteúdo do fotolivro, somando, assim, um propósito a mais, tão importante quanto seu objetivo primeiro de criação do layout. Assim, a escolha do impressor ou da gráfica também é fundamental, uma vez que a qualidade da impressão interfere de maneira significativa na relação leitor/livro.

Os termos “criação” e “cocriação” relacionam-se às questões de autoria e ao conceito de autor podendo ser tratados por diferentes perspectivas (AZEVEDO NETO, 2014). Inicialmente, neste trabalho, o critério para o recorte sobre esse tema foi a questão da propriedade intelectual, assunto que permeia o mercado editorial de obras literárias e que se aplica, também, a obras editoriais de outros tipos, como o fotolivro. Dessa forma, a compreensão do conceito de autor será ponderada pelo viés da Lei dos Direitos Autorais (1998).

De acordo com o Manual de Direitos Autorais do Tribunal de Contas da União (PANZOLINI; DEMARTINI, 2017), define-se Direito Autoral como:

[...] ramo da ciência jurídica que protege as obras intelectuais derivadas das manifestações de espírito e da capacidade intelectual humana, devidamente exteriorizadas, por qualquer meio e fixadas num suporte tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro. O Direito Autoral foi regulado principalmente pela Lei 9610/98 e abrange tanto o Direito do Autor, propriamente dito, quanto os Direitos Conexos, que se referem aos direitos dos intérpretes, das organizações de radiodifusão e dos produtores fonográficos. O Direito Autoral tem cada vez mais ampliado seu espectro de abrangência, abarcando desde manifestações artísticas no sentido mais amplo, como música, artes cênicas, cinema, artes plásticas, fotografia, até outras áreas que, num primeiro momento, nem se cogitariam relacionar-se com o Direito Autoral, como arquitetura, publicidade, gastronomia, jornalismo, design, dentre tantos outros segmentos (PANZOLINI; DEMARTINI, 2017, p. 6).

A Lei dos Direitos Autorais (1998) define como autor “a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica.” (LEI Nº 9.610, 1998, s.p.). A obra é, então, “em co-autoria – quando é criada em comum, por dois ou mais autores” (LEI Nº 9.610, 1998, s.p.). Ainda em relação à coautoria da obra, a Lei dos Direitos Autorais (1998) afirma que esta:

[...] é atribuída àqueles em cujo nome, pseudônimo ou sinal convencional for utilizada. [...] Não se considera co-autor [*sic.*] quem simplesmente auxiliou o autor na produção da obra literária, artística ou científica, revendo-a, atualizando-a, bem como fiscalizando ou dirigindo sua edição ou apresentação por qualquer meio. (LEI Nº 9.610, 1998, s.p.)

Em relação ao tipo de obra protegida, a lei é bastante clara:

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como: I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas; [...]. (LEI Nº 9.610, 1998, s.p.).

Nesse viés, o conceito de publicação refere-se ao “oferecimento de obra literária, artística ou científica ao conhecimento do público, com o consentimento do autor, ou de qualquer outro titular de direito de autor, por qualquer forma ou processo” (LEI Nº 9.610, 1998, s.p.). O editor é definido como “pessoa física ou jurídica à qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição” [...] (LEI Nº 9.610, 1998, s.p.).

Em relação à edição da obra, “mediante contrato de edição, o editor, obrigando-se a reproduzir e a divulgar a obra literária, artística ou científica, fica autorizado, em caráter de exclusividade, a publicá-la e a explorá-la pelo prazo e nas condições pactuadas com o autor” (LEI Nº 9.610, 1998, s.p.).

Na Lei dos Direitos Autorais (1998), também estão definidos, para o autor, para o coautor e para o editor, os direitos morais e patrimoniais sobre a obra.

A autoria no fotolivro é discutida por Parr e Badger (2004) e por Fernández (2016a). Ambos defendem que o fotolivro é uma criação conjunta do fotógrafo, do editor e do designer. Cabe aos profissionais envolvidos definirem os limites da colaboração de cada área de atuação e a autoria propriamente dita do fotolivro. Como já foi citado, a criação da narrativa no fotolivro acontece, fundamentalmente, durante a construção do projeto editorial e da diagramação das fotografias. Assim, a diagramação e a organização das páginas do livro são responsáveis pela narrativa, assim como o processo de montagem cinematográfica, no qual um filme documentário, por exemplo, é construído no momento da edição, tema que será comentado mais adiante. Portanto, a narrativa nos fotolivros é construída por meio de um processo que inclui a seleção, a organização e a sequenciação de fotografias em páginas.

Parr e Badger (2004), ao explicar o que é um fotolivro, esclarecem que se trata de um livro com ou sem texto, no qual a fotografia é o principal meio de transmissão do conteúdo proposto. Trata-se de um livro de autoria do fotógrafo ou de um editor, mas que,

nesse entendimento, a ideia de autor se aproxima da ideia de diretor de cinema, o qual colocará uma ordem nas imagens, de acordo com sua visão artística e com o tema da obra⁵.

Essa relação entre o cinema e esse tipo específico de livro de fotografia (o fotolivro) também foi feita por Fernández (2016b, p. 8), que esclarece que os livros se veem e se leem. No caso dos fotolivros, as imagens são o texto, um texto que é necessário ler. O sentido da leitura se produz a cada vez que se passa de página, avivando, assim, a chamada narração que pode ser tanto descritiva quanto metafórica, como qualquer outra que pode ser fornecida pelo uso de textos e palavras. Essa característica aproxima muito o fotolivro mais de um filme que de um quadro de museu.⁶

Colberg (2017) observa que, quando o termo “fotolivro” é usado, significa explicitamente excluir álbuns e catálogos. Os álbuns, por serem geralmente feitos com o tempo, refletindo, por exemplo, sobre a história de uma pessoa ou de uma família. Os catálogos, por mostrarem a retrospectiva de um fotógrafo ou de um artista; ou por tratarem de uma exposição específica, normalmente, não possuem um arco narrativo, além de explorarem uma exposição ou a carreira de um fotógrafo. No entanto, as nomenclaturas são fronteiriças. Um catálogo ou um álbum podem ser produzidos como fotolivros, se a narrativa e a sequência entre as imagens ultrapassarem uma simples organização espacial na página.

Desse modo, a exposição de um ensaio fotográfico exige que os curadores e os artistas entendam o espaço e decidam onde e como irão exibir a fotografia para obter o efeito desejado. Contudo, o espectador se desloca para o espaço de exibição para ver fotografias em suas paredes, e a exposição tem um período de duração (COLBERG, 2017).

Diferentemente, o livro de fotos é levado para a casa do espectador, para se tornar parte de seu próprio ambiente. Nesse sentido, os livros são objetos íntimos, estando no espaço

⁵ No original: “What is a photobook? This may seem a redundant question with an obvious answer. A photobook is a book - with or without text – where the work’s primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. It has a specific character, distinct from the photographic print, be it the simply functional ‘work’ print, or the fine-art ‘exhibition’ print. However, while this might serve as a basic definition, it is not that simple. This study focuses on a specific kind of photobook and a particular breed of photobook producer. The photographer/author has been considered here as auteur (in the cinematic sense – the autonomous director, who creates the film according to his or her own artistic vision), and the photobook treated as the most important form in its own right.” (MARTIN PARR, 2004, p. 6-7, v. I)

⁶ No original: “Los libros se miran y se leen. Los fotolibros, además, poseen una particular característica definitoria: en ellos las imágenes son el texto, un texto que hay que leer. El sentido de la lectura se produce cada vez que se pasa de página, avivando así la llama de una narración que puede ser tan descriptiva o metafórica como cualquier otra que brinda sólo palabras. Pero aquí, el ritmo de la secuencia de las imágenes crea continuidad y soluciona un pecado original de las fotografías, por lo general apartadas de lo que las ha precedido y lo que las sigue, puro presente detenido, sin más pasado ni futuro que la imaginación de alguna posible elipsis. Esta limitación queda felizmente resuelta en las películas, a las que los fotolibros se parecen mucho más que a los cuadros de los museos.” (FERNÁNDEZ, 2016b, p. 8)

entre as mãos e os olhos de uma pessoa. Assim, o espectador/leitor entra naquele universo, naquela narrativa, e é esse ponto que faz com que o projeto editorial de um fotolivro seja tão importante e, desde que sejam bem impressos, os detalhes das imagens também podem ser apreciados de forma bastante introspectiva (COLBERG, 2017).

Como já citado anteriormente, a criação de um fotolivro exige que os profissionais envolvidos, normalmente o fotógrafo, o editor e o designer, decidam a ordem, a sequência das imagens e a posição das fotografias na página, isto é, o grid e a diagramação; o tamanho do livro; o papel; a tipografia; enfim, o layout; os acabamentos; a impressão, etc. Esse processo de construção do livro é denominado de projeto editorial (HASLAM, 2010). É durante esse processo que se constrói a narrativa do fotolivro, que foi pensada pelo fotógrafo e, em alguns casos, pelo editor.

No fotolivro, cada fotografia tem o seu lugar muito específico, que pode ser ao lado, logo depois, ou antes de outra fotografia. Desse modo, o design e o posicionamento das fotografias criam o tecido conectivo entre as imagens, o que torna o todo, o livro, mais do que apenas uma soma de suas partes. Por essa razão, o design editorial é fundamental para a criação da narrativa, visto que, no fotolivro, a imagem não é uma ilustração do texto, mas o texto é determinado pelo corpo fotográfico do trabalho em questão (COLBERG, 2017).

Além da presença do autor, do coautor e do editor, bem como do fotógrafo e do designer, existem outros profissionais que podem estar envolvidos na produção dos livros. Haslam (2010) cita e explica alguns desses, a saber, agentes literários e bancos de imagem, escritórios de produção editorial, editor de aquisições, editor de textos, revisor de provas, consultor técnico, revisor técnico, diretor de arte, pesquisador de imagens, gerente de licenciamento, ilustradores, cartógrafos, gerente de direitos autorais, gerente de marketing, gerente de produção editorial, impressor, empresas de acabamento gráfico, encadernadora, gerente de distribuição, divulgadores, varejistas (HASLAM, 2010, p. 13-19).

Conforme explicam Febvre e Martin (1958), a história do livro pode ser contada pela evolução das técnicas de produção, distribuição e venda tanto dos livros, quanto da matéria-prima utilizada, bem como dos profissionais envolvidos nessa rede. Desse modo, a história do objeto livro está entrelaçada com a história da escrita e dos seus diversos suportes – como a pedra, o pergaminho, o papiro e o papel – e com a história dos pigmentos e das tintas, da ilustração, da gravura, da caligrafia, da tipografia, das prensas, da produção gráfica (FEBVRE; MARTIN, 2000).

Portanto, neste trabalho, a história do fotolivro não se entrelaça somente com a história da fotografia. Entrelaça-se, também, com a história do livro propriamente dito.

1.3 Da história e dos suportes do livro

O formato amplamente conhecido do livro como folhas impressas costuradas de um lado formando um único volume – denominado códice ou códex – foi uma criação tardia surgida na Europa e “começou a generalizar-se no século IV da era Cristã, quando os juristas do Baixo Império Romano verificaram que ela era mais conveniente para os seus livros de leis do que o rolo” (McMURTRIE, 1965, p. 95).

Esse objeto, o livro, “provou ser uma das tecnologias mais úteis, versáteis e duradouras da história” (LYONS, 2011, p. 7). Seja em sua forma manuscrita, impressa ou digital; seja por sua mobilidade, por sua grande capacidade de concentrar dados e referências; seja para documentar, para ilustrar, para gerir, para educar ou para contar histórias. Ao longo de dois milênios e meio, o livro se tornou indispensável (LYONS, 2011).

A história do livro também está relacionada com a de outras mídias, como os jornais, os periódicos e as revistas, que também se submeteram à evolução de diferentes técnicas e de diferentes meios de impressão sobre papel, adequando-se depois aos formatos eletrônicos e digitais. Nesse sentido, Barbier (2008) esclarece que o livro parece opor-se aos formatos dos periódicos e dos jornais, mas lembra que seus limites enquanto definição são incertos, uma vez que, frequentemente, fascículos encadernados e agrupados em coleções são considerados livros, além do anuário, que é uma revista publicada uma vez ao ano e comumente chamada de livro. Para fundamentar tal afirmação, Barbier (2008) recorre à UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – que, na *recomendação relativa à normalização internacional das estatísticas relativas à produção de livros e periódicos*, de 1964, definiu como livro uma publicação impressa, não periódica e de pelo menos 49 páginas, excluídas as capas, a qual deve ser publicada e disponibilizada ao público (UNESCO, 1964).⁷

Brouillette (2014), ao comentar sobre a recomendação feita pela UNESCO, acrescenta, também, a invenção do ISBN (*International Standard Book Number*) para facilitar a venda e o acompanhamento de títulos, tendo sido facilitada e apoiada pela UNESCO, assim como a Lei Internacional de Direitos Autorais, que foi debatida, estabelecida e reformada em conferências importantes apoiadas pela UNESCO.

Criado em 1967 e oficializado como norma internacional em 1972, o ISBN - International Standard Book Number - é um sistema que identifica numericamente

⁷ “(a) A book is a non-periodical printed publication of at least 49 pages, exclusive of the cover pages, published in the country and made available to the public”

os livros segundo o título, o autor, o país e a editora, individualizando-os inclusive por edição.

O sistema ISBN é controlado pela Agência Internacional do ISBN, que orienta e delega funções às agências nacionais. No Brasil, a Biblioteca Nacional coordena e supervisiona as atividades técnicas da Agência Brasileira ISBN, em parceria com a Fundação Miguel de Cervantes responsável pela gerência administrativa e pela interface com a Agência Internacional.

A partir de 1º de janeiro de 2007, o ISBN passou de dez para 13 dígitos, com a adoção do prefixo 978. O objetivo foi aumentar a capacidade do sistema, devido ao crescente número de publicações, com suas edições e formatos.

Para cumprir a missão de informar e atender aos editores, livreiros, bibliotecas e distribuidores brasileiros, a Agência Brasileira ISBN reúne neste novo portal todas as informações referentes ao sistema ISBN no país, inclusive o Cadastro Brasileiro de ISBNs.

O Cadastro Brasileiro do ISBN não é elaborado nem mantido pela Biblioteca Nacional, as informações são enviadas pelos editores/autores cadastrados na Agência. Os dados são exportados para a Agência Internacional ISBN para compor o Registro Global de Editores (AGÊNCIA BRASILEIRA DO ISBN, 2019).

Essa recomendação relativa à normalização internacional das estatísticas relativas à produção de livros e periódicos da UNESCO estabeleceu disposições relativas a definições, classificações e tabulações de estatísticas concernentes à produção de periódicos e de livros, sugerindo que os Estados Membros adotem medidas sob a forma de lei nacional ou de outro modo, para dar efeito, dentro dos territórios sob sua jurisdição, às normas e princípios formulados nessa recomendação. Além disso, determina que tais Estados colem estatísticas relacionadas à produção de livros e periódicos e enviem relatórios sobre as medidas tomadas por eles sobre essa recomendação (UNESCO, 1964).

Nessa recomendação, o livro é definido também por oposição a outros formatos que são outra coisa e não livros, e, portanto, não deveriam ser incluídos nas estatísticas a serem coletadas. Nesse sentido, pela (UNESCO, 1964) não são considerados livros:

- A) Publicações para fins publicitários, desde que o texto literário ou científico seja subsidiário e que as publicações sejam distribuídas gratuitamente como catálogos de comércio, prospectos e outros tipos de publicidade comercial, industrial e turística; publicações descrevendo atividades ou progresso técnico em algum ramo da indústria ou comércio, chamando a atenção para os produtos ou serviços fornecidos pelo editor;
- B) Publicações pertencentes às seguintes categorias, quando consideradas de caráter transitório: horários, listas de preços, listas telefônicas, etc.; programas de entretenimentos, exposições, feiras, etc.; regulamentos e relatórios de

firmas comerciais, diretivas de empresas, circulares, etc.; calendários, almanaques, etc.;

- C) Publicações pertencentes às seguintes categorias em que o texto não é a parte mais importante: obras musicais (partituras ou livros de música); desde que a música seja mais importante que as palavras; mapas e gráficos, com exceção dos atlas; por exemplo, mapas astronômicos, mapas hidrográficos, geográficos e de parede, mapas de estradas, levantamentos geológicos em forma de mapa e planos topográficos.

Para Barbier (2008), a palavra livro se refere correntemente a um objeto impresso – o “termo *livro* designa um objeto constituído por um conjunto de folhas portando ou não um texto e reunidas por uma encadernação ou uma brochura.” (BARBIER, 2008, p. 17). Em relação ao conteúdo, “a natureza do texto não precisa absolutamente ser levada em conta” (BARBIER, 2008, p. 19) na hora de definir o objeto como livro. Contudo, além do formato impresso, o autor cita, também, os históricos manuscritos – livros escritos à mão e os livros em rolos – *volumen*. Também é abordado o livro eletrônico e/ou digital em seus diferentes formatos, inclusive o audiolivro.

É interessante que, para além dessas definições, o autor adota em sua obra um ponto de vista mais abrangente, articulando a história da escrita “com as categorias sociais, políticas, culturais e econômicas dominantes a cada época, dito de outro modo, a sua função de mediação.” (BARBIER, 2008, p. 19 - 20). Para tanto, o autor compreende:

[...] sob a definição de livro todo objeto impresso, independentemente de sua natureza, de sua importância e de sua periodicidade, assim como todo objeto portador de texto manuscrito e destinado, ao menos implicitamente, a uma certa publicidade (BARBIER, 2008, p. 20).

Em relação à etimologia da palavra livro, Barbier (2008) ainda explica que:

[...] nas línguas latinas, a palavra vem do latim *liber* (fr. *livre*, ital. *libro*, esp. *libro*, port. *livro*), termo que designa a película de uma árvore entre a casca exterior e a madeira propriamente dita – portanto, um primeiro suporte da escrita. (BARBIER, 2008, p. 17-18).

O mesmo pode ser observado nas línguas de origem germânica, nas quais a palavra deriva do antigo alto alemão *bokis* (ingl. *book*, al. *Buch*), termo que designa a faia. Em grego, enfim, a palavra livro chegou por meio de *biblion* (βιβλίον) derivada de *biblos* (βιβλος, ou βυβλος), o nome do papiro do Egito: de onde numerosos outros derivados, como *biblioteca* (βιβλιοθήκη etimologicamente, o armário dos livros), mas também o nome do livro por excelência, a *Bíblia*, e aquele do livreiro em latim medieval, *bibliopolis* (βιβλιοπολις). (BARBIER, 2008, p. 18).

Os conceitos relativos à escrita derivam, em regra geral de uma raiz indo-européia *skrb, que se encontra em grego (*graphein*, γραφειν) em latim e nas línguas derivadas (lat. *scribere*, fr. *écrire*, ital. *scrivere*, etc.), nas línguas germânicas (ingl. *to script*, al. *schreiben*, etc.) e eslavas (*skribu*, *gratter*) e nos termos como “gratter”, “graver”, etc. A raiz faz referência à primeira maneira de traçar sinais sobre um suporte. (BARBIER, 2008, p. 18).

Ademais, Lyons (1999) explica como se tornou importante, na história do livro, abordar o contexto social, cultural, político e econômico de sua evolução e, conseqüentemente, a relação entre esse artefato e o leitor. O objeto físico denominado livro, a forma de seu texto e as figuras na tela ou no papel, a disposição do espaço tipográfico na página, bem como o tipo de encadernação, são todos fatores que determinam a relação histórica entre o leitor e o texto. Além disso, Lyons reitera a importância de elucidar as relações entre o texto, sua forma física, os meios pelos quais ela circula e seu eventual público. Muitas regras e restrições determinam essas conexões, sendo algumas delas impostas por organizações governamentais ou censura. Igualmente, existem limitações técnicas a serem levadas em consideração, bem como limitações decorrentes da natureza do mercado de livros no tempo histórico. (LYONS, 2011).

Chartier (2010), por sua vez, aponta para o fato de que o sentido de qualquer texto

[...] depende das formas que o oferecem à leitura, dos dispositivos próprios da materialidade do escrito. Assim, por exemplo, no caso dos objetos impressos, o formato do livro, a construção da página, a divisão do texto, a presença ou ausência das imagens, as convenções tipográficas e a pontuação (CHARTIER, 2010, p. 8).

Lyons (2011) também assume como exclusivista a definição de livro “como um texto em folhas de papel impresso e encadernado – o códice tradicional com o qual estamos familiarizados hoje.” (LYONS, 2011, p. 12). No entanto, essa acepção ignora os tipos de livros que existiram durante dois mil anos antes da invenção da imprensa e outras maneiras de comunicabilidade textual anteriores ao códice. Para o autor, definir o livro também a partir do códice seria excluir o hipertexto e o livro virtual, que se desvincilharam do papel, suporte tradicional do livro. Desse modo, o autor tem uma visão abrangente e considera compreender o livro desde a escrita cuneiforme ao códice impresso e ao livro eletrônico e digital. Assim, também se orienta, para traçar a história do livro, pela invenção dos sistemas de escrita. (LYONS, 2011).

Nesse viés, Chartier (2010, p. 8) indica ser necessária uma revisão radical “dos gestos e das noções que associamos ao escrito” devido à revolução digital.

Os fragmentos de textos que aparecem no monitor não são páginas, mas composições singulares e efêmeras. E ao contrário de seus predecessores, rolo ou *codex*, o livro eletrônico não mais se diferencia pela evidência de sua forma material das outras produções da escrita (CHARTIER, 2010, p.8).

Em complemento, Lyons (2011) afirma que o livro evoluiu “da produção dos escribas à página impressa, do livro em formato grande à brochura de bolso, do rolo ao códice e ao e-book” (LYONS, 2011, p. 8). Sendo assim, “O termo, ‘livro’, então, é um tipo de abreviação que serve para designar muitas formas de comunicação textual adotadas em sociedades do passado, usando uma ampla variedade de materiais.” (LYONS, 2011, p. 13).

Sobre os formatos do livro, Moles (1981) cita cinco, a saber, o micro-livro; o livro de bolso; o livro clássico de formato (10 – 15) x (15 – 30) que compreende 80% da produção; o livro grande formato e o livro não transportável, pesando mais de dois quilos. Moles (1981), ao falar do livro-objeto, afirma que este “está portanto estreitamente ligado à sua aparência, ao seu formato, à sua caixa”.

É importante ressaltar que o formato do livro, sua aparência e materialidade enquanto objeto físico são aspectos fundamentais para a difusão do conteúdo escrito que este propaga. Desde o surgimento do formato códex ou códice, a encadernação, por exemplo, se tornou um aspecto fundamental do livro, juntamente com os acabamentos gráficos que foram surgindo. Segundo Moles (1981):

É necessário que o editor seja igualmente encadernador e que, tendo descoberto uma encadernação de prata com fechadura de Toledo do século XV, ele a reedite colocando no seu interior uma Bíblia, pois é o texto que mais convém a essa encadernação (MOLES, 1981, p. 145).

Muitos foram os materiais e os suportes utilizados para a escrita antes da invenção do papel. Na Corte Imperial chinesa, em 105 d.C., eram utilizadas placas de argila, placas de pedra entalhadas, papiro, pergaminho, tiras de bambu, seda, entre outros materiais. Na China, o papel somente foi utilizado de forma abrangente no fim do século II d.C. (LYONS, 2011).

“Os árabes aprenderam a técnica de fabricar papel a partir de contatos chineses no século VIII, e foi do mundo árabe, através da Espanha islâmica, que o papel chegou à Europa no século XII” (LYONS, 2011, p. 22).

A Figura 1 mostra placas de argila com escrita cuneiforme. A primeira é uma conta agrícola referindo-se a rebanhos provavelmente localizados na propriedade de um dos grandes templos do sul da Babilônia. A segunda é uma conta administrativa com entradas relativas a grãos de malte e cevada, Mesopotâmia, Suméria.

Figura 1 – Placas de argila com escrita cuneiforme.



Legenda: Imagem da Esquerda: cerca de 2400 a. C; Imagem da direita: cerca de 3100 – 2900 a.C.

Fonte: Harry Ransom Center, 2019.

A Figura 2 a seguir mostra um papiro do Livro dos Mortos de Nany, cantora do Deus Egípcio *Amun-Re*.

Figura 2 - Papiro (Data: cerca de 1050 a.C. Egito).



Fonte: Metmuseum, 2019b.

A Figura 3 mostra a página do *Website* do Museu de Israel, na qual pode ser visualizado o Grande Pergaminho de Isaías (1QIsaa), que é um dos sete originais Manuscritos do Mar Morto descobertos em Qumran em 1947. É o maior (734 cm) e mais bem preservado de todos os pergaminhos bíblicos, além de ser o único que está quase completo. As 54 colunas contêm todos os 66 capítulos da versão hebraica do livro bíblico de Isaías. Datado de cerca de 125 a.C., é também um dos mais antigos dos Manuscritos do Mar Morto. Ele é aproximadamente mil anos mais antigo do que os outros manuscritos da Bíblia Hebraica conhecidos anteriormente (THE ISRAEL MUSEUM, JERUSALEM, 2011).

Figura 3 - Grande Pergaminho de Isaías. Pergaminhos do Mar Morto.



Legenda: The Digital Dead Sea Scrolls – Digitalização dos Manuscritos Bíblicos. O projeto digital Pergaminhos do Mar Morto, parceria entre o Museu de Israel em Jerusalém e do Instituto Cultural do Google, disponibiliza *on-line* alguns dos mais antigos manuscritos bíblicos conhecidos. Data: cerca de 125 a. C. Caverna 1 de Qumran.

Fonte: The Israel Museum, Jerusalem, 2011.

Sobre o advento do papel, Febvre e Martin (2000) explicam detalhadamente o processo de fabricação e de distribuição do papel na Europa nos séculos XIV e XV. Tal produção foi estabelecida na Itália desde o início do século XIV, sendo numerosos os papelheiros da comuna de Fabriano. Depois, estes irão se estabelecer em Voltri, Pádua, Treviso, Gênova e Veneza. Logo depois, os mercadores italianos encarregam-se da difusão dessa nova mercadoria por toda a Europa. Com a sua distribuição e o início da sua fabricação em outras regiões europeias, o papel começou a substituir o pergaminho pouco a pouco em muitos lugares, desde o seu uso para manuscritos e iluminuras até a configuração das condições e do contexto que seriam indispensáveis para o avanço do livro impresso em meados do século XV (FEBVRE; MARTIN, 2000).

A Figura 4 mostra um manuscrito com iluminuras em pergaminho. Já a Figura 5 mostra um manuscrito em papel, e a Figura 6 mostra uma página da Bíblia de Gutenberg que foi impressa sobre papel utilizando-se tipos móveis. A Bíblia de Johann Gutenberg é provavelmente a Bíblia mais famosa do mundo. É o primeiro trabalho de escala completa impresso na Europa usando o tipo móvel. Nela, as decorações foram pintadas à mão nas folhas impressas, imitando-se um manuscrito com iluminuras.

Figura 4 - Manuscrito com iluminuras em pergaminho. David apontando para sua boca.



Legenda: Artista/Criador: Mestre do Saltério Ingeborg (Master of the Ingeborg Psalter). Data: posterior a 1205. Material: têmpera e folha de ouro em pergaminho.

Fonte: The J. Paul Getty Museum, 2010.

Figura 5 - Manuscrito em papel. Título: A Crucificação.



Legenda: Data: 1469. Material: tinta, aguada e têmpera sobre papel.

Fonte: The J. Paul Getty Museum, 1469.

Figura 6 - Página da Bíblia de Gutenberg impressa sobre papel utilizando tipos móveis.



Legenda: As decorações foram pintadas à mão nas folhas impressas imitando um manuscrito com iluminuras. Data: cerca de 1455. Local: Mainz, Alemanha.

Fonte: British Library, 2019.

Isto posto, vale ressaltar a explanação de John Man (2004) ao apontar quatro pontos principais da comunicação humana nos últimos cinco mil anos, cada ponto “marcando momentos nos quais a comunicação atingia um novo nível de velocidade e alcance” (MAN, 2004, p. 11).

O primeiro foi a invenção da escrita, que levou à criação de sociedades grandes, duradouras, com elites clericais. O segundo foi a invenção do alfabeto, que trouxe a escrita até o alcance das pessoas comuns a partir dos quatro anos de idade. O quarto, que parece estar nos transformando em células de um cérebro planetário, é o advento da internet. Este livro trata do terceiro ponto, causado pela invenção da imprensa com tipos móveis, que surgiu na Europa, e então no mundo, quinhentos e cinquenta anos atrás. A imprensa mudou tudo tão completamente, que é difícil imaginar o mundo sem ela. De fato, fazê-lo é um exercício fútil, porque a imprensa surgiria de qualquer forma. Todos os elementos necessários estavam presentes por toda a Europa no século XV – não apenas na Alemanha ou na cidade natal de Gutenberg. O que Gutenberg forneceu foi a faísca que fundiu esses elementos em uma novidade. Era uma invenção que estava prestes a acontecer (MAN, 2004, p. 11).

Como afirma Man (2004), antes da invenção da imprensa – em meados do século XIV – em um determinado ano, levava-se um mês ou dois para se produzir uma cópia de um livro. Depois da prensa de tipos móveis, podiam-se ter quinhentas cópias em uma semana. Os livros impressos foram resultados de uma evolução tanto tecnológica quanto artística.

1.4 Do livro impresso

Na primeira metade do século XV, buscava-se encontrar uma maneira mais cômoda de multiplicar os livros e que esta fosse conveniente para ser usada de forma mecânica (FEBVRE; MARTIN, 2000). Antes de Gutenberg, os livros precisavam ser copiados à mão. (Exceto na Ásia, onde alguns livros impressos já haviam sido produzidos muito antes) (NATIONAL ARCHIVES, 2016; NORMAN, 2017).

A China já havia criado os tipos móveis 400 anos antes, por volta de 1100 d. C. Ao contrário das línguas europeias, que usam um pequeno número de letras, o chinês escrito, exigia milhares de caracteres únicos, o que tornava os blocos de madeira cortados individualmente muito mais eficientes do que os enormes conjuntos de tipos reutilizáveis. Além disso, em contraste com o declínio das artes da escrita no Ocidente após Gutenberg, a caligrafia chinesa conservou seu prestígio após o advento da imprensa. [...] Contudo no final do século XV, a China já produzira mais livros do que todo o resto do mundo. (LYONS, 2011, p. 20).

Antes de criarem os tipos móveis, os chineses já haviam inventado a impressão xilográfica, por blocos de madeira, pouco antes de meados do século XVIII. “O mais antigo livro impresso chinês já encontrado é o *Sutra do Diamante*, de 868 d. C.” (LYONS, 2011, p. 20). Os caracteres e as ilustrações eram entalhados na placa de madeira e, dessa forma, a xilogravura não necessitava de um prelo, “em vez disso, o impressor esfregava o verso da página colocada sobre um bloco entalhado com aplicação prévia de tinta.” (LYONS, 2011, p. 20). Também, de acordo com o *Website* da Biblioteca Britânica, o *Sutra do Diamante* é o mais antigo, datado e impresso livro do mundo. É um texto central do budismo indiano e foi traduzido pela primeira vez do sânscrito para o chinês em cerca de 400 d. C (THE BRITISH LIBRARY, 2019b).

Na Figura 7 pode-se ver o rolo do *Sutra do Diamante* que foi feito em 868, em sete seções, cada uma impressa a partir de um único bloco e colada para criar um rolo com mais de cinco metros de comprimento. A palavra sutra vem do sânscrito, a antiga língua da Índia. Significa um ensinamento religioso e é mais frequentemente usado para descrever os ensinamentos do Buda.⁸

⁸ “The word sutra comes from Sanskrit, the ancient language of India. It means a religious teaching and is most often used to describe the teachings of the Buddha. [...] This scroll was made in 868, in seven sections, each printed from a single block and stuck together to create a scroll over five metres in length.” (THE BRITISH LIBRARY, 2019c).

Figura 7 - *Sutra do Diamante*. Livro impresso em xilogravura em formato de rolo.



Fonte: The British Library, 2019d.

Na Figura 8 a seguir, pode-se ver a Bíblia de Gutenberg exposta no *The Gutenberg Museum* em Mainz, Alemanha. Observa-se que seu formato não é o rolo, mas sim o códice ou códex. A invenção de Gutenberg – o molde manual – é “algo tão simples de usar que se tornou uma peça-modelo no equipamento dos fabricantes de tipos nos quinhentos anos seguintes, até que foi substituída pela fundição de tipos mecânica, no final do século XIX” (MAN, 2004, p. 136).

Figura 8 - A Bíblia de Gutenberg exposta no *The Gutenberg Museum Mainz*, Alemanha. Livro impresso em prensa de tipos móveis em formato de códice.



Fonte: The Gutenberg Museum Mainz, 2019.

Como pode ser observado nas duas figuras anteriores, tanto o *Sutra do Diamante* quanto a *Bíblia de Gutenberg* são livros impressos, sendo que o primeiro foi fabricado pelo método da xilogravura, e o segundo pela prensa de tipos móveis. Porém, há uma distinção importante entre os dois em relação ao formato: o *Sutra do Diamante* é um livro em rolo (*scroll, bookscroll, roll*), e a Bíblia de Gutenberg é um códice ou códex (*codex*). O códice é o formato que perdura até hoje: páginas encadernadas formando o objeto livro. Antes do surgimento da imprensa de tipos móveis, o códice já estava sendo usado para substituir os rolos. Assim, em meados do século XV, a imprensa adotou esse formato de páginas encadernadas que perdura mesmo após o surgimento dos livros eletrônicos nos anos 2000.

Além da introdução da imprensa, houve outras mudanças igualmente importantes na história dos livros e da maneira como os homens e as mulheres os leram. Uma das primeiras revoluções do livro foi a invenção do códice, originário do mundo cristão dos séculos II e III, quando o livro deixou de ser um rolo, ou um *volumen*, e tornou-se uma coleção de folhas individuais frouxamente unidas entre si. O códice era um livro com páginas a serem viradas em vez de uma longa tira de material a ser desenrolada. Diferentemente da invenção da imprensa, o códice revolucionou o conceito do livro e nos deu uma nova forma material que perdurou por séculos. (LYONS, 2011, p. 8).

Nesse sentido, O'Hogan (s.d.) descreve a evolução dos livros antigos traçando o processo pelo qual o livro em rolo foi substituído pelo códice. No antigo Egito e no mundo greco-romano, o rolo era feito inicialmente de papiro. Esses rolos possuíam variados formatos e tamanhos, entretanto, estudos indicaram que o tamanho mais usual possuía por volta de 20 folhas. Um livro individual poderia conter ao menos um livro da *Iliada* de Homero, o equivalente a cerca de 700 linhas de poesia. O texto era escrito em rolos horizontalmente, uma coluna de cada vez. Na poesia, essas colunas correspondiam ao comprimento das linhas individuais dos versos. No caso da prosa, o comprimento poderia variar, porém colunas estreitas tendiam a predominar.

O modo como o próprio códice tornou-se generalizado não é muito claro (O'HOGAN, s.d.). Sabe-se apenas que o papiro era um material frágil, significativamente inadequado para ser dobrado ao meio, sendo esta a parte essencial da construção de um códice. Segundo o autor, pergaminho mostrou-se mais adequado para o novo formato e, dessa forma, o códice foi desenvolvido inicialmente de pergaminho em outras partes do mundo antigo (e não no Egito), e que o códice de papiro no Egito apareceu mais tarde, talvez em algum momento do século II d.C. (O'HOGAN, s.d.). De acordo com O'Hogan (s.d.), provavelmente, o exemplo mais antigo de um texto literário claramente em forma de códice é um texto latino escrito em pergaminho por volta século II a.C.

A Figura 9 mostra uma cópia da Constituição aristotélica dos atenienses que está preservada quase intacta em quatro rolos de papiro, copiados por volta de 100 d. C. (O'HOGAN, s.d.). O autor explica que estes rolos de papiro foram originalmente usados para registrar as contas agrícolas de uma propriedade perto de Hermópolis, no Egito, em 78-79 d. C. Depois, os versos em branco foram usados para registrar o texto aristotélico. A escola do filósofo Aristóteles (384-322 a. C.) pesquisou e registrou as constituições de 158 cidades-estados gregas antigas.

Figura 9 - Cópia em rolos de papiro da Constituição aristotélica dos atenienses.

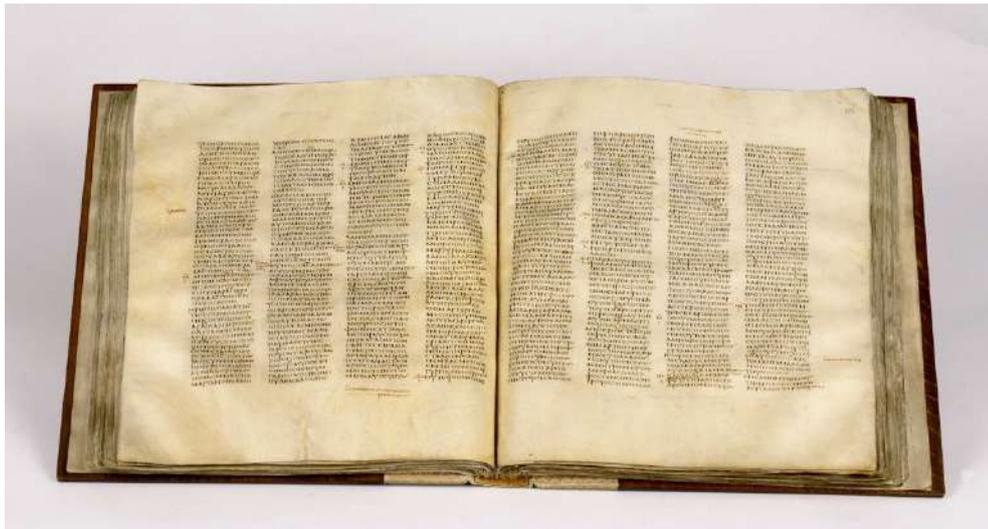


Legenda: Autor do original: Aristóteles (384-322 a. C.). (*Constitution of the Athenians. Author: Aristotle*). Essa cópia foi realizada por vários escribas diferentes que estavam envolvidos na cópia de cada um desses textos, e o manuscrito provavelmente fazia parte de uma pequena biblioteca particular. Material: Papiro. Data: cerca de 78 – 100 a. C.

Fonte: O'Hogan, 2019.

A Figura (10) é um códice produzido em meados do século IV, o *Codex Sinaiticus*. Trata-se de uma das duas primeiras Bíblias cristãs, sendo o outro o *Codex Vaticanus* em Roma. O significado literal do *Codex Sinaiticus* é o Livro do Sinai. A palavra 'Sinaiticus' deriva do fato de que o códice foi preservado por muitos séculos no Mosteiro de Santa Catarina, perto do sopé do Monte Sinai, no Egito. Originalmente contendo 743 folhas (1.486 páginas), o *Codex Sinaiticus* representa o êxito da forma do códice de pergaminho na antiguidade. Ele mede aproximadamente 41 cm de altura e 36 cm de largura. (O'HOGAN, 2019).

Figura 10 – *Codex Sinaiticus*. Livro do Sinai.



Legenda: Formato: Códice. Manuscrito escrito em Pergaminho. Data: Século IV d. C. Fonte: The British Library, 2019e.

Este é, portanto, considerado o primeiro grande livro encadernado a ser produzido. Foi necessária uma evolução na tecnologia dos livros para permitir que um volume pudesse conter todas as escrituras cristãs, tanto o antigo quanto o novo testamento. Na

verdade, esse códice é o que ainda está preservado de um enorme livro escrito à mão que continha não só todas as escrituras cristãs do Antigo e do Novo Testamento, mas também, dois textos cristãos do final do século I, o Pastor de Hermas e a Epístola de Barnabé. Este livro foi composto de mais de 1.460 páginas, cada uma medindo aproximadamente 41 cm de altura e 36 cm de largura. Enquanto a maioria dos livros, encadernados anteriormente em oposição aos rolos, era relativamente curta e pequena em tamanho de página, o *Codex Sinaiticus* era enorme em volume e em tamanho da página. A importância desse avanço do formato de rolo para o formato de códice foi algo semelhante à introdução da impressão com tipos móveis ou à introdução de computadores pessoais (THE BRITISH LIBRARY, 2019e).

Como citado anteriormente, diferentemente “da invenção da imprensa, o códice revolucionou o conceito do livro e nos deu uma nova forma material que perdurou por séculos.” (LYONS, 2011, p. 8). Para Febvre e Martin (2000), o problema essencial da impressão, em meados do século XV, não era nem o formato do livro – uma vez que o códice já era utilizado – nem a tinta e nem sequer o prelo. O problema, segundo os autores, era a legitimação de um modo mecânico de copiar livros, uma vez que estes ainda eram copiados à mão, sendo manuscritos realizados por copistas, escribas, monges...

[...] o problema essencial, aquele que exprime a própria essência da imprensa ou, pelo menos, do processo de impressão posto em prática no Ocidente no tempo de Gutenberg e, desde então usado por todos os tipógrafos até ao final do século XIX: compor uma página por meio de caracteres móveis independentes. (FEBVRE; MARTIN, 2000, p. 61).

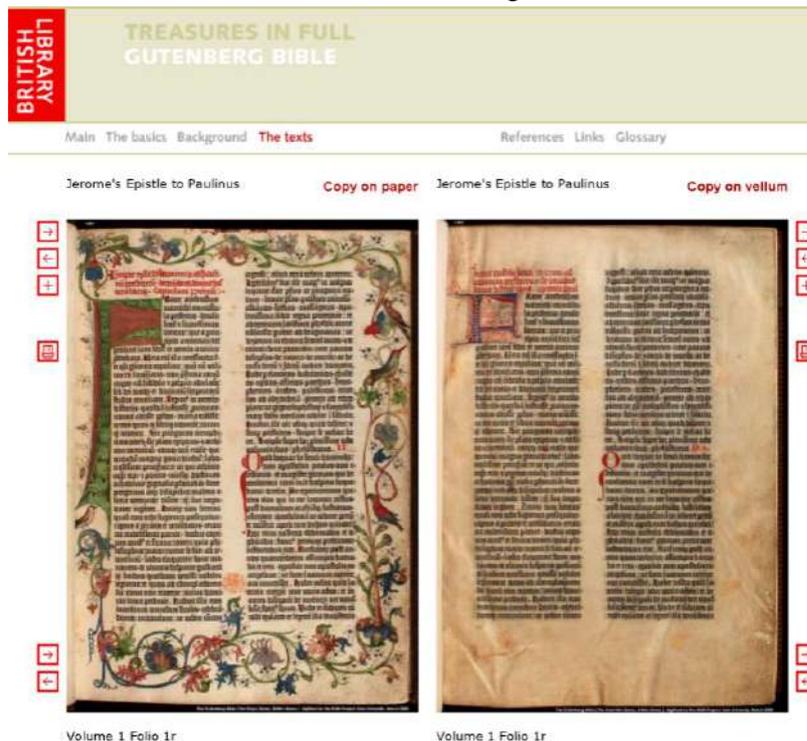
A *Bíblia de Gutenberg* – ao contrário do *Sutra do Diamante*, que foi impresso pelo método da xilogravura – foi impressa com uma prensa de tipos móveis ou simplesmente prensa móvel. De acordo com Febvre e Martin (2000), as páginas eram compostas frase a frase, palavra por palavra, letra por letra a partir de tipos fundidos organizados em uma espécie de bandeja.

De acordo com Santos (2012), foram impressos 180 exemplares da *Bíblia de Gutenberg*, sendo 150 em papel e 30 em pergaminho, letras góticas, 642 páginas. Apenas 48 cópias sobreviveram, das quais 12 são impressas em pergaminho velino e 36 em papel. Vinte são exemplares completos. Dos dois exemplares que contam na Biblioteca Britânica, um é impresso em papel e outro é impresso em pergaminho velino (THE BRITISH LIBRARY, 2019a). Pergaminho (em inglês *Parchment*) é um termo geral utilizado para se referir ao suporte da escrita – manuscrita ou impressa – produzido a partir de peles de animais como cabra, bezerros e ovelha. Há também um tipo específico de pergaminho, denominado velino

(em inglês *Vellum*) que era produzido comumente com peles de novilho, bezerro, cabrito, cordeiro, inclusive natimortos ou recém-nascidos, o que proporcionava um material mais fino e suave (NATIONAL ARCHIVES, 2016).

A Figura 11 a seguir mostra uma comparação entre duas páginas de duas impressões diferentes da Bíblia de Gutenberg: em papel e em pergaminho velino.

Figura 11 - Comparação no *Website* da Biblioteca Britânica entre duas páginas de duas impressões diferentes da Bíblia de Gutenberg.



Legenda: A da esquerda impressa em papel e a da direita impressa em pergaminho velino. Data: cerca de 1455. Material: Livro impresso sobre papel e pergaminho velino utilizando tipos móveis. As decorações foram pintadas à mão nas folhas impressas imitando um manuscrito com iluminuras. Local: Mainz, Alemanha.

Fonte: The British Library, 2019f.

Como já foi dito, o desenvolvimento da produção do pergaminho e do velino evoluiu para um método completo de limpeza, alongamento e raspagem tornando possível o uso de ambos os lados de uma folha manuscrita, levando à suplantação do manuscrito enrolado pelo livro encadernado – o códice (ENCYCLOPÉDIA BRITANNICA, 2014). Gutenberg utilizou o formato do códice já existente e os dois materiais em uso na época – o papel e o pergaminho velino. Pouco a pouco, o papel passaria a ser o principal suporte para a impressão dos livros. A essas tecnologias já existentes, Gutenberg acrescentou outro modo de imprimir o texto diverso da escrita feita à mão, ao manuscrito. Assim, introduziu a tecnologia

da imprensa, imprimindo as páginas com tipos móveis, possibilitando aumentar em quantidade e diminuir em tempo a produção de cópias de livros.

Na Figura 12 é possível observar como é feita a tipografia a partir dos tipos móveis. Ao invés de madeira, como a xilogravura, esses tipos são produzidos individualmente em metal. Cada letra ou palavra ou até mesmo uma figura ou ilustração pode ser composta em uma página, possibilitando, assim, as cópias consecutivas.

Figura 12 - Tipos móveis do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio da cidade de Diamantina, Minas Gerais.



Fonte: Museu Tipografia Pão de Santo Antônio, 2015.

Araújo (2012) explica que, com a consolidação do livro impresso, as técnicas de ilustração tiveram que acompanhar e se adequar à tecnologia da impressão com tipos móveis. Começaram a ser utilizadas técnicas que já existiam antes da prensa móvel, como a xilogravura. Posteriormente, passaram também a serem utilizadas outras técnicas de gravura, como a gravura em metal, a litografia ou litogravura e, por último, a fotografia.

1.5 Da impressão e da inserção de imagens em livros

Em relação às figuras, imagens ou ilustrações, como mencionado anteriormente e conforme Steinberg (2017), assim como os textos que eram manuscritos, as imagens dos livros também eram feitas a mão, desenhadas. Posteriormente, passaram a ser impressas por diferentes técnicas de gravura, inicialmente pela xilogravura, gravura em madeira. De acordo

com Orlando da Costa Ferreira (1994), gravura é a “arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, em um condutor de imagem, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes” (FERREIRA, 1994, p. 29).

Nessa técnica, uma placa, chapa ou prancha é trabalhada – desenhada e/ou escrita. Recebe diferentes tratamentos de acordo com seu material – madeira, metal ou pedra. Tal placa será a matriz e, depois de preparada, é coberta com tinta. Após essa cobertura, o papel é colocado sobre ela e, mediante pressão, o desenho é transferido para o papel. Importante ressaltar que o nome Gravura denomina tanto a placa matriz quanto a estampa que foi impressa (FERREIRA, 1994).

Ferreira (1994) pormenoriza quatro processos básicos de execução da transferência da imagem da placa, matriz ou condutor para o suporte, comumente papel ou tecido. O primeiro é a gravura em relevo. De acordo com o autor, “uma gravura em relevo é, pois, quanto ao seu modo operativo de transferência, nada mais que uma espécie de carimbo” (FERREIRA, 1994, p. 33). Esse processo se aplica à xilogravura.

O segundo é a gravura em entalhe, cujo processo é quase exatamente o inverso do primeiro, em baixo-relevo. Tal procedimento, que se aplica ao talho-doce (gravura em metal), começou pela técnica do buril a princípios do século XV. Para o autor, “não se trata mais de um carimbo, e sim de um sinete, mas um sinete em que as linhas e zonas relevadas pela pressão no papel aparecem marcadas a tinta” (FERREIRA, 1994, p. 33).

O terceiro é o processo em plano, isto é, aquele em que:

[...] o condutor de imagem não é trabalhado no sentido de eliminar-se qualquer porção de sua superfície, mas sim de tornar-lhe certas partes capazes de repelir o ‘revelador’, que se torna, ele mesmo, nas zonas que o aceitam, um relevo, transportável para o suporte. Este processo se fundamenta na incompatibilidade entre o óleo e a água: o óleo é a ‘zona de trabalho’ e a água ‘zona de branco’ (FERREIRA, 1994, p. 33-34).

Esse é o fundamento da litografia. Depois da cromolitografia e do processo de impressão planográfico *offset*.

O quarto processo consiste na gravura em estampilha, cujo fundamento é basicamente ‘recortes’ colocados sobre papel, nos quais a tinta é aplicada no vazado gerando a estampa. Trata-se do processo da serigrafia.

Ferreira (1994), além de detalhar as técnicas da gravura e as suas diferentes aplicações para impressão, também narra a trajetória da gravura e sua chegada ao Brasil, além

de exemplificar seus usos tanto na área comercial quanto na área artística, mostrando folhetos, anúncios, cartazes, literatura de cordel, jornais, exposições, livros.

Como já foi dito, as primeiras imagens impressas, antes dos tipos móveis, foram produzidas utilizando-se a técnica da xilogravura. Tanto o texto quanto a ilustração eram entalhados na madeira e cada página era impressa a partir desse bloco de madeira. A Figura 13 apresenta o livro *Liber chronicarum* – Crônica de Nuremberg – de Hartmann Schedel, 1493. Trata-se de um livro ilustrado que narra a história do mundo, em que o texto foi impreso com tipos móveis e as ilustrações produzidas em xilogravura. São 1809 xilogravuras realizadas pelos artistas alemães Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff, e seus ajudantes, dentre os quais estava o jovem Albrecht Dürer. Muitas ilustrações utilizavam uma mesma base, portanto foram necessários 645 blocos de madeiras entalhados, como detalha Steinberg (2017). Ele é considerado um incunábulo – livro impresso até 1500, isto é, nos primeiros anos da prensa dos tipos móveis (MARQUILHAS, 2009).

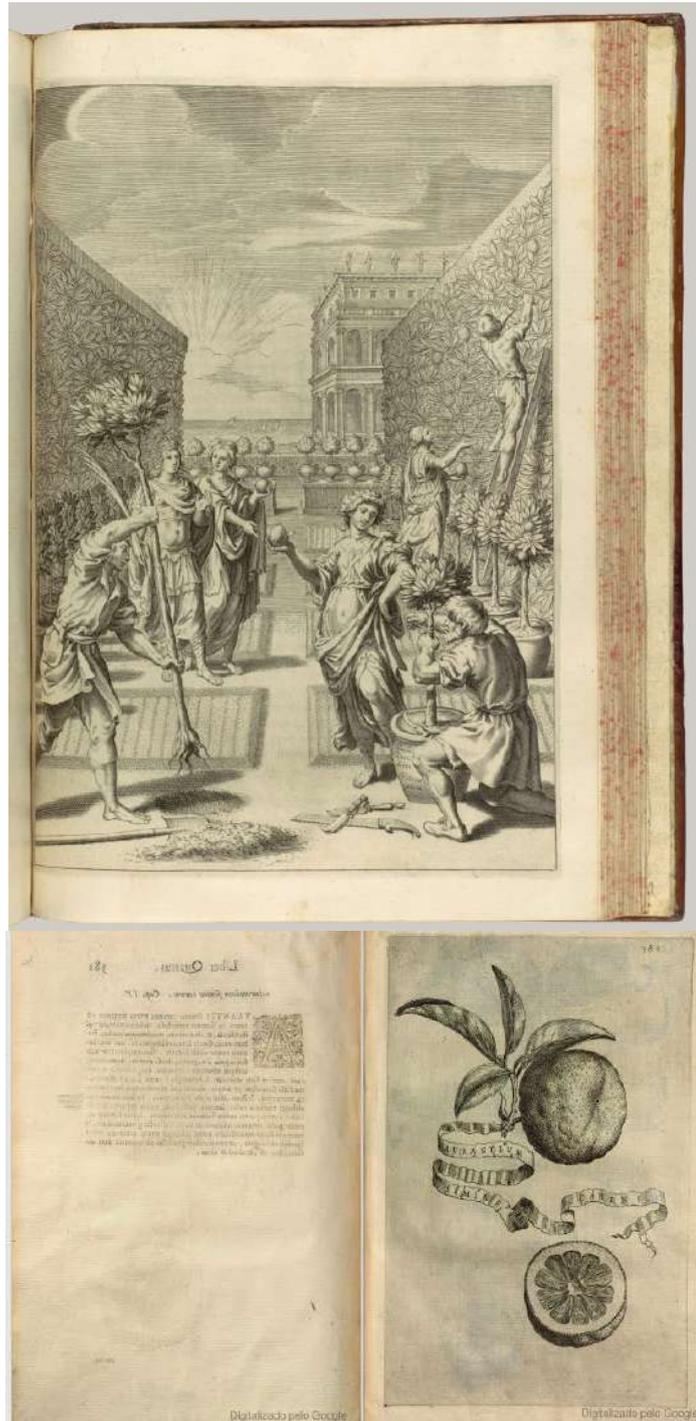
Figura 13 - *Liber chronicarum* de Hartmann Schedel. Texto impreso com tipos móveis e ilustrações em xilogravura – 1493.



Fonte: Metmuseum, 2019c.

A Figura 14 mostra o livro *Hesperides sive de Malorum Aureorum cultura et usu. Libri Quatuor*, de Giovanni Battista Ferrari, 1646. Trata-se de uma obra botânica da Europa do século XVII sobre frutas cítricas publicada em Roma. As ilustrações são gravuras em metal de Cornelis Bloemaert e foram projetadas por importantes artistas da época, incluindo Nicolas Poussin e Guido Reni. O tema central é o jardim mítico das Hespérides, comparando-o com o florescimento contemporâneo do jardim italiano durante o reinado da família Barberini (METMUSEUM, 2019d).

Figura 14 - Páginas do livro *Hesperides sive de Malorum Aureorum cultura et usu. Libri Quatuor.*



Fontes: Giovanni Battista Ferrari. Data: 1646. Técnica: Gravura em metal – calcogravura, talho-doce, água-forte. (engraving, etching). Metmuseum, 2019d (Primeira imagem); Ferrari, 2019 (Segunda imagem).

As primeiras gravuras em metal ou calcografias (*engraving*, *taille-douce*, *intaglio*) foram produzidas na Alemanha em 1430, e as primeiras gravuras em metal em grandes formatos foram criadas na década de 1470 – na Alemanha por Martin Schongauer e na Itália pelo pintor Andrea Mantegna. No início do século XVI, Albrecht Dürer aprimorou a técnica a

um elevado grau de riqueza e detalhe. Essa primeira técnica da gravura em metal, na qual uma ferramenta de metal em forma de cunha, conhecida como buril ou cinzel, é usada para cavar sulcos limpos e afiados em uma placa de metal, parece ter sido adaptada da ourivesaria. Tanto Schongauer quanto Dürer tinham pais que eram ourives. Enquanto a gravura evoluiu do ofício de ourivesaria, a água-forte, em que o trabalho de cortar o metal é realizado através da ação do ácido, está intimamente relacionada ao comércio do armeiro (THOMPSON, 2000).

Portanto, são diversos os tipos de gravura em metal, tanto por meio de entalhe sobre placas de metal quanto por meio de processos químicos (ARAÚJO, 2012).

Já o emprego de matrizes em metal, antes restrito à ourivesaria, possibilitou o surgimento da gravura em talho-doce (*taille-douce* ou *intaglio*), nome empregado em referência à gravura a buril. As matrizes são preferencialmente feitas de chapas de cobre, em que o entalho produzido é entintado, permitindo maior aprimoramento e refinamento das impressões. A arte da gravura em metal é conhecida como calcografia. Até o século XVIII, eram cinco os principais procedimentos da gravura em metal: a buril, à ponta-seca e à água-forte, herdados dos ourives e armeiros medievais; à Ao observar água-tinta e à maneira-negra, procedimentos inventados para a construção de matrizes reticuladas por processos manuais e mecânicos. Somam-se a esses procedimentos, de meados para o fim do século XVIII, as técnicas à maneira de *crayon*, do verniz mole e do pontilhado (TERRA, 2011, p. 10).

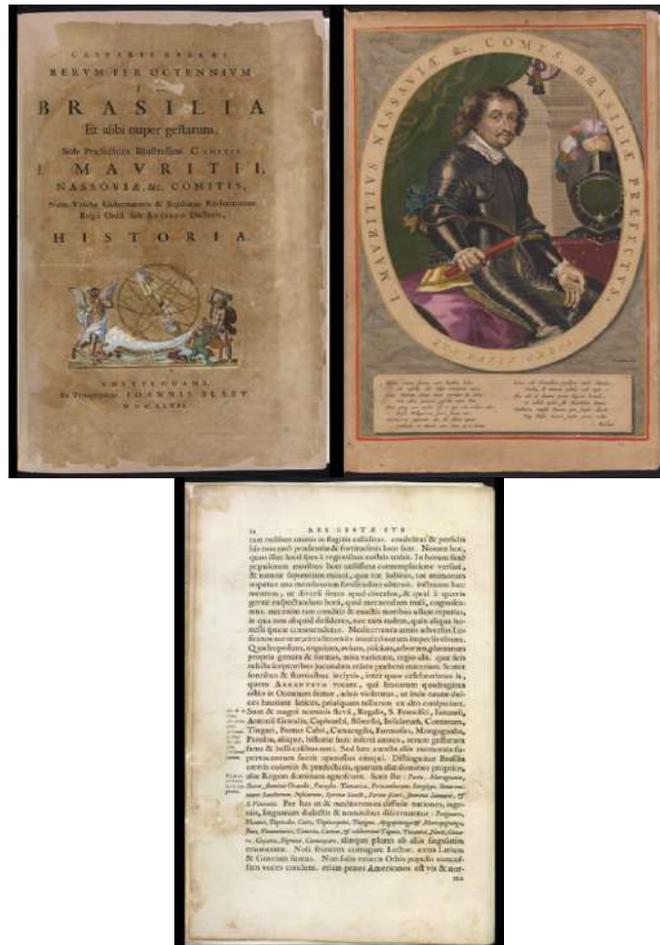
Como afirma Araújo (2012), o surgimento de novas técnicas não elimina totalmente as técnicas utilizadas anteriormente, visto que elas passaram a conviver de alguma maneira. Uma técnica se torna mais oficial em seu contexto histórico devido aos motivos sociais diversos, à praticidade e à economia. Dessa forma, a técnica mais viável economicamente pode ser escolhida quando é necessária uma tiragem maior, técnicas variadas podem se mesclar em um mesmo livro, e algumas técnicas passam a ser utilizadas em situações mais artísticas.

As combinações de todas as alterações solicitadas pelo livro, i.e., a ilustração adaptando-se simultaneamente ao formato do livro impresso, à variedade tipológica (estilos de letras de cada obra), às exigências da criação de imagens a partir de temas imediatos e à reprodução em série, consagraram em definitivo um novo estilo iconográfico assentado na arte da gravura, aliás presente até hoje. Do ponto de vista da editoração entende-se por gravura a imagem, fixada numa superfície (prancha de madeira, placa de metal, bloco de pedra ou chapa fotossensível), capaz de reproduzir-se na impressão. Daí se nomearem indistintamente, em português e outras línguas, quando coincide se publicarem ilustrações com os diversos processos acima mencionados, “prancha” ou “gravura”. (ARAÚJO, 2012, p. 456.)

A Figura 15 mostra o livro *Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum, sub praefectura illustrissimi comitis I. Mavritii Nassoviae, &c. comitis, nunc Vesliae Gubernatoris & Equitatus Foederatorum Belgii Ordd. fub Avriaco Ductoris* – História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o

Governo do Ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau, Etc., ora Governador de Wesel, Tenente-General de Cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange – de autoria de Gaspar Barléu (ou Casparis, Gasparis Barlaeus ou Barlaei), impresso na Tipografia de Ioannis Blaev, Amsterdã, em 1647 (ARAÚJO, 2012). De acordo com Araújo (2012), 23 das 31 pranchas são gravuras em metal produzidas a partir de originais de Frans Post. Benjamin Schmidt (2014) conta que Frans Post (1612-1680) está entre os primeiros artistas europeus a viajar para a América. Segundo Schmidt (2014), Post morou em Pernambuco durante oito anos, chegando ao Brasil em 1636, acompanhando a comitiva do Conde João Maurício de Nassau. Era um desenhista talentoso e produziu esboços tanto durante a viagem quanto durante sua permanência no Brasil. Mais tarde, esses esboços serviriam de modelos para as gravuras em metal realizadas para o livro de Caspar Barlaeus (SCHMIDT, 2014).

Figura 15 - Páginas do livro Casparis Barlaei rerum octennium in Brasilia.



Legenda: Essa edição da Biblioteca Nacional possui gravuras coloridas. Autor: Caspari Barlaei. Data: 1647.

Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, 1647.

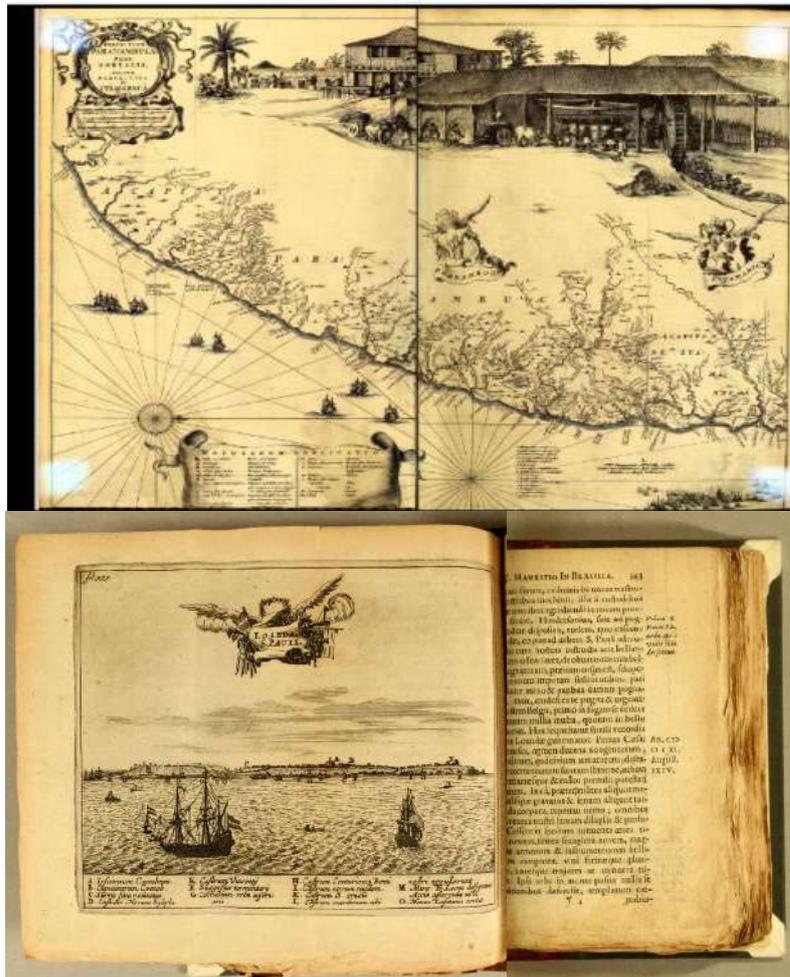
As Figuras 16 a 18 mostram páginas de diferentes edições do livro. Estão disponíveis para consulta, visualização ou *download* em páginas de bibliotecas, museus e também de leilões.

Figura 16 - 1º edição de 1647 e 2ª edição de 1660 do livro Casparis Barlæi rerum octennium in Brasilia.



Fontes: Internet Archive, 1647 (Esquerda) / Internet Archive, 1660a (Direita).

Figura 17 - Mapas da 1ª e da 2ª edição do livro Rerum per octennium in Brasilia...Data:1647 e 1660.



Fonte: Internet Archive, 1647 (Primeira imagem), Internet Archive, 1660b (Segunda Imagem).

A Figura 18 mostra a edição de 2005 do livro *O Brasil holandês sob o Conde João Maurício de Nassau*, em português, e também está disponível para *download*.

Figura 18 - Páginas da edição de 2005 do livro *O Brasil holandês sob o Conde João Maurício de Nassau*.



Legenda: História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do Ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau, etc., ora Governador de Wesel, Tenente-General de cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange. Data: 2005.

Fonte: Portal o senado, 2005.

Ao observar as diversas edições do livro *Rerum per octennium in Brasilia...*, é possível notar que há exemplares com as gravuras pretas e brancas e coloridas. Vale ressaltar que a evolução da inserção da cor em livros impressos permeia toda a história da impressão (STIJNMAN; SAVAGE, 2015). No Japão, por exemplo, explorou-se bastante a impressão em várias cores possibilitada pela xilografia, o que, depois, foi conseguido com a gravura em

metal e com a litografia. Todavia, até meados do século XIX, o mais comum era que as xilogravuras ou gravuras em metal fossem pintadas à mão após serem impressas. Além disso, as páginas dos livros impressos também eram diagramadas com espaços livres entre a tipografia para a inserção das capitulares das xilogravuras ou gravuras em metal ou de desenhos totalmente elaborados à mão. (STIJNMAN; SAVAGE, 2015). Importante destacar que o modelo estético das iluminuras perdurou por muito tempo mesmo após a prensa móvel.

De acordo com Twyman (2013), a primeira vez que o público em geral foi exposto à cor em uma escala verdadeiramente significativa foi na Exposição Universal de 1851 em Londres. A partir do relato de Twyman (2013), Burns (2017) explica que, antes da segunda metade do século XIX, as pessoas não haviam visto muitas impressões a cores em suas vidas, mas, com a industrialização, a movimentação de bens e a locomoção de pessoas, surgiu a instância de imprimir em cores rótulos de lata, cartões, bilhetes de trem e teatro, etc.

Como resultados desses esforços, surgiram métodos para a produção de ilustrações coloridas mais baratas, os quais poderiam ser aplicados na impressão de livros ilustrados a partir de meados da década de 1850. Esses primeiros métodos incluem a impressão a cores a partir de blocos de madeira, do processo de Baxter e da cromolitografia. (BURNS, 2017).

De acordo com Burns (2017), os processos de impressão a cores que utilizavam blocos de madeira partiram do aprimoramento da já utilizada xilogravura. O processo de Baxter – nome de seu criador George Baxter (ENCYCLOPÉDIA BRITANNICA, 2019) – foi desenvolvido a partir da gravura em metal. Ele era um gravador e impressor inglês, e seu processo de impressão em cores para produção em massa foi patenteado em 1835, tornando-se mais facilitada a realização de reproduções de pinturas em larga escala. A cromolitografia foi o processo de impressão a cores, desenvolvido por Godefroy Englemann na França em 1837 a partir da litografia. (BURNS, 2017)

A Figura 19 mostra algumas páginas do livro *Rustic adornments for homes of taste, and recreations for town folk, in the study and imitation of nature* de Shirley Hibberd. A primeira edição é de 1856. As páginas são decoradas com floreios e figuras monocromáticas gravadas em madeira. O livro contém apenas sete pranchas coloridas gravadas em madeira com cores impressas. (BURNS, 2017)

Figura 19 - Páginas do livro *Rustic adornments for homes of taste, and recreations for town folk, in the study and imitation of nature* de Shirley Hibberd.

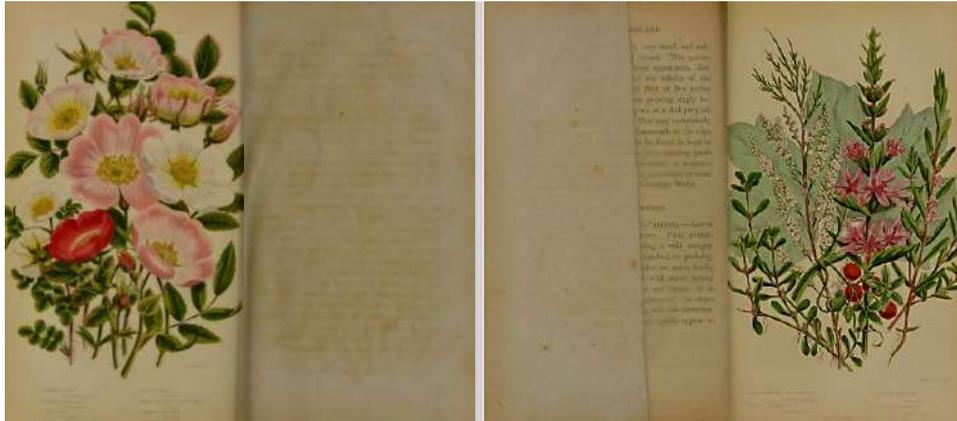


Legenda: As ilustrações são pranchas coloridas gravadas em madeira com cores impressas. Data: 1856.

Fonte: Hibberd, 1856.

A Figura 20, a seguir, mostra uma página do livro *The Flowering Plants and Ferns of Great Britain*. O trabalho de cinco volumes de Anne Pratt contém 241 folhas de pranchas coloridas foram criadas por William Dickes, que usou o processo de Baxter como base para seu método ilustrativo (BURNS, 2017). A primeira impressão colorida comercial de George Baxter surgiu na década de 1830 e tomou a forma de ilustrações de livros, efetivamente substituindo algumas das cores pintadas à mão que tornavam os livros coloridos tão caros de comprar (THE NEW BAXTER SOCIETY, 2019).

Figura 20 - Páginas do livro *The Flowering Plants and Ferns of Great Britain* de Anne Pratt.



Legenda: As ilustrações coloridas foram criadas por William Dicks e são pranchas impressas com o processo de impressão em cores de Baxter. Data: 1855.

Fontes: Internet Archive, 1855a (Esquerda), Internet Archive, 1855b (Direita).

A Figura 21, a seguir, mostra algumas páginas do livro *Familiar garden flowers* de Shirley Hibberd. As ilustrações são de Frederick Edward Hulme e as pranchas coloridas são cromolitografias. Foi publicado no final do século XIX pela Cassell & Company, Limited, em Londres, e os cinco volumes não têm datas, sendo atribuídos a uma série de publicações entre 1879 a 1897 (BURNS, 2017).

Figura 21 - Capa e páginas do livro *Familiar garden flowers* de Shirley Hibberd.



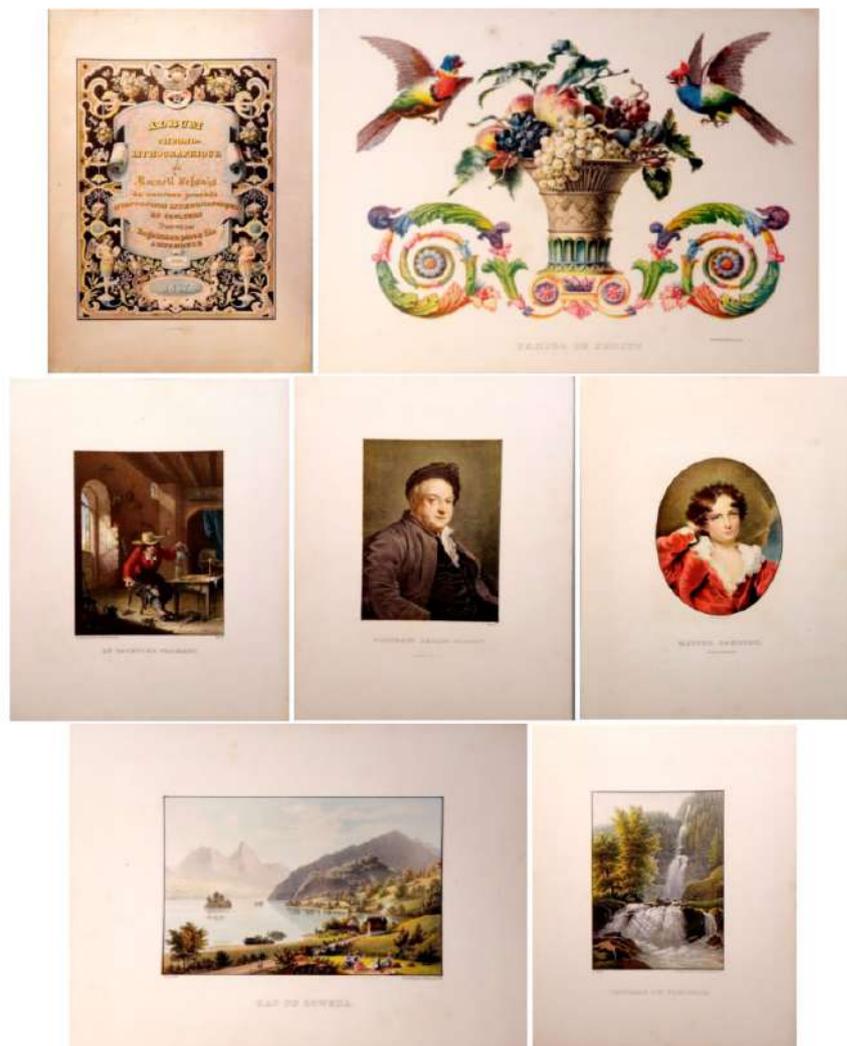
Legenda: As ilustrações coloridas são pranchas impressas com a técnica da cromolitografia. Data: 1879.

Fonte: Internet Archive, 2019b.

Conforme já mencionado, a impressão multicolorida denominada cromolitografia foi desenvolvida com base na litografia, processo elaborado por Godefroy Englemann na França em 1837, o qual consiste em utilizar uma pedra litográfica separada para cada cor (MEGGS; PURVIS, 2012). Nessa técnica, o principal desafio era manter as imagens alinhadas – no registro (TWYMAN, 2013). Mesmo assim, esse método possibilitava a impressão de imagens com grandes áreas de cor lisa, resultando nos desenhos de cartazes, ilustrações e rótulos de embalagens característicos deste período.

A Figura 22, a seguir, mostra páginas do *Album chromolithographique* de Godefroy Englemann publicado em 1837 (NEDERLANDS STEENDRUKMUSEUM, 2017).

Figura 22 - Album chromolithographique de Godefroy Englemann publicado em 1837.



Legenda: As ilustrações coloridas são pranchas impressas com a técnica da cromolitografia. Data: 1837.

Fonte: Nederlands Steendrukmuseum, 2017.

A litografia foi desenvolvida em 1798, por Alois Senefelder, em Munique, Alemanha (ENCYCLOPÉDIA BRITANNICA, 2019). Tal técnica permitiu que grandes áreas sólidas de cor pudessem ser mais facilmente impressas (OSBORNE, 2015).

Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral de calcário especial, conhecida como "pedra litográfica". Após desenho feito com materiais gordurosos (lápiz, bastão, pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. A impressão da imagem é obtida por meio de uma prensa litográfica que desliza sobre o papel. A flexibilidade do processo litográfico permite resultados diversos em função dos materiais empregados: em lugar da pedra, cada vez mais são usadas chapas de plástico ou metal, em particular de zinco. O desenho, por sua vez, altera sua fisionomia de acordo com o uso de pena, lápis ou pincel. Testes de cor, texturas, graus de luminosidade e transparência conferem às litografias distintos aspectos (ITAÚ CULTURAL, 2017).

A litografia era comumente usada para ilustrar livros no final da década de 1830. O próprio termo significa 'desenho em pedra' e foi o primeiro processo de impressão inteiramente novo desenvolvido desde a gravura em metal no século XV (BURNS, 2017).

As Figuras 23 e 24 mostram páginas do livro *Fausto de Johann Wolfgang von Goethe*. Essa edição é a primeira tradução francesa de 1828 realizada por M. Albert Stapfer. As ilustrações são litografias realizadas pelo pintor francês Eugène Delacroix.

Figura 23 - Páginas da primeira tradução francesa do livro *Fausto* de Goethe publicado em 1828.



Legenda: As ilustrações são litografias realizadas pelo pintor francês Eugène Delacroix.

Fonte: Bibliothèque nationale de France. Gallica, 2019.

Figura 24 - Páginas da primeira tradução francesa do livro Fausto de Goethe publicado em 1828.



Legenda: As ilustrações são litografias realizadas pelo pintor francês Eugène Delacroix.

Fonte: Bibliothèque nationale de France. Gallica, 2019; The metropolitan museum of art, 1828.

A litografia foi o primeiro processo de impressão planográfico da história, visto que a impressão não era obtida com uma matriz em relevo, como ocorre na tipografia, na xilografia e na gravura em metal. No caso da litografia, a matriz é plana. Quando a matriz da litografia ou cromolitografia passou da pedra para o metal, foi possível ser feita em forma cilíndrica, tornando o processo rotativo e originando a litografia industrial, que serviu de base para o surgimento do processo conhecido como *offset*. De acordo com o autor, “o termo *offset* vem da expressão *offset lithography* – que, ao pé da letra, significa litografia fora-do-lugar” (VILLAS-BOAS, 2008, p. 62). A descoberta de 1903 foi de um impressor americano, Ira Washington Rubel, de Nutley, Nova Jersey (ENCYCLOPÉDIA BRITANNICA, 2016).

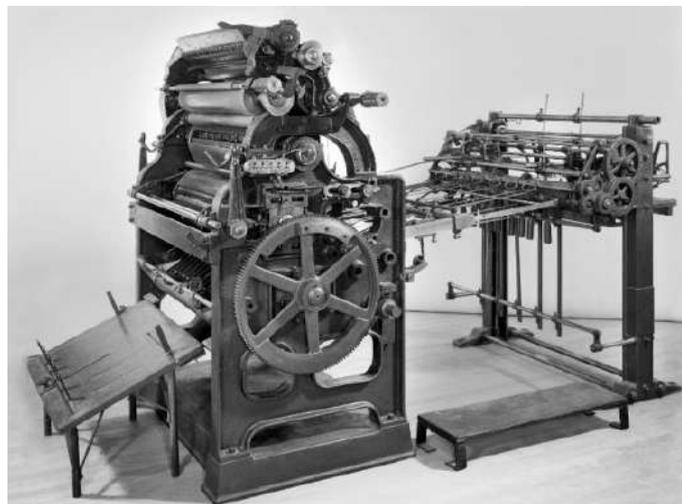
[...] a diferença fundamental entre a litografia e o *offset* é a inclusão de um terceiro elemento entre o cilindro da matriz e o de pressão: o cilindro da blanqueta, que entra em contato direto com o papel. [...] Na litografia, a impressão era direta, com o papel tendo contato com a matriz e, portanto, com a tinta (que é gordurosa) e com a água

(que é necessária para que o processo funcione). Ao tornar a impressão litográfica “fora-do-lugar” – ou seja, ao torná-la indireta –, os problemas antes existentes foram drasticamente reduzidos, visto que a blanqueta “filtra” o excesso de tinta e de água. Elemento mais característico do processo, a blanqueta é uma capa de borracha que envolve o cilindro intermediário entre a matriz e o suporte. Não à toa, este cilindro intermediário se chama cilindro da blanqueta. A imagem que está na matriz (que é metálica e simplesmente chamada de chapa) é transferida para um cilindro coberto com borracha (a blanqueta) e, daí, para o papel. Em resumo: a matriz imprime a blanqueta e esta imprime o papel. No fim da década de 1990, o offset passou a contar com um aperfeiçoamento fundamental: as máquinas dotadas de sistema s CtPress (computer to press), que permitem a entrada dos dados de arquivos digitais diretamente na impressora, onde é feita a gravação das chapas e dispensando fotolitos. [...] Há seis elementos básicos no mecanismo do offset: a chapa, a blanqueta, o suporte (seja papel ou outro), o cilindro de pressão (que pressiona o papel contra a blanqueta), a tinta e a água. [...] Tal como na litografia, o princípio da impressão é a repulsão entre a água e a gordura, que não se misturam. Por isso a matriz é plana: não é preciso relevo algum para que a tinta (que é gordurosa) se aloje nas áreas gravadas com as imagens que devem ser impressas, pois a umidade – que se aloja nas demais áreas – impede que ela se espalhe e “borre” essas imagens. (VILLAS-BOAS, 2008, p. 62-63.)

A impressora *offset* Rubel foi a primeira de várias máquinas *offset* rotativas produzidas na primeira década do século XX. Foi inventada em 1903 por Ira Washington Rubel, dono de uma pequena fábrica de papel e litografia em Nutley, Nova Jersey. O próprio Rubel foi para a Inglaterra para promover sua máquina em 1907, tendo morrido no ano seguinte, aos 48 anos.

O modelo apresentado na Figura 25 foi operado na fábrica da Rubel em Nova York em 1904. A velocidade máxima da impressora era de cerca de 2.500 folhas por hora; o tamanho da folha era de aproximadamente 71 cm por 86 cm (SMITHSONIAN, 2019). Já as imagens mostradas na Figura 26, em contraponto, mostram prensas litográficas do Museu Holandês de Litografia – *Nederlands Steendrukmuseum*.

Figura 25 - Prensa offset rotativa construída em 1903 por Ira Washington Rubel de Nutley, New Jersey.



Fonte: Smithsonian, 2019.

Na Figura 26 é possível observar a pedra litográfica e a impressão em papel do desenho da mesma.

Figura 26 - Imagens de prensas litográficas.



Fonte: Nederlands Steendrukmuseum, 2019.

A Figura 27 mostra uma réplica exata de três metros de altura da prensa litográfica projetada por Alois Senefelder e, também, a sua prensa litográfica original do final do século XVIII.

Figura 27 - Réplica e original da prensa litográfica de madeira projetada por Alois Senefelder no século XVIII.



Fontes: Nederlands Steendrukmuseum, 2019 (Esquerda) / Deutsches Museum, 2019 (Direita).

A Figura 28 apresenta uma imagem do vídeo *Senefelder Printing Press*, filmado no Museu Holandês de Litografia – Nederlands Steendrukmuseum – que mostra o funcionamento da réplica da prensa litográfica de madeira projetada por Alois Senefelder no século XVIII.

Figura 28 - Imagem do vídeo *Senefelder Printing Press*.

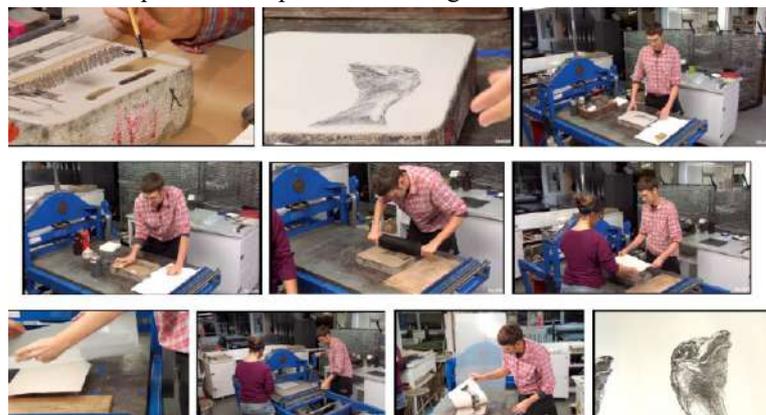


Legenda: Postado por Frank Van Oortmerssen (Diretor aposentado do Museu Holandês de Litografia, diretor do Museum 't Oude Slot e atualmente curador), filmado no Museu Holandês de Litografia – Nederlands Steendrukmuseum – que mostra o funcionamento da réplica da prensa litográfica de madeira projetada por Alois Senefelder no século XVIII. Data: 2011.

Fonte: Frank Van Oortmerssen, 2011.

Na Figura 29, pode-se observar todo o processo da litografia.

Figura 29 - Imagem do vídeo *Pressure + Ink: Lithography Process* do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque que mostra o processo da litografia. Data: 2011.

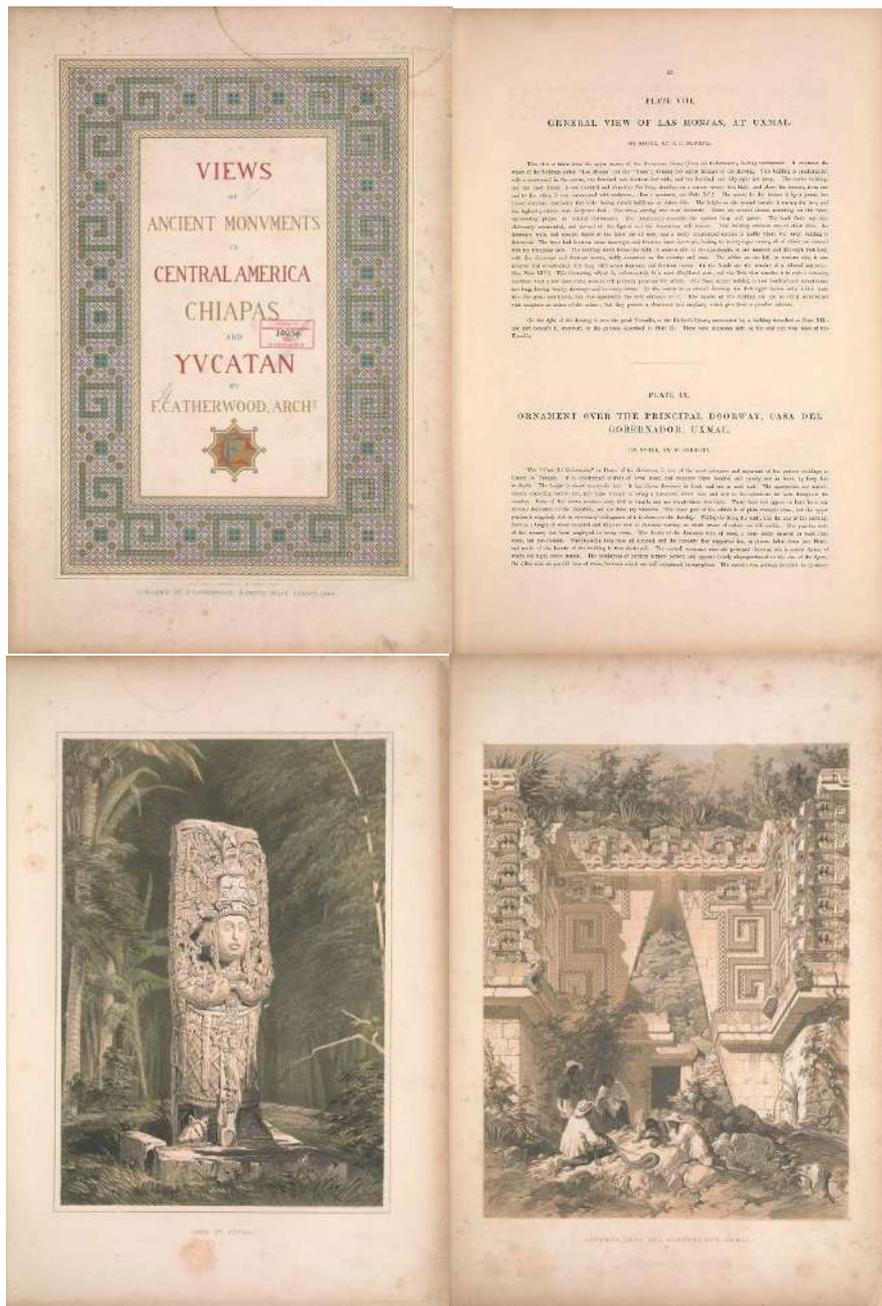


Fonte: The Museum of Modern Art, 2011.

A Figura 30 mostra o livro *Views of ancient monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*, de Frederick Catherwood, publicado em 1844. Em 1836, Frederick Catherwood conheceu John Lloyd Stephens, e ambos decidiram viajar para a América Central

depois de ler um relato das ruínas de Copán (PETER HARRINGTON BOOKS, 1844). O livro contém textos de Stephens, uma página de rosto cromolitografada por Owen Jones, 25 litografias coloridas realizadas a partir de aquarelas de Frederick Catherwood pelos litógrafos A. Picken; W. Parrott; H. Warren; J. C. Bourne; G. Moore e T.S. Boys e um mapa de contorno de Yucatán e América Central (CATHERWOOD, 1844).

Figura 30 - Páginas do livro *Views of ancient monuments in Central America, Chiapas and Yucatan* de Frederick Catherwood.



Legenda: Cromolitografia e litografia colorida. Impressão com tipos móveis. Data: 1844.

Fonte: Internet Archive, 2019c.

De acordo com Mark (2012), Stephens e Catherwood exploraram juntos os lugares e depois se dedicaram às suas respectivas tarefas de escrever e desenhar as áreas visitadas. Catherwood usou um dispositivo chamado câmara lúcida (*camera lucida*), que formaria a imagem da lente no papel para que o artista pudesse desenhar com mais precisão. É por causa do uso deste dispositivo que as representações de Catherwood dos locais maias são tão precisas.

Barthes (1984) também discute a distinção entre a *camera obscura*⁹ e a câmara lúcida. O autor afirma que, devido à origem técnica da fotografia, ela foi relacionada a uma passagem obscura (*camera obscura*). Mas, a câmara lúcida é que foi o “aparelho, anterior à Fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma, com um olho no modelo, outro no papel” (BARTHES, 1984, p. 157).

A câmara lúcida é “uma espécie de variante da *camera obscura*, destinada a facilitar a realização de esboços pelos artistas, patenteada pelo inglês William Hyde Wollaston (1766-1828) em 1806” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018). A diferença básica entre as duas é que a câmara lúcida capta a imagem por meio de um prisma que a forma diretamente sobre uma folha de papel.

As primeiras *cameras obscuras* foram, literalmente, salas escuras. Uma pequena abertura era feita em uma parede de uma sala escura, de modo que a luz que entrava produzia, na parede oposta, uma imagem invertida. Dentro dessa sala, um artista poderia traçar a imagem em um papel. No final do século XVII, uma *camera obscura* em formato de caixa portátil formava a imagem com uma lente no lugar da abertura e era comumente usada por artistas para traçar imagens de cenas reais e objetos (SANDLER, 2002, p. 8).

Expressão latina que designa um princípio que já fora descrito por Aristóteles na antigüidade grega, e pelo cientista árabe Alhazen no século X, mas que só teve utilização prática a partir de 1558, quando Giovanni Battista della Porta (ca.1542-1597) aconselhou seu uso aos artistas, conselho seguido entre outros, por Leonardo da Vinci (1452-1519). As primeiras *cameras obscuras* eram constituídas por meras caixas dotadas de um pequeno orifício para deixar entrar a luz num dos lados, de modo a produzir uma imagem na superfície oposta, posteriormente, surgiram modelos mais complexos, dotados de objetivas e vidro despolido para facilitar o controle e a visualização da imagem. O grande aperfeiçoador deste aparato foi o matemático Johann Strumm, que criou, em 1676, o modelo portátil que iria inspirar mais tarde tanto Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) quanto William Henry Fox

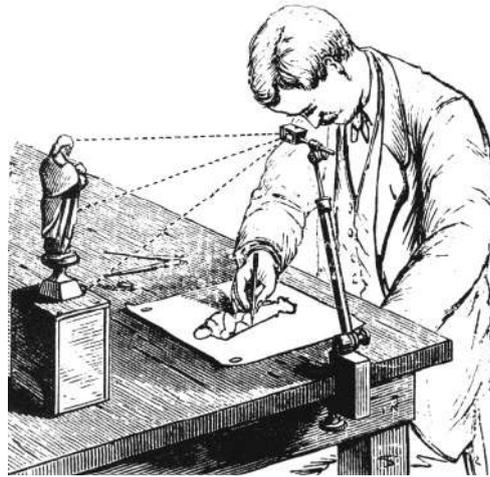
9 Devido às diferentes versões das palavras encontradas nos autores citados nesse trabalho, decidiu-se adotar os termos *camera obscura* em sua forma original latina escrita em itálico e câmara lúcida tradução de *camera lucida* forma original latina. Nas citações diretas, serão mantidos os termos como no original do autor.

A Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2018, s.p.) adota câmara lúcida e *camera obscura* –sem itálico– (2017, s.p.); “não se deve confundir *camera obscura*, em sua forma original latina, como câmara escura, que normalmente serve de sinônimo para laboratório fotográfico, sala especial vedada à luz na qual são processados os materiais fotossensíveis, podendo designar ainda o compartimento das câmaras fotográficas, igualmente vedado à luz, no qual são colocados os filmes virgens para possibilitar a tomada de fotografias” Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2017, s.p.).

Talbot (1800-1877) para a confecção das primeiras câmaras fotográficas, nas quais o material fotossensível passou a captar a imagem anteriormente decalcada pelo desenhista (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

As Figuras 31 e 32 mostram a câmera lúcida e seu uso para desenho.

Figura 31 - Ilustração de uma câmera lúcida sendo utilizada para desenho. Data: 1879.



Fonte: Georgian Cities, 1879.

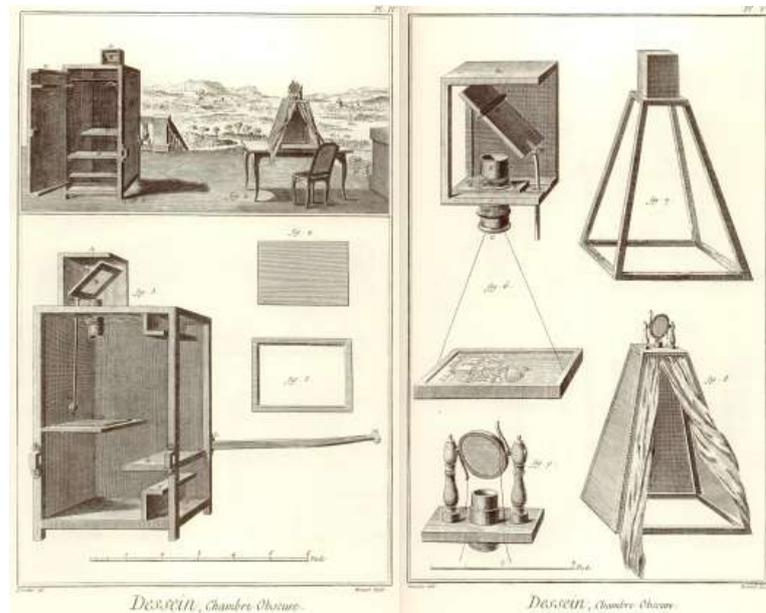
Figura 32 - A última imagem à esquerda é uma ilustração da câmera lúcida de William Hyde Wollaston patenteada em dezembro de 1806. Data: Ilustração de 1820.



Fonte: Georgian Cities, 1820.

A Figura 33 mostra *cameras obscuras*.

Figura 33 - *Cameras obscuras*.



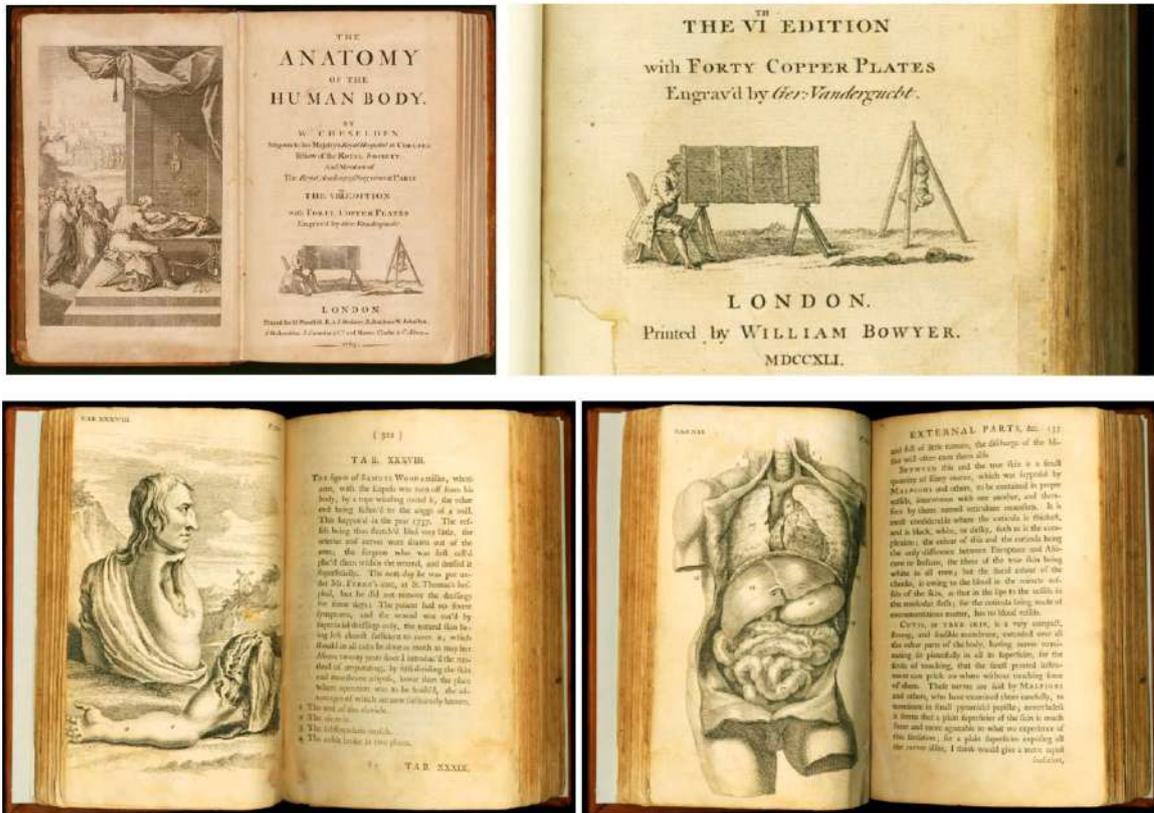
Fonte: Georgian Cities, 1762-1772/ Georgian Cities, 1778.

Fiorentini (2006) destaca a diferença entre a *camera obscura* e o prisma de Wollaston – a chamada câmara lúcida. A *camera obscura* é, de fato, uma câmara, ou seja, uma sala ou uma caixa em que uma cena do exterior é projetada – através de um furo ou com a ajuda de lentes – em uma parede ou tela. A câmara lúcida, ao contrário, não é nem um quarto, nem uma caixa, mas nada mais que um pequeno prisma montado em uma haste que pode ser arbitrariamente fixado em uma mesa ou numa pequena prancheta portátil. (FIORENTINI, 2006).¹⁰

¹⁰ Para outras informações sobre a *camera obscura* (LINDBERG, 1968)

Logo, a ideia de que se pode ‘gravar a luz’ para ilustrar um livro é anterior à fotografia. Os livros, no século XVIII, eram, às vezes, ilustrados usando-se a *camera obscura*. Por exemplo, o cirurgião inglês William Cheselden a utilizou para ilustrar com precisão os esqueletos humanos em seu livro *The Anatomy of the Humane Body* – A anatomia do corpo humano – de 1713 (THE LIBRARY OF CONGRESS, 2019b). Edições posteriores retratam Cheselden e sua *camera obscura* na página de título, como mostra a Figura 34.

Figura 34 - Livro *The Anatomy of the Humane Body*.



Legenda: Na página de título está retratado Cheselden e sua camera obscura.

Fonte: The library of congress, 2019b (Imagem 1) / University of Virginia, 1688-1752 (imagens 2 a 4).

Assim, os princípios do que viria a ser a câmera fotográfica já estavam em circulação pelo menos 250 anos antes da invenção de um procedimento químico que possibilitasse gravar as imagens permanentemente. Para a invenção e consolidação da fotografia no início do século XIX, dois elementos eram necessários. O primeiro era o dispositivo óptico e mecânico para capturar a imagem, mesmo que os princípios ópticos de se formar uma imagem visual já fossem conhecidos. O segundo era o procedimento químico para fazer o registro permanente da imagem em um suporte (SANDLER, 2002, p. 8).

Em vista disso, à época do advento da fotografia, um dos contextos que permeava esse período era o desenvolvimento de processos e técnicas voltados para a impressão de imagens sobre papel.

1.6 Da história da fotografia

Como afirma Barthes (1984, p. 52), “a *camera obscura* dos pintores não é mais que uma das causas da fotografia; o essencial, talvez, tenha sido a descoberta química”. A fotografia, tecnicamente, “está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico” (BARTHES, 1984, p. 21).

De acordo com Newhall (1949), antes de a câmera lúcida ser desenvolvida – relembrando que a patente da câmera lúcida é de 1806 – o inglês Thomas Wedgwood já tinha tentado fazer impressões permanentes pela ação da luz. Ele umedeceu papel e couro em uma solução de nitrato de prata, colocou um desenho ou pintura, feito em um vidro, por cima e expôs todo o material à luz. No local onde o vidro estivesse limpo, sem o desenho, a luz penetrava no nitrato de prata do papel e tornava-o escuro, e a forma do desenho se tornava clara. Wedgwood também realizou esse experimento com objetos como folhas de árvore, porém, ele não conseguiu uma maneira de dessensibilizar o papel. Assim que o desenho em vidro ou os objetos eram retirados do papel sensível a luz (ou papel fotossensível), a luz escurecia as áreas claras e a imagem do objeto ou desenho desaparecia. Wedgwood também tentou fixar as imagens da *camera obscura*, sem sucesso. O que ficou de seu trabalho foram alguns textos escritos juntamente com seu amigo Humphrey Davy, *Journal of the Royal Institution* de 1802 (NEWHALL, 1949).

Newhall (1949) esclarece que o cientista alemão Johann Heinrich Schulze, em 1727, foi o primeiro a registrar e estabelecer a sensibilidade à luz desses sais de prata. O que viria a ser conhecido como fotografia foi o resultado do desenvolvimento de processos óticos e químicos já conhecidos e estabelecidos há muito tempo.

Joseph-Nicéphore Niépce obteve mais êxito que Wedgwood e, entre 1816 e 1829, na França, conseguiu fixar as imagens obtidas por uma câmera que ele descreve em seus escritos e cartas. É interessante saber que Niépce havia se interessado pela litografia quando esta foi desenvolvida. No entanto, uma vez que ele não era desenhista, dependia dos desenhos

de outras pessoas. Logo, ele conseguiu meios para desenvolver seu próprio trabalho, fixando as imagens por meio da luz. Niépce denominou seu processo de heliografia (NEWHALL, 1949). A Figura 35 mostra a primeira fotografia realizada por Niépce.

Figura 35 - Primeira fotografia. Vista da Janela em Le Gras. Heliografia de Joseph-Nicéphore Niépce. Data: cerca de 1826.



Fonte: Harry Ransom Center, 1826.

Newhall (1949) explica que Niépce recebeu cartas de Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Daguerre tomou conhecimento dos estudos de Niépce e se interessou porque, desde meados da década de 1820, Daguerre também estava envolvido em tentativas de fixar as imagens da sua *camera obscura* (MALCOLM, 2004). Inicialmente, apesar de demonstrar resistência inicial por Niépce, pelo receio de revelar os segredos de seus projetos, ambos se conhecem pessoalmente e, a partir de 1829, estabelecem juntos uma parceria. Em 1833, Niépce falece.

Para Stulik e Kaplan (2013b), as mais antigas imagens, em todo mundo, fotoquimicamente produzidas em papel que ainda existem parecem ser rótulos farmacêuticos produzidos por Hercules Florence em Campinas, interior de São Paulo, Brasil. Não tendo disponível localmente quaisquer instalações de impressão para a produção de rótulos de garrafas para o seu negócio farmacêutico, Florence arranhou o design de suas etiquetas em verniz escuro em vidro plano e imprimiu-as em papel substrato sensibilizado com prata e/ou cloreto de ouro. Ele começou suas experiências em 1832, e suas anotações, que sobrevivem, mostram que ele obteve bons resultados em 1833-34, descrevendo, também, seus experimentos com a *camera obscura*. Seu trabalho fotográfico foi, até a década de 1970, praticamente ignorado pelos historiadores da fotografia.

Foi por meio dos estudos de Boris Kossoy que o trabalho desenvolvido pelo francês Hercule Florence no Brasil passou a ser reconhecido internacionalmente. A primeira edição do livro *Hercule Florence: a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil* foi publicada em 1977. Em 2006 foi publicada a terceira edição revista e ampliada. De acordo com Kossoy (2006):

Antoine Hercule Romuald Florence nasceu em Nice a 29 de fevereiro de 1804.” Florence resolve partir da França e chega ao Brasil em 1824, trabalha como caixeiro, depois em uma tipografia e livraria e, em 1825 inicia sua participação na expedição do barão de Langsdorff (Cônsul Geral da Rússia no Rio de Janeiro) como segundo desenhista (KOSSOY, 2006, p. 43)

Para Kossoy (2006), Florence “além de talentoso artista, era também cartógrafo prático” (KOSSOY, 2006, p. 54). O primeiro desenhista era Aimé Adrian Taunay. Florence escreveu seu relato *Esboço da Viagem Feita pelo Sr. de Langsdorff ao Interior do Brasil, desde Setembro de 1825 até Março de 1829* (KOSSOY, 2006, p. 61).

Durante os preparativos para a expedição no interior de São Paulo, conheceu Maria Angélica Álvares Machado e Vasconcelos e, em 1830, se casaram e se fixaram na vila de São Carlos, atual Campinas. Foi a partir de então que Florence iniciou seus estudos e suas descobertas no campo da fotografia (KOSSOY, 2006). Diante das dificuldades para imprimir seu livro *zoophonie*, fruto da expedição de Langsdorff, “Florence teve a ideia de pesquisar um sistema diferente de impressão e, a partir de 1830, desenvolveu um processo que intitulou *polygraphie*” (KOSSOY, 2006, p. 70). Em 1834, Hercule Florence já exercia com êxito o processo de impressão da Poligrafia desde 1830-31. E, “desde 1834, já imprimia com perfeição, e simultaneamente, todas as cores” (KOSSOY, 2006, p. 79).

Como afirma Kossoy (2006), Florence pode ser incluído como um dos pioneiros na pesquisa e no desenvolvimento de um novo método de impressão que fosse mais prático e eficaz que os meios conhecidos em sua época, tal como a litografia. Florence, em 1834, já denominava seus estudos de fixação das imagens da *camera obscura* e fotografia (*photographie*). Sua ideia de “imprimir pela luz do sol” (KOSSOY, 2006, p. 81) surgiu logo depois de ter iniciado a poligrafia. Em 1836, Florence abre uma tipografia em Campinas” (KOSSOY, 2006).

Em relação à palavra fotografia, seu uso é atribuído a John Frederick William Herschel, cientista e astrônomo inglês, que a utilizou no artigo *On the Art of Photography; or the Application of the Chemical Rays of Light to the Purpose of Pictorial Presentation*. Ele foi lido a *Royal Society* no dia 14 de março de 1839. Nesse artigo, Herschel usou as palavras

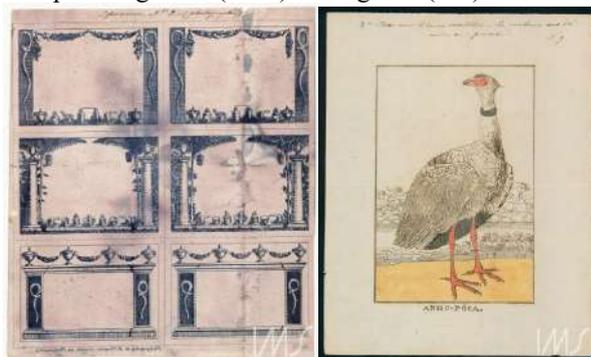
fotografia, emulsão, positivo e negativo (*photography, emulsion, positive, negative*). Herschel também nomeou os processos que ele mesmo inventou: cianótipo e o crisótipo. A palavra fotografia já havia sido usada em 1932, mas foi o trabalho de Herschel que finalmente cunhou uma nomenclatura. Assim, o termo “Fotografia” deriva de palavras de origem grega, que significam ‘luz’ e ‘escrita’ (THE INTERNATIONAL PHOTOGRAPHY HALL OF FAME AND MUSEUM, 2019a). Robert Hunt, mineralogista e antiquário britânico, adotou o termo de Herschel, preferindo *Photographic Drawing*, desenho fotográfico ao invés de *Photogenic Drawing*, desenho fotogênico de Talbot. Herschel garantiu o triunfo da família de palavras ‘fotografia’ através de seu famoso livro *A Popular Treatise on the Art of Photography*, o primeiro livro da nova técnica, publicado em 1841 (HISTORY OF SCIENCE MUSEUM. UNIVERSITY OF OXFORD, 2019).

Assim, para Viana (2018): “O mesmo processo estava sendo desenvolvido na França, por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), e na Inglaterra, por William Henry Fox Talbot (1800-1877). [...] E no Brasil, por Hercule Florence”. O autor explica que “as experiências de Florence foram fielmente repetidas no renomado Rochester Institute of Technology, em Nova York, que reconheceu a veracidade química do processo fotográfico inventado pelo francês” (VIANA, 2018).

Essa é uma história que quase sempre é mal contada”, diz Kossoy. “Não temos um inventor da fotografia, temos vários. Rádio, TV, telégrafo, todas essas invenções foram pesquisadas numa mesma época, com métodos e materiais diferentes. Isso se repete na história das invenções”, explica o historiador. “Ao longo das três primeiras décadas do século XIX, em diferentes lugares, diferentes pesquisadores buscavam alcançar um antigo desejo: tornar permanentes as imagens dos objetos externos formados no interior da câmara obscura. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017)

A Figura 36 mostra uma fotografia e uma poligrafia de Hercule Florence.

Figura 36 – Cópia fotográfica (1833) e Poligrafia (s.d.) de Hercule Florence.

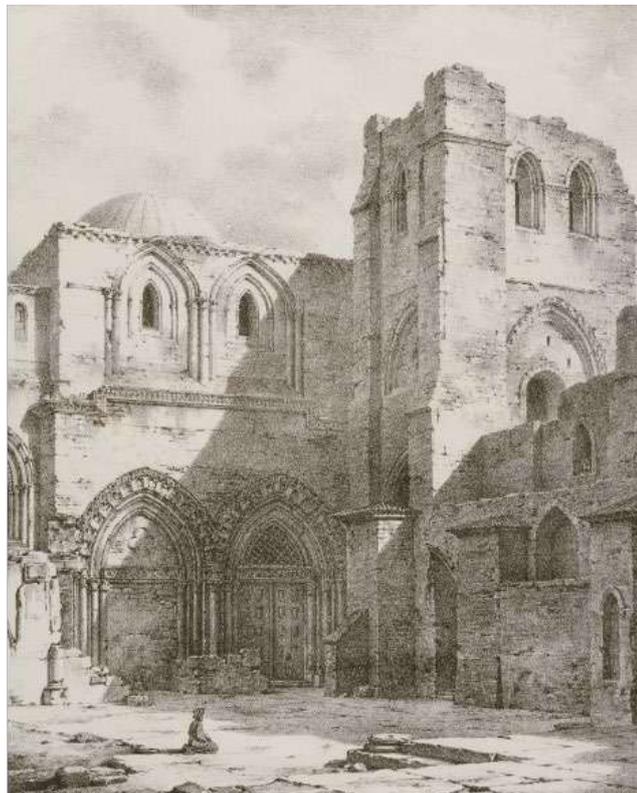


Fonte: Kossoy (2012, p. 40) (Esquerda) / Instituto Moreira Salles, s.d (direita).

Conforme já mencionado, Florence estava interessado em um novo meio de impressão. É interessante mostrar que as soluções buscadas pelos estudiosos do início da fotografia coincidiam com os métodos de impressão ou de fixação da imagem no papel. Como foi visto anteriormente, nos anos 1840, as impressões das imagens eram realizadas com a técnica da litografia, da gravura em metal ou da gravura em madeira. A intenção era desenvolver um método em que as imagens pudessem ser impressas mecanicamente como os tipos móveis. Vale retomar que o processo de George Baxter foi patentado em 1835 e fazia reproduções de pinturas em larga escala; já a cromolitografia de Godefroy Englemann é de 1837 e foi um processo desenvolvido a partir da litografia (BURNS, 2017). A litografia era amplamente utilizada na época do advento da fotografia.

Assim como Niépce, Daguerre também se interessava pela litografia, mas, ao contrário de Niépce, Daguerre era desenhista e pintor. Por volta de 1815, Daguerre estava concluindo seus estudos de arte, e a litografia lhe interessou devido à fidelidade com que um desenho podia ser duplicado no papel. A Figura 37 mostra sua litografia *Entrée de l'église du St. Sépulcre* de 1818. Ele não se distinguiu como litógrafo, mas seu interesse pela geometria, pela perspectiva e pelas nuances da luz incidindo sobre os edifícios se tornariam importantes para a fotografia duas décadas depois (THE J. PAUL GETTY MUSEUM, 2019).

Figura 37 - Litografia de Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Data: cerca de 1818.



Fonte: The J. Paul Getty Museum, 2019.

Após o falecimento de Niépce, Daguerre continuou seu empreendimento e, em 1837, fez uma imagem realmente notável de seu estúdio (Figura 38). Newhall (1949) comenta que foi utilizada uma modificação da câmera de Niépce, mas independentemente disso, Daguerre a denominou de Daguerreótipo.

Figura 38 - Litografia de Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Data: cerca de 1818.



Fonte: Encyclopédia Britannica, 1837.

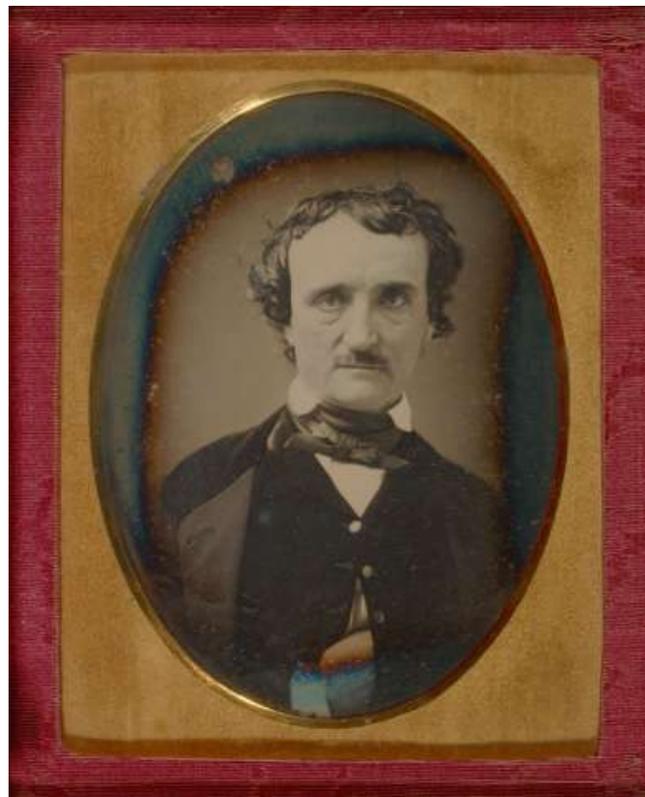
Em janeiro de 1839, seus daguerreótipos foram mostrados para os membros da *French Académie des Sciences*, obtendo bastante êxito, de modo que a notícia da nova invenção se espalhou (MALCOLM, 2004). Infelizmente, como explica Malcolm (2004), em 8 de março de 1839, o Diorama (espetáculo parisiense popular com pintura teatral e efeitos de iluminação) e o laboratório de Daguerre se incendiaram. Foram destruídos, assim, os registros escritos do inventor e a maior parte de seus primeiros trabalhos experimentais. Na verdade, menos de vinte e cinco fotografias seguramente atribuídas por Daguerre sobrevivem (MALCOLM, 2004).

Somente em 19 de agosto de 1839, Daguerre apresentou e explicou seu processo, passo a passo, antes de uma sessão conjunta da *Académie des Sciences e da Académie des Beaux-Arts*. Na ocasião, o público presente demonstrou enorme interesse (MALCOLM, 2004).

Newhall (1949) comenta as razões pelas quais o Daguerreótipo foi amplamente aceito desde sua invenção. Em seu livro, o autor explica tanto as técnicas desenvolvidas para a câmera, quanto aquelas desenvolvidas para os processos químicos; narra os acontecimentos

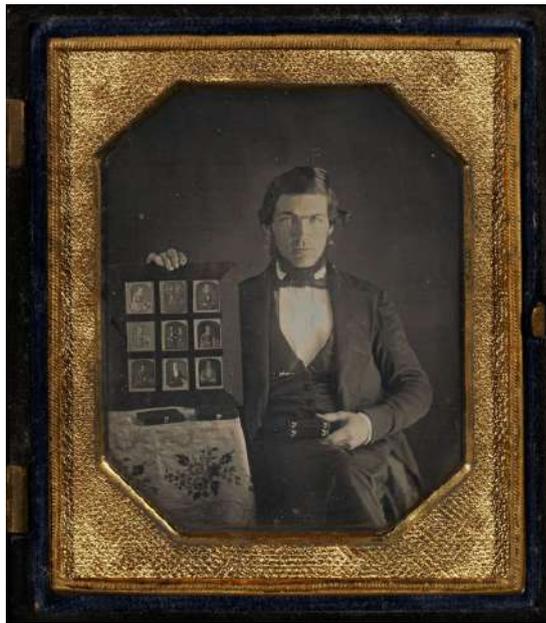
relacionados às licenças da patente; e até mesmo cita o livreto escrito por Daguerre, um verdadeiro manual do daguerreótipo – *Histoire et description du procédé nommé le Daguerreotype*. Traduzida para diversos idiomas, essa publicação se espalhou por várias cidades ocidentais. Mesmo com todo sucesso, Newhall (1949) também aponta problemas, sendo dois deles o fato de a imagem ser invertida e não ser passível de reprodução. A reprodução só era possível fazendo-se uma cópia com uma câmera, literalmente fotografando o original, ou copiando manualmente. Muitas gravuras e litografias eram produzidas copiando-se daguerreótipos. Essas cópias em gravura eram incluídas em livros e outras publicações impressas, o que era impossível de ser feito com os daguerreótipos. Portanto, “embora fosse possível fazer cópias de daguerreótipos originais, era totalmente impraticável disseminar imagens em placas de cobre revestidas de prata. Imagine um livro ilustrado com folhas de metal...” (HACKING, 2012). Nesse sentido, “o processo do daguerreótipo era tão simples que, com alguma habilidade, um resultado primitivo, porém empolgante poderia ser obtido na primeira tentativa” (HACKING, 2012). As Figuras 39 e 40 mostram daguerreótipos, a facilidade de produção e a beleza das imagens que fizeram com que o daguerreótipo se difundisse pelo mundo.

Figura 39 - Daguerreótipo. Retrato de Edgar Allan Poe. Data: 1849. Daguerreotipista desconhecido.



Fonte: The J. Paul Getty Museum, 2016a.

Figura 40 - Daguerreótipo. Retrato de um daguerreotipista exibindo daguerreótipos e caixas. Data: 1845.
Daguerreotipista desconhecido. Data: 1845.



Fonte: The J. Paul Getty Museum, 2016b.

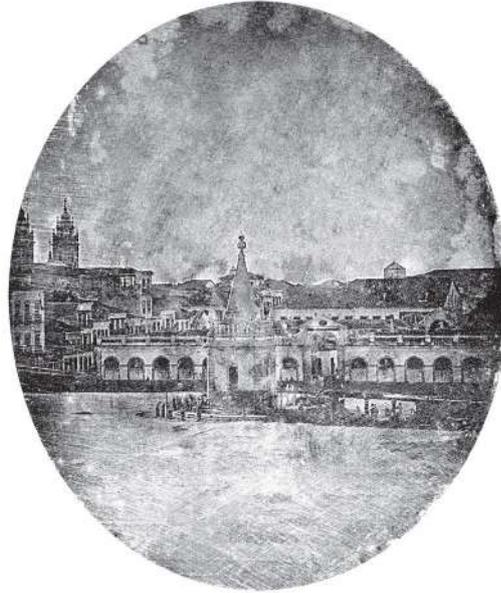
No Brasil, Dom Pedro II governou o Brasil de 23 de julho de 1840 a 15 de novembro de 1889. Seu interesse pela fotografia o fez adquirir um daguerreótipo.

[...] menos de um ano após o anúncio oficial da invenção, feito por François Arago, em 19 de agosto de 1839, na França, ele, aos 14 anos, adquiriu o equipamento, em março de 1840, mesmo ano em que o abade francês Louis Comte (1798 – 1868) apresentou-lhe o invento, no Rio de Janeiro (*Jornal do Commercio*, de 17 de janeiro de 1840, na primeira coluna; e de 20 de janeiro de 1840, na terceira coluna). (BRASILIANA FOTOGRÁFICA, 2016, s.p.)

De acordo com Kossoy, o “Brasil se situa entre os países que reuniram o maior número de profissionais do ofício fotográfico no contexto latino-americano, ao longo dos séculos XIX e XX” (KOSSOY, 2012, p. 24). Em relação aos temas da fotografia, o século XIX explorou “o registro da paisagem urbana, rural e natural; do homem nativo em seu hábitat e fora dele; dos conflitos armados; da arquitetura e dos monumentos; das expedições científicas; entre outros” (KOSSOY, 2012, p. 24)

Os daguerreótipos tiveram muito êxito no Brasil. A partir dos daguerreótipos e, posteriormente, de outros processos fotográficos, eram produzidas ilustrações. Assim como é explicado por Kossoy (2012), desde a década de 1860, as imagens fotográficas eram multiplicadas pela técnica da litografia. Dessa forma, se produziam e chegavam de fora álbuns fotográficos dos mais variados temas. As Figuras 41 e 42 mostram daguerreótipos que retratam a paisagem do Rio de Janeiro.

Figura 41 - Daguerreótipo de Louis Compte. Chafariz do Largo do Paço, Rio de Janeiro. Data: 1840.



Fonte: Kossoy, 2019.

Figura 42 - Daguerreótipo. Data: 1842. Paço da Cidade, Rio de Janeiro.



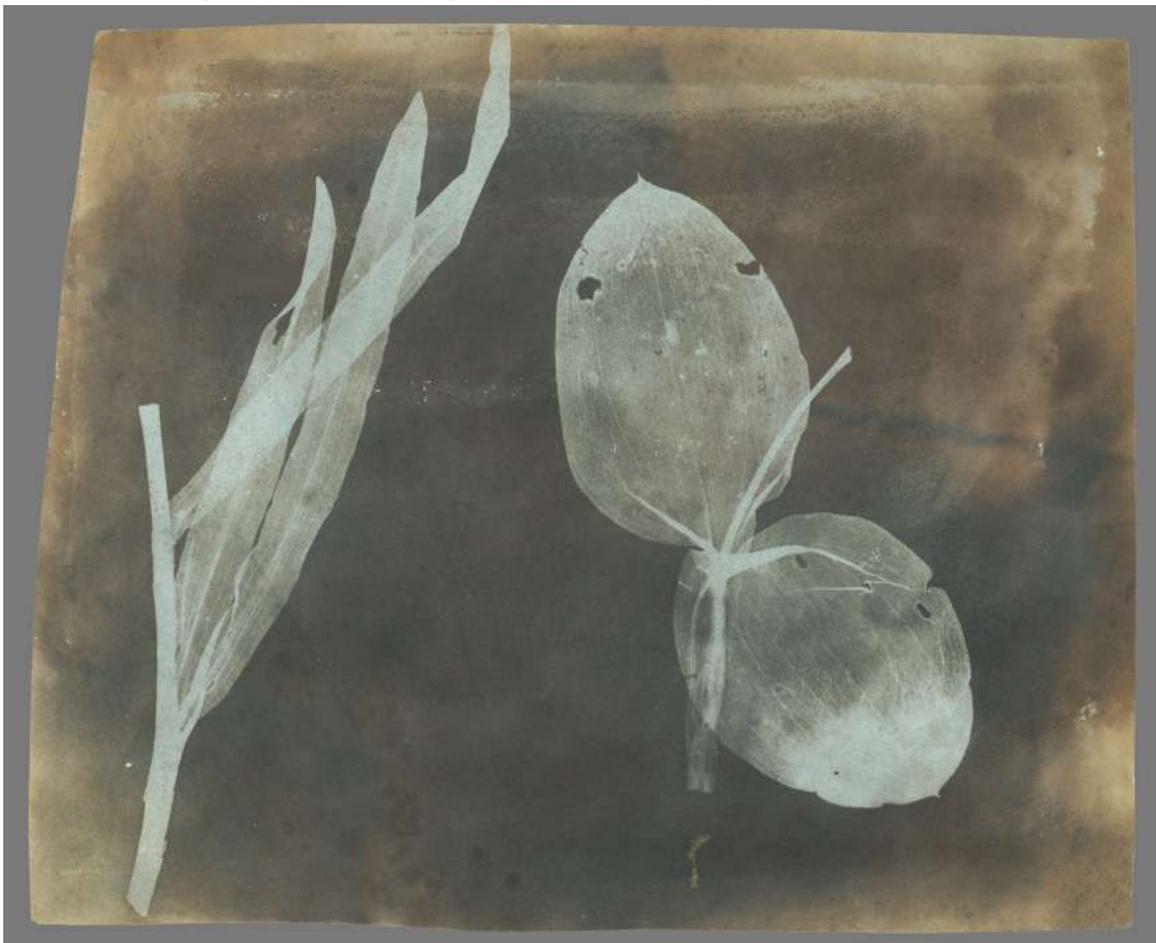
Fonte: Kossoy, 2019.

Paralelamente a Daguerre, na Inglaterra, William Henry Fox Talbot se dedicava também à fixação de imagens obtidas por meio da ação da luz. Portanto, de acordo com Rosenblum (1997), no ano de 1839, os dois processos foram anunciados separadamente em Paris e em Londres para capturar permanentemente as imagens refletidas na *camera obscura*. O primeiro, já citado, foi o Daguerreótipo, cujo resultado foi uma imagem lateralmente invertida, monocromática e cuja reprodução não era possível, uma vez que era produzida em uma chapa de metal (ROSENBLUM, 1997). Porém, apesar de suas imagens serem únicas, no sentido de não possibilitar cópias, o daguerreótipo foi o primeiro processo fotográfico comercial, o qual obteve muito êxito (ZEENG, 2017).

O segundo processo foi desenvolvido por William Henry Fox Talbot (ROSENBLUM, 1997). Impulsionado pelo anúncio de Daguerre, em fevereiro de 1839, William Henry Fox Talbot anunciou que havia fixado uma imagem em papel, e não em metal, também lateralmente invertida e monocromática. No entanto, não era uma imagem única, era um negativo. A reprodução da imagem era possível colocando-a em contato com outra superfície quimicamente tratada e exposta à luz solar, gerando uma imagem positiva (ROSENBLUM, 1997).

Os primeiros experimentos de Talbot, a partir de 1840, sem a utilização de uma câmera, foram denominados de desenho fotogênico (Figura 43). Posteriormente, em 1841, Talbot patenteou o calótipo, ou talbótipo. Inicialmente, esse processo foi menos popular do que a imagem única de Daguerre em metal. Contudo, foi o processo desenvolvido por Talbot que forneceu a base para todos os desenvolvimentos posteriores da fotografia e sua multiplicação por meio das suas possibilidades de reprodução (Figura 44). (ROSENBLUM, 1997).

Figura 43 - Desenho fotogênico de William Henry Fox Talbot. Data: 1839.



Fonte: The J. Paul Getty Museum, 1839.

Figura 44 - Vista dos bulevares de Paris. William Henry Fox Talbot. Data: 1843.



Fonte: Talbot, 1843.

Isto posto, é bastante compreensível que, paralelamente às experiências de fixação da imagem fotográfica no papel, tenha se tornado viável a experimentação para inseri-las em livros. Como já foi abordado, à época do advento da fotografia, eram publicados livros dos mais variados temas, desde literatura de ficção, romances, livros técnicos, científicos, botânicos, de viagens, de arquitetura, matemática, religiosos, infantis, etc. Em 1850, a prensa de Gutenberg completava 400 anos. Nas décadas de 1830 e 1840, nos primeiros anos da fotografia, as imagens já faziam parte dos livros e é nesse contexto que surgem os primeiros livros ilustrados por fotografias – *Photographically illustrated books*.

A inserção de fotografias em livros dependeu da evolução das técnicas de impressão. Inicialmente, eram fotografias originais coladas no miolo do livro, mas as técnicas evoluíram até o momento atual no qual as fotografias começaram a ser impressas juntamente com o texto.

2 DA FOTOGRAFIA + LIVRO + CINEMA

As publicações fotográficas evoluíram de modo que, no final do século XIX e início do século XX, já existiam, inclusive, revistas especializadas na área, que discutiam a técnica e a estética fotográfica e a aproximavam das Belas Artes. A partir desse momento, vale aproximar o fotolivro do cinema e entender quais experiências podem acontecer a partir dessa afinidade. Começaremos com a aproximação entre fotografia + livro e logo passaremos para fotolivro + cinema.

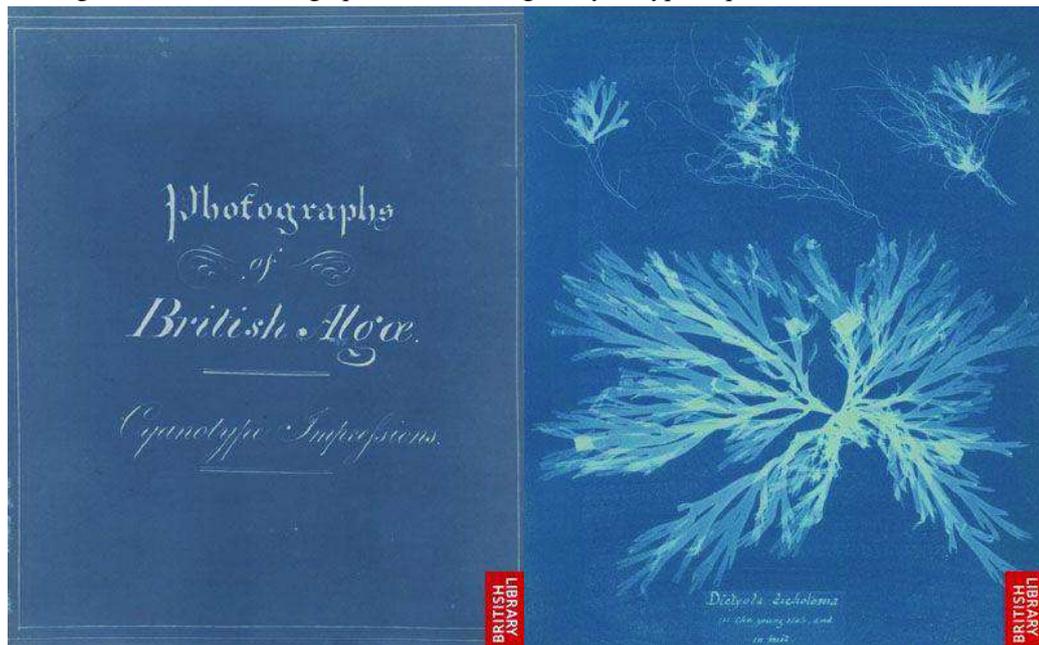
2.1 Da fotografia + livro

Como explicado anteriormente, os primeiros livros ilustrados fotograficamente – *Photographically illustrated books* – foram: *Photographs of British algae: cyanotype impressions* (1843-1853) de Anna Atkins (THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY DIGITAL COLLECTIONS, 2019a) e *The Pencil of Nature* (1844-1846) de William Henry Fox Talbot (INTERNET ARCHIVE, 2019a). Eles foram os primeiros livros a incorporarem fotografias em seu miolo, e o que os caracteriza é o fato de utilizarem ampliações originais.

A justificativa para a utilização de fotografias originais se dá pelo fato de que o surgimento desses livros antecedeu a invenção dos processos fotomecânicos de impressão, por meio dos quais a impressão final da fotografia é feita, com tinta sobre papel ao invés de processos químicos em papel fotossensível (MUSTALISH, 1997).

Considerado o primeiro livro ilustrado por fotografias, *British Algae: Cyanotype Impressions* (1843 – 1853) foi realizado pela botânica Anna Atkins, membro da *Botanical Society of London*. Anna Atkins produziu milhares de cianótipos e aproximadamente 12 volumes de trabalho, cada um contendo aproximadamente 14 páginas de texto e, no total, mais de 350 imagens legendadas (ZEENG, 2017). Anna Atkins publicou seu primeiro volume em 1843 e continuou seu trabalho ao longo de 10 anos (Figura 45).

Figura 45 - Livro Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions. Data: 1843-53.

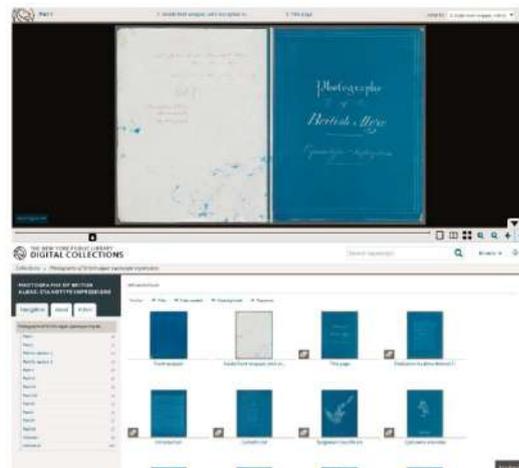


Fonte: The British Library, 2019g.

British Algae: Cyanotype Impressions de Anna Atkins foi produzido pela técnica da cianotipia, anunciada por Sir John Hershel em 1842. O cianótipo, *cyanotype*, é “um negativo fotográfico baseado em sais de ferro em vez de prata” (HACKING, 2012).

É importante ressaltar que, no site The New York Public Library Digital Collections (2019b), está o trabalho de Anna Atkins para visualização, como mostra a Figura 46.

Figura 46 - Visualização do livro Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions. Data: 1843-53.



Fonte: The new york public library digital collections, 2019c (Primeira imagem) / The new york public library digital collections, 2019b (Segunda imagem).

O nome cianótipo foi derivado do nome grego *cyan*, ciano e significa “impressão azul escuro” (STULIK; KAPLAN, 2013c). Trata-se de um processo de produção de fotogramas – além de denominar uma única imagem de uma película de cinema, fotograma refere-se à imagem fotográfica que foi produzida sem a interferência da câmera, expondo à luz um objeto posicionado em um papel ou filme fotográfico. Anna Atkins produziu os cianótipos de seu livro posicionando algas secas em papel fotossensível sob a luz do sol (HACKING, 2012).

Nos fotogramas, o papel escurece exceto no local onde o objeto bloqueia a luz e, no caso do cianótipo, a imagem resultante geralmente é branca em um fundo azul, como é possível ver na Figura 47. Nesse tipo de livro, as páginas são as fotografias encadernadas (ROSENBLUM, 1997).

Figura 47 - Páginas do livro *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*. Data: 1843-53.



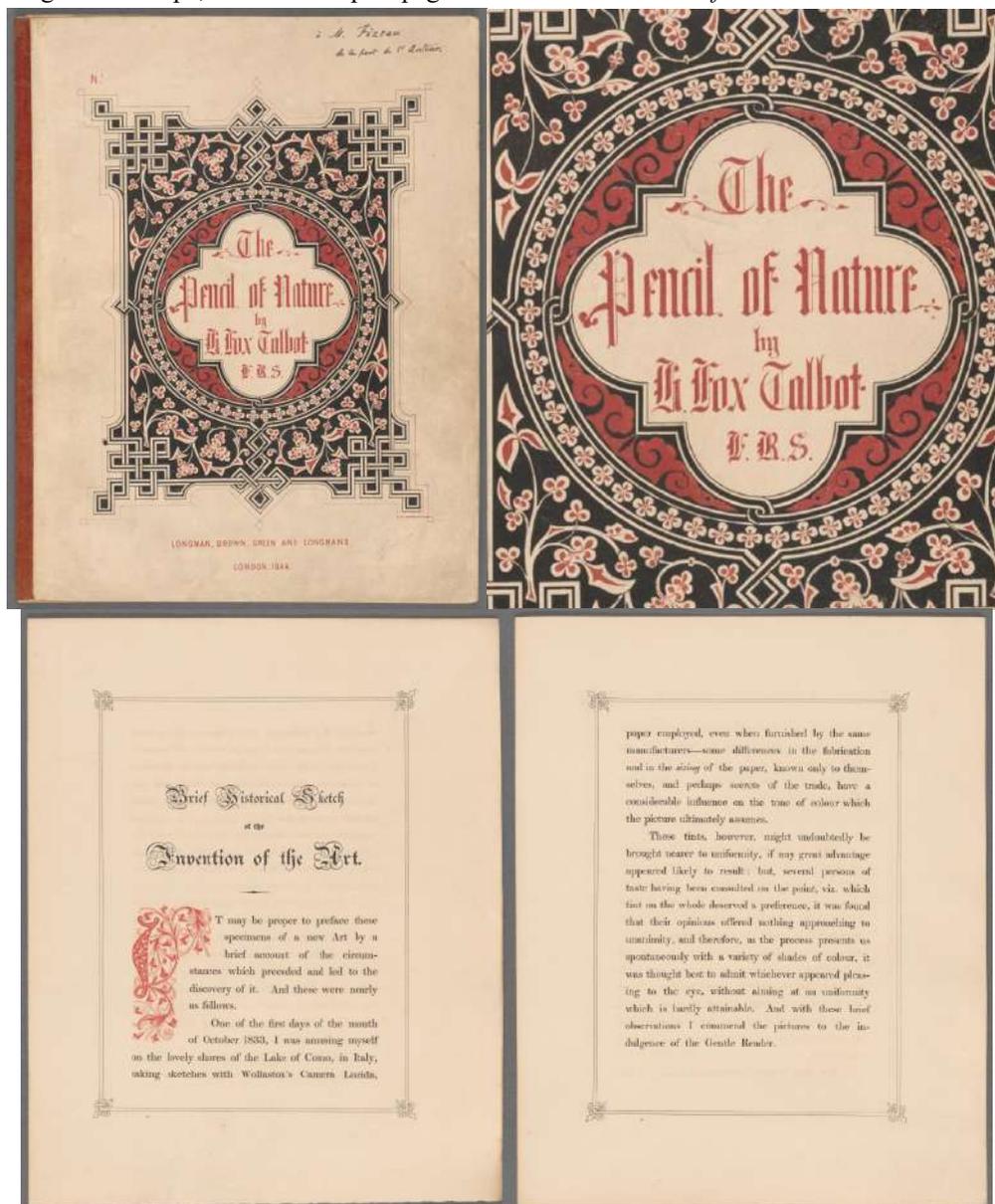
Fonte: The New York Public Library Digital Collections, 2019d (Primeira Imagem) / The New York Public Library Digital Collections, 2019e (Segunda Imagem).

The Pencil of Nature (1844 – 1846), de William Henry Fox Talbot, foi o segundo livro ilustrado por fotografias a ser publicado. No entanto, este é considerado o primeiro a ser distribuído comercialmente – em volumes no intervalo entre 1844 e 1846 – uma vez que o livro de Anna Atkins não foi distribuído de maneira comercial (ROSENBLUM, 1997).

Ressalta-se que o livro *The Pencil of Nature* de William Henry Fox Talbot está disponível em diversos formatos digitais para visualização e download no site do *The Project Gutenberg* (2019a).

A Figura 48 mostra a capa feita em cromolitografia (MCDONALD, 2015) e duas páginas do livro nas quais Talbot descreve seu processo fotográfico.

Figura 48 - Capa, detalhe da capa e páginas do livro *The Pencil of Nature*. Data: 1844 – 46.



Em relação às fotografias do livro *The Pencil of Nature*, William Henry Fox Talbot utilizou o processo fotográfico desenvolvido por ele mesmo e patenteado em 1839: o calótipo. (NEWHALL, 1949). Talbot já havia melhorado a sensibilidade de seu processo fotográfico, desenvolvendo e testando um processo negativo-positivo a partir de seu método original do papel salgado negativo/ papel salgado positivo (STULIK; KAPLAN, 2013b). Ao sensibilizar o papel com cloreto de prata, Talbot criou um papel negativo, que ele usou para fazer várias impressões positivas de papel salgado (THE LIBRARY OF CONGRESS, 2019b).

O papel salgado (*salted paper prints*) foi o principal processo fotográfico positivo utilizado para impressão de negativos de 1835 a fevereiro de 1841, quando o processo negativo do calótipo foi introduzido. Até cerca de 1850, ele foi usado quase exclusivamente para imprimir negativos de calótipos, quando Louis Blanquart-Evrard introduziu seu processo de albúmen de prata. O albúmen tornou-se o mais importante processo positivo fotográfico do século XIX, após o ano de 1855 (STULIK; KAPLAN, 2013b).

Figura 49 - Prancha II do livro *The Pencil of Nature*. Vista dos Bulevares de Paris e página com a explicação sobre a imagem. Data: 1844 – 46.



Fonte: The New York Public Library Digital Collections, 2019f.

Os editores do livro *The Pencil of Nature* se esforçaram para deixar claro para seus leitores – que ainda não estavam acostumados com aquele tipo de imagem – que as pranchas do livro foram impressas apenas pela ação da luz, sem qualquer ajuda do lápis do artista. São imagens feitas pela luz do Sol. Na introdução do livro, os editores explicam a técnica que foi utilizada, *Photogenic Drawing*. O título do livro *The Pencil of Nature* refere-se à luz que *desenhou* a imagem fotográfica (THE BRITISH LIBRARY, 2019g). A tradução

literal do título seria *O pincel da natureza*. Vale ressaltar a importância do realismo na pintura, no desenho e na gravura, na época da publicação do livro. Rosenblum (1994) explica a questão do realismo e de como era o contexto social na época do advento da fotografia e como isso influenciou a aceitação e a ampla utilização da nova técnica.

Em relação à encadernação do livro, como “não havia maneira de converter fotografias em tinta de impressão, *The Pencil of Nature* foi ilustrado com fotografias originais coladas às páginas” (HACKING, 2012, p. 21). Essa tradição já existia, tanto de colar ilustrações, quanto de separar na página o espaço da imagem, e também, imprimir as imagens e páginas separadamente e encaderná-las com o restante do miolo.

Hannavy (2008a) cita uma lista de livros ilustrados fotograficamente, separados por décadas desde 1840 até 1890, explicando sobre os temas, os profissionais envolvidos e as técnicas utilizadas.

Hannavy (2008b) elucida que, nas décadas de 1840 e 1850, muitos livros ilustrados fotograficamente eram similares a álbuns e portfólios, sendo comum o uso de legendas e/ou textos explicativos. Nesse caso, o texto explicava a imagem ou a fotografia ilustrava o texto. Em muitos livros, o objetivo era realmente explorar a técnica fotográfica e a beleza das imagens, o que foi possível com a evolução dos processos de fixação da imagem no papel. Em relação a esses processos:

[...] o processo de colódio úmido foi inventado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) em 1848, mas difundido somente a partir de 1851. Este processo tinha esta denominação porque empregava o colódio (composto por partes iguais de éter e álcool numa solução de nitrato de celulose) como substância ligante para fazer aderir o nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro que constituía a base do negativo. A exposição devia ser realizada com o negativo ainda úmido – donde a denominação colódio úmido – e a revelação devia ser efetuada logo após a tomada da fotografia. Este foi o processo de confecção de negativos dominante durante a segunda metade do século XIX, porque, como usava chapas de vidro como base, produzia negativos bem mais nítidos e com maior gradação tonal do que os negativos de papel encerado empregados até então. Seu apogeu durou até o início da década de 1880, quando foi definitivamente substituído pelas chamadas placas secas, que haviam sido lançadas em 1871.

O albúmen foi inventado pelo francês Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) em 1850, sendo assim denominado porque empregava o albúmen - extraído da clara de ovos de galinha - como camada adesiva transparente destinada a fazer aderir os sais de prata fotossensíveis à base de papel. É o papel mais popular para a execução de cópias fotográficas até meados da década de 1890, quando foi definitivamente desbancado pelos papéis de prata gelatina.

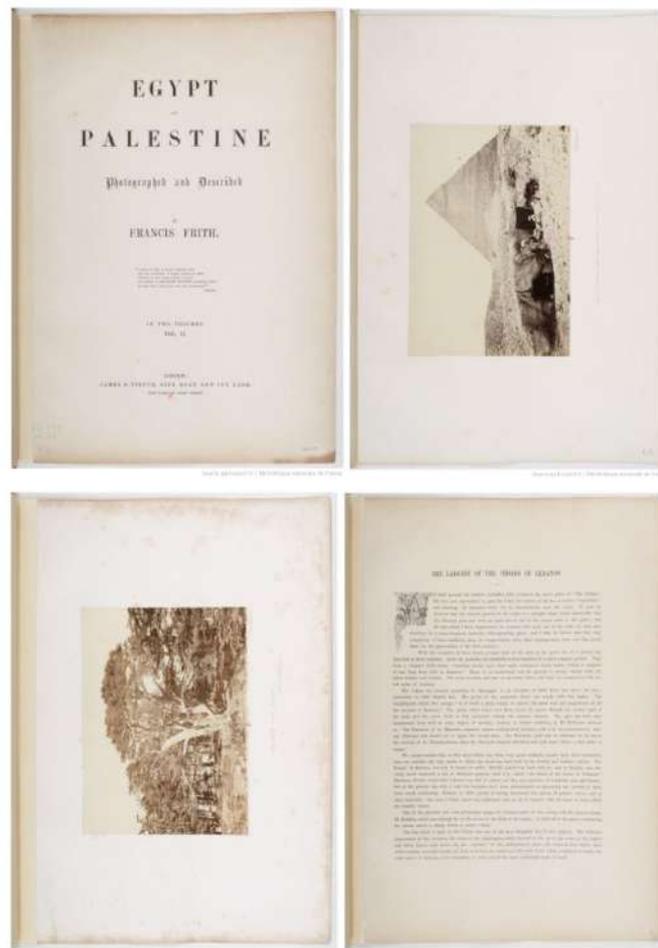
Os papéis de gelatina e prata, normalmente chamados apenas de papéis de gelatina, foram inventados por Peter Mawdsley em 1873 passando a ser produzidos industrialmente na década de 1880, sendo assim denominados porque empregavam a gelatina como camada adesiva transparente para fixar os sais de prata fotossensíveis sobre o papel. Esses papéis, que são basicamente iguais aos produzidos nos dias de

hoje, foram, juntamente com as placas secas, um dos principais elementos propiciadores da difusão da fotografia em larga escala.

Placas secas. Foram inventadas pelo inglês Richard Maddox (1816-1902) em 1871 tendo essa denominação para diferenciá-las dos negativos de colódio úmido precedentemente utilizados. As placas secas, empregando a gelatina de origem animal como elemento ligante eram de manuseio muito mais fácil, pois eram vendidas em embalagens industriais, pré-emulsionadas, que dispensavam qualquer manipulação prévia à tomada da foto por parte do fotógrafo, apresentando ainda a vantagem de serem mais sensíveis do que os negativos de colódio úmido. Estas características provocaram uma grande procura por estas placas a partir da década de 1880 e constituíram um dos fatores facilitadores da maior difusão da fotografia; da realização de registros fotográficos do movimento, com as fotografias então chamadas de instantâneos; sendo ainda um dos principais fatores propiciadores do surgimento da fotografia amadorística (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

A Figura 50 mostra o livro *Egypt and Palestine / photographed and described by Francis Frith*. Ele foi publicado em dois volumes, ilustrado com fotografias positivas em álbumen – papel albuminado – a partir de negativos de vidro de colódio úmido.

Figura 50 - Páginas do livro *Egypt and Palestine / photographed and described by Francis Frith*. Data: 1857.



Fonte: Bibliothèque Nationale De France, 2019.

O livro *Egypt and Palestine / photographed and described by Francis Frith* inclui 76 fotografias originais (37 no volume 1 e 39 no volume 2). As fotografias são montadas em folhas com títulos de tipografia e são assinadas ‘Frith, Photo 1857’. Cada uma é precedida por uma espécie de folha de guarda e seguida por um texto que a descreve, como pode ser visto na Figura 51 (INTERNET ARCHIVE, 2019d).

Figura 51 - Páginas do livro *Egypt and Palestine / photographed and described by Francis Frith*.

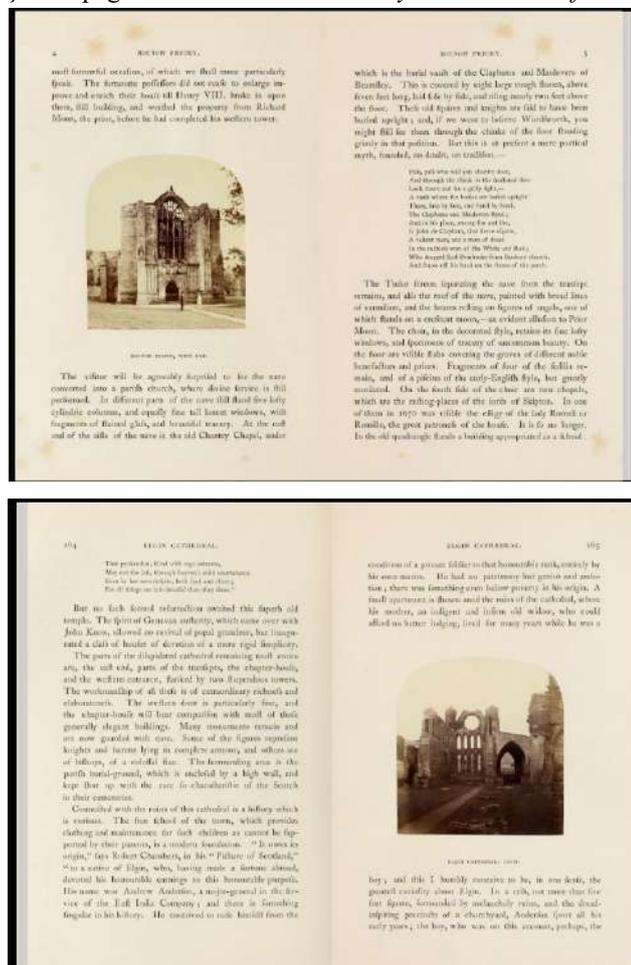


Fonte: Internet Archive, 2019d

Hannavy (2008c) explica que, durante a década de 1860, os aspectos tecnológicos e econômicos foram fundamentais para o aumento das publicações ilustradas por processos fotográficos. Dessa forma, uma transição começou a acontecer, na qual os livros ilustrados fotograficamente deixaram de pertencer somente a um público muito rico e passaram a fazer parte de um público mais amplo e mais variado. Nessa época, o Reino Unido, a França e a Alemanha eram os líderes na publicação de livros ilustrados por fotografias.

O modelo da ilustração fotográfica utilizado nos anos 1850 continuou na década seguinte. Impressões fotográficas eram coladas em um único lado de folhas separadas e estas eram inseridas entre as páginas de texto. Frequentemente, essas folhas não eram paginadas, embora pudessem incluir legendas e créditos de tipografia. Havia poucos exemplos de livros ilustrados fotograficamente nos quais as fotografias fossem aplicadas em espaços em branco, especificamente criados em páginas de texto impressos, apontando, assim, para a total integração da imagem fotográfica com o texto (HANNNAVY, 2008c). Publicado em 1862, o livro, *Ruined Abbeys and Castles of Great Britain* de William Howitt e Mary Botham Howitt é um exemplo desse tipo (Figura 52).

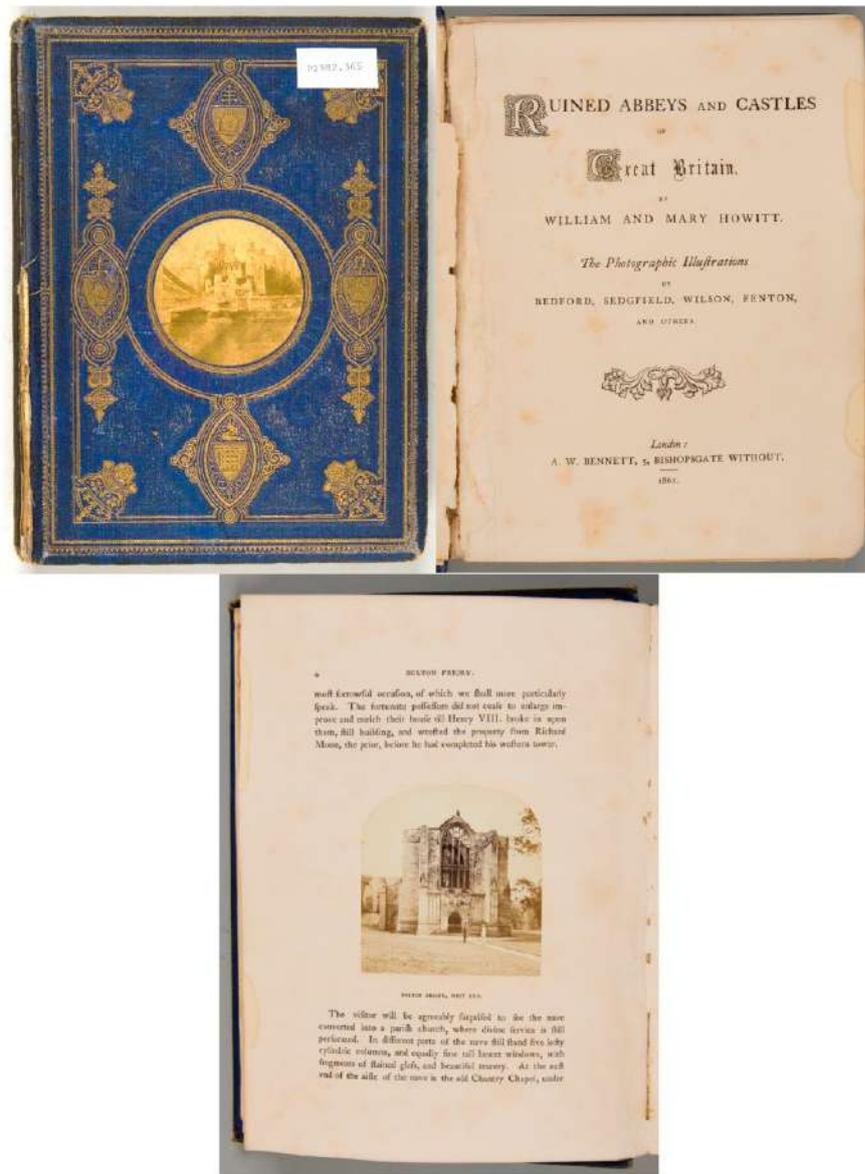
Figura 52 - Visualização de páginas do livro *Ruined Abbeys and Castles of Great Britain*. Data: 1862.



Fonte: Internet Archive, 2019e.

É considerado o primeiro livro com temática arquitetônica a integrar na mesma página texto e fotografia (HOUSTON, 2019). A capa do livro é em tecido azul original com bordas chanfradas e cuidadosamente estampado em dourado. A fotografia aplicada na capa é uma impressão em papel albuminado (Figura 53).

Figura 53 - Capa e páginas do livro *Ruined Abbeys and Castles of Great Britain*. Data: 1862.



Fonte: The Harvard Art Museums, 2019.

Na década de 1870, o processo mais utilizado para a inserção de fotografias em livros ainda era o papel albuminado (processo pelo qual a imagem a ser impressa é gravada em matrizes de pedra ou metal com o auxílio da fotografia, diretamente, ou por meio de fotolito). Entretanto, já na década anterior começavam a surgir os processos fotomecânicos de impressão (MUSTALISH, 1997).

De acordo com Hamber (2008), uma variedade de processos fotomecânicos passaram a ser utilizados na década de 1870 para a produção de livros ilustrados por fotografia, tais como: *woodburytype*; a colotipia (*colloTYPE*), também denominada de fototipia e; a fotolitografia (*photolithography*).

A introdução da fotolitografia na década de 1850 foi resultado das pesquisas iniciadas por Niépce e avançadas por muitos outros litógrafos, tipógrafos e impressores. Rose-Joseph Lemercier já havia experimentado uma combinação de fotografia e litografia desde 1848. Juntamente com Louis-Alphonse Davanne, Noël-Marie Paymal Lerebours e Charles-Louis-Arthur Barreswil, Lemercier desenvolveu um processo de fotolitografia planográfica (*planographic photolithographic process – lithophotografie*) que, em 1852, foi introduzido na *Académie des sciences*. Lemercier abandonou seu processo em 1857. A técnica que obteve sucesso a partir de então foi desenvolvida pelo engenheiro químico Alphonse-Louis Poitevin, que conseguia realizar mais de 700 impressões a partir de cada pedra matriz. Ele patenteou seu processo em 1855 em Londres e França (HAMBER, 2008).

A fotolitografia é um processo de impressão litográfica em que:

[...] o desenho é transferido para a pedra por meio da fotografia. Derivada dos experimentos com substâncias asfálticas, a pedra litográfica era revestida em betume fotossensível e exposta à luz em contato com a matriz fotográfica. A pedra revestida era lavada em terebentina, tingida e impressa, produzindo imagens em meio-tom. Alphonse Poitevin empregou o albúmen dicromatado, que era lavado em água para produzir uma superfície planográfica. O processo foi a base para a transferência fotolitográfica e a cromolitografia. Também levou à fotozincografia, em que se usa uma placa de zinco, posteriormente adaptada à litografia *off-set* (IMS, 2014).

A fotolitografia foi amplamente utilizada a partir da década de 1860 e seus usos envolviam, entre outros, a reprodução de fac-símiles de livros manuscritos e obras originais; desenhos; mapas; ilustrações e livros – como já explicado no tópico 2.5. A criação de clichês, fotolitos e a impressão *offset* foram avanços a partir desses processos fotomecânicos, e a sua adaptação para a tecnologia de impressão digital no século XX e para a confecção de circuitos integrados no século XXI (HAMBER, 2008).

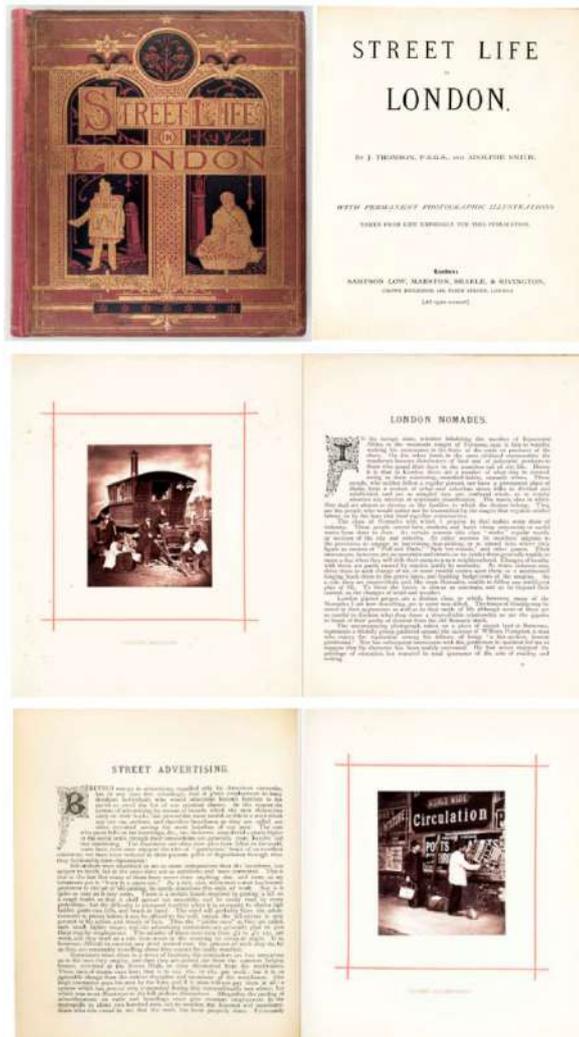
A fototipia ou colotipia (*colloTYPE*) designa impressão de uma superfície de gelatina de uma maneira litográfica. O princípio básico do processo do *colloTYPE* foi o já citado processo inventado por Poitevin em 1855, com a aplicação antecipada do processo demonstrado por F. Joubert em 1859. As melhorias mais importantes foram introduzidas em 1868 por Joseph Albert e Jakub Husnik (STULIK; KAPLAN, 2013e).

Woodburytype (Woodburytipia – em espanhol) foi o processo inventado por Walter Bentley Woodbury e Joseph Wilson Swan. Foi patenteado em 1864 e, em 1865, foram publicados os detalhes técnicos. O *woodburytype* foi um dos primeiros processos fotomecânicos de sucesso para reproduzir os delicados meios-tons das fotografias. Inspirou uma série de livros, revistas e edições especiais impressas entre 1864 e 1910. No entanto, este

processo não pode competir com o rápido desenvolvimento de outros processos fotomecânicos de meio-tom ou retículas (*halftone*) que praticamente substituíram o *woodburytype* até o final do século XIX (STULIK; KAPLAN, 2013d).

A Figura 54 mostra páginas do livro *Street life in London: with permanent photographic illustrations taken from life expressly for this publication* que incluía 36 *woodburytypes* (THE LIBRARY OF CONGRESS, 2019b). Ele foi publicado em 12 partes e consiste de uma série de artigos do jornalista Adolphe Smith e do fotógrafo John Thomson. A segunda metade do século XIX viu um interesse crescente na vida urbana, no cotidiano, nos trabalhadores, na pobreza das cidades e nas condições sociais. É considerado como um trabalho fundamental na história da fotografia documental (THE BRITISH LIBRARY OF POLITICAL AND ECONOMIC SCIENCE, 2019).

Figura 54 - Capa e páginas do livro Street Life in London. Data: 1877. Técnica: *woodburytype*.

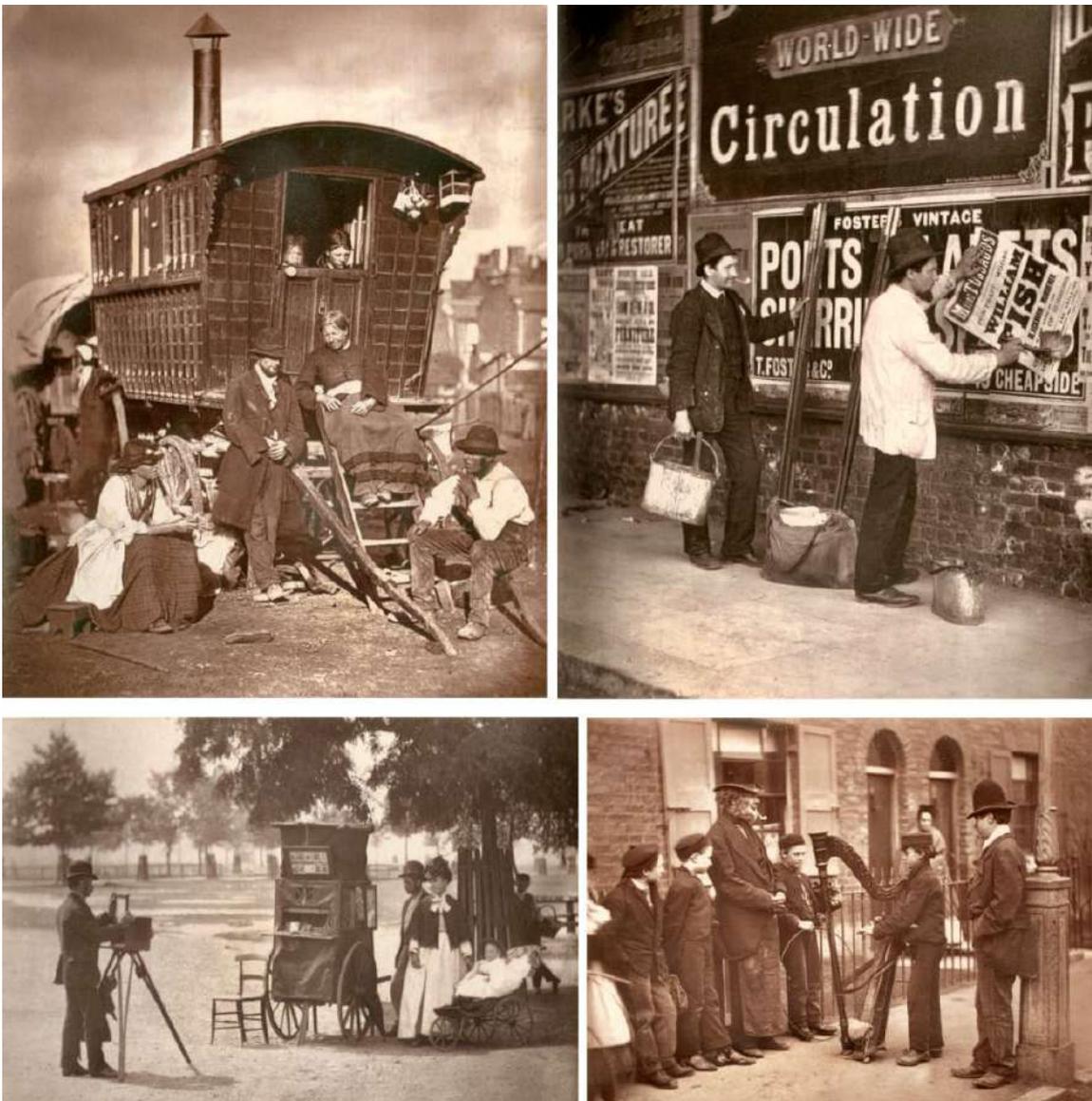


Fonte: The British Library Of Political And Economic Science, 2019a.

John Thomson era um fotógrafo talentoso e influente, que passara dez anos viajando e tirando fotos do Extremo Oriente. Em seu retorno a Londres, ele se juntou a Adolphe Smith, um jornalista socialista, em um projeto para fotografar a vida dos pobres nas ruas de Londres. Os 12 volumes foram publicados em partes mensais como uma série de livretos a partir de fevereiro de 1877 como *Street Life*, em Londres sendo, em seguida, publicado como livro. Foi um dos primeiros exemplos de fotografia social e documental (EDWARDS, 2008).

As Figuras 55 e 56 mostram algumas fotografias do livro *Street Life in London*.

Figura 55 - Fotografias do livro *Street Life in London*. Data: 1877. Técnica: *woodburytype*.



Fonte: The British Library Of Political And Economic Science, 2019b (Imagem 1)/ The British Library Of Political And Economic Science, 2019c (Imagem 2) / The British Library Of Political And Economic Science, 2019d (Imagem 3) / The British Library Of Political And Economic Science, 2019e (Imagem 4).

Figura 56 - Fotografias do livro *Street Life in London*. Data: 1877. Técnica: *woodburytype*.



Fonte: The British Library Of Political And Economic Science, 2019f (Imagem 1)/ The British Library Of Political And Economic Science, 2019g (Imagem 2) / The British Library Of Political And Economic Science, 2019h (Imagem 3).

As fotografias foram produzidas especialmente para esse trabalho, para serem publicadas com os textos, como é afirmado no próprio título: *Street life in London: with permanent photographic illustrations taken from life expressly for this publication – A vida nas ruas de Londres: com ilustrações fotográficas permanentes tiradas da vida real expressamente para esta publicação.*

Como afirma Gene Thornton, em um artigo de 1974 para o jornal *The New York Times*, muitas das fotografias antigas que vemos agora nas paredes dos museus foram originalmente destinadas a páginas de livros (THORNTON, 1974).

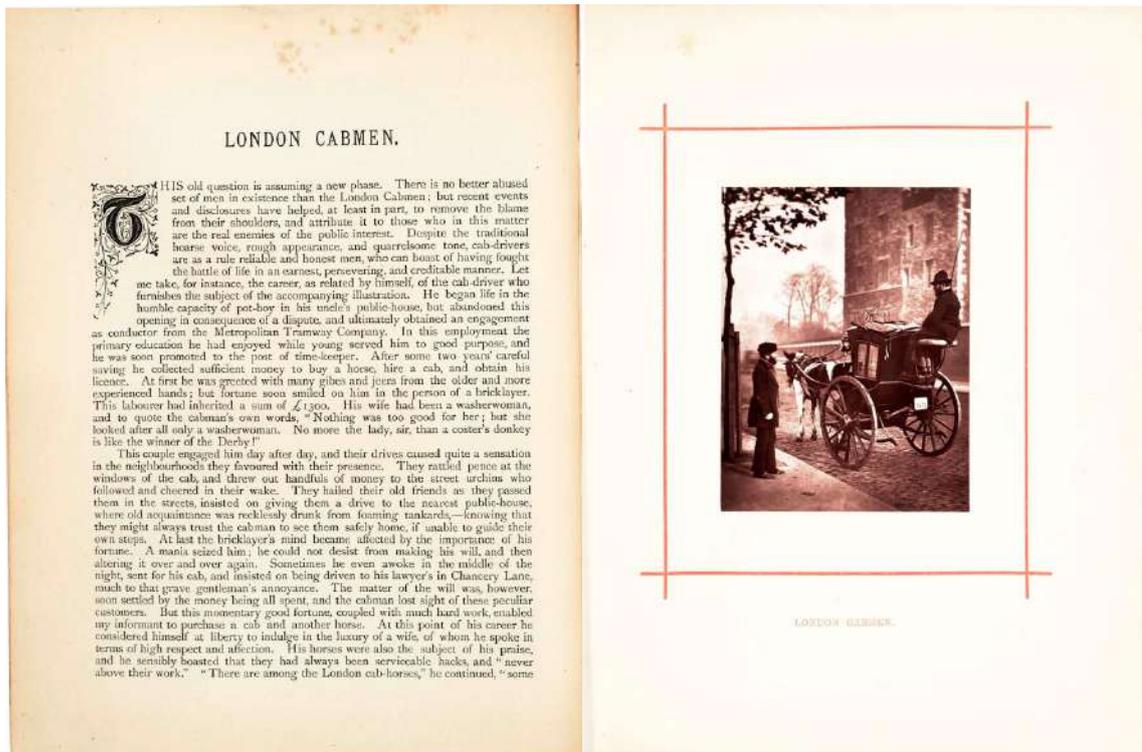
Há quase uma evocação dos autores em relação ao realismo das fotografias, comparando-as com as ilustrações realistas produzidas em gravuras. Eles escreveram em seu prefácio ‘a precisão da fotografia’, a ‘precisão inquestionável’ que permitiria apresentar os tipos verdadeiros dos pobres de Londres, declarando que o realismo da fotografia é mais confiável do que o da arte (WIESNER, 2019). O texto é escrito sob o ponto de vista da época dos autores, tanto ao abordar os temas sociais, quanto ao abordar a técnica da fotografia.

Os textos que acompanham as imagens fornecem aos leitores detalhes contextuais sobre a vida dos fotografados, visto que estão escritos de maneira bastante pessoal, mostrando a visão dos autores. A disposição das imagens em relação ao texto objetiva o caráter documental do trabalho, uma vez que este não descreve a fotografia, mas aporta detalhes tais como: o nome dos fotografados, a história de suas vidas, as suas famílias, o que aconteceu para que eles trabalhassem em suas profissões, o cotidiano, o salário e as dificuldades enfrentadas. As páginas com as fotografias não estão numeradas, pois foram produzidas separadamente e organizadas com o texto para a encadernação.

De acordo com Angela Vanhaelen (2002), nem as fotografias, nem o textos são tão objetivos – para não dizer científicos – como os autores clamam. Ao contrário, o texto passa de uma posição distanciada para uma posição engajada, apresentando opiniões e estabelecendo conceitos e julgamentos ao tratar do caráter, da má reputação ou da virtude das pessoas.

Na Figura 57 está uma página dupla com o texto e a fotografia correspondente.

Figura 57 - Página dupla do livro *Street Life in London*.



Fonte: The British Library of Political and Economic Science, 2019i.

No entanto, como afirma Highmore (2002), se em *Street Life in London* há algo subjetivo e pessoal no registro desses momentos negociados (entre o fotógrafo, o jornalista e seus sujeitos); há, também, algo da realidade da vida urbana que permanece. Por mais que a cena encontrada seja controlada e posada – as fotografias nessa época necessitavam de um tempo maior de exposição – por mais que a vida cotidiana dos londrinos empobrecidos não fosse retratada fielmente e, em seu lugar fosse colocado o ponto de vista do fotógrafo e do jornalista, suas fantasias e ambições, algo verdadeiro permanece. A imagem fotográfica pode não transmitir ou carregar seu tema com total fidedignidade, mas também não pode apagá-lo ou modificá-lo completamente. Algo do contexto social e histórico permanece; alguma coisa do objeto fotografado permanece independentemente de quem a produziu e como a produziu;

da mesma forma que alguma coisa de quem produziu a imagem fotográfica também permanece, independentemente do resultado final da fotografia (HIGHMORE, 2002).

Essa qualidade de índice da fotografia e do cinema, ambos mediados pela imagem-câmera, será discutida mais adiante ao relacionar o fotolivro ao cinema. Enquanto índice, a fotografia mantém esse atributo de documento (DUBOIS, 2004). Ao mesmo tempo que a fotografia e o cinema são imagens realizadas pela câmera – imagem-câmera – essas não podem ser realizadas sem a presença do objeto que foi fotografado ou filmado e sem a presença do sujeito da câmera na circunstância da tomada – o fotógrafo ou o cineasta (RAMOS, 2005).

No final do século XIX, na década de 1890, as fotografias utilizadas para ilustrações de livros haviam passado de antigos métodos de inserção de imagens originais em livros para a reprodução por meio de processos fotomecânicos de impressão (DENNY, 2008). Os livros que mais se beneficiaram com esses novos processos foram os livros de estudos científicos, etnográficos, livros de viagens, peças promocionais para turismo, livros infantis, etc. Mas, nesse período, com a primeira fase do desenvolvimento da fotografia artística, os livros ilustrados fotograficamente passaram por experimentações diversas e diferentes maneiras de explorar a associação de textos e imagens (DENNY, 2008).

A fotogravura (*photogravure*) foi inventada por William Henry Fox Talbot e aperfeiçoada por Karel Klíč. Foi patenteada por Talbot em 1852 e em 1858. Klíč fez diversas melhorias e anunciou seu processo de fotogravura em 1879, mas nunca publicou ou patenteou os detalhes, embora ele tenha vendido o processo como um segredo comercial para vários estabelecimentos de impressão na Áustria e Alemanha. Muitos processos de fotogravura utilizados até hoje foram baseados na pesquisa de Talbot e Klíč. A técnica foi utilizada na impressão de livros ilustrados, bem como na produção de revistas de fotografia e arte. Alguns fotógrafos e artistas também usaram o processo de fotogravura diretamente como um meio criativo (STULIK; KAPLAN, 2013f).

O termo fotogravura também é utilizado para agrupar diferentes processos de impressão, exceto o meio-tom ou *halftone* (CLARK, 2018). Na França, os jornais e as revistas não incluíam fotografias impressas em seu conteúdo até o desenvolvimento da impressão por pontos e a meio-tom. Meio-tom ou *halftone* é um processo fotomecânico que permite que uma imagem fotográfica seja transferida para uma página impressa como um refinado padrão de pontos (CYCLEBACK, 2008).

Como explicam Stulik e Kaplan (2013e), não há como nomear um único inventor desse processo fotomecânico. Talbot desenvolveu e patenteou um processo em têxteis e telas em 1852. Georg Meisenbach (alemão), Frederic Ives (americano) e Max Levy (americano) podem ser considerados os principais contribuintes para o desenvolvimento do processo de impressão em meio-tom, que passou a ser amplamente utilizado a partir do século XX.

A partir de agora, vale ressaltar que denominar-se-á ampliação a fotografia ampliada em papel fotográfico fotossensível. É importante distingui-la das reproduções fotomecânicas, que são fotografias reproduzidas por algum processo de impressão a tinta sobre papel ou outra superfície, comumente não fotossensível (KNAZOOK, 2015).¹¹

Villas-Boas (2008) explica como a impressão meio-tom possibilita que os detalhes da fotografia ampliada podem ser conseguidos na fotografia impressa:

É a diferença entre uma fotografia e um desenho simples feito com esferográfica: na foto, as formas são definidas por meios-tons; no desenho, por traços e pelas cores que o preenchem. Na foto, dizemos que há uma *imagem em meio-tom*; no desenho, temos uma *imagem a traço*.

No entanto, não é tão simples reproduzir esses *meios-tons* num impresso. Para que isso seja possível, é preciso decompor os meios-tons em pequenos pontos que, variando de tamanho e de cor, misturam-se em nossa visão (porque são pequenos). Por conta dessa mistura ótica, esses pequenos pontos simulam uma variação natural da cor e, assim, também simulam o aspecto ‘natural’ das formas que estão sendo reproduzidas. Esses pontos são organizados numa rede, denominada *retícula* (ou seja, uma ‘pequena rede’). Assim, os meios-tons são obtidos na impressão com o uso de retículas.

Muitos processos gráficos utilizam retículas – como o offset, a rotogravura e a impressão digital – e assim, têm como reproduzir imagens fotográficas com bastante realismo. Se utilizarmos uma lente de aumento (ou um *conta-fios*, que é o instrumento que os profissionais usam para isso), veremos que se trata de uma simples simulação, obtida por meio dos pontos da retícula. [...]

Nas fotos em preto-e-branco, esses meios-tons são formados apenas com tinta preta. Nas fotos ‘coloridas’, são usadas outras tintas que, na nossa visão, parecem se misturar por meio das retículas. Cada uma dessas tintas é impressa separadamente (ainda que uma logo depois da outra, na mesma máquina). Isso significa que um impresso que possui mais de uma cor foi, em realidade, impresso mais de uma vez. (VILLAS-BOAS, 2008, p. 18-20).

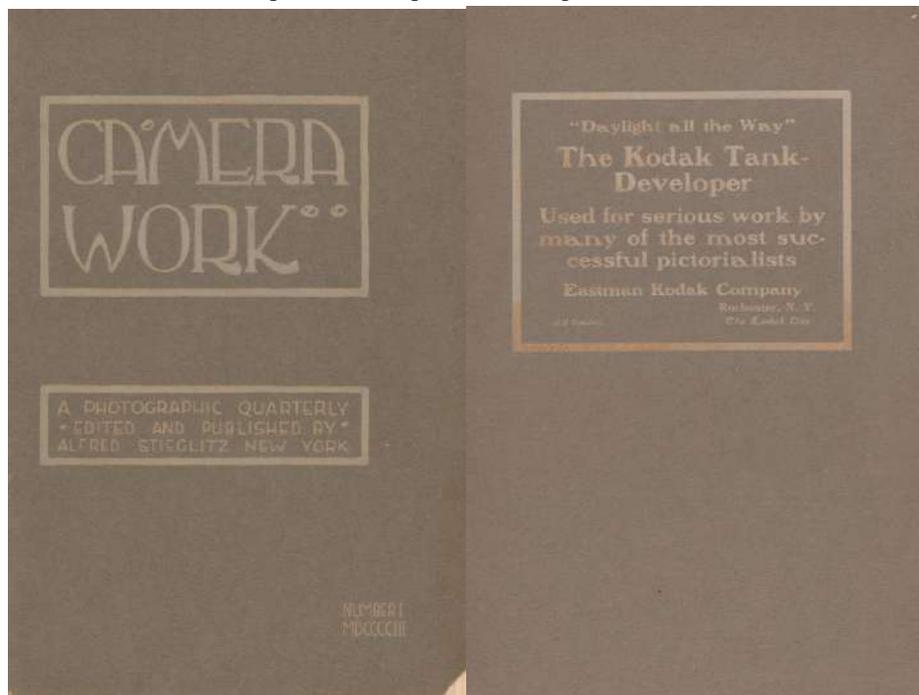
No início do século XX, de 1903 a 1917, foi publicada a revista trimestral *Camera Work* por Alfred Stieglitz. Alfred Stieglitz era fotógrafo, editor, galerista (NEWHALL, 1949). De 1897 a 1902 ele já havia sido editor da revista *Camera Notes* (1897-1903) (ICP, 2019). *Camera Notes* era vinculada ao *Camera Club of New York* (HATHITRUST DIGITAL

¹¹ No site *Art of the Photogravure* é possível visualizar as diferentes texturas de alguns processos fotográficos e fotomecânicos.

LIBRARY, 2019). Newhall (1949) narra detalhadamente os acontecimentos relacionados às duas revistas e ao trabalho de Alfred Stieglitz.

Camera Work apresentou artigos sobre estética, resenhas de exposições, poesia e – o mais importante – reproduções de fotogravuras e outros processos, primorosamente produzidas a partir de negativos fotográficos ou de ampliações originais (STIEGLITZ, 1903). De acordo com Jussim (1979), uma gama de técnicas foi empregada para transmitir, o mais fielmente possível, as obras dos fotógrafos. Era projetada por Edward Steichen que, para o design da capa, criou um título desenhado à mão em estilo Art Nouveau que acompanhou a revista até seu último número (SANDS, 2014), como mostra a Figura 58.

Figura 58 - *Camera Work*. Capa e contracapa desenhada por Edward Steichen. Data: 1903-1917.

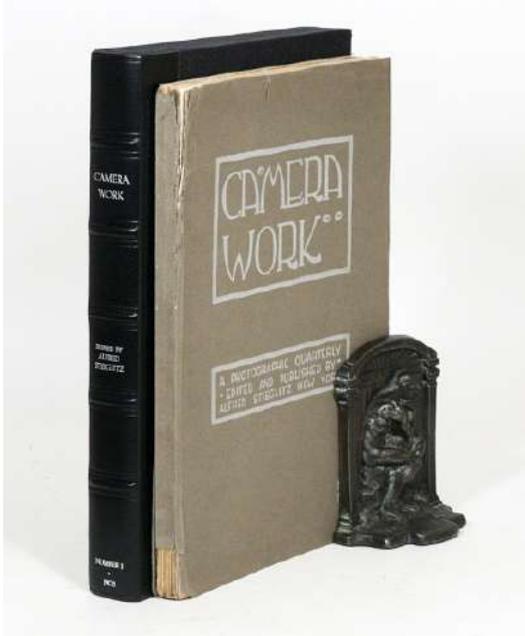
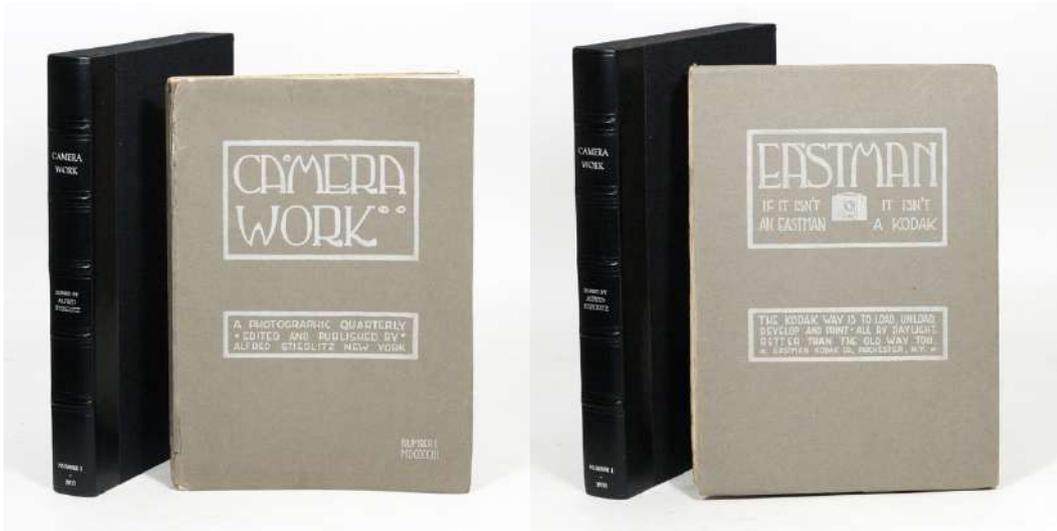


Fonte: MODJOURN, 2019.

Na Figura 59 é possível observar a encadernação e o formato de *Camera Work*.¹² Pela importância dos periódicos para a fotografia a partir do final do século XIX e início do século XX, pelos detalhes gráficos e pelos conteúdos relacionados à fotografia, o estudo da revista *Camera Work* poderá contribuir para pensar a fotografia enquanto página de livro.

¹² As fotografias da Figura 59 referentes ao número 1 de *Camera Work* estão disponíveis em uma loja especializada em livros raros e primeiras edições em literatura, arte, história e ciência. Nesse trabalho evita-se colocar sites de lojas e leilões. No entanto, considera-se interessante a busca nesses websites para reconhecer o valor financeiro dessas obras no mercado. Esse exemplar, por exemplo, está sendo vendido por US\$30.000 (trinta mil dólares) (MODJOURN, 2019).

Figura 59 - *Camera Work* número 1. Data: 1903.



Fonte: Manhattan Rare Books, 2019.

Margolis e Stieglitz (1978) explica o quanto a qualidade da impressão era importante para Alfred Stieglitz. Em 48 dos 50 números publicados de *Camera Work*, uma página era dedicada a explicar os métodos utilizados para impressão, como mostra a Figura 60¹³. Stieglitz categoriza, inclusive, as impressões que foram feitas a partir de negativos, o que o levava a considerar que a fotografia da revista era uma imagem original.

As questões sobre a originalidade da obra de arte e suas reproduções foram discutidas por Walter Benjamin em 1936 em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, publicado originalmente em alemão. Benjamin (1987) afirma que “a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens” (BENJAMIM, 1987, p.166).

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. [...]

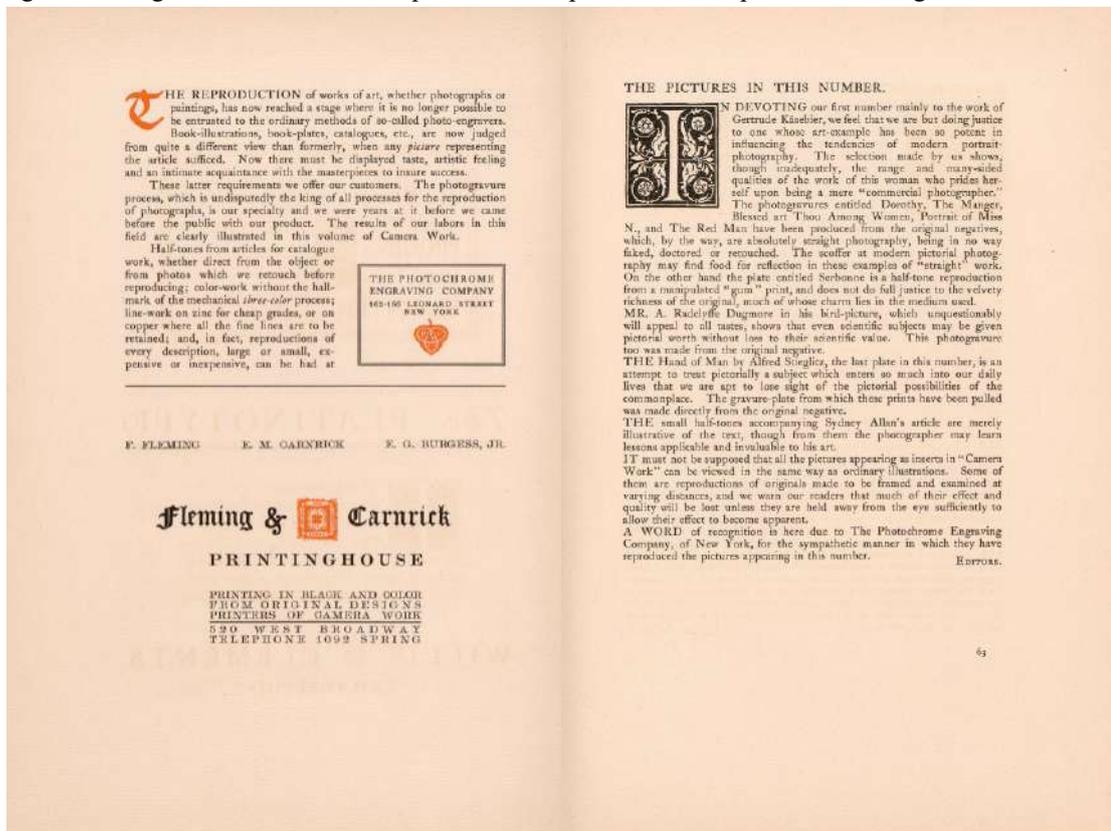
O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa a reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva - ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que

¹³ Na fonte utilizada para essa pesquisa, o pdf dos exemplars de *Camera Work* tem uma paginação diferente da paginação original da revista. Foi escolhido manter a numeração original impressa na revista ao invés da paginação do pdf. Todos os exemplares da revista estão disponíveis para visualização e download (THE MODERNIST JOURNALS PROJECT, s.d.).

aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIM, 1987, p.166-168).

É interessante notar que Alfred Stieglitz já no início do século XX estava preocupado em pontuar que havia fotografias originais publicadas na revista *Camera Work*. Para tanto, Stieglitz ressaltava a forma como a fotografia foi impressa e inserida na publicação.

Figura 60 - Páginas de *Camera Work* que tratam dos processos de impressão das fotografias. Data: 1903.



Fonte: The Modernist Journals Project, 2019, p. adv4-70, 63.

A primeira imagem da Figura 60 mostra o anúncio da empresa *Photochrome Engraving Company*, responsável pela impressão das imagens da revista – as páginas finais de *Camera Work* eram dedicadas a anúncios, muitos deles relacionados à fotografia e à arte. Em uma parte do texto lê-se:

O processo da fotogravura, que é indiscutivelmente o rei de todos os processos para a reprodução de fotografias, é a nossa especialidade e estamos já faz anos nisso antes mesmo de apresentar nosso produto ao público. Os resultados de nossos trabalhos neste campo estão claramente ilustrados neste volume de *Camera Work* (traduzido pela autora)¹⁴.

Stieglitz já havia deixado a empresa *Photochrome Engraving Company*, da qual havia sido um dos fundadores em 1890. A empresa já tinha uma divisão somente dedicada ao processo de fotogravura. Por volta de 1912 ou 1913, a empresa Manhattan Photogravure Company assume o trabalho da revista (JUSSIM, 1979).

A segunda imagem da Figura 60 mostra a página na qual Stieglitz explica os processos utilizados. Stieglitz também reconhece o trabalho da *Photochrome Engraving Company*, de Nova Iorque, pela maneira em que eles reproduziram as imagens. Em outro trecho, ele afirma que as fotogravuras intituladas *The Manger; Blessed art Thou Among Women; Portrait of Miss N; and The Red Man* foram produzidos a partir dos negativos originais, que, a propósito, são fotografias absolutamente diretas, não sendo de forma alguma falsificadas, manipuladas ou retocadas. Por outro lado, a placa intitulada *Serbonne* é uma reprodução de meio-tom (halftone) de uma impressão de goma-arábica ou goma bicromatada (*gum print*), e não faz justiça à aveludada riqueza do original, cujo charme está no meio usado (tradução da autora).¹⁵

Na Figura 61 é possível observar a reprodução da fotografia *Serbonne* de Gertrude Käsebier na página impressa em meio-tom da *Camera Work* (versão do pdf digitalizado) e, sua versão original em goma bicromatada. A Figura 62 mostra um exemplar fotografado da revista com a mesma fotografia colada/montada na página.

¹⁴ “The photogravure process, which is undisputedly the king of all processes for the reproduction of photographs, is our specialty and we were years at it before we came before the public with our product. The results of our labors in this field are clearly illustrated in this volume of *Camera Work*.” (THE MODERNIST JOURNALS PROJECT, 2019, p.72).

¹⁵ “The photogravures entitled *Dorothy, The Manger, Blessed art Thou Among Women, Portrait of Miss N., and The Red Man* have been produced from the original negatives, which, by the way, are absolutely straight photography, being in no way faked, doctored or retouched. The scoffer at modern pictorial photography may find food for reflection in these examples of “straight” work. On the other hand the plate entitled *Serbonne* is a half-tone reproduction from a manipulated “gum” print, and does not do full justice to the velvety richness of the original, much of whose charm lies in the medium used.” (THE MODERNIST JOURNALS PROJECT, 2019, p. 63).

Figura 61 - Fotografia *Serbonne* de Gertrude Käsebier.



Legenda: A primeira imagem é a reprodução da fotografia em meio-tom na página da Camera Work. A legenda esclarece que é uma reprodução a partir do original em goma bicromatada – From a “gum” print. Essa imagem foi retirada do pdf digitalizado pelo. MJP. A segunda imagem é sua versão original em goma bicromatada, como esclarece a página do MOMA – *Medium: Gum bichromate print.*

Fonte: The Modernist Journals Project, 2019, p. 27 (Primeira imagem) / The Museum of Modern Art, 1900 (Segunda imagem).

Figura 62 - Camera Work número 1.



Legenda: Percebe-se que a fotografia está colada como nos livros ilustrados fotograficamente nos quais o original fotográfico era montado na página impressa. Data: 1903.

Fonte: Manhattan Rare Books, 2019.

Camera Work era impressa em papel de excelente qualidade, com fotografuras meticulosamente montadas (*mounted*) – coladas – em papel especial (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1837). Impressas em papel japonês (*japanese tissue / japan paper*), montadas em papéis texturizados e individualmente colocadas nas revistas. Em cada edição, as ilustrações foram afastadas do texto da revista, criando portfólios de imagens voltados para uma contemplação introspectiva (MONOSKOP, 2019).

Portanto, como explica Friedman (2009), *Camera Work* foi um periódico que em uma única edição costumava utilizar variados processos de reprodução fotomecânicos. O primeiro número da revista, por exemplo, foi impresso utilizando-se as técnicas de fotografura e meio-tom – *halftone*. Friedman (2009) esclarece que, durante a catalogação do trabalho de Alfred Stieglitz para o *The Metropolitan Museum of Art*, foi importante especificar a técnica utilizada para reproduzir a fotografia no periódico para poder compará-la com o meio do objeto físico na coleção, que muitas vezes difere.

As fotografuras da revista remetem às técnicas de gravura utilizadas na época, a saber, na textura da tinta da litografia, na delicadeza e nas linhas finas da água-forte, bem como nas capacidades decorativas da água-tinta. De fato, em uma exposição histórica de métodos fototecnológicos realizada no Museu de Belas Artes de Boston em 1892, o nome dado ao processo de fotografura tinha sido, precisamente, ‘photo-aquatint’ (traduzido pela autora) (ART OF THE PHOTOGRAVURE, 2019).

O livro *Camera Work: A Pictorial Guide With Reproductions of All 559 Illustrations and Plates, Fully Indexed*, editado por Margolis e Stieglitz (1978, p. XV), apresenta um glossário de processos fotográficos, ora que foram utilizados para a impressão da revista ora para a ampliação da fotografia original que foi transferida para o periódico. Entre eles: colotipia, fotografura, *halftone*, autocromos, etc. (ART OF THE PHOTOGRAVURE, s.d.).

As primeiras edições do *Camera Work* focaram principalmente em fotógrafos pictorialistas e membros da *Photo-Secession*, fotógrafos que sentiram que o que distinguia a fotografia de belas artes do fotógrafo amador instantâneo era a manipulação do artista para criar uma imagem com qualidade de pintura (FRIEDMAN, 2009).

Photo-Secession foi o primeiro grupo influente de fotógrafos americanos que trabalhou para que a fotografia fosse aceita como Belas Artes. Liderado por Alfred Stieglitz, o grupo foi inspirado em movimentos artísticos da Europa, como o Linked Ring – Brotherhood of the Linked Ring – English Association of Photographers, que tinha objetivos semelhantes,

uma vez que a associação de fotógrafos ingleses foi formada em 1892, a qual promovia a noção de fotografia como Belas Artes (ENCYCLOPÉDIA BRITANNICA, 2018).

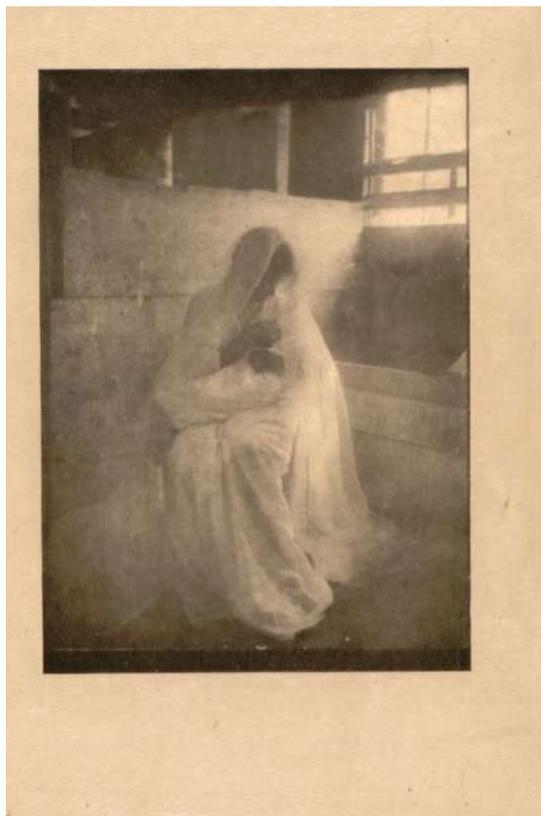
Porém, ao longo dos catorze anos de publicação, fotógrafos modernistas surgiram propondo uma fotografia mais direta e nítida, que abraçasse as qualidades intrínsecas e únicas do meio fotográfico. Durante esse tempo, a visão pessoal de Stieglitz do que constituía a arte fotográfica mudou para esta abordagem modernista, e nada é mais evidente desta mudança do que o fato de que a edição final da *Camera Work* foi inteiramente dedicada a fotografias do jovem fotógrafo modernista Paul Strand (FRIEDMAN, 2009).

A revista publicou fotografias de: Clarence White, Gertrude Käsebier, Edward Steichen, Frederick Evans, Alvin Langdon Coburn, Frank Eugene, Robert Demachy, Joseph T. Keiley e do próprio Stieglitz. Quando Stieglitz começou a exhibir arte moderna em sua galeria, reproduziu gravuras e desenhos de Auguste Rodin, Henri Matisse e Pablo Picasso no *Camera Work*, juntamente com resenhas e artigos de Vasily Kandinsky, Gertrude Stein e outros importantes pensadores da época (SANDS, 2014).

O primeiro número de *Camera Work* foi dedicado à fotógrafa Gertrude Käsebier (THE INTERNATIONAL PHOTOGRAPHY HALL OF FAME AND MUSEUM, 1852-1934). Käsebier estudou pintura no *Pratt Institute* de 1889 to 1893 e, em 1897, abriu um estúdio de retratos em Nova York. No artigo denominado *Mrs. Käsebier Work — an appreciation*, Charles Caffin, crítico de arte inglês, comenta o trabalho da fotógrafa e a elogia como artista e profissional. Em um trecho de seu texto, afirma que a nova revista *Camera Work*, dedicada aos interesses da fotografia, acerta em abrir seu primeiro número com um levantamento do trabalho de Gertrude Käsebier porque a fotógrafa ganhou uma reputação invejável tanto pela qualidade do trabalho, quanto pela forma como uniu seu empreendimento artístico aos seus negócios. Caffin explica que ela é uma artista de formação e também de talento, visto que tem uma base sólida de conhecimento e uma rica imaginação criativa. Caffin continua o texto elogiando as fotografias de Käsebier, explicando os motivos estéticos e técnicos para o reconhecimento de seu trabalho (THE MODERNIST JOURNALS PROJECT, 2019).

Frances Benjamin Johnston, fotógrafo e fotojornalista americano, também escreveu um artigo sobre o trabalho de Käsebier, denominado *Gertrude Käsebier, professional photographer*. Johnston afirmou que, dentre todos os fotógrafos, ela havia sido considerada como a melhor retratista de sua época (THE MODERNIST JOURNALS PROJECT, 2019, p. 7). A Figura 63 mostra uma das fotografias que foi publicada na *Camera Work*.

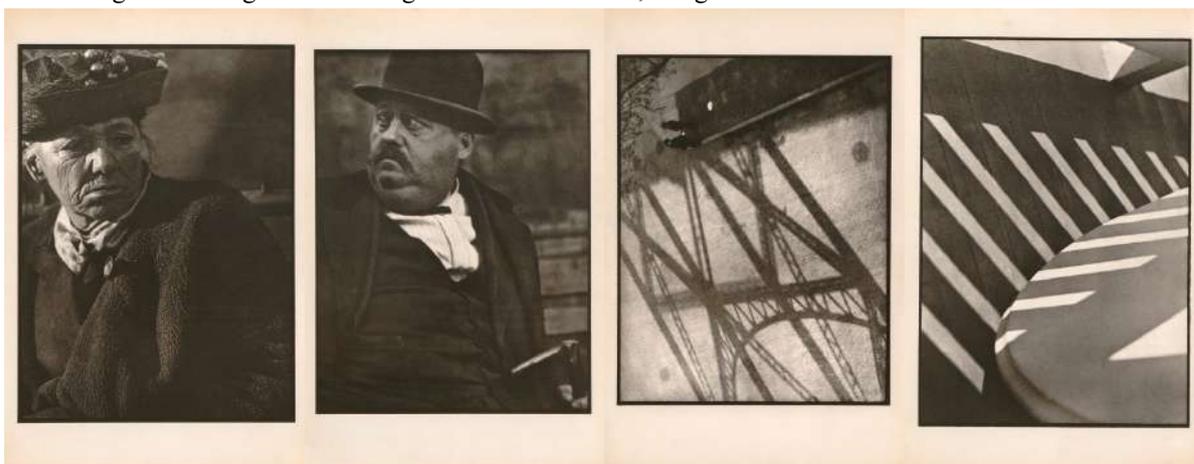
Figura 63 - The Mange. Gertrude Käsebier. Fotogravura reproduzida a partir de negativo original para a revista *Camera Work*. Data: 1903.



Fonte: The Modernist Journals Project. 2019, p. 17-19.

A Figura 64 mostra a última edição de *Camera Work* de 1917.

Figura 64 - Páginas com fotografias de Paul Strand, fotógrafo e cineasta americano. Data: 1917.



Fonte: The Modernist Journals Project. 2019, p. 49-50.

Nos números finais de *Camera Work* percebe-se a contínua dedicação à precisão dos métodos de impressão e dos textos que fomentavam a discussão e o pensamento sobre a fotografia da época. De acordo com Margolis e Stieglitz (1978), talvez a grande contribuição

da revista tenha sido fomentar o pensamento e a discussão sobre a fotografia enquanto arte e seu pertencimento às teorias da arte moderna em geral. A disposição dos textos e das imagens contribui para uma melhor apreciação, uma vez que, em muitos exemplares, a revista abre com a sequência das imagens, deixando os textos para depois da visualização do leitor, contribuindo, assim, com um primeiro olhar mais incrospetivo para as imagens, sem a interferência textual.

A tradição de complementaridade entre texto e imagem e da disposição de texto e imagem na página já existia desde os livros manuscritos, os papiros, os pergaminhos, as iluminuras e com o advento da prensa móvel, buscou-se soluções para a inserção das imagens nos diferentes impressos. Cada texto precisava de um tipo de ilustração e cada ilustração de um tipo de texto. Havia também os impressos e livros nos quais a ilustração era protagonista. As técnicas de impressão, tanto de texto quanto de imagem, foram evoluindo e, com o advento da fotografia, as tradições já existentes se incorporaram à nova técnica e novos elementos foram surgindo a partir das possibilidades que se despontaram com as imagens fotográficas.

Ao final do século XIX, as fotografias tornaram-se protagonistas. A construção de uma narrativa a partir de imagens fotográficas forneceu um novo meio de ilustrar tanto a ficção quanto a não ficção (THE BRITISH LIBRARY, 2019g).

De acordo com Slemmons (2004), colocar palavras e imagens no mesmo espaço perceptivo não é tão fácil quanto parece. O artista precisa acompanhar quatro fenômenos, não apenas os dois aparentes. Primeiro, as palavras aceitam significados codificados e contextos que afetam o que vemos nas imagens adjacentes. Em segundo lugar, as palavras invocam imagens mentais que também podem entrar em conflito com o que vemos. Depois, as imagens têm significados e contextos que podem alterar nosso envolvimento com as palavras adjacentes. Em quarto lugar, as imagens podem invocar palavras na mente do espectador. A coordenação da imagem / palavra / palavra / imagem não é fácil, mas quanto mais difícil ela é, mais possibilidades se apresentam para qualificar ou esclarecer o mundo maior (Tradução da autora)¹⁶

¹⁶ No original: “Placing words and images in the same perceptual space is not as easy as it looks. The artist has to keep track of four phenomena, not just the apparent two. First, the words have accepted, coded meanings and contexts that affect what we see in the adjacent images. Second, the words invoke mental images that might also conflict with what we see. Third, images have meanings and contexts that may alter our engagement with the adjacent words. Fourth, images can call up words in the mind of the viewer. The coordination of image/word/word/image is not easy, but the more difficult it is, the more possibilities present themselves for qualifying or clarifying the larger world.” (SLEMMONS, 2004).

2.2 Do fotolivro como documentário de satisfação de desejos e documentário de representação social

A história do cinema documentário revela que este se distingue do cinema de ficção por algumas questões que permeiam sua produção até os dias de hoje. Uma dessas questões é que o filme de ficção leva ao espectador uma história que foi pensada, elaborada e roteirizada para expressar desejos, temores e sonhos em forma de entretenimento. A outra questão está no fato de que a ficção retrata uma realidade pertencente a um universo diegético específico, a qual pode ser aceita ou rejeitada (NICHOLS, 2005). Nesse sentido, quando a produção de um filme baseia-se em algum acontecimento real, como uma biografia, por exemplo, tem-se uma aproximação das fronteiras do documentário. Porém, mesmo assim, ainda se considera um filme de ficção, ou um docudrama. Como afirma Ramos (2001), tais fronteiras, muitas das vezes, podem ser difusas.

No entanto, normalmente, quando o espectador escolhe um filme para assistir, ele já sabe que se trata de uma obra de ficção ou de um documentário, uma vez que essa informação já está previamente definida pelo seu realizador. Assim, o filme já é idealizado, escrito ou roteirizado, produzido e lançado ou como filme de ficção, ou como filme documentário.

Na ampla maioria dos casos, efetivamente, sabemos o que significa uma narrativa documental, que tipo de imagens contém, e reagimos, enquanto espectadores, a este saber. Socialmente, uma série de procedimentos nos informam o tipo de narrativa a que estamos tendo acesso. Também aqui, é razoável afirmar que o estatuto de documentário ou ficção, que a narrativa adquire socialmente, em geral coincide com os objetivos dos realizadores do filme. Embora exista toda uma reflexão que debruça-se sobre as exceções à regra, nada impede que um pensamento sobre a regra propriamente (ou seja a coincidência entre a indexação, os objetivos dos realizadores e a postura espectral) também seja considerada relevante (RAMOS, 2001, p. 6)

Mas, ainda assim, o que difere um do outro em relação à linguagem cinematográfica? O que caracteriza cada tipo de produção?

De acordo com Nichols (2005), todo filme é um documentário, uma vez que, mesmo sendo um filme de ficção, retrata algo de sua época, evidenciando a cultura que o produziu, bem como a aparência das personas que nele contracenam. Na primeira edição de *Introduction to documentary*, Nichols (2001) expõe assim seu argumento: “In fact, we could say that there are two kinds of film: (1) documentaries of wish-fulfillment and (2) documentaries of social representation. Each type tells a story, but the stories, or narratives, are of different sorts” (Nichols, 2001, p. 01). Na edição brasileira de 2005, *Introdução ao*

documentário, tal argumento é assim traduzido: “Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes” (NICHOLS, 2005, p. 26).

Por conseguinte, os filmes de ficção seriam os documentários de satisfação de desejos que:

Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação. Expressam aquilo que desejamos, ou tememos, que a realidade seja ou possa vir a ser. Tais filmes transmitem verdades, se assim quisermos. São filmes cujas verdades, cujas ideias e pontos de vista podemos adotar como nossos ou rejeitar. Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos deliciar com o prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas (NICHOLS, 2005, p. 26).

Desse modo, os filmes de não ficção seriam os documentários de representação social. Partindo-se desse ponto, esse é o tipo de filme que passou a ser chamado de documentário, como gênero cinematográfico. Caracteriza-se, então, por levar ao espectador uma narrativa que surge diretamente do mundo em que ele participa.

Em relação ao termo, Grierson empregou “documentary” (documentário) em um artigo para o jornal *New York Sun* de fevereiro de 1926, no qual tecia comentários sobre o filme *Moana*, de Robert Flaherty (GRIERSON, 1966, p. 13). Na ocasião, o termo foi traduzido do francês “documentaire”, com o qual eram designados os filmes de viagem.

Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos (NICHOLS, 2005, p. 26-27).

Nesse viés, Ramos (2005) diferencia o cinema de ficção do cinema documentário, discorrendo sobre a definição do gênero não ficcional.

Nas diferentes abordagens que se debruçam sobre o documentário, há uma confluência em determinar a camada enunciativa pela sua característica em estabelecer enunciados/asserções/argumentos sobre o mundo. O documentário pode ser definido, de forma breve, como uma narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico: “assim vive Nanook”, “assim se entregam cartas na Inglaterra nos anos 1930”, “assim Randall Adams se viu envolvido no assassinato de um policial”,

“assim encontrei, nos anos 1980, Elizabeth Teixeira e os camponeses que filmaram, em 1964, Cabra marcado para morrer”, “assim Picasso compõe seus quadros” (RAMOS, 2005, p. 163).

Os argumentos relacionados ao documentário, tanto os de Bill Nichols, quanto os de Ramos, podem ser aplicados ao fotolivro, visto que este é um tipo de livro de fotografias que, de certa maneira, também faz “enunciados/asserções/argumentos” sobre o mundo. Além disso, o fotolivro pode ser tanto de satisfação de desejos, quanto de representação social, ou até mesmo a junção dos dois tipos.

Uma vez que “existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social” (NICHOLS, 2005, p. 26), pode-se afirmar que a imagem fotográfica compõe-se, também, desses dois estados.

Assim, a fotografia enquanto índice, como um traço do real (DUBOIS, 1998), mantém esse atributo de documento. De acordo com Dubois (1998):

Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração (DUBOIS, 1998, p. 26).

Em complemento, Ramos (2005) esclarece que a potencialidade da imagem do documentário advém, eminentemente, da presença do sujeito da câmera na circunstância da tomada.

Podemos pensar em um "estar" fenomenológico do sujeito que sustenta a câmera, como sendo marcado pela dimensão da presença que traz em si este "estar", próprio do ser humano. Dizemos "estar fenomenológico do sujeito" pois a câmera possui esta pontencialidade [sic], acima de todas as outras, de significar uma presença em ausência. De significar uma forma de presença na circunstância da tomada. É para esta dimensão da presença, singular à imagem-câmera, e que não encontramos em um desenho, por exemplo, que volta-se, de modo dominante, a fruição espectral da imagem não-ficcional. É esta presença da câmera e do sujeito na tomada, que permite a composição da intensidade das imagens, acima citadas. Digo intensidade, pois a dimensão da presença surge reduplicada, lançada, do momento da constituição da imagem para o momento da fruição desta mesma imagem (RAMOS, 2005, p. 9).

A imagem realizada pela câmera não poderia ter sido realizada sem a presença do objeto que foi fotografado e sem a presença do sujeito da câmera na circunstância da tomada. Não se trata, aqui, de imagens desenhadas ou produzidas em *softwares*, mas sim da imagem captada por uma câmera física, seja digital, seja analógica. Nesse tipo de captação de imagem, uma fotografia ou um vídeo de uma gravação de um avião, por exemplo, não poderiam existir sem a presença desse avião e, claro, sem a presença do sujeito da câmera, o fotógrafo ou o

operador da câmera de vídeo ou de cinema. O sujeito da câmera captou com sua máquina o que, de alguma maneira, ele estava vendo. Mesmo em uma imagem realizada por uma câmera de segurança, na qual aparentemente não existe um operador, há uma situação de imagem captada sem interferência ou tratamento posterior, que registrou exatamente o que passou no instante da tomada. Entende-se por tomada, aqui, o registro realizado entre os dois momentos, o de acionar o *rec* e o de acionar o *stop* da câmera de vídeo; ou o ato de clicar no botão da câmera fotográfica. Essa é a potencialidade da “imagem-câmera”, que atua quase que como um testemunho do que passa na circunstância da tomada. Portanto, uma imagem realizada por uma câmera, nesse tipo de situação descrita aqui, mesmo que posteriormente venha a passar por tratamentos, mantém *algo* do instante em que foi captada.

Todavia, para além do seu estado de documento, de “documentários de representação social”, essa mesma “imagem-câmera” tem, também, a potência de reter algo que ultrapassa esse instante, e que a coloca no lugar do documentário de satisfação de desejos e até mesmo no lugar de poesia, de arte. Assim, essa “imagem-câmera” pode tornar-se, ao mesmo tempo, não-ficção e ficção; documento e poesia; documento e imaginação; documento e arte. Além disso, a “imagem-câmera” pode ser, concomitantemente, “documentário de representação social” e “documentário de satisfação de desejos”, uma vez que carrega, também, *algo* que foi acrescentado pelo fotógrafo, e/ou por sua intenção no momento da realização ou por um tratamento posterior. Ou, porque não, e até mesmo, pelo acaso da criação artística (OSTROWER, 2016).

Essa particularidade intrínseca da imagem, a de reter e revelar simultaneamente algo, tanto do mundo em que vivemos, quanto do imaginário, foi assunto discutido por Etienne Samain (2012c) em seu livro “Como pensam as imagens”: “[...] *toda* imagem (um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica) *nos oferece algo para pensar*: ora um pedaço de *real* para roer, ora uma fâsca de *imaginário* para sonhar” (SAMAIN, 2012a, p. 22).

Assim, o fotolivro contém potencialmente essa dupla dimensão. Valer-se-á, agora, da investigação de um modo específico de documentário que explora de maneira deliberada essa particularidade da imagem: o documentário poético.

A esse respeito, Nichols (2005) identifica seis modos principais de se fazer documentários: modo poético, modo expositivo, modo observativo, modo participativo, modo reflexivo e modo performático. De acordo com o autor, os filmes podem ser caracterizados pelo modo que mais influencia sua produção, mas também podem combinar diferentes modos de acordo com o argumento fílmico.

Modo poético: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. Exemplos: *A ponte* (1928), *Song of Ceyloti* (1934), *Listen to Britain* (1941), *Nuit et brouillard* (1955), *Koyaanisqatsi* (1983). Esse modo é muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda (NICHOLS, 2005, p. 62-63).

Nesse sentido, a influência das vanguardas artísticas do início do século XX permitiu ao cinema se distanciar do realismo imagético e entrar no campo da experimentação. Nesse momento, filmes com preocupações formais e estéticas começaram a ser produzidos, e a câmera passou a ser um novo suporte para se fazer arte. O questionamento vigente era de que, se o cinema utilizar a capacidade do registro de captação do movimento para realizar uma cópia fiel da realidade, que espaço irá sobrar para o desejo do artista, para suas investigações poéticas e para sua percepção diferenciada de mundo? Esses artistas começaram, então, a fazer algo novo que o cinema, com suas técnicas e especificidades, era capaz de produzir (MENEZES, 2013).

A partir dessas experimentações, começou a existir um campo cada vez maior para a maneira particular de o cineasta ver o mundo. Com isso, a voz do cineasta passou para o primeiro plano, e o cinema passou a ser instrumento de poesia, como escreveu Luis Buñuel (1983). A poesia com senso libertador, como modo de subverter a realidade, como início e entrada para o mundo dos sonhos e do subconsciente, como maneira de demonstrar o inconformismo com o mundo.

Entre alguns filmes, cuja experimentação poética é intensa, estão *Paris que dorme* (René Clair, 1924), *L'affiche* (Jean Epstein, 1925), *O retorno à razão* (Man Ray, 1923), *Berlim, sinfonia da metrópole* (Walter Ruttmann, 1927), *O homem da câmera* (Dziga Vertov, 1929) e os documentários do holandês Joris Ivens *A ponte*, 1928 e *A chuva*, 1929 (NICHOLS, 2005).

Buñuel (1983) defende que o cinema é o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções e dos instintos. No entanto, Buñuel acrescenta que não defende um cinema escapista, que foge da realidade e que se esconde dos problemas sociais por trás do mundo dos sonhos, do mistério e do fantástico. Para ele, o cinema está aí para questionar a ordem vigente, para mostrar o que está muito além da superfície das coisas, quase como uma denúncia. O que o cineasta expõe é seu desejo de não reproduzir somente temas que poderiam ser prolongamentos de nossas vidas comuns, repetindo os mesmos dramas e eliminando o mistério, elemento essencial a toda obra de arte. Assim, os filmes não deveriam ser desprovidos de poesia, nem de tudo que completa e amplia a realidade tangível, uma vez que, no cinema, o tempo e o espaço são flexíveis, a ordem cronológica não precisa

necessariamente ser obedecida, os movimentos podem ser acelerados ou congelados, as imagens aparecem e desaparecem em meio a fusões como nos sonhos.

Diferentemente dos outros modos de se fazer documentário, o modo poético se fundamentou a partir dessas experimentações estéticas e conceituais. Nesse sentido, o documentário poético faz asserções sobre o mundo, mas discorre e narra com uma preocupação muito maior na questão formal, na busca por planos diferenciados e distintos dos comumente usados no cinema de ficção e no documentário educativo. Nesse sentido, Nichols (2005) propõe uma visão de mundo que parte do olhar do diretor e da maneira como este aproveita as particularidades da imagem captada pela câmera.

Assim como as vanguardas artísticas, o cinema e o documentário precisavam se libertar da obrigatoriedade de contar histórias lineares e sustentar-se, não somente, mas principalmente, pelos seus aspectos formais. Destarte, o filme deveria, em primeiro lugar, ser um estudo de movimento, composição e linguagem cinematográfica. Os documentaristas que se influenciaram por essa nova abordagem do cinema buscaram, então, a partir dos anos 1920, uma nova narrativa que se apoiava principalmente na experimentação dos recursos fílmicos. Com isso, foram “compostas” sinfonias visuais e rítmicas, que se utilizaram amplamente de planos quase abstratos, tais como montagem acelerada, câmera lenta, duplas exposições, etc. Essa preocupação formal buscava exprimir pelo cinema, arte que trabalha com o movimento e com o tempo, o mundo que não é visível ao olho nu, revelando aspectos da realidade que só são possíveis de se atingir através da lente da câmera.

2.3 Da montagem cinematográfica aplicada a fotolivros

A luta de Eisenstein (2005) pela busca dos estímulos corretos que operassem no espectador as reações desejadas (emocionais, primeiro; racionais, depois), está na origem dos seus estudos teóricos sobre a montagem cinematográfica. Assim, as categorias formais de montagem consideradas em seu livro *A forma do filme* são: montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal e montagem intelectual.

Ademais, Dziga Vertov defendeu um cinema em que, através do cine-olho, a câmera registre o mundo de forma mais realista do que é possível ao olho humano. Nesse mesmo pensamento, a técnica de Vertov, conhecida como *Kino-Eye*, mostra as pessoas em suas vidas cotidianas dentro da cidade, como pode ser percebido em seu filme *O homem da câmera* de 1929 (VERTOV, 1983).

Montar significa organizar os pedaços filmados (as imagens) num filme, ‘escrever’ o filme por meio das imagens filmadas, e não, escolher pedaços de filme para fazer ‘cenas’ (desvio teatral) ou pedaços filmados para construir legendas (desvio literário). Todo filme do ‘Cine-Olho’ está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação (VERTOV, 1983, p. 263).

Nesse viés, Vsevolod Pudovkin afirma que a alternância dos planos e a combinação diferente de mesmos planos provocam um efeito emocional diferente (LEONE; MOURÃO, 1987).

Segundo Pudovkin, se unimos o plano de um ator sorrindo com outro de um revólver ameaçando, e continuamos com um terceiro do mesmo ator aterrorizado, a personagem dará a impressão de covardia. Invertendo a ordem dos planos, o espectador pensará que a atitude da personagem é heroica. E, assim, articulando em ordem diferente os mesmos planos, obtém-se um efeito emocional diferente. Admitindo-se isso, parece lícito deduzir que, de um lado, a montagem afeta diretamente as capacidades emocionais do espectador e, de outro, interfere também diretamente na significação do discurso, pois torna relativos os possíveis sentidos absolutos que têm os planos isoladamente (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 49).

Outra experiência de Pudovkin e Kuleshov, que é amplamente conhecida como *efeito kuleshov*, se resume em um único plano do ator Moujoskin¹⁷ filmado com uma expressão neutra que serve para intercalar com outros três planos. Tal efeito cria três sequências diferentes que, de acordo com os cineastas, comprovariam que a utilização dos mesmos planos para criar sequências diferentes, isto é, a alternância da ordem dos mesmos planos na montagem, provocariam sensações diferentes no espectador (LEONE; MOURÃO, 1987).

Na primeira seqüência, o plano do ator foi justaposto a um plano de um prato de sopa colocado sobre uma mesa; na segunda, o plano foi articulado ao de um ataúde, no qual jazia uma mulher morta; e na terceira, ao plano de uma menina entretida com um brinquedo (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 50).

Em seu livro *Film technique*, cuja primeira edição foi traduzida para o inglês em 1929 por Montagu (apud CHRISTIE; TAYLOR, 2005, p. 409), Pudovkin (1949) relata a experiência realizada por ele e Kuleshov:

Kuleshov e eu fizemos um experimento interessante. Escolhemos de um filme ou de vários, close-ups do conhecido ator russo Mosjukhin. Demos preferência aos planos estáticos que não expressam nenhum sentimento ou movimento. Juntamos esses close-ups, todos semelhantes, com outros pedaços de filme em três combinações

¹⁷ Devido às traduções, a grafia do nome do ator aparece de diferentes maneiras: Ivan Ilyich Mozhukhin (TSIVIAN, 2014). Mosjukhin (PUDOVKIN, 1949, p.140 -141. Tradução de Ivor Montagu). Moujoskin (LEONE; MOURÃO, 1987). Ivan Mozhukhin (IMDB). Ivan Mojsoukine (IMDB).

diferentes. Na primeira combinação, o close-up de Mosjukhin foi imediatamente seguido por um prato de sopa sobre uma mesa. Era óbvio e certo que Mosjukhin estava olhando para esta sopa. Na segunda combinação, o rosto de Mosjukhin foi unido a planos que mostravam um caixão no qual jazia uma mulher morta. Na terceira, o close foi seguido por uma foto de uma menina brincando com um urso de brinquedo engraçado. Quando mostramos as três combinações para um público que não sabia da experiência, o resultado foi fantástico. O público adorou a atuação do artista. Eles apontaram o modo pensativo do ator em relação à sopa esquecida. Foram tocados e movidos pela profunda tristeza com que ele olhava para a mulher morta. E admiraram o sorriso leve e feliz com o qual ele examinou a garota em jogo. Mas sabíamos que em todos os três casos o rosto era exatamente o mesmo.

Mas a combinação de vários planos em uma ou outra ordem não é suficiente. É necessário poder controlar e manipular a duração desses planos, porque a combinação de planos de duração variável é eficaz da mesma maneira que a combinação de sons de vários comprimentos musicais, criando o ritmo do filme e controlando o seu variável efeito sobre o público. Planos rápidos e curtos despertam emoção, enquanto planos longos têm um efeito calmante.

Ser capaz de encontrar a ordem necessária de planos e o ritmo necessário para a combinação deles - essa é a principal tarefa da arte do director. A essa arte chamamos montagem ou edição construtiva. É somente com a ajuda da montagem que sou capaz de resolver problemas de complexidade tão grande quanto o trabalho de atuação dos artistas. (Tradução da autora)¹⁸

Esse princípio da montagem é exemplificado por Alfred Hitchcock (1964), quando este utiliza um plano de seu rosto alternado com uma imagem de uma mãe com o filho e, depois, com uma moça de biquíni na praia (CRITICAL COMMONS, 1964; HITCHCOCK ZONE, 1964).

¹⁸ No original: Kuleshov and I made an interesting experiment. We took from some film or other several close-ups of the well-known Russian actor Mosjukhin. We chose close-ups which were static and which did not express any feeling at all-quiet close-ups. We joined these close-ups, which were all similar, with other bits of film in three different combinations. In the first combination the close-up of Mosjukhin was immediately followed by a shot of a plate of soup standing on a table. It was obvious and certain that Mosjukhin was looking at this soup. In the second combination the face of Mosjukhin was joined to shots showing a coffin in which lay a dead woman. In the third the close-up was followed by a shot of a little girl playing with a funny toy bear. When we showed the three combinations to an audience which had not been let into the secret the result was terrific. The public raved about the acting of the artist. They pointed out the heavy pensiveness of his mood over the forgotten soup, were touched and moved by the deep sorrow with which he looked on the dead woman, and admired the light, happy smile with which he surveyed the girl at play. But we knew that in all three cases the face was exactly the same.

But the combination of various pieces in one or another order is not sufficient. It is necessary to be able to control and manipulate the length of these pieces, because the combination of pieces of varying length is effective in the same way as the combination of sounds of various length in music, by creating the rhythm of the film and by means of their varying effect on the audience. Quick, short pieces rouse excitement, while long pieces have a soothing effect.

To be able to find the requisite order of shots or pieces, and the rhythm necessary for their combination-that is the chief task of the director's art. This art we call *montage* or constructive editing. It is only with the help of *montage* that I am able to solve problems of such complexity as the work on the artists' acting. (PUDOVKIN, 1949, p.140-141).

Figura 65 - Alfred Hitchcock exemplificando a montagem cinematográfica.



Legenda: Nessa sequência do documentário da CBS – A Talk with Hitchcock – Alfred Hitchcock explica a montagem cinematográfica. A partir de sua fala é possível compreender a aplicação do *efeito kuleshov*. Data: 1964.

Fonte: Critical Commons, 1964.

A reação de Hitchcock sorrindo ao observar a moça com o filho cria uma simpatia no espectador pelo personagem que também se identifica com a cena da criança. Depois, ao trocar apenas a cena do meio para um plano de uma moça de biquíni, o espectador já demonstra outra reação e outro julgamento diante do personagem.

Figura 66 - Alfred Hitchcock exemplificando a montagem cinematográfica.



Legenda: Nessa sequência do documentário da CBS – A Talk with Hitchcock – Alfred Hitchcock explica a montagem cinematográfica. A partir de sua fala é possível compreender a aplicação do Efeito Kuleshov. Data: 1964.

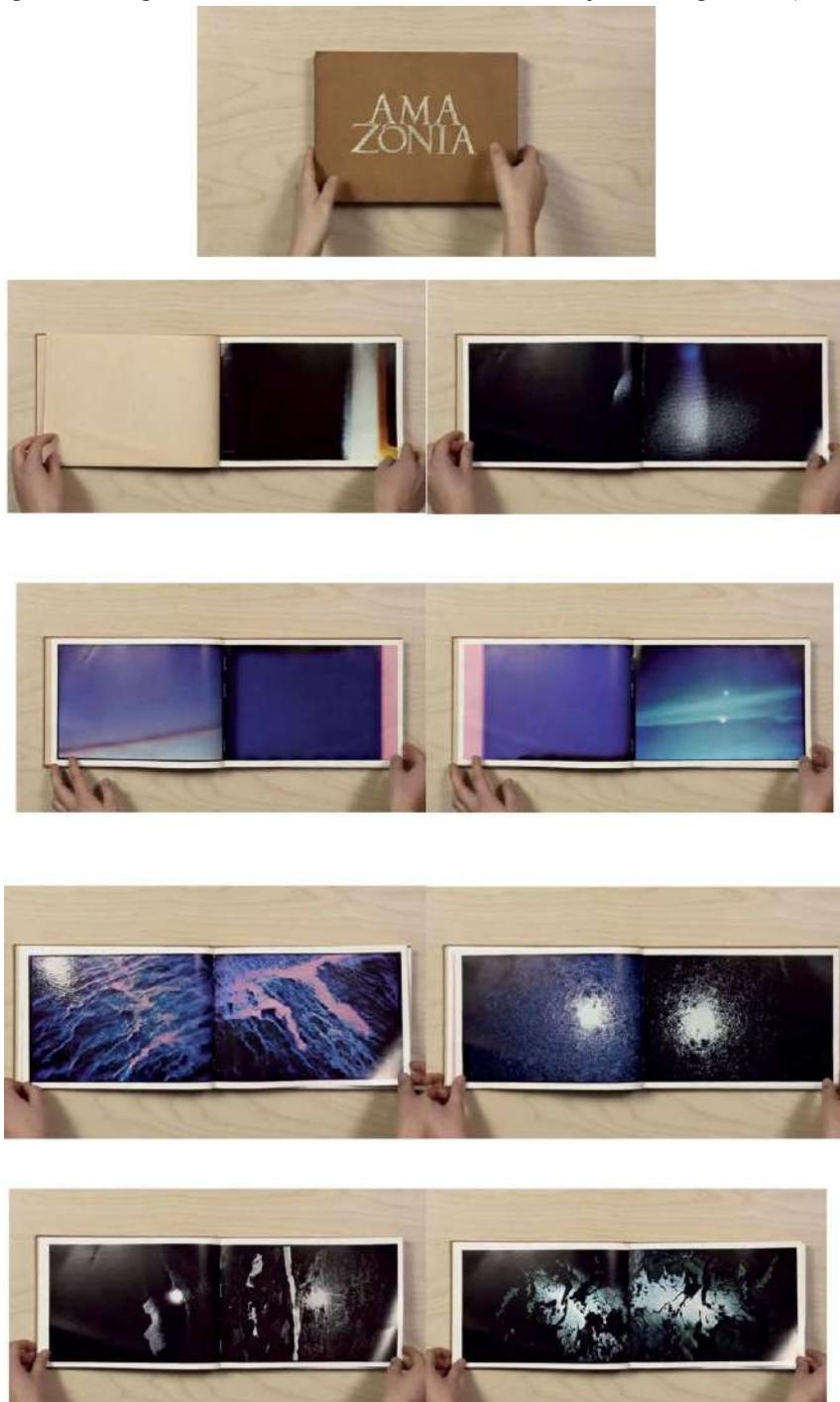
Fonte: Critical Commons, 1964.

Dessa forma, sua expressão parece se modificar simplesmente pela mudança de um plano, o que altera todo o contexto, transfigura, também, a emoção do espectador diante da cena. Nessa entrevista, Hitchcock explica o conceito de montagem como o ato de encaixar os componentes separados de um filme propositalmente para alcançar o efeito desejado para a cena.

No livro *Amazônia, Andujar e Love* (1978), pode-se notar que as primeiras fotografias parecem estar organizadas de maneira a criar uma sequência que consiste em sair de um plano exterior aberto e adentrar à mata, descobrindo as pessoas que ali vivem. É como se o leitor/observador/viajante/fotógrafo estivesse se deslocando em direção ao encontro dos indígenas, que aparecem somente ao final dessa sequência de imagens, como um ápice. Nessa

sequência, qualquer imagem trocada de ordem poderia interferir nesse caminho criado pelos autores, como pode ser observado nas Figuras 67 e 68.

Figura 67 - Páginas do livro Amazônia de Cláudia Andujar e George Love (1978).



Legenda: Primeira sequência de fotografias do livro Amazônia.

Fonte: Amazônia. (s.d.) 2019.

Figura 68 - Páginas do livro Amazônia de Cláudia Andujar e George Love (1978).



Legenda: Sequência de fotografias do livro Amazônia.

Fonte: Amazônia. (s.d.), 2019.

A narrativa do livro *Amazônia* vai do “macro ao micro, começa com as fotografias aéreas até pousar em pedaços de cenários e corpos dos índios” (MANJABOSCO, 2016). Nesse caso, a mudança de ordem das imagens alteraria a narrativa criada pelos autores.

Nesse viés de pensamento, tanto fotolivros quanto filmes são construídos por imagens que se associam umas com as outras. Assim, para se referir a essa relação entre as imagens e o pensamento que se manifesta no momento em que uma imagem passa a se relacionar com outra, Samain (2012a) propõe a noção de *imagens cruzadas*.

3 DAS IMAGENS CRUZADAS

3.1 Do conceito de *imagens cruzadas*

Alicerçando-se, principalmente, em Georges Didi-Huberman, Gregory Bateson e Aby Warburg, Samain explica que a “imagem é um *fenômeno* na medida em que é, com efeito, o resultado de *um processo* que *combina aportes dos mais variados*. Tomemos como exemplo a imagem fotográfica. A que processo combinatório ela deve sua existência?” (SAMAIN, 2012a, p. 30). Desse modo, para se moldar, a fotografia:

[...] precisou de um suporte: uma máquina captadora de luz, jogos de lentes, diafragma e obturador, uma placa sensível. Para se constituir, precisou de uma pessoa, do seu talento, de sua maneira de observar, de pensar e de expressar o que viu, de enquadrar, de retocar, de manipular. Para emergir, ela precisou da existência do tempo, do espaço, da luz e da sombra, das cores, das linhas, dos volumes, das formas, do ambiente, em poucas palavras, da longa história de um assunto, motivo icônico que parece não ter fim. Para viver enquanto imagem foi necessária a existência de espectador (es), isto é, de seres vivos [...] (SAMAIN, 2012a, p. 30).

Em complemento, o autor afirma que: “Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante.” (SAMAIN, 2012a, p. 31). Assim, por “fazer parte integrante de um *sistema* no qual circula pensamento, ela própria *participa desse pensamento*. Nesse sentido – e não apenas de modo metafórico –, a imagem é uma “forma que pensa” (SAMAIN, 2012a, p. 32).

Samain (2012a) elucida que a fotografia participa de um tempo anacrônico, visto que seu tempo nunca será o tempo da história. O autor vê a imagem como uma “vivência, melhor, uma sobrevivência e, mais: uma supervivência que atravessa o tempo (histórico) e que se nutre de um tempo – passional, pulsional, patético, isto é, humano – anacrônico” (SAMAIN, 2012a, p. 33).

Para Samain (2012a, p.33):

A imagem é uma “forma que pensa”, na medida em que as *ideias* por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós – quando as olhamos – são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc* e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re)formular-se ainda em outras singulares direções e formas.

Ademais, a imagem é uma “eclosão de significações, num fluxo contínuo de pensamentos” É por essa razão que a imagem:

[...] pode tornar-se, então, uma fulgurância numa noite profunda, um clarão, a aparição de uma espécie fantasmal esquecida, mas que, de repente, se desvela por um curto instante, se revela, nos lembra o tempo das existências humanas e de suas memórias. O tempo das sociedades e de suas culturas. O tempo das imagens é um pouco como o tempo dos rios e das nuvens: rola, corre, murmura, quando não se cala. O que faríamos sem as imagens? (SAMAIN, 2012a, p. 34).

Samain (2012a) explica, ainda, que o que é mostrado pelas imagens nunca será um pensamento único e definitivo, tampouco uma memória acabada. O autor instrui, ainda, que a imagem fixa, como a fotografia, é bem mais complexa que a imagem em movimento, porque basta “prolongar o tempo de um olhar posto sobre ela, sobre sua face visível, para logo descobrir que a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens. É necessário, pois, *abrir* a imagem, desdobrar a imagem. (SAMAIN, 2012a, p. 34). O autor continua seu pensamento e simplifica afirmando que basta se deixar levar pela opacidade da imagem, “furar e romper a superfície, para descobrir, ao lado da fala e da escrita, o que ela guarda de mais profundo a nos dizer, que da fala e da escrita é a matriz, ao lado de nosso sistema sensorial (SAMAIN, 2012a, p. 34).

Para além da imagem deslocada, única, Samain (2012a) coloca a complexidade ainda maior da imagem que, ao se associar a outras imagens, cria outras relações e se torna aquilo que quer expressar de modo ainda mais complexo de ser descoberto.

Nesse sentido, Samain (2012a) aponta para a ideia de que a imagem promove um vínculo entre o que ela “[...] mostra, o que dá a pensar e o que, sobretudo, se recusa a revelar: o seu próprio trabalho, ou seja, o trabalho que ela realiza ao se associar, notadamente, a outras imagens (visíveis/exteriores; mentais/interiores) e a outras memórias. [...]” (SAMAIN, 2012a, p. 22).

Didi-Huberman (2012, p. 209), ao indagar se as imagens podem tocar o real, também levanta a seguinte questão: “a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem?”

No centro de todas estas questões, talvez, esteja esta: a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este «conhecimento pela imagem»? Para responder corretamente, ter-se-ia que reescrever toda uma *Arqueologia do saber das imagens*, e, se fosse possível; dever-se-ia seguir-lhe uma síntese que poder-se-ia intitular *As imagens, as palavras e as coisas*. Em resumo, retornar e reorganizar uma enorme quantidade de material histórico e teórico. Talvez baste, para dar uma idéia [*sic*] do caráter crucial de tal conhecimento — quer dizer, de seu caráter não específico e não fechado, devido à sua natureza mesma de cruz, de “encruzilhada dos caminhos” — recordar que a seção *imaginar* da Biblioteca de Warburg, com todos seus livros de história, de arte, de ilustração científica ou de imaginário político, não pode entender-se, nem sequer pode utilizar-se, sem o uso cruzado, crucial, de outras duas seções intituladas *Falar e Atuar* (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.209; DIDI-HUBERMAN, 2013. p.13-14).

Samain (2014) elabora indagações a partir do desejo expressado por Georges Didi-Huberman de esboçar uma arqueologia do saber visual. “O que viria a significar tal arqueologia para Georges Didi-Huberman? O que nos indicaria? Quais os caminhos heurísticos e metodológicos que nos sugeriria? Como procuraria nos acompanhar?” (SAMAIN, 2014, p. 53).

Samain (2011) também se refere à reorganização e associação de conteúdos ao descrever *Mnemosyne*, a Biblioteca de Hamburgo de Aby Warburg (1866-1929)¹⁹. Ele explica que seus livros não estavam dispostos fixamente por nomes dos autores, mas sim em movimento, mudando de lugar, respeitando a ‘lei da boa vizinhança’. Estavam, portanto, posicionados pela relação que poderiam ter uns com os outros, pela potencialidade de estimular no leitor expectativas e interpretações mais ricas e complexas. A preocupação de Warburg com os nexos e relações que são estabelecidos entre itens dispostos lado a lado está presente, também, na organização das figuras de seu *Atlas de Imagens*, também denominado *Mnemosyne*²⁰.

Com *Mnemosyne*, Aby Warburg – nutrido de uma informação livresca, escrita e erudita e possuidor de um incomum saber visual, artístico, antropológico, linguístico, histórico –, pretendia firmar sua procura de entendimento das culturas humanas. A obra, na época, agrupava da ordem de 79 painéis⁸, reunindo umas 900 imagens (principalmente fotografias em P&B). Todas são *reproduções* (de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixo-relevos antigos, de gravuras, de *grisailles*, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efigies) que, 90 anos atrás, Warburg organizava, *montava* (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido *preto*. Instalava, então, esses quadros de imagens nas ilhargas de sua biblioteca elíptica (foto 3 e foto 4) para que as imagens pudessem entrar em diálogo, se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental⁹; para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. A história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia do visual (SAMAIN, 2011, p. 36)²¹.

À vista disso, a imagem teria um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e “ideias” ao se associar a outras imagens (SAMAIN, 2012a, 23).

¹⁹ [...] conhecido como o pai da iconologia moderna. É, também, historiador das artes e antropólogo.” (SAMAIN, 2011, p. 33)

²⁰ Mnemosine, a Deusa da mitologia grega que personificava a memória. “A memória personificada, filha de Urano (o Céu) e de Gaia (a Terra) [...], e uma das seis Titanides [...]” (KURY, 1990, p. 272). As nove musas são filhas de Mnemosine e Zeus. (KURY, 1990, p. 333)

²¹ Notas da citação: Embora a numeração termine com a prancha 79, a obra publicada contém um total de apenas 66 pranchas, fato que levanta outras eventuais questões sobre a ordenação de *Mnemosyne*, tal como Warburg [sic] a intuía ,dias antes de seu falecimento (Samain, 2011, p. 49). / Todo o designio de Warburg foi efetivamente o de procurar ver como o Renascimento cristão dos séculos 15 e 16, na Europa – em especial o Renascimento florentino (Warburg, 2003) - tinha reinterpretado a Antiguidade pagã. Ou, ainda, como a Antiguidade “sobreviveu” no Renascimento. (Samain, 2011, p. 49)

Na continuidade de seu pensamento, Etienne Samain apresenta o conceito imagens cruzadas:

Porque, então, tratando-se de imagens, desapareceria, num súbito ato mágico, esse poder ideativo que elas possuem, tanto nas suas partes como nas suas associações e composições? Fala-se de palavras cruzadas, por que não dar crédito ao que poderíamos chamar de “imagens cruzadas”? (SAMAIN, 2012a, p.23-24).

Assim, as imagens cruzadas pertencem a um sistema e, desse modo, “participam não apenas de um tempo e de um contexto singulares, mas sobremaneira de um circuito de pensamentos” (SAMAIN, 2012a, 32). Nesse viés, o autor lança quase um desafio: “quando conseguirmos resolver imagens cruzadas, é certo, teremos avançado muito na arte de ler as imagens” (SAMAIN, 2012a, 35).

Em relação às imagens cruzadas e às “*explorações heurísticas possíveis em torno da imagem*” (SAMAIN, 2012a, p. 22), Samain (2012a) traça três primeiras direções. A primeira é que, para Samain (2012a), toda imagem oferece algo para pensar e, assim sendo, “toda imagem nos *faz pensar*” (2012a, p. 22). Em relação a essa afirmação, o autor lança uma questão: será “que podemos aprofundar esse dado no sentido não tanto de saber o “porquê” de ela nos permitir pensar, e sim, o “como” nos faz pensar?” (SAMAIN, 2012a, p. 22).

Em seguida, Samain (2012a, p. 22) afirma que “*toda imagem é portadora de um pensamento, isto é, veicula pensamentos*”.

O que se pretende dizer? Que toda imagem leva consigo primeiramente algo do objeto representado. O caso da pintura, o que o pincel, ao deslizar sobre uma tela, traçou; no caso da fotografia, o que a luz se encarregou de inscrever na placa sensível. Veicula, assim, uma *figura*, mas muito mais ainda. De um lado, o pensamento *daquele que produziu* a fotografia, a pintura, o desenho; de outro, o pensamento de *todos aqueles* que olharam para essas figuras, todos os espectadores que, nelas, “incorporaram” seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e, até suas intervenções, por vezes, delibradas (SAMAIN, 2012a, p.22-23).

A terceira proposição do autor, e, segundo ele:

[...] a mais questionável, a mais utópica (“sem chão” e “em lugar nenhum”), “imaginária”, diria. Provavelmente a mais necessária, também. Ouso dizer que a imagem – toda imagem – é uma “*forma que pensa*”². A proposição é tanto mais ambígua e complexa que chega a insinuar – até sugerir – que, independentemente de nós, as imagens seriam formas *que, entre si, se comunicam e dialogam*. Com outras palavras: *independentemente* de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao *combinar nela* um conjunto de dados signícos (traços, cores, movimentos, vazios,

relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao *associar-se* com outra(s) imagem(ns), seria “*uma forma que pensa*” (SAMAIN, 2012a, p. 23)²².

Segundo Samain (2012a), essa provocação se torna plena ao querer alocar à imagem um “pensamento” que lhe seria próprio, porque, ao associar-se a outras imagens, ela passa a ter uma “vida própria” (SAMAIN, 2012a, p. 23)²³, aliás, “exatamente da maneira como numa *frase verbal*, palavras [...] ao se associarem, são capazes de despertar e promover “ideias” ou “ideações”, isto é, *movimentos* de ideias”.

Samain (2012a) responde à sua pergunta “como pensam as imagens?” com outra pergunta: “será que as imagens poderiam ‘pensar’, elas que são meros objetos desprovidos de *consciência*, embora não de *vida*?” (SAMAIN, 2012a, p. 22). Em seguida, o autor explica que não é seu objetivo humanizar as imagens, uma vez que elas não precisam disso.

Elas que, por natureza, são poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade. Como, dessa maneira, desatar minimamente o paradoxo existente na imagem-objeto, quando ela deveria confessar ao mesmo tempo sua inconsciência e, no entanto, uma inequívoca vivência? (SAMAIN, 2012a, p. 22).

Samain (2012d), em seu artigo “Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias” afirma “que seria interessante se perguntar como uma imagem se transforma, se transfigura – toma outra forma, feição, acepção –, quando disposta ao lado de outras imagens” (SAMAIN, 2012d, p. 65).

Nesse artigo, refletindo sobre como Warburg “definiria a existência humana – sua vida, nossas vidas, nossas culturas” (SAMAIN, 2012d, p. 78), traz cinco supostas definições. Na quarta delas, Samain (2012d) parece lançar outra reflexão acerca de sua pergunta *como pensam as imagens?*, esclarecendo o seguinte: “Não podemos, desse modo, desconhecer o incansável trabalho da memória humana, menos ainda subestimar o peso de memória que as imagens carregam e veiculam. As imagens se recusam a dizer o que pensam porque pensam de outra maneira que a nossa.” (SAMAIN, 2012d, p. 78).

²² Notas da citação: ²Devo a citação e posterior reflexão a Jean-Luc Godard (1988, p.55).

²³ Notas da citação: ³Devo a ideia de “vida própria” (das imagens) a Ronaldo Entler, de quem se poderá ler o inovador artigo “Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios” na parte 2 da presente obra.”

3.2 A fotografia como página de livro: associação de imagens e imagens cruzadas

De acordo com Dennison (2015), o design gráfico usa estrategicamente informações visuais. Nessa perspectiva, é durante a construção do projeto editorial, da diagramação do conteúdo e da sequenciação das fotografias em páginas de fotolivros que se torna possível compreender o processo denominado, por Etienne Samain (2012a), como imagens cruzadas.

Como já abordado anteriormente, no livro de fotografia a construção da narrativa está inerente à construção do objeto livro, quer dizer, tanto a construção do projeto editorial ou projeto gráfico, quanto a diagramação das imagens cumpre outra função para além da criação do layout do produto livro: contribuir para a criação da narrativa. O design, aqui, é indissociável do conteúdo.

No cinema, o profissional responsável pela sequência das imagens, isto é, pela montagem cinematográfica é o editor. Antes do cinema digital, quando a película era montada na moviola, o profissional do cinema era chamado de montador. No vídeo e na televisão, esse profissional é chamado de editor. Em inglês, *editor* denomina o editor tanto de cinema quanto de vídeo. No caso do editor de livros, o profissional é denominado *book publisher*. Em português, a palavra ‘editor’ serve tanto para o responsável pela publicação de livros quanto para o profissional que edita vídeos. Como já foi explicado anteriormente (p. 16-17 desta tese), no fotolivro a sequência das fotografias (*sequencing*) é elaborada pelo fotógrafo, pelo editor (*Publisher*) ou pelo designer. Ou até mesmo pelos três, trabalhando em conjunto, mas levando em consideração que, da mesma maneira como o filme ‘acontece’ na ilha de edição, quando o editor (montador) está trabalhando na montagem do filme, o fotolivro ‘acontece’ durante a diagramação e o desenvolvimento do projeto editorial. Na literatura em inglês, esse processo é denominado de ‘sequenciar’ um fotolivro. Nesse sentido, Colberg (2017) utiliza o termo ‘sequenciar’ exatamente para dizer a respeito desse processo de montagem das fotografias ou montagem do fotolivro: “*the process of editing and sequencing*” ou “*to edit and sequence a photobook*” (COLBERG, 2017, 67).

Dessa forma, seria razoável que, na produção de fotolivros, houvesse o envolvimento de um profissional responsável pela montagem da sequência das imagens, assim como acontece no cinema. Mas, na cadeia produtiva de um fotolivro, esse profissional não é exatamente um especialista com formação nas expertises dessa área. Na verdade, esse profissional relativo ao que seria o montador do cinema não existe ainda com essa função tão pontual. O que existe são profissionais que assumem essa função: o designer, o editor

(*publisher*) ou o próprio fotógrafo. E, com o acréscimo de mais uma dificuldade: adaptar a palavra '*editor*' para o profissional que é responsável pela sequência das imagens em livros, uma vez que essa palavra denomina o responsável pela publicação da obra, ou seja, o *publisher*.

Como afirma Colberg (2017), a sequência das fotografias (*sequencing*) é um quesito primordial e determinante para o êxito do fotolivro em transmitir as asserções do fotógrafo. Se essa sequência é a parte fundamental do processo de desenvolvimento do fotolivro, nada mais coerente que a formação de profissionais especializados em sequenciar as fotografias nas páginas de um fotolivro, assim como o editor de filmes sequencia os planos cinematográficos. Se o editor de filmes é quem opera o equipamento e detém as expertises, a formação acadêmica, teórica e técnica para tal função, o 'sequenciador' ou o profissional responsável pela sequência das imagens do fotolivro também carece de uma formação específica para tal.

No entanto, a partir da reflexão lançada por Samain (2012c), esse processo de sequenciar fotografias (COLBERG, 2017) é, de fato, um ato de associar imagens (SAMAIN, 2012a). Para o autor, o processo de associação de imagens – que resulta em imagens cruzadas que “oferecem algo para pensar; que são portadoras de um pensamento, isto é, veiculam pensamentos e que são ao mesmo tempo uma forma que pensa” (SAMAIN, 2012a) – deve ser construído no ato de diagramar as fotografias de um fotolivro. A criação da ordem e da sequência das fotografias de um fotolivro nada mais é que o processo de associar imagens resultando em imagens cruzadas.

Assim, ao diagramar a página de um fotolivro, no intuito de transmitir da melhor maneira possível as asserções do fotógrafo, as respostas para as perguntas que provavelmente serão feitas – quais fotografias serão incluídas no fotolivro; como posicionar essas fotografias na página; qual tamanho elas devem ter; em que ordem elas devem vir; qual será a cor, a textura e sobre qual tipo de papel serão impressas; como será feita a complementaridade com o texto, se houver; etc. – devem ser respondidas de forma consciente, uma vez que, o que estará sendo construído nesse caso é o processo de associação de imagens que levará às imagens cruzadas. E que, por fim, levará a uma “eclosão de significações, num fluxo contínuo de pensamentos” (SAMAIN, 2012a, p. 34).

Para, nessa pesquisa, compreender o processo de associação que leva às imagens cruzadas em fotolivros, serão seguidos algumas etapas metodológicas que serão detalhadas a seguir.

3.3 Análise dos fotolivros – Metodologia

3.3.1 Da caracterização da pesquisa

Essa é uma pesquisa de abordagem qualitativa. “A pesquisa qualitativa não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc.” (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 31).

Os pesquisadores que utilizam os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não-métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens. (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 32)

[...]

As características da pesquisa qualitativa são: objetivação do fenômeno; hierarquização das ações de descrever, compreender, explicar, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural; respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; busca de resultados os mais fidedignos possíveis; oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências. (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 32)

De acordo com Gonçalves (2005), quanto aos objetivos, uma pesquisa pode ser exploratória, descritiva e explicativa. Neste caso, a pesquisa é exploratória, uma vez que tem “por objetivo familiarizar-se com o fenômeno ou obter nova percepção deste e descobrir novas ideias” (ROVER, 2010, p. 24). Rover (2010) acrescenta que se busca fazer

o levantamento bibliográfico do tema pesquisado por meio de livros, revistas especializadas, documentos da internet e outros, fazendo leituras e selecionando/anotando conceitos aplicáveis ao tema. Também pode-se coletar informações complementares sobre o assunto junto a órgãos e pessoas ligadas ao mesmo (ROVER, 2010, p. 24).

Ao explorar um tema relativamente novo como a sequenciação, o design e as imagens cruzadas em fotolivros, esta pesquisa pode ser classificada como exploratória. Gil (1999, p. 45), afirma que esse tipo de pesquisa “visa proporcionar maior familiaridade com o problema com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses”.

Uma pesquisa de caráter exploratório é definida por Godoy (1995) como a que se destina a compreender melhor um contexto ou situação e levantar problemas de pesquisa.

A presente pesquisa também é descritiva, uma vez que o pesquisador apenas registra e descreve os fatos observados sem interferir neles (GONÇALVES, 2005). Além de fazer o levantamento de dados da parte exploratória, o pesquisador descreve esses dados. (ROVER, 2010).

As pesquisas descritivas são, juntamente com as pesquisas exploratórias, as que habitualmente realizam os pesquisadores sociais preocupados com a atuação prática. Em sua forma mais simples, as pesquisas descritivas aproximam-se das exploratórias, quando proporcionam uma nova visão do problema (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 53).

Quanto às fontes de informação e os procedimentos de coleta de dados, Gil (1999) esclarece que a pesquisa pode se classificar em: bibliográfica, documental, experimental, estudo de caso, pesquisa de campo, levantamento (*survey*), pesquisa *ex-post facto*, pesquisa-ação ou pesquisa participante.

Neste caso, a pesquisa é bibliográfica, documental e experimental.

A pesquisa bibliográfica é “desenvolvida a partir de material já tornado público em relação ao tema de estudos” (ROVER, 2010, p. 26).

A pesquisa bibliográfica: “Abrange livros, artigos de periódicos científicos, monografias, material cartográfico, etc., compreende também material de comunicação, como filmes, gravações em fita magnética e outros materiais disponibilizados na internet” (ROVER, 2010, p. 26). Já a pesquisa documental não deve ser confundida com a bibliográfica,

pois essa última baseia-se somente em dados secundários constituídas de livros e outros documentos bibliográficos que estão acessíveis ao público em geral, enquanto a pesquisa documental, como visto anteriormente, baseia-se em documentos de fontes primárias que não tiveram um tratamento analítico como documentos históricos e outros (ROVER, 2010, p. 27).

Gil (1999, p. 66) exemplifica os documentos de primeira mão ou fonte primária da pesquisa documental como: “documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações, etc”. Nesse caso, os fotolivros selecionados para o estudo também se configuram como fontes primárias.

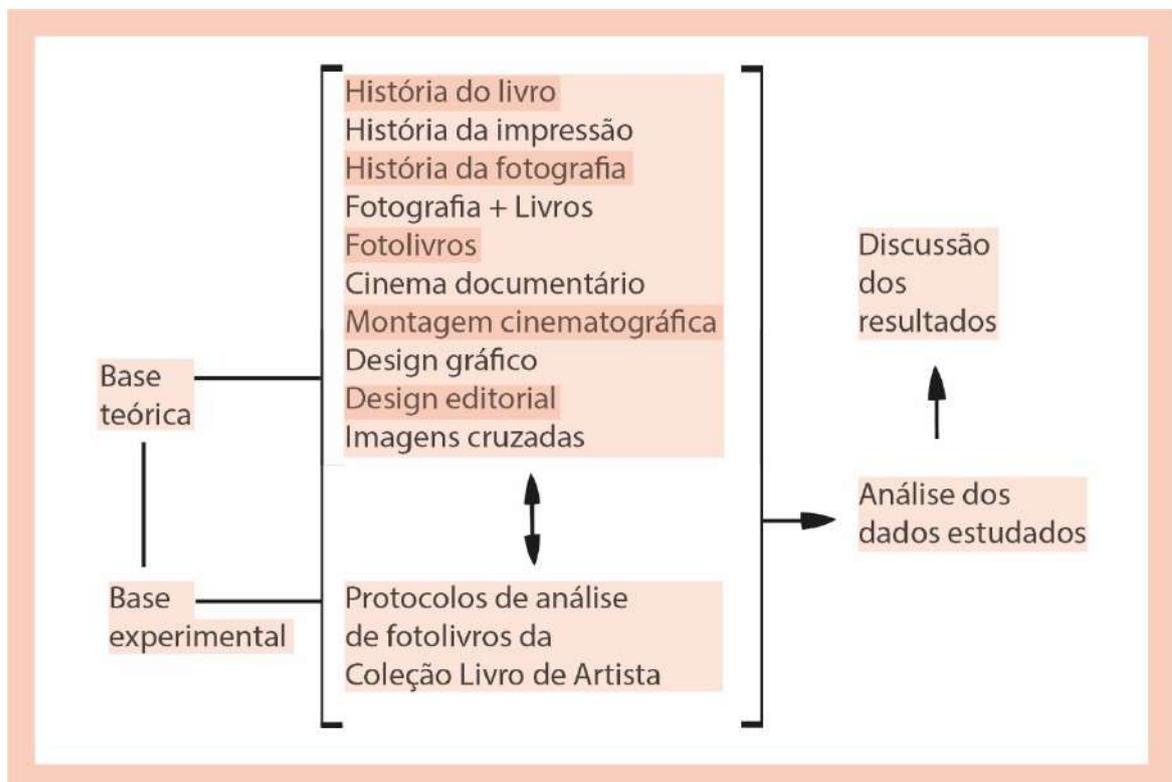
A pesquisa também se configura como experimental uma vez que tem como característica verificar a relação entre variáveis para saber a causa de determinados efeitos.

Em relação ao procedimento técnico, determinamos “um objeto de estudo, selecionamos as variáveis e definimos as formas de controle e de observação dos efeitos”. (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 128).

A pesquisa experimental caracteriza-se por manipular diretamente as variáveis relacionadas com o objeto de estudo. Nesse tipo de pesquisa, a manipulação das variáveis proporciona o estudo da relação entre as causas e os efeitos de determinado fenômeno. Através da criação de situações de controle, procuramos evitar a interferência de variáveis intervenientes. Interferimos diretamente na realidade, manipulando a variável independente, a fim de observar o que acontece com a dependente. A pesquisa experimental estuda, portanto, a relação entre fenômenos, procurando saber se um é a causa do outro (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 57).

Esta pesquisa caracteriza-se por experimental por tratar de averiguar as condições e variáveis em que as fotografias se associam em imagens cruzadas nos fotolivros selecionados e tem como instrumento protocolos de análise. Para desenvolvimento dos parâmetros de análises foram coletadas informações das referências e dos fotolivros analisados. “Este tipo de planejamento que visa responder uma pergunta ou problema em evidência, definindo a estrutura da pesquisa, selecionando o tipo e o número de variáveis a serem estudadas, e analisando os resultados encontrados, é designado de protocolo do estudo” (LUNA, 1998, p. 735).

Quadro 1 – Representação gráfica da pesquisa.



Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

3.3.2 *Das etapas da pesquisa*

A primeira etapa do trabalho abrangeu o levantamento bibliográfico para constituição da base teórica da pesquisa relacionados à temática do trabalho. A segunda etapa constituiu-se da pesquisa experimental, por meio da elaboração do protocolo para análise de fotolivros, sua aplicação, teste, reformulação e nova aplicação nos fotolivros selecionados da Coleção Livros de Artista – UFMG. A terceira etapa constituiu na análise e interpretação dos dados, seguida das considerações finais.

3.3.3 *Do campo e contexto de estudo*

Essa etapa da investigação foi desenvolvida na Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais localizada na Biblioteca Central do Campus Pampulha em Belo Horizonte, Minas Gerais.

DOS ACERVOS DE FOTOLIVROS E LIVROS DE ARTISTA

São muitos os acervos de fotolivros e livros de artista espalhados por diversas cidades de diferentes países que disponibilizam as obras para consultas e pesquisas. Alguns que serviram de embasamento para esta tese – tanto como consulta no acervo digital, quanto como visitas presenciais – estão listados a seguir.

Em São Paulo, a Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles, inaugurada em 2016, tem em torno de 30 mil títulos de temática fotográfica. De acordo com Oliva e Martí,

[...] Para formar a biblioteca, o instituto comprou acervos inteiros de colecionadores, caso do produtor cultural Iatã Cannabrava, que vendeu seu arquivo de cerca de 4.000 volumes, entre fotolivros, periódicos e folhetos, por R\$450 mil. (Oliva; Martí, 2016, sem pág.).

Em Barcelona, *El Archivo y la Biblioteca del Centro de Estudios y Documentación MACBA*, é especializado em publicações de artistas, cartazes, fotografias, convites e folhetos, fotolivros, bibliografia de referência e documentos audiovisuais.²⁴ Ainda em Barcelona, a

²⁴ MACBA. Archivo y biblioteca. Disponível em: <<https://www.macba.cat/es/archivo-biblioteca>> Acesso em: 30 out. 2019.

*Biblioteca Esquerra de l'Eixample - Agustí Centelles*²⁵ e a *Fundación Foto Colectania*²⁶ contam com um acervo especializado em fotografia e fotolivros.

Em Londres, o acervo do *Victoria and Albert Museum – Photographic books from the V&A collection*²⁷ – tem os primeiros livros *ilustrados* por fotografia como *Pencil of Nature* de William Henry Fox Talbot e *Photographs of British Algæ: Cyanotype Impressions* de Anna Atkins.

Em Belo Horizonte está a Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais, onde foi realizada a seleção dos fotolivros e a pesquisa para esta tese.

DA COLEÇÃO LIVRO DE ARTISTA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Os fotolivros estudados pertencem à Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais. O Prof. Dr. Amir Brito Cadôr²⁸, da Escola de Belas Artes da UFMG, fundador e curador da coleção, conta que essa se iniciou a partir da aquisição dos livros de Paulo Bruscky em 1999 que foram expostos no Museu da Imagem e do Som em 1999 e de doações de Guto Lacaz e Marilá Dardot (CADÔR, 2012). A partir de então, tornou-se claro que “existia a possibilidade de conseguir doações em número suficiente para darmos início a uma coleção especial de livros de artista na EBA/UFMG” (CADÔR, 2012). A coleção, atualmente, está na Divisão de Coleções Especiais e Obras Raras da Biblioteca Central da UFMG²⁹ e, em 2018, contou com o apoio do projeto Livros de artista no Brasil – Fundação de

²⁵ BIBLIOTECA ESQUERRA DE L'EIXAMPLE - Agustí Centelles. Disponível em: <<http://ajuntament.barcelona.cat/biblioteques/bibcentelles/es/canal/fotografia>> Acesso em: 30 out. 2019.

²⁶ FUNDACIÓN FOTO COLECTANIA. Disponível em: <<http://www.fotocolectania.org/es/collection/>> Acesso em: 30 out. 2019.

²⁷ VICTORIA AND ALBERT MUSEUM – photographic books from the V&A collection. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/photographic-books-from-the-v-and-a-collection/>> Acesso em: 30 out. 2019.

²⁸ Graduado em Artes Plásticas pela Unicamp, fez o mestrado em Artes na mesma universidade e o doutorado na Escola de Belas Artes da UFMG, onde atua como professor de Artes Gráficas na graduação e como professor permanente do PPG-Artes. Participou de mostras coletivas de gravura e de poesia visual em Belo Horizonte, Campinas, Curitiba e Santos, além de mostras de livro de artista na Espanha, França, México e Estados Unidos. Autor de *O livro de artista e a enciclopédia visual* (2016) e de várias outras publicações sobre livro de artista. (LATTEs, 2019)

²⁹ RIBEIRO, Ewerton Martins. Coleção Livros de Artista traz ‘inventário’ de métodos atuais e obsoletos de impressão Exposição ‘Matéria de poesia’ reúne 44 obras e antecipa comemoração dos 10 anos do acervo. In: UFMG, 6 de setembro 2019. Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/mostra-de-livros-de-artista-traz-inventario-de-metodos-de-impressao-atuais-e-obsoletos>> Acesso em: 10 out. 2019.

Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) para aquisição de um conjunto de volumes de poesia concreta [...], poema-processo [...] e poesia visual.³⁰

É a primeira coleção em uma biblioteca de universidade pública no Brasil. Em atividade desde novembro de 2009, o acervo possui mais de 1.500 livros de artista, além de obras de referência, revistas especializadas e revistas de artista. Atualmente este é o maior acervo público de livros de artista da América Latina.³¹

A coleção possibilita reunir material que, “normalmente, fica disperso em vários setores das bibliotecas, até pela falta de uma categoria para catalogá-los, oferecendo ao público e estudiosos acesso a publicações que instigam a pensar o livro e as transformações dele.”³²

Figura 69 – Coleção Livro de Artista.



Fonte: Fotografia da autora, 2019.

Figura 70 – Seleção dos livros para análise. Coleção Livro de Artista.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

³⁰ UFMG. **Exposição na Faculdade de Letras aborda a construção do livro de artista** Iniciativa do Gabinete do Livro, mostra revela possibilidades de experimentação; montagem fica até 30 de maio. 2 de maio 2019. Disponível em: <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/>> Acesso em: 10 out. 2019.

³¹ COLEÇÃO LIVRO DE ARTISTA. **Blog da Coleção Livro de Artista**. Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/exposicao-na-fale-aborda-a-construcao-do-livro-de-artista>> Acesso em: 10 out. 2019.

³² UAI. **Livros de artista crescem como fenômeno junto a pequenas editoras**. 05 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2016/03/05/noticia-e-mais,177766/livros-de-artista-crescem-como-fenomeno-junto-a-pequenas-editoras.shtml>> Acesso em: 10 out. 2019.

3.3.4 Dos critérios de inclusão

Do escopo teórico desse trabalho, elencou-se o autor Horácio Fernández (Albacete, Espanha, 1954) como referência no campo do estudo dos fotolivros. Fernández é Doutor em História da Arte foi professor da Universidad de Castilla-La Mancha en Cuenca, Espanha. Sua obra *El fotolibro latinoamericano* (FERNÁNDEZ, 2011b) – *Fotolivros latino-americanos* (FERNÁNDEZ, 2011c) teve ampla recepção e contribuiu para a disseminação desse campo no Brasil. Em 2013, o MIS – Instituto Moreira Salles em São Paulo organizou uma exposição homônima na qual foram apresentados vários fotolivros integrantes da coletânea de Fernández, curador da exposição, presente no evento. “Fernández contou com o apoio de um conselho de curadores composto pelo argentino Marcelo Brodsky, o brasileiro Iatã Cannabrava, o inglês Martin Parr, a americana Lesley Martin e o espanhol Ramon Reverté”.³³

Curador de várias exposições e mostras, em 2017 foi um dos curadores da exposição *Fenômeno fotolibro*, no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB) e na nova sede da Fundação Foto Coletânea, ambos em Barcelona, Espanha.³⁴

Como primeiro critério de inclusão, devido à importância da pesquisa de Fernández, decidiu-se elencar fotolivros brasileiros que tivessem sido citados na publicação *Fotolivros latino-americanos* (FERNÁNDEZ, 2011c).

³³ ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ENCADERNAÇÃO E RESTAURO. **Fotolivros latino-americanos em exposição.** Disponível em: <<http://www.aber.org.br/noticia/fotolivros-latino-americanos-em-exposi%C3%A7%C3%A3o>> Acesso em: 26 out. 2019.

BLOG IMS. **Fotolivros latino-americanos em São Paulo.** Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/fotolivros-latino-americanos-em-sao-paulo/>> Acesso em: 26 out. 2019.

ARTE INFORMADO. **Horacio Fernández.** Disponível em: <<https://www.arteinformado.com/guia/f/horacio-fernandez-152684>> Acesso em: 26 out. 2019.

³⁴ CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN FENÓMENO FOTOLIBRO. RM: Barcelona, 2017. CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNEA DE BARCELONA – CCCB. **Fenómeno Fotolibro.** Disponível em: <<https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/fenomeno-fotolibro/225004>> Acesso em: 26 out. 2019.

COSTA, Walter. **Ambiciosa exposição em Barcelona apresenta o universo em torno do fenômeno dos fotolivros.** In: ZUM: revista de fotografia, 5 jun. 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/exposicoes/fenomeno-fotolibro/>> Acesso em: 26 out. 2019.

Da mesma forma, devido à importância da Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais, decidiu-se que o segundo critério de inclusão seria que o estudo dos fotolivros seria feito a partir das obras originais pertencentes ao acervo da Coleção.

Para tanto foi feito o cruzamento entre as obras citadas no livro *Fotolivros latino-americanos* (FERNÁNDEZ, 2011c) e quais delas estavam disponíveis para consulta e pesquisa no acervo Coleção Livro de Artista.

A partir dos livros selecionados pelo cruzamento citado acima, decidiu-se que o terceiro critério de inclusão seria a importância histórica da obra e a repercussão nacional e internacional dos livros elencados, possível de perceber pelas críticas e publicações sobre as mesmas. Nesse ponto, foram selecionadas 11 obras, numeradas abaixo por ano de publicação:

1. *Doorway to Brasilia* (Aloisio Magalhães e Eugene Feldman, 1959);
2. *Entre* (Stefania Bril, 1974);
3. *Yanomami* (Claudia Andujar, 1978);
4. *Sebastião Salgado: fotografias* (Sebastião Salgado, 1982);
5. *Antropologia da face gloriosa* (Arthur Omar, 1997);
6. *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 1997);
7. *O arquivo universal e outros arquivos* (Rosângela Rennó, 2002);
8. *Aeroporto* (Claudia Jaguaribe, 2002);
9. *Rio* (Claudio Edinger, 2003);
10. *Antifachada Encadernação Dourada* (Bob Wolfeson, 2004);
11. *Gente x Mato* (Pedro Martinelli, 2008).

Em seguida, o quarto critério de seleção foi decidido a partir do referencial teórico, com foco em compreender a associação de imagens que leva às imagens cruzadas por meio do projeto gráfico e editorial. Para tanto, foram levados em consideração, além do projeto gráfico e editorial:

1. relação entre texto e fotografia;
2. aspectos de sequenciação das fotografias e criação da narrativa;
3. ausência de texto acompanhando as fotografias, isto é, a narrativa construída apenas com as imagens.
4. a técnica de impressão.

Isto posto, elencou-se quatro livros que seriam analisados para a pesquisa. Nesse momento, o critério de inclusão seria que cada um deles atenderia com ênfase a um dos critérios de inclusão numerados de 1 a 4 acima:

1. *Antropologia da face gloriosa* (Arthur Omar, 1997);
2. *O arquivo universal e outros arquivos* (Rosângela Rennó, 2002);
3. *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 1997);
4. *Doorway to Brasilia* (Aloisio Magalhães e Eugene Feldman, 1959).

3.3.5 *Dos critérios de exclusão*

O principal critério de exclusão foi evitar a saturação ou a repetição e reincidência de análises similares. Para tanto, foi feita uma avaliação criteriosa dos 11 fotolivros que haviam sido selecionados para o terceiro critério de inclusão e eliminou-se os fotolivros que poderiam pertencer repetidamente a um dos 4 pontos do quarto critério de inclusão.

3.3.6 *Instrumento de coleta de dados – protocolo para análise de fotolivros*

O protocolo para análise de fotolivros foi desenvolvido a partir de parâmetros definidos com base no referencial teórico e da apreciação de todos os fotolivros que foram investigados durante o processo de seleção na Coleção Livro de Artista.

Para criação dos parâmetros foram levados em consideração aspectos da produção editorial; dados sobre o autor, o editor e a obra em si; aspectos gráficos – morfologia e aspectos visuais e sensoriais do fotolivro; a divisão das partes do fotolivro e a análise do conteúdo, da narrativa e da sequência de imagens.

Para os parâmetros de análise do projeto gráfico foram consultados os autores: Araújo (1980), Fawcett-Tang (2007), Haslam (2010), Hendel (2003), Munari (1998), Araújo (2012), Ostrower (2013), Ostrower (2016), Villas-Boas (2008), Ambrose e Harris (2009), Lupton (2006), Samara (2011), Samara (2007), Ambrose e Harris (2012), Hurlburt (1986).

Foram colocados também a referência, a ficha técnica e os dados sobre a produção editorial de cada fotolivro analisado.

Os parâmetros foram divididos em quatro partes:

- Parte I – análise descritiva;
- Parte II – partes do fotolivro;
- Parte III – projeto gráfico;
- Parte IV – análise de conteúdo.

Para chegar nesse modelo acima que foi adotado na pesquisa, foi desenvolvido um protocolo piloto APÊNDICE A.

O protocolo piloto foi aplicado em um dos fotolivros – *Antropologia da face gloriosa* de Arthur Omar (1997) (APÊNDICE B).

Durante o processo de aplicação do protocolo piloto percebeu-se que seriam necessárias algumas modificações para se coletar os dados com melhor precisão.

Assim sendo, foi feita uma revisão no protocolo piloto APÊNDICE A e na sua aplicação APÊNDICE B. Definiu-se, de forma mais abrangente, quais seriam os itens a serem avaliados na Parte II – projeto gráfico e na Parte IV – análise de conteúdo. Decidiu-se, também, que as análises dos dados obtidos pelo protocolo já estariam inseridas na Parte IV – análise de conteúdo.

Novamente foi feita a aplicação na análise do fotolivro *Antropologia da face gloriosa* (Arthur Omar, 1997), conforme APÊNDICE C.

Após a avaliação dos resultados concluiu-se que esse modelo de protocolo APÊNDICE C estava pertinente ao projeto.

Foi criado, assim, o protocolo para análise de fotolivros APÊNDICE D que foi adotado para a análise dos fotolivros deste trabalho.

Após a aplicação do protocolo nos quatro fotolivros selecionados, foi realizada a etapa de diagramação dos mesmos para facilitação da leitura dos dados e inserção na tese. O layout foi escolhido de modo a organizar os itens e facilitar a leitura, uma vez que o protocolo diagramado e não encadernado possibilita, também, melhor manuseio e visualização das informações.

4 RESULTADOS

4.1 Protocolo 01 – Antropologia da face gloriosa (Arthur Omar, 1997)



PROTOCOLO

1

PROCOLO 1

TÍTULO

Antropologia da face gloriosa

AUTOR

Arthur Omar

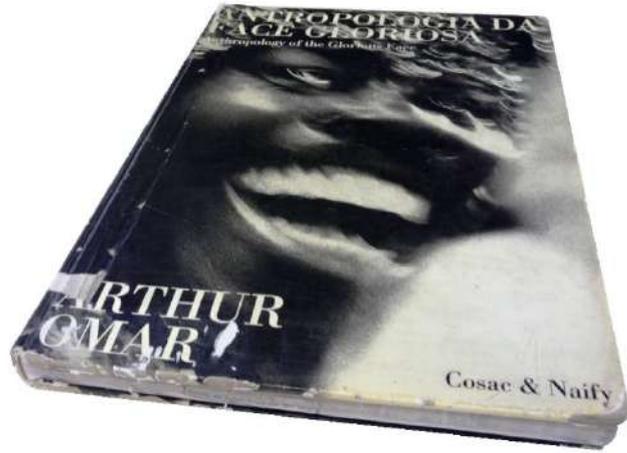
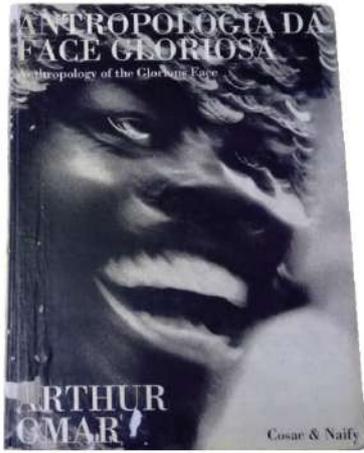
ANO DE PUBLICAÇÃO

1997

OMAR, A. ANTROPOLOGIA DA FACE GLORIOSA. SÃO PAULO: COSAC & NAIFY, 1997. 240 P. 161 FOTOGRAFIAS EM PRETO E BRANCO; CAPA DURA ILUSTRADA; TIRAGEM DE 2000 EXEMPLARES. 25,5 X 33,5 CM. DESIGNER: BRACHER E MALTA. (FERNÁNDEZ, 2011, P. 23).

COLEÇÃO LIVRO DE ARTISTA/UFMG.

Figura 71– Capa e páginas do livro Antropologia da face gloriosa.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

ANÁLISE DESCRITIVA

1.1 Sobre o autor

Arthur Omar é um artista brasileiro, nascido em Poços de Caldas, MG, em 1948. Vive no Rio de Janeiro e é formado em Sociologia.

Desenvolveu novos métodos de antropologia visual, tanto em seus filmes documentários epistemológicos dos anos 70 como em seus livros recentes sobre Carnaval e Amazônia, onde a busca científica se realiza através de uma intensificação estética do material. Trabalha com cinema, vídeo, fotografia instalações, música, poesia, desenho, além de ensaios e reflexões teóricas sobre o processo de criação e a natureza da imagem. Em todos os campos, Arthur Omar introduziu novas maneiras de pensar, e contribuições radicais a uma renovação das linguagens e das técnicas. Temas como o êxtase estético, a violência sensorial e social e a construção de metáforas visuais marcam toda sua obra, voltada para busca de uma nova iconografia da realidade brasileira. Documentário experimental, fotografia, vídeo-arte, moda, filme de ficção, e vídeo-instalações, suas imagens migram e se transformam através dos meios, suportes, linguagens (ARTHUROMAR, 2019).

1.2 Sobre o editor

Em 1997, Charles Cosac e Michael Naify fundaram, em São Paulo, a Editora Cosac Naify. Dezoito anos depois, em 30 de setembro de 2015, após iniciativa pessoal do editor e sócio Charles Cosac, a editora encerrou suas atividades. Em seu catálogo, constam por volta de 1.600 títulos, tornando-se a editora famosa tanto pela publicação de autores contemporâneos, quanto por edições primorosas, muitas de luxo, com alto padrão de impressão e design gráfico.³⁵

³⁵ Editora Cosac Naify decide fechar as portas depois de 18 anos de atividade. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/editora-cosac-naify-decide-fechar-as-portas-depois-de-18-anos-de-atividade-18187914>> Acesso em: 22 set. 2019. / Cosac Naify encerra suas atividades. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/tag/cosac-naify>> Acesso em: 22 set. 2019. / Vultos do mercado editorial: A via-crúcis de Charles. As utopias e os tormentos que marcaram a trajetória da Cosac Naify. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/via-crucis-de-charles/>> Acesso em: 22 set. 2019.

1.3. Sobre a obra

Antropologia da Face Gloriosa (OMAR, 1997) é considerado o *opus magnum* fotográfico do autor, “contendo 160 imagens e textos teóricos que explicam a natureza da prática chamada antropologia-da-face-gloriosa [sic.]” (OMAR, 2019).

Antes da publicação do livro, uma série de exposições intituladas *Antropologia da Face Gloriosa* foram organizadas pelo autor. Ademais, foram produzidas instalações, vídeos e outros tipos de material, conforme estão catalogados em sua lista de obras (OMAR, 1997).

De acordo com Machado (1998), em reportagem sobre o lançamento do livro, “Arthur Omar tem elaborado uma verdadeira teoria da imagem com experiências múltiplas em cinema, vídeo e fotografia, conjugando às vezes esses meios em exposições ou instalações”. Na obra, não foi utilizada a interferência de manipulação gráfica, somente o processo fotográfico manual. Assim, a “complexa intersecção de sentidos poéticos entre palavra e imagem faz de ‘Face Gloriosa’ um livro de grande força conceitual”. Nele, “o êxtase espiritual partilha da mesma natureza do transe dionisíaco, produzido por ‘embriaguez, fascinação, paixão, comoção, desvario ou frenesi’, no quadro da manifestação carnavalesca.” Além disso, pode-se notar que as legendas evidenciam o momento paradoxal e poético do carnaval e dos rostos fotografados (MACHADO, 1998).

Se a esse terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez* (NIETZSCHE, 1992, p. 30).

Para Bakhtin (1987), é “muito importante para todo o ambiente do carnaval que ele não tenha começado a maneira piedosa ou séria, por ordem ou autorização, mas a partir de um simples sinal que marca o início do júbilo e das extravagâncias” (BAKHTIN, 1987, p. 215).

Nos dizeres de Omar (2018),

A minha série Antropologia da face gloriosa começou em 1973 como um percurso através do Rio de Janeiro no Carnaval, registrando a multiplicidade quase alucinatória nas ruas da cidade. Nos anos 1970, a presença popular ainda era muito marcada. Se por um lado hoje isso diminuiu um pouco, por outro, o projeto se tornou mais sutil e meticuloso. [...]

Existe, portanto, um elemento fortemente documental em Antropologia da face gloriosa. É o corpo a corpo com a realidade, típico de todos os meus trabalhos, seja na Amazônia, seja no Afeganistão. Ao mesmo tempo, há uma operação formal, cujo

ponto de partida, ainda colado ao momento fotográfico original, levará a uma transformação da imagem, praticamente criando um ser novo. [...]

Meu objetivo é o registro, sim, a captação de seres humanos num instante extático — o momento em que saem de si e entram em outra realidade. A própria fotografia é outra realidade. De alguma forma, aquele rosto é estranho ao próprio dono do rosto. Ao mesmo tempo, ele é estranho a mim. Mas, além do registro, trata-se de uma produção. Contato de mundos diferentes: a Antropologia da face gloriosa é isso. Uma criação de novas faces, que passam a existir somente ali. Através de intervenções e micro-distorções, mas principalmente através de uma atenção do olhar, executada, tanto no momento da foto, dentro da câmera, como depois sobre o material fotografado. Às vezes, um negativo fica comigo anos, intocado, e de preferência não visto. Até que algo dele me cause uma sensação de estranheza (OMAR, 2018, s.p.).

PARTES DO FOTOLIVRO

Pré-textual:

Capa dura; guarda; miolo; folha de rosto; sumário.

A guarda apresenta a frase: “Os anjos não vêem as trevas, porque sua visão é uma orgulhosa luz da força divina.” Jacob Boehme (1575 – 1624).

Miolo:

- 1º – Texto: texto do autor Arthur Omar – Antropologia da face gloriosa. O que são faces gloriosas?
- 2º – Texto: texto de Ivana Bentes – Arthur Omar: o êxtase da imagem.
- 3º – Texto: texto do autor Arthur Omar – Antropologia da face gloriosa. TEATRO DE OPERAÇÕES (Ritos em Torno do Zero).
- 4º – Texto: texto do autor Arthur Omar: FOTO-GNOSE.
- 5º – Página de abertura para as imagens com o título do livro: Antropologia da Face Gloriosa. E a tradução para o inglês: Anthropology of the glorious face.
- 6º – Fotografias. (p. 37 a 197). As fotografias não são acompanhadas por textos. Somente por legendas e pela tradução dessas para o inglês.
- 7º – Tradução dos textos para o inglês, respeitando a mesma diagramação dos textos em português (p. 197 a 225).

Pós-textuais:

- 8º – Obras Seleccionadas (Resumo do portfólio de Arthur Omar). Em português, seguido da tradução em inglês.
- 9º – Índice das Fotografias. Em português, seguido da tradução em inglês.
- 10º – Ficha Técnica. Em português e em inglês.
- 11º – Guarda com a frase traduzida para o inglês
- 12º – Contracapa

FICHA TÉCNICA

AUTOR
Arthur Omer

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO / PRODUCTION CO-ORDINATION
Cláudia Vendramin

FOTOGRAFIAS / PHOTOGRAPHS
Arthur Omer
Email: arthuromer@apc.org

AMPLIAÇÕES / PRINTS
Sylvio Luiz Pinatti

COM A ASSISTÊNCIA DE / WITH THE ASSISTANCE OF
Gabiele Marcolino, Eduardo Chaubert e Marcelo Monteiro

RETOQUE / RETOUCHING
João Piegriolato

TRADUÇÃO / TRANSLATION
John Norman

TRADUÇÃO DOS TÍTULOS / TRANSLATION OF TITLES
Gabriel Pérez-Barreiro

REVISÃO DO PORTUGUÊS / PORTUGUESE REVISION
Onáizio Paiva e Maria Eugênia Régis

REVISÃO DO INGLÊS / ENGLISH REVISION
Gabriel Pérez-Barreiro e John Norman

PROJETO E PRODUÇÃO GRÁFICA / GRAPHIC DESIGN
Bianchi & Malta, São Paulo

FAZENDA DA PRODUÇÃO TORRENTAL DE FORTALEZA DO IBAO, 13.243
ARRUA DO BARRIL, 1215-0, CENTRO, TORRENTAL, 07025-000, SÃO PAULO, SP, BRASIL
IMPRESSÃO NA ITALGRAFIA E MOREIRA S.P.A.

PROJETO GRÁFICO

OBJETO E MATERIAL

FORMATO
Horizontal Vertical Quadrado

TAMANHO
Grande Médio Pequeno
Múltiplas opções: largura 210 cm e altura 140 e largura 210 cm

PESO
Pesado Médio Leve
Aproximadamente 2 quilos. Para múltiplas aplicações em livro é necessário apoiar a estrutura adequada.

PAPEL
Cor Textura
Gramatura Média Brilhante
Transparência Opacidade
Textura - Usar, acatada a seguir.
Opacidade - A opacidade de cada foto para livro impresso varia de acordo com o tipo de papel.

SOM AO PASSAR AS PÁGINAS
Nenhum Baixo Médio Alto
Agradável Desagradável Incômodo

CHEIRO
Nenhum Fraco Médio Forte

SENSAÇÃO DO TOQUE
Agradável Desagradável Incômodo

Isolado adequado para impressão de fotografias de grande escala.

ENCADERNAÇÃO E ACABAMENTO

CAPA
Cor Pub Gramatura
Brilho Transparência Textura
Cheiro Sobresaque Lixa
Guarda Opacidade
 Lombada quadrada com capa fixável
 Lombada quadrada com capa dura

Textura - Usar, acatada a seguir.
Opacidade - A opacidade de cada foto para livro impresso varia de acordo com o tipo de papel.
Lixa - Não se aplica a capa do livro.

ENCADERNAÇÃO
Canga Brochura Gramado
Espiral Wire-o Costura
Cola Não identificada
 Lam negro Verniz Corte e vinco Hot stamping Bordas arredondadas Relievo Reflexo Fotos Fitas Orna Outros

OBSERVAÇÕES
A encadernação permite ficar manuseio do folheto?
 Sim Não Não se aplica

A encadernação permite ficar manuseio do folheto?
 Sim Não Não se aplica

Essa curvatura incomoda a visão das imagens?
 Sim Não Não se aplica

IMPRESSÃO
 Baixa tiragem (até 500 exemplares)
 Alta tiragem: 2000 exemplares

TIPOGRAFIA E TEXTO
 Nome da Fonte Não identificada

TIPOGRAFIA E TEXTO
 Serifada Sem Serifa Variado

TÍTULOS
 Serifada Sem Serifa Variado

CEIROS DA TINTA
Nenhum Fraco Médio Forte

RESOLUÇÃO
Indiferente Baixo Médio Alto

IMPRESSÃO, TIPO E QUALIDADE DO PAPEL
Indiferente Baixo Médio Alto

CEIROS DA TINTA
Agradável Desagradável Incômodo

RESOLUÇÃO
Indiferente Baixo Médio Alto

LAYOUT

ESTILO DE GRID

IMAGENS
 Grid hierárquico Grid retangular ou triangular Grid de colunas Grid modular Diversos

TEXTO
 Grid hierárquico Grid retangular ou triangular Grid de colunas Grid modular Diversos

TIPOGRAFIA E TEXTO
 Nome da Fonte Não identificada

TIPOGRAFIA E TEXTO
 Serifada Sem Serifa Variado

TÍTULOS
 Serifada Sem Serifa Variado

CEIROS DA TINTA
Nenhum Fraco Médio Forte

TAMANHO
Pequeno Médio Grande

LEGIBILIDADE
Regular Médio Boa

ESPAÇAMENTO
Ruim Médio Bom

ALINHAMENTO
 Regular Irregular Variado

SESSÕES DE TEXTO
 Título Legendas Texto Subtítulos Fotos técnicas Outros

PAGINAÇÃO
 Paginado Não paginado Variado Não se aplica

DIAGRAMAÇÃO
A diagramação utiliza as imagens fotográficas, uma vez que essas são apresentadas em formato vertical, ocupando a página quase por completo, deixando espaço para a legenda posicionada abaixo da imagem em um quadro cinza, com analogia ao preto e branco das fotografias, causando uma sensação de complementaridade. A fonte da legenda é branca, o que permite uma legibilidade alta, mas que não interfere na composição da página, que tem como ênfase central as fotos fotografadas. Dessa modo, toda a composição da página fica com que o olhar atente para os olhos das pessoas, para as texturas e para o movimento das imagens, tornando a fotografia verdadeira protagonista desse fotolivro.

PALETA CROMÁTICA
Em relação a paleta cromática, todas as fotografias são p&b, textos brancos sobre fundo cinza, subtítulos cinza, texto preto.

HIERARQUIA DA INFORMAÇÃO
Nas páginas onde estão as imagens, a fotografia é o que se vê primeiro, devido ao tamanho à escala. Por contraste, as legendas são vistas posteriormente, visto que aparecem discretamente, escritas com letras brancas sobre um retângulo cinza. Mesmo assim, a leitura dessas legendas complementa o que se vê na imagem e reforça o tom poético do fotolivro, uma vez que não é meramente descritiva. Por fim, a moldura branca ao redor de fotografias, formando um espaçamento, cria um espaço que permite maior legibilidade, fazendo com que a encadernação não atrapalhe a visualização da imagem no centro do livro. Assim, o alinhamento das legendas e da moldura branca e o alinhamento das fotografias permitem a criação de uma sequência visual que também é reforçada pela repetição do grid recolhido no layout.

DIREÇÃO DO OLHAR
As fotografias estão posicionadas de modo que o olhar dos fotografados siga de linha guia para a direção do olhar em toda a página, como mostra a figura 02.



Figura 72 - Antropologia da face gloriosa.
Legenda: mostra a linha guia formada pelos olhos dos retratados que serve para direcionar o olhar do leitor.
Fonte: Coleção Livro de Artista-UFMG. Fotografia da autora, 2019.

ANÁLISE DE CONTEÚDO

Um livro de fotografias pode ser manuseado de forma não linear. Destarte, o leitor/espectador pode abrir o livro ao meio e começar a olhar as imagens de trás pra frente. Sentado, em casa, ou em pé, em uma livraria. Depois, pode sentir a curiosidade de ler os créditos, de saber o ano da obra e quem é o autor. Pode querer saber sobre os textos, se há alguma explicação ou não sobre as imagens. Essa dinâmica de leitura é válida, uma vez que uma obra como essa permite esse tipo de interação. Contudo, existe a ordem pensada pelo autor. E é dessa ordem, seguindo a linearidade do passar das páginas, que as análises serão realizadas, com o objetivo de entender como se realizam as asserções expressadas pelo fotolivro.

Antropologia da face gloriosa é grande e pesado. Portanto, para manuseá-lo melhor, é necessário apoiá-lo em uma mesa, o que transforma a interação do livro com o leitor em um momento mais solene, de preparação. Na capa, já se observa uma imagem fora de foco, de um rosto em êxtase. Carnavalesco pelo movimento, pelo brilho e pelo sorriso. Do mesmo modo, o olhar do leitor não para em nenhum ponto específico, seguindo, também, em movimento, lendo o título, a editora, o nome do autor. E volta para os olhos semicerrados e borrados desse rosto quase indefinido. O preto e branco com alto contraste aumenta a sensação de algo glorioso proposto pelo título. Título que causa curiosidade: o que é uma face gloriosa? E já que se trata de antropologia, como se dá o estudo dessa face gloriosa? O que seria uma antropologia da face gloriosa? E quais relações esse título e essas palavras estabelecem e essa fotografia da capa, potencializando-a?

A frase da folha de guarda preta com a tipografia branca – “Os anjos não vêem as trevas, porque sua visão é uma orgulhosa luz da força divina” – já leva o leitor para outro lugar, porque a frase de Jacob Boehme (1575 – 1624) (STOUDT, 2019), místico filósofo alemão, fala de anjos, trevas e força divina. E de experiência mística.

É interessante perceber que o livro tem partes pré-textuais diagramadas tais como muitos livros acadêmicos e científicos. No primeiro texto, o autor lança a pergunta no subtítulo: o que são faces gloriosas? E na primeira frase ele responde:

São aquelas que vivem atitudes de passagem. Porque não duram mais que breves instantes, frações de sentimentos alterados entre a alegria e a tristeza, o amor e o ódio, o entusiasmo e a retração. Não são nem uma coisa, nem outra, mas tudo ao mesmo tempo. Evocação de períodos míticos e selvagens. Faces que vivem *sentimentos gloriosos*, e gloriosos tormentos.

Por analogia com a noção de “corpos gloriosos”, que, segundo a doutrina católica, são corpos existentes no céu e prontos para a Ressurreição, os sentimentos gloriosos são todos aqueles situados levemente acima do normal. Embriaguez, fascinação, paixão, comoção, desvario, frenesi. Através deles, o homem atinge uma outra ordem de experiência. Sua casa é outra, já não está mais protegido pelo recesso do lar, ou pelo quadriculado do trabalho.

A *Antropologia da face gloriosa* procura estudar “cientificamente” esses sentimentos, à maneira de uma antropologia debruçada sobre o bárbaro, o difuso, o transversal da nossa realidade de brasileiros. Mas como são *gloriosos*, é necessária uma ciência *ligeiramente* diferente do normal para abordá-los. Daí a fotografia (OMAR, 1997, p. 7).

Nesse momento, o leitor toma conhecimento da proposta do autor. Terminados os textos, se apresenta uma página branca com o título novamente, como uma nova folha de rosto, uma abertura, um novo começo para o início das imagens. A primeira fotografia, à direita, aparece ao lado da página branca, à esquerda. Trata-se da mesma fotografia da capa. Agora, sem o super close, é possível enxergar o efeito luminoso dos adereços do cabelo e do pescoço. Porém, nesse novo olhar, a fotografia vem acompanhada da legenda branca, sobre uma faixa cinza, em português e em inglês, o que não causa contraste, como mostra a Figura 73.

Figura 73 – Primeira fotografia do livro *Antropologia da face gloriosa* (OMAR, 1997, p. 37).



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

A legenda da imagem não apresenta dados sobre a fotografia, data, lugar, tema, nomes, etc. Trata-se de uma legenda poética, que também contribui para levar o leitor para esse outro lugar. Há uma complementaridade entre texto e imagem, uma vez que as legendas potencializam a imagem ao invés de simplesmente descrevê-las. Além disso, as páginas são numeradas, e a moldura branca das fotografias equilibra perfeitamente com o retângulo cinza das legendas. Essa moldura branca cria praticamente linhas guias que direcionam o olhar do leitor ao redor da imagem, fazendo com que seus olhos estejam sempre em movimento. Com o passar das páginas, as linhas brancas da moldura formam uma repetição que serve para que, em determinado momento, o leitor se esqueça da diagramação, da moldura, do papel e se entregue completamente à obra e às fotografias. A partir de um determinado instante, depois de se familiarizar com a diagramação e com o layout, depois de compreender a organização do conteúdo, da fotografia, da moldura e da legenda branca sobre retângulo cinza, depois de passar pelo processo formal, o leitor passa a absorver somente as fotografias, e o que uma imagem após a outra tem a dizer. Nesse momento, acontece o que é denominado, por nós, de *Imagens Cruzadas*. Trata-se da construção de significados que uma imagem ao se juntar com outras provoca. A diagramação, o projeto editorial, o design gráfico, a impressão, o papel, o grid, o tamanho do livro, seu peso, as legendas, todos esses elementos proporcionam ao leitor o acesso ao universo que o conjunto dessas fotografias pretende mostrar. As fotografias, nesse fotolivro, foram privilegiadas com o suporte adequado para que elas pudessem lançar ao espectador as asserções antropológicas e poéticas do autor sobre essas faces gloriosas.

Além disso, a diagramação repetida em todas as imagens contribui para que o espectador se esqueça do projeto editorial e vislumbre as imagens, o grid, o layout, a escolha da tipografia, a diagramação das fotografias, o recorte, a posição e a alta qualidade da impressão das imagens, elementos que contribuem para entrada do leitor nesse universo, levando-o à contemplação dessas faces, e à busca do glorioso de cada uma delas. Ademais, o papel tem a gramatura correta para sustentar a tinta e servir de suporte para a imagem e tem pouco brilho, o que contribui para que as imagens brilhem pelo alto contraste de seus elementos. Assim, pela escolha do enquadramento das fotos e da posição das fotografias na página, o leitor se coloca diante das imagens como se fosse o próprio fotógrafo. Isso quer dizer que a diagramação da página e o recorte escolhido para cada fotografia faz com que o layout permita que o leitor atue diante da imagem como se estivesse fotografando esses rostos no instante em que ele os olha na página. Como se essas faces, em uma fração de segundo, estivessem girando ou dançando no carnaval e, de repente, encontrassem o olhar do espectador. O leitor/espectador/observador fixa, portanto, seu olhar no olhar dos fotografados.

Essa intimidade criada ou invadida leva o leitor para o lugar onde estão esses seres, com todo o questionamento, inquietação e admiração que o livro suscita.

Assim como a boca, os olhos servem de fio condutor para o acompanhamento das imagens pelo leitor, que busca os olhos das fotografias assim como se busca os olhos de alguém com quem se conversa pessoalmente. O encontro do olhar coloca o leitor e o fotografado no mesmo lugar, como se estivessem pessoalmente se encontrando nesse movimento carnavalesco que permite esse cruzamento de olhares que se encaram ou não. Os olhos das faces gloriosas estão quase alinhados e, ao passar as páginas, é possível continuar a observação das fotos num sentido de continuidade. De repetição. Mas cada olhar é diferente. Olhos semicerrados, olhos bem abertos, olhos que miram o leitor, olhos que miram para cima, para baixo, para o lado. Olhos em foco, olhos desfocados. Olhos bem nítidos e olhos em movimento, borrados, que refletem o transe, o êxtase, o enigmático, a alegria, a tristeza, o amor, o ódio. E que formam uma linha contínua que guia o leitor e que formam também o aspecto espectral da face gloriosa. Essas questões podem ser observadas na Figura 74.

Figura 74 – Páginas do livro *Antropologia da face gloriosa*

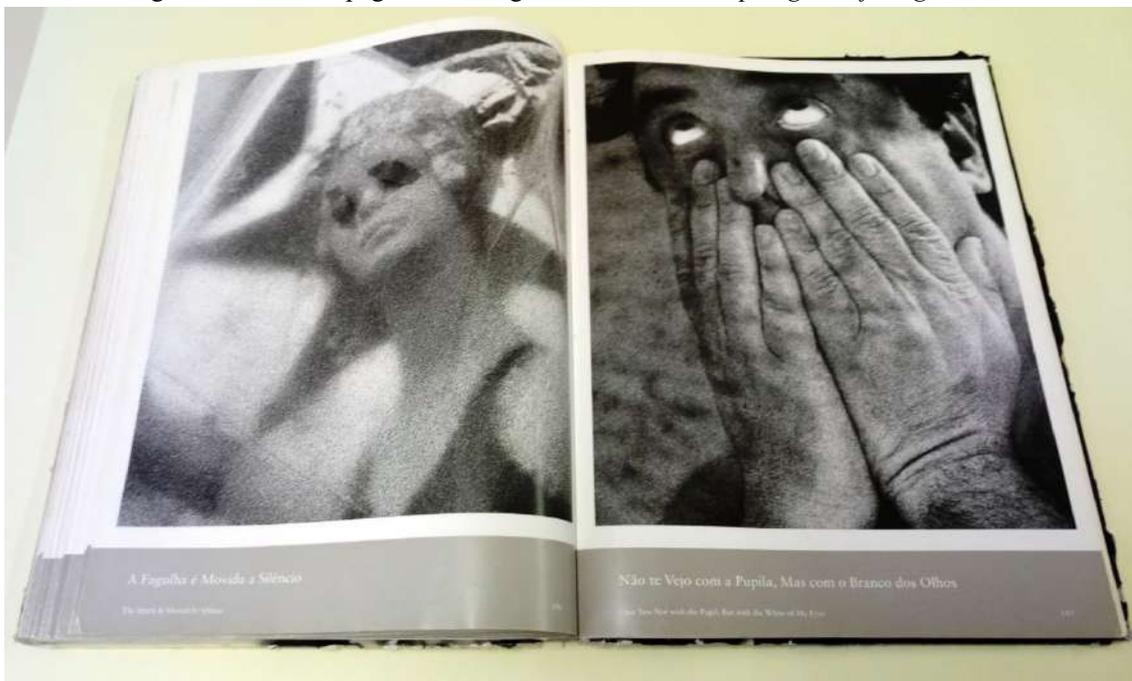


Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

A partir do entendimento da diagramação das imagens e do projeto editorial, percebe-se que foi possível associar as fotografias, criando uma série de imagens cruzadas. Os argumentos, tanto de Bill Nichols, quanto de Ramos, relacionados ao documentário, podem ser aplicados esse fotolivro, visto que este é um tipo de livro de fotografias que também faz “enunciados/asserções/argumentos” sobre o mundo. Além disso, ele pode ser tanto de satisfação de desejos quanto de representação social, ou até mesmo os dois juntos.

As fotografias relacionam-se de modo que formam um todo, transmitindo unicidade. Não se percebe uma imagem sozinha, separada. As fotografias são vistas pelo leitor de maneira que a sua interpretação depende das imagens que foram vistas nas páginas anteriores, da imagem que está na página ao lado e também na projeção de como serão as próximas fotografias da sequência. O conjunto dessas fotografias associadas leva o leitor/espectador para o universo das faces gloriosas, lugar este onde essas imagens parecem habitar e formar pensamentos e ideias que, uma vez organizadas em páginas de livros, ficam ali guardados esperando que alguém abra esse objeto fechado, encerrado para que, nesse instante de abertura, possam projetar com toda sua vivacidade as asserções que um dia o fotógrafo concebeu.

Figura 75 - Últimas páginas de fotografias do livro *Antropologia da face gloriosa*.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

4.2 Protocolo 02 – O arquivo universal e outros arquivos (Rosângela Rennó, 2002)

PROTOCOLO

2

PROTOCOLO 2

TÍTULO

Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos

AUTOR

Rosângela Rennó

ANO DE PUBLICAÇÃO

1997

RENNÓ, ROSÂNGELA. ROSÂNGELA RENNÓ: O ARQUIVO UNIVERSAL E OUTROS ARQUIVOS. SÃO PAULO: COSAC & NAIFY, 2003. 392 P., 320 ILUST. 320 FOTOGRAFIAS EM PRETO E BRANCO E EM COR; CAPA DURA ILUSTRADA; TIRAGEM DE 3000 EXEMPLARES. DESIGN: ROSÂNGELA RENNÓ E RAUL LOUREIRO. (FERNÁNDEZ, 2011, P. 221).

COLEÇÃO LIVRO DE ARTISTA/UFMG.

Figura 76 – Capa e páginas do livro *O arquivo universal e outros arquivos*.

Fonte: Coleção Livro de Artista/UFG. Fotografia da autora, 2019.

ANÁLISE DESCRITIVA

1.1 Sobre a autora

Rosângela Rennó é uma artista brasileira, nascida em Belo Horizonte em 1962. Atualmente, vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Formada em arquitetura pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (1986) e em artes plásticas pela Escola Guignard, Belo Horizonte (1987). Doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo (1997) (RENNÓ, 2019).

Em sua banca de doutorado, intitulada “Cicatriz”, estavam presentes o Prof. Dr. Etienne Ghislain SAMAIN, o Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal e o Prof. Dr. Ismail Xavier (XAVIER et al, 1997; SAMAIN; CAÑIZAL, 1997). O Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal foi “especialista em semiótica visual e foi diretor da ECA – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo entre os anos de 1993 e 1997” (LOBEL, 2019). Por sua vez, o Prof. Dr. Ismail Xavier é autor de livros sobre cinema, “crítico, teórico de cinema e professor emérito da Universidade de São Paulo (USP)” (G1, 2019).

Artista atuante, em seu *website* Rennó explicita a relação de suas exposições individuais e coletivas, além de divulgar o contato de suas galerias e de seus próximos trabalhos e eventos. Ademais, há um arquivo de imagens de suas principais obras. Em sua bibliografia selecionada, estão relacionados livros, catálogos e volantes de exposição; periódicos; entrevistas. Há também uma sessão para as publicações da própria artista em livros, catálogos e revistas.

1.2 Sobre o editor

A editora Cosac Naify foi fundada em 1997 por Charles Cosac e Michael Naify, tendo encerrado suas atividades em 30 de setembro de 2015, por iniciativa pessoal do editor e do sócio Charles Cosac. Em seu catálogo, constam por volta de 1.600 títulos. Famosa tanto pela publicação de autores contemporâneos, quanto por edições primorosas, muitas de luxo,

com alto padrão de impressão e design gráfico (CAZES; GIANNINI, 2015; ARCHDAILY, 2015; ABUJAMRA, 2016).

O livro conta ainda com o apoio da Lei de Incentivo à Cultura e Centro Cultural Banco do Brasil.

1.3 Sobre a obra

O livro “O arquivo universal e outros arquivos” de Rosângela Rennó foi publicado por ocasião da exposição “O arquivo universal e outros arquivos”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, de 28 de julho a 21 de setembro de 2003” (STORCK, 2016). Na ocasião de seu lançamento, Chiodetto (2003) escreveu que a artista havia sido selecionada para a Bienal de Veneza, o que “a tornou uma das artistas brasileiras de maior evidência na atualidade”.

Sua obra baseia-se na apropriação e reordenação de imagens encontradas em sebos, arquivos públicos e álbuns de família. Ela raramente fotografa. Ao acessar esses "cemitérios" de imagens documentais, ela traz à tona um questionamento sobre valores intrínsecos à fotografia como a veracidade e a permanência.

O livro tem início com a série "Corpos da Alma I", na qual imagens coletadas com repórteres fotográficos mostram pessoas procurando parentes desaparecidos com seus retratos. "As imagens de álbuns de família possuem a magia de salvaguardarem nossa fábula pessoal. É também tido como comprovação máxima das nossas falsas identidades", diz Rennó.

Mas a memória, ainda que documentada, segue uma trilha pouco confiável, mutável com o tempo e extremamente manipulável. "Prefiro a amnésia à memória. Para lembrar as coisas é preciso ter a capacidade de esquecer. O tempo da memória é o tempo do deslocamento do presente."

Em "Imemorial" (1994), mais uma das séries que integram o livro, Rennó exibe o retrato de 54 candangos mortos durante a construção de Brasília. O tratamento em negro dados às imagens dificultam a visão, numa alusão à amnésia da sociedade (CHIODETTO, 2003).

De acordo com Fabris (2005), o Arquivo Universal tem como objetivo geral

Explorar a dimensão da imagem ausente, elaborada a partir de um vestígio indicial em textos jornalísticos, dos quais são eliminadas as referências pontuais (nome, local, data) afim de criar aquilo que a artista denomina uma “informação polida, transparente e especular” (FABRIS, 2005, p. 268).

Figura 77 – *O arquivo universal e outros arquivos.*



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

PARTES DO FOTOLIVRO

Pré-textual: Capa dura; guarda; folha de rosto; dedicatória.

Miolo:

- 1º – Fotografias – separadas em séries
- 2º – Lista com as séries de fotografias que estão no livro acompanhadas de uma imagem de cada
- 3º – Textos

Pós-textuais:

- 4º – Ficha técnica
- 5º – Ficha bibliográfica
- 6º – Guarda
- 7º – Contracapa

LIVRO (BOOK)

CONCEPÇÃO GRÁFICA / GRAPHIC DESIGN - CONCEPT

Rosângela Rennó

PROJETO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN - EXECUTION

Rosângela Rennó e [and] Rui Loureiro

REVISÃO DE TEXTO / COPY EDITING

Sonia Cardoso e [and] Andrea Vidal

VERSÃO PARA O INGLÊS / ENGLISH TRANSLATION

Renato Rezende e [and] Barbara Harrington

REVISÃO DE TEXTO EM INGLÊS / COPY EDITING, ENGLISH

Steve Berg e [and] Barbara Harrington

FORMATO

Horizontal Vertical Casado

TAMANHO

Grande Médio Pequeno

Mediana página média, largura 11,5 x altura 22 cm

PESO

Pesado Médio Leve

PAPEL

Cor Gramatura Média Brilho

Transparência Opacidade

Telam - Lin. solteira e aglutiva

SOM AO PASSAR AS PÁGINAS

Nenhum Baixo Médio Alto

Agradável Desagradável Indiferente

CHEIRO

Nenhum Fraco Médio Forte

Agradável Desagradável Indiferente

SENSAÇÃO DO TOQUE

Agradável Desagradável Indiferente

Qual material para impressão de fotografias em quarto preto.

ENCADERNAÇÃO E ACABAMENTO

GAPA

Cor P/B Gramatura

Brilho Transp/Évict Textura

Cheiro Sobreposição Lixa

Guarda Opacidade

Laminada quadrada com capa flexível

Laminada quadrada com capa dura

Capa - Capa dura laminada com papel colorido e acrílico, ou laminada com papel colorido e acrílico, ou laminada com papel colorido e acrílico, ou laminada com papel colorido e acrílico.

ENCADERNAÇÃO

Cance Brochura Grampo

Espiral Wire Costura

Cole Não levant fendas

Laminiação

Vinte - Em algumas páginas do início

Corte e vinco

Hot stamping

Bólicas e arredondadas

Relieve

Relevo

Fenda

Fitas

Orelha

Outros:

OBSERVAÇÕES

A encadernação permite que o título se abra completamente?

Sim Não Não se aplica

A encadernação forma uma dobradura central?

Sim Não Não se aplica

Essa costura incomoda a visão das páginas?

Sim Não Não se aplica

IMPRESSÃO

É possível ver as imagens no centro do livro totalmente?

Sim Não

Não se aplica Indiferente

Perde-se a qualidade das imagens devido à reprodução?

Sim Não

Não se aplica Indiferente

A encadernação permite ficar lendo o livro?

Sim Não

Não se aplica Indiferente

IMPRESSÃO

Bateu (grampo) até 500 exemplares

Alta tiragem: 3000 exemplares

P/B

Co-orig / 4 cores

Co-especial

Offset

Venc

Impressão Digital

Serigrafia

Xilografia

Gravura em metal

QUALIDADE

Indiferente Baixo Médio Alto

RESOLUÇÃO

Indiferente Baixo Médio Alto

IMPRESSÃO, TIPO E QUALIDADE DO PAPEL

Indiferente Baixo Médio Alto

Brilho de tinta e do papel

Opacidade da tinta

CHEIRO DA TINTA

Nenhum Fraco Médio Forte

Agradável Desagradável

Indiferente

ESTILO DE GRID

IMAGENS

Grid horizontal

Grid retangular ou manuscrito

Grid de coluna

Grid modular

Diversos

TEXTO

Grid horizontal

Grid retangular ou manuscrito

Grid de coluna

Grid modular

Diversos

TIPOGRAFIA E TEXTO

Nome de Fonte

Não identificada

TEXTO

Serifada

Sem-Serifa

Variado

Caixa alta

Caixa baixa - com maiúsculas

Variado

Capitalizadas

TÍTULOS

Serifada

Sem-Serifa

Variado

Caixa alta

Caixa baixa - com maiúsculas

Variado

Capitalizadas

TAMANHO

Pequeno Médio Grande

Variado Adequado

Texto: como em outras edições

LEGIBILIDADE

Regular Médio Boa

Brilho: como, provavelmente o mesmo que em outras edições

ESPAÇAMENTO

Ruim Médio Bom

ALINHAMENTO

Variado

Regular

Irregular

Variado

SESSÕES DE TEXTO

Título

Legendas

Texto

Subtítulos

Fontes técnicas

Outros:

PAGINAÇÃO

Páginação

Não páginação

Variado

Não se aplica

As páginas fotografadas não são paginas de paginação, são imagens digitais, textos, no final do livro.

DIAGRAMAÇÃO

A diagramação favorece o espectador à leitura da obra, uma vez que as fotografias ora estão sangradas na página, ora estão organizadas com uma moldura branca. A cada sessão esta combinação se altera com outras ainda, alternando também a cor mais predominante. O texto é diagramado de modo a resaltar seu caráter literário. Não há legendas no sentido tradicional de figuras legendadas. A fonte utilizada não tem serif, transmitindo uma neutralidade diante da imagem, passando a informação necessária, tornando-se, muitas vezes, dramática, o que criou uma sensação de complementariedade com o texto. A cor do texto varia e a legibilidade também. O layout de página valoriza a fotografia e cria uma unidade que, de forma interessante, é conseguida pela variedade cromática, pela interseção dos textos e pela quantidade de informação contida no fotolivre. Toda complexidade e abundância de elementos, os quais se tornam acessos por meio da composição das páginas e da sequência criada, transmite ao leitor a sensação mesmo de estar diante de um arquivo que foi arranjado de maneira subjetiva e que provoca uma conexão e, ao mesmo tempo, uma perturbação.

PALETA CROMÁTICA

Em relação à Paleta Cromática, há uma grande variação do uso de cores e P/B tanto no tratamento das fotografias, quanto no fundo dos textos e nas páginas do livro.

HIERARQUIA DA INFORMAÇÃO

Devido à composição das páginas, o que se vê primeiro são as pessoas retratadas nas fotografias, suas condições de vida, seu estado emocional, seu estado físico. As cores e o tratamento das imagens reforçam as informações contidas nas fotos e dá o tom do sentimento que impacta o leitor/espectador. Os textos são vistos como cores e desenhos nas páginas antes de serem lidos. Para ler alguns textos, é necessário um esforço devido ao contraste do branco da página com o branco da fonte e com aplicação em venez ou sobreposição, bem como o alinhamento e o espaçamento.

DIREÇÃO DO OLHAR

O olhar do leitor se direciona para as pessoas retratadas nas imagens. O interessante, porém, é que esse olhar não se fixa, visto que percorre por toda a página, estando em constante movimento devido à quantidade de informação em cada fotografia e em cada layout de cada página. Esse movimento constante estimula o pensamento do leitor de tentar compreender as imagens e as informações dadas pelos textos e pela composição das páginas. É uma busca de entendimento do arquivo que também acaba por reviver memórias de vida do leitor.

Figura 78 – Capa, guarda e páginas do livro *O arquivo universal e outros arquivos*

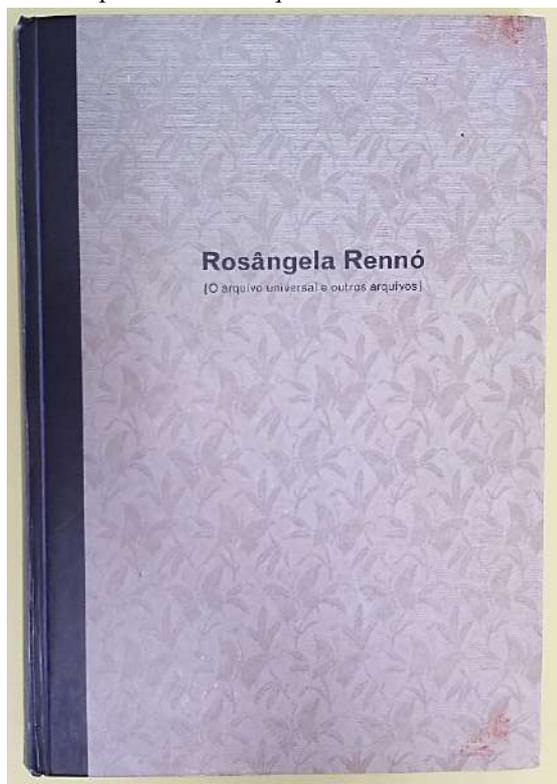


Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

ANÁLISE DE CONTEÚDO

A arte da capa do livro lembra um papel de parede, delicado, de cores e traços suaves como mostra a Figura 79. Apenas o nome da artista e o título do livro são escritos em letras sem serifa, as quais se localizam na parte superior e, mesmo assim, não atrapalham o clima de suavidade dado por essa superfície. **Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos**. Logo, surge a pergunta: que arquivo será esse?... Como na lombada tem uma faixa preta que lembra o acabamento de álbuns de família, a associação dessa faixa preta de acabamento e da sutileza da textura do papel de parede remete a arquivos de fotos familiares, privados. Mas, nos cantos superior e inferior direito existem manchas vermelhas, que parecem ter sido feitas por dedos manchados de sangue. Por serem muito sutis, essas manchas não são suficientes para anunciar o peso das imagens que virão a seguir. Peso por serem impactantes ou chocantes tanto pelo tema que retratam, quanto pelas cores, enquadramento ou pela composição na página.

Figura 79 – Capa do livro *O arquivo universal e outros arquivos*.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

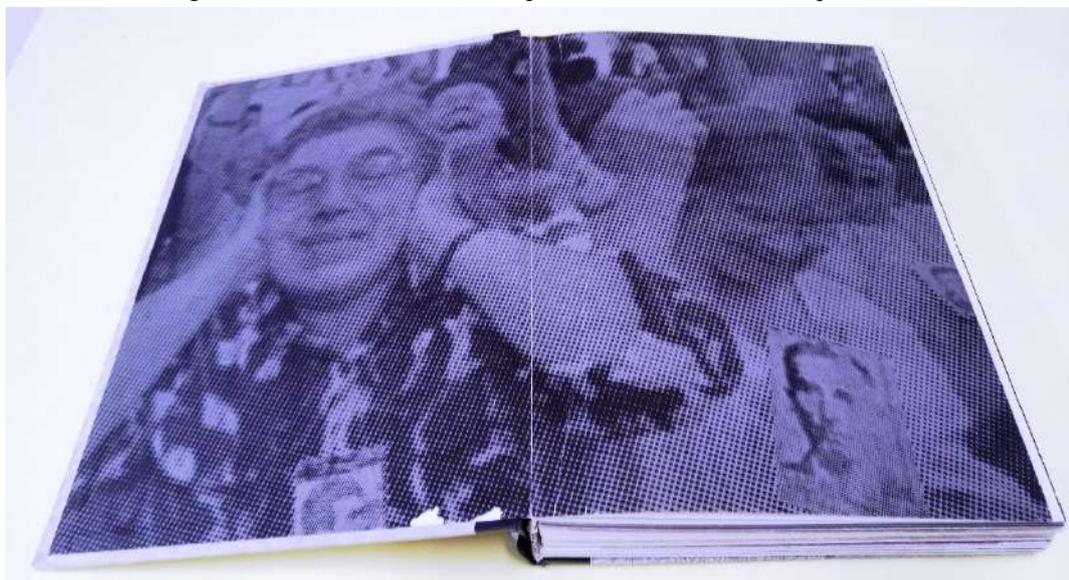
É um livro volumoso, grosso que, das 392 páginas, as 72 últimas são de textos e informações sobre a obra, impressos sobre papel fino e amarelado que contrasta com a impressão colorida e com o papel de maior gramatura e brilhante utilizado para as imagens. Trata-se realmente de diferenças que causam uma separação de sessão, sendo que as últimas 72 páginas correspondem à última sessão do livro, enquanto a primeira corresponde à série de fotografias, intitulada “Corpos da alma I”.

“Corpos da Alma I” é a primeira série de fotografias do livro. Originalmente, foram produzidas para o formato de exposição. Essas imagens foram desenvolvidas “a partir de fotografias publicadas em jornais, manipuladas em computador para ficarem com a aparência de retícula de impressão” (CHIODETTO, 2004).

Parte das imagens foi posteriormente gravada em aço inoxidável e outra parte colada diretamente na parede com vinil auto-adesivo. As imagens mostram pessoas em manifestações públicas exibindo o retrato de parentes mortos ou desaparecidos, além de fotografias de líderes religiosos ou políticos que aparecem em meio a protestos (CHIODETTO, 2004).

A guarda do livro é uma dessas imagens. Portanto, o leitor abre o livro, tendo visto a capa delicada, e se depara com uma fotografia de arquivo, com tom jornalístico, porém que recebeu o tratamento já citado. As pessoas retratadas estão em uma situação muito emotiva o que gera o tom do livro, como uma entrada para o universo dessas imagens já existentes que a autora – fotógrafa sem fotografar – organiza e sequencia nas páginas de forma a criar uma narrativa.

Figura 80 – Guarda do livro *O arquivo universal e outros arquivos*.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

A organização dessas várias séries de fotografias pertencentes a diferentes obras da artista que foram expostas em lugares e situações diferentes é feita em formato de livro e por meio do projeto editorial, de modo que as fotografias passam a fazer parte de uma única obra, coesa e que transmite a sensação de que todas essas imagens, pertencentes originalmente a diferentes projetos de Rosângela Rennó, passem a pertencer a esse arquivo universal formatado como livro.

Após a guarda, seguem a folha de rosto e a dedicatória, em papel bastante comum, branco como mostra a Figura 81. No entanto, são somente essas as informações dadas ao leitor no início do livro, antes das imagens. Em seguida, começam as fotografias, e o leitor se adentra nesse arquivo. Todo o restante que vai tratar textualmente da obra vem ao final, após todas as fotografias.

Figura 81 – Primeiras páginas do livro *O arquivo universal e outros arquivos*.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

A organização do livro, portanto, não apresenta ao leitor nenhum texto introdutório. O leitor torna-se espectador das imagens, com a liberdade de interpretar a narrativa de forma livre e sem a orientação de um texto. Primeiro, o leitor vê as fotografias, “lê” a narrativa imagética criada, para depois ver a página que apresenta a lista com o título de cada série de trabalhos da artista que está no livro; ler algo sobre a obra e sobre a artista.

A primeira série de fotografias do livro, intitula-se “Corpos da alma I” e é diagramada de maneira com que as imagens ocupem toda a página. As fotografias estão sangradas (de borda a borda da página, sem margem ou moldura), mas não são de página dupla. Trata-se de fotografias verticais, cada uma ocupando uma página, porém as fotografias lado a lado estão compostas de forma que se complementam como mostra a Figura 82.

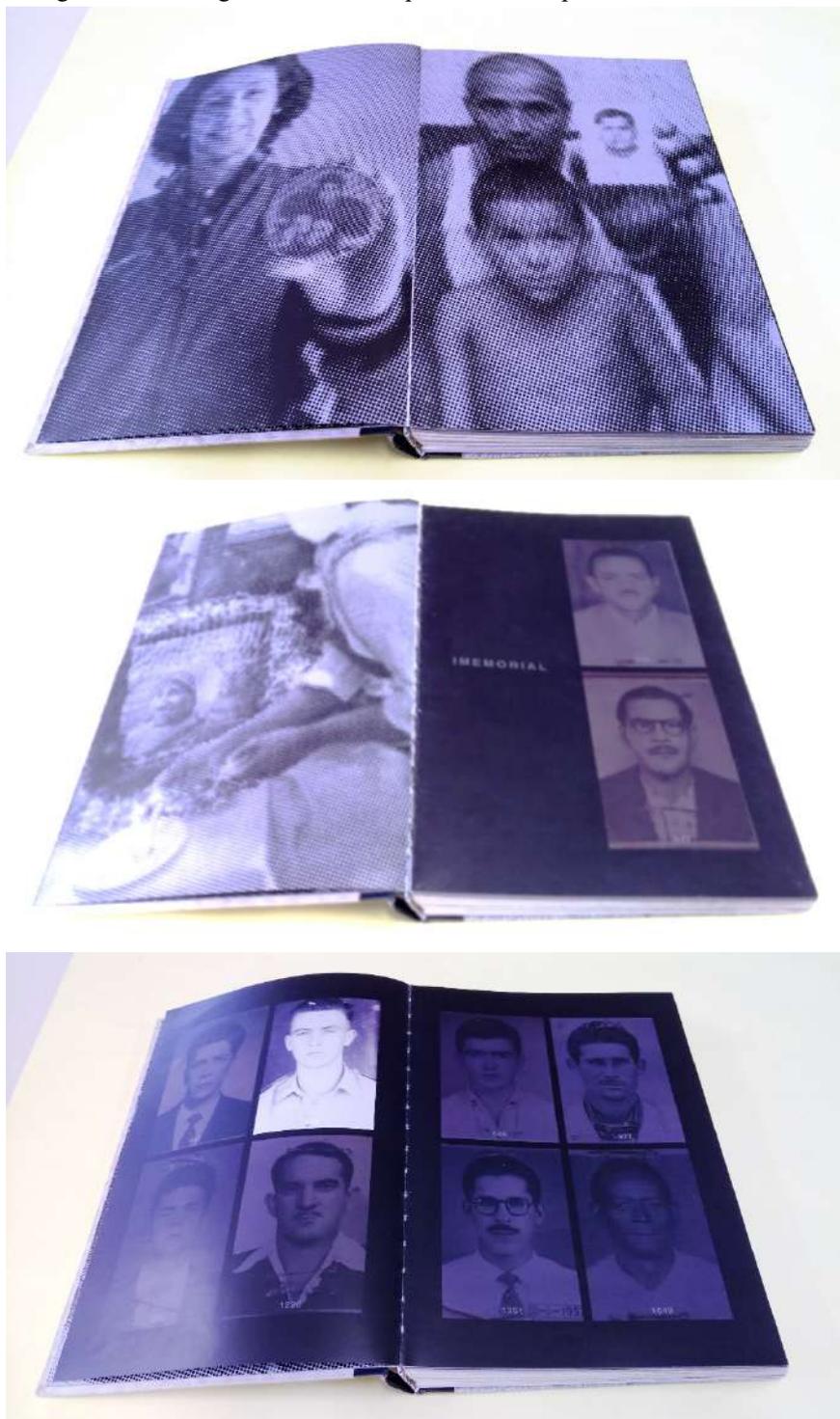
Figura 82 – Algumas páginas da série “Corpos da alma I”.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

A Figura 83 mostra que a última fotografia da série “Corpos da alma I” está ao lado da primeira fotografia da série “Imemorial”, que conta com o título escrito no fundo preto.

Figura 83 – Passagem da série “Corpos da alma I” para a série “Imemorial”.

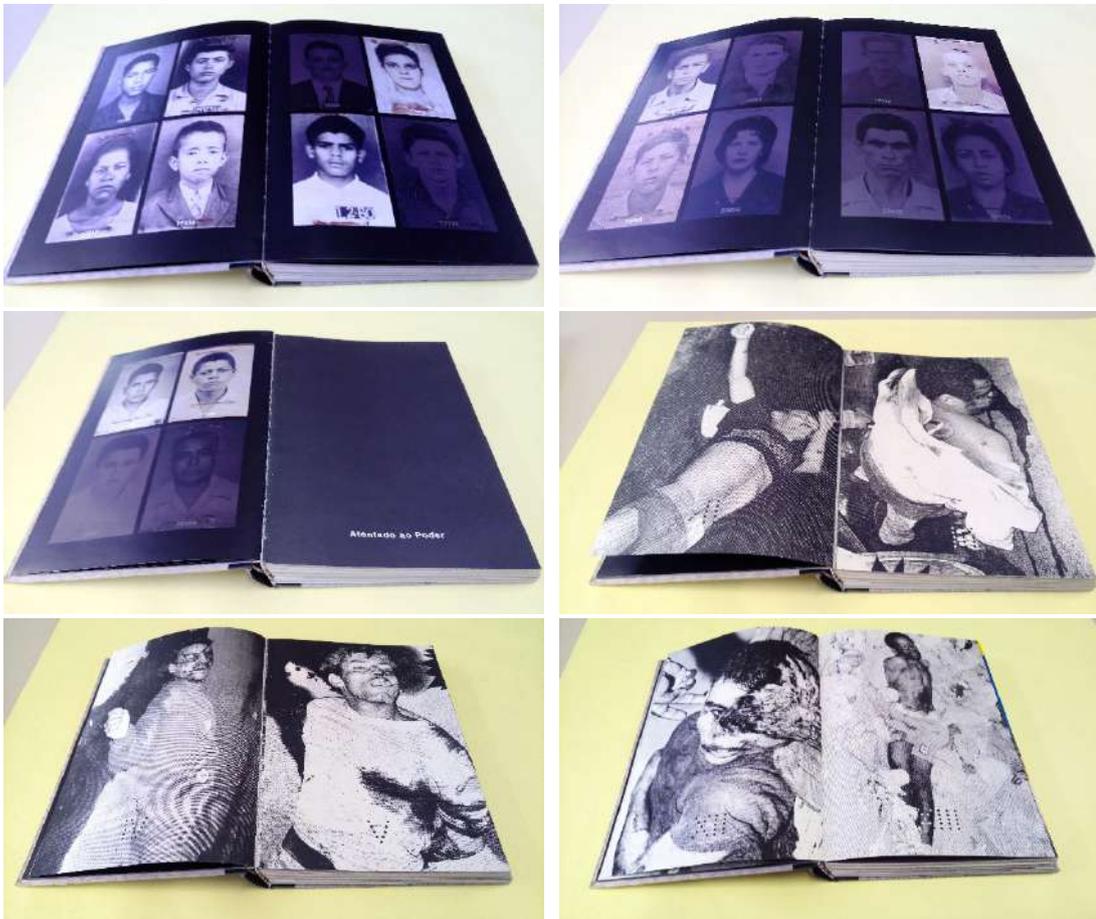


Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

As cores das duas imagens causam uma continuidade, de modo que não acontece uma ruptura de narrativa em decorrência da mudança de série. Observa-se que são arquivos diferentes, mas que, pela diagramação, pelo layout e pela composição das páginas, passam a pertencer a um arquivo universal. Ademais, o tom azulado cria uma sequenciação nas páginas, o que configura uma semelhança cromática que permite a unificação entre as duas séries.

A série “Imemorial” termina com uma fotografia na página esquerda e com um fundo escuro na página direita com o título da próxima série: “Atentado ao poder”, como mostra a Figura 84.

Figura 84 – Passagem da série “Imemorial” para a série “Atentado ao poder”.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

O interessante é que, da forma como ficou organizado o grid dessas páginas, a sensação é de que há uma página dupla e de que o título não abre uma próxima série, mas sim encerra a anterior. Todavia, ao virar a folha que separa a série “Imemorial” para a série “Atentado ao poder”, o espectador se depara com duas imagens chocantes de corpos de

pessoas mortas no chão, as quais também ocupam toda a página, sangradas. De retratos 3x4 que parecem ter sido encontrados em uma caixa de um fotógrafo lambe-lambe, agora se passa para fotografias de arquivos provavelmente jornalísticos.

As imagens são diagramadas praticamente de maneira simétrica. Contudo, acontece uma ligação entre os rostos esbranquiçados em fundo azul da série “Imemorial” com os corpos, também esbranquiçados, da série “Atentado ao poder”. Nesse momento, evocam-se questões como: E se fossem as mesmas pessoas? Teriam saído de um mesmo arquivo, em tempos diferentes? Uma espécie trágica de antes e depois?

Importante ressaltar que esse livro foi construído a partir de séries fotográficas distintas, que foram originalmente desenvolvidas pela artista em períodos diferentes e para formatos diferentes de exposição. O denominador comum é o fato de Rennó trabalhar com imagens que já existiam, organizando-as a partir de suas asserções. Assim sendo, seu livro se torna uma obra coesa, e a narrativa é criada por meio da seleção e composição dessas fotografias sequenciadas em páginas. Ao organizá-las, elas – as fotografias – se associam, e, como afirma Samain (2012a), os arranjos das fotografias criados nas páginas se tornam geradoras de pensamentos. Também, tal qual acontece no efeito Kuleshov, ao se associarem, despertam sentimentos no leitor por meio da ordem e da sequência escolhida.

Esse processo de associação de imagens é o princípio propulsor das imagens cruzadas. Quando associadas, no livro de Rosângela Rennó, elas deixam de pertencer a arquivos separados e passam a pertencer a um arquivo universal. Assim, é como se tivessem sido produzidas especialmente para o livro.

Para tanto, o projeto gráfico possibilita associar as imagens pela sequencialidade. Contudo, para além da sequência, pelo layout e pela composição também é possível associar as fotografias por meio da escolha do grid, das cores, da tipografia, do tipo de papel, do tamanho da página. Além disso, há o cuidado com a complementaridade entre texto e imagem, bem como o tratamento do texto como conteúdo e como imagem, não somente como legenda. Desse modo, o projeto editorial possibilita criar unidade, semelhança e continuidade a partir de fotografias que, inicialmente, não foram produzidas para estarem juntas em uma mesma obra e passam a construir novos significados ao se unir com outras.

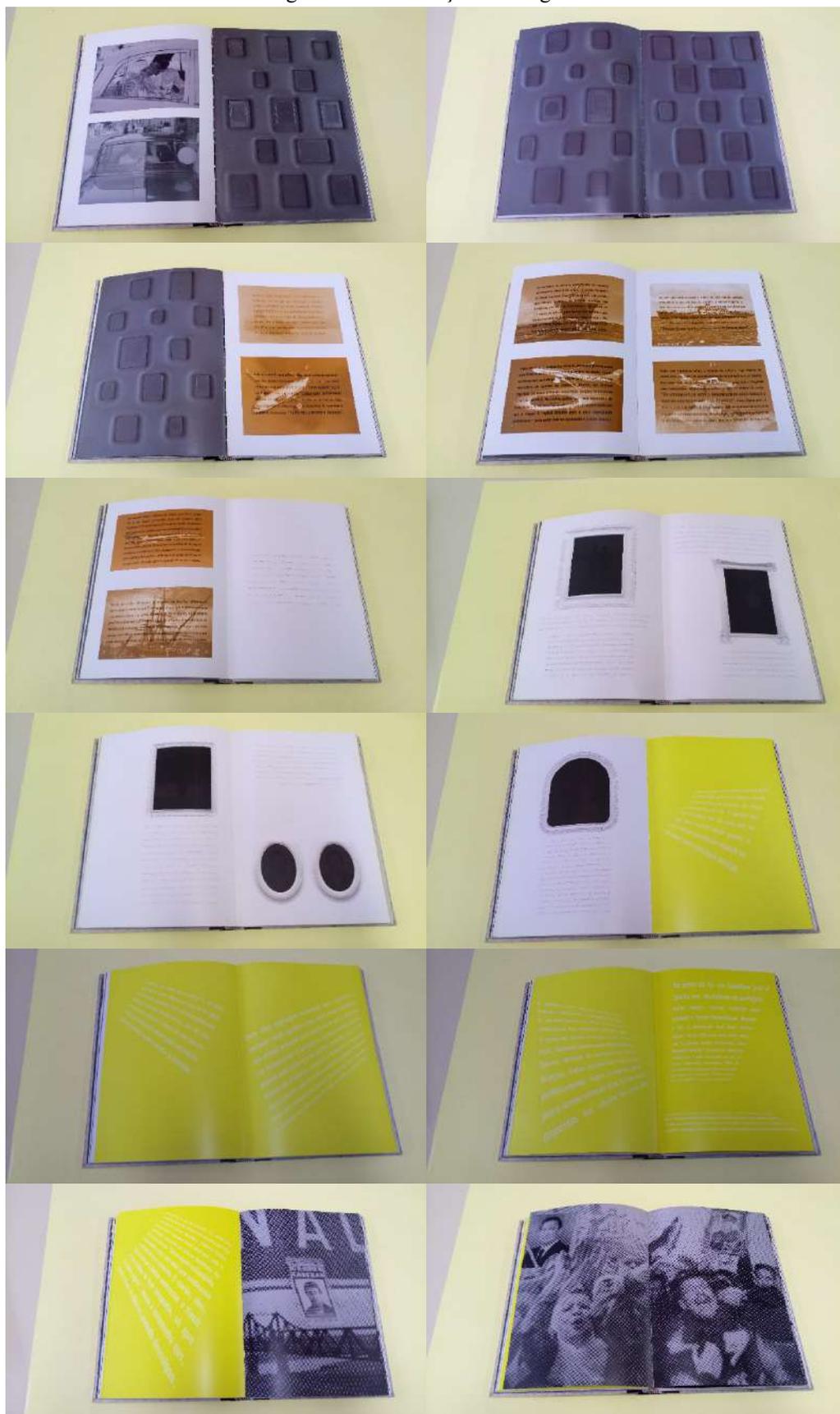
As Figuras 85 e 86 mostram algumas páginas do livro com o objetivo de possibilitar a visualização desses conceitos.

Figura 85 – Associação de imagens.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

Figura 86 – Associação de imagens.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

Assim, ao contemplar as imagens, percebe-se que o fotolivro “O arquivo universal e outros arquivos” se aproxima do documentário de representação social por sua camada enunciativa de “estabelecer enunciados/asserções/argumentos sobre o mundo” (RAMOS, 2005, p. 163). Ao mesmo tempo, apresenta a dimensão ficcional da construção da narrativa criada pela artista (NICHOLS, 2005, p. 26). “A presença do sujeito da câmera na circunstância da tomada” (RAMOS, 2005) é ressaltada página a página pela sequencialidade e diagramação das fotografias que faz com que o ponto de vista ou até mesmo a posição de testemunho do fotógrafo enquanto observador participante da situação retratada (ele esteve ali) seja a posição assumida pelo leitor/espectador do livro.

4.3 Protocolo 03 – Silent Book (Miguel Rio Branco, 1997)

PROTOCOLLO

3

PROTOCOLO 3

TÍTULO

Silent Book

AUTOR

Miguel Rio Branco

ANO DE PUBLICAÇÃO

1997

RIO BRANCO, MIGUEL. SILENT BOOK. SÃO PAULO: COSAC & NAIFY, 1997. 98 P.
"20 X 20 CM; (98) PP.: TRÊS FOLDERS; 75 FOTOGRAFIAS EM COR; CAPA DURA ILUSTRADA".
DESIGN: JEAN YVES COUSSEAU. (FERNÁNDEZ, 2011, P. 196).

COLEÇÃO LIVRO DE ARTISTA/UFMG.

Figura 87 – Capa, algumas páginas e contracapa do livro *Silent Book*.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFGM. Fotografia da autora, 2019.

ANÁLISE DESCRITIVA

1.1 Sobre o autor

Nascido nas Ilhas Canárias, na Espanha, em 1946, Miguel Rio Branco trabalha e vive no Rio de Janeiro.

Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco (1946) filho de diplomata brasileiro, neto de J. Carlos, bisneto do barão do Rio Branco e tataraneto do visconde de Rio Branco... É pintor, fotógrafo, diretor de cinema, além de criador de instalações multimídia. Atualmente vive e trabalha no Rio de Janeiro. Trabalhou intensamente na Europa e Américas desde o começo de sua carreira, em 1964, com uma exposição em Berna, Suíça. Em 1966 estudou no New York Institute of Photography e em 1968 na Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro. Rio Branco começou expondo pinturas em 1964, fotografias e filmes em 1972. Miguel Rio Branco possui obras no acervo de coleções públicas e particulares européias e americanas, que inclui as seguintes instituições: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna de São Paulo; o Museu de Arte de São Paulo; Centro George Pompidou, Paris; o San Francisco Museum of Modern Art; o Stedelijk Museum, Amsterdam; o Museum of Photographic Arts of San Diego e no Metropolitan Museum of New York (MIGUEL RIO BRANCO, 2019).

Rio Branco era um fotógrafo *freelancer* e diretor de fotografia para filmes quando embarcou na fotografia documental e logo foi notado pela qualidade dramática de seu trabalho em cores. Em 1980, tornou-se associado da Magnum Photos. Fascinado por lugares de forte contraste e pelo poder das cores e da luzes tropicais, ele fez do Brasil sua principal área de exploração (MAGNUM PHOTOS, 2019).

1.2 Sobre o editor

A editora Cosac Naify foi fundada em 1997, por Charles Cosac e Michael Naify, tendo encerrado suas atividades em 30 de setembro de 2015, por iniciativa pessoal do editor e sócio Charles Cosac. Em seu catálogo, constam por volta de 1.600 títulos. Famosa tanto pela publicação de autores contemporâneos, quanto por edições primorosas, muitas de luxo, com alto padrão de impressão e design gráfico (CAZES; GIANNINI, 2015).

1.3 Sobre a obra

De acordo com Fernández (2011c), o livro “Silent Book” foi lançado com tiragem pequena e impressão de alta qualidade, sendo “considerado um dos fotolivros mais importantes do século XX” (FERNÁNDEZ, 2011c, p. 194).

[...] é um livro sobre a dor, sempre silenciosa, dos protagonistas de suas imagens: boxeadores, prostitutas, animais, doentes, obras de arte, transformados em metáforas da solidão e da angústia, e também do corpo e da sexualidade. [...] Seus cenários são ginásios e bordéis, igrejas e tumbas, circos e matadouros, hospitais e dormitórios, em claro-escuros que sugerem odores corporais e que trazem à memória a violência dos quadros do tenebrismo de Caravaggio, com detalhes dolorosos iluminados em vermelhos de sangue e fogo (FERNÁNDEZ, 2011c, p. 194).

No início dos anos 1990, o fotógrafo brasileiro Miguel Rio Branco começou a fotografar em formato quadrado, o que teria efeito significativo sobre o que ele fotografou e como fotografou. Com uma visão introvertida e um uso mais simbólico das imagens, começou a explorar a área entre corpo e alma e foi atraído pelo universo latino da oração e do martírio cristão. Dessa forma, buscou explorar os temas relacionados ao fundamento da vida, tais como o tempo, a decadência, a morte, a dor, a carne e a sexualidade. Rio Branco foi convidado para participar de uma exposição de Frankfurt, intitulada *Prospect*, para a qual criou a obra *Door to Darkness*, que mais tarde se tornaria o *Silent Book*. O livro silencioso apresenta um retrato atraente do mundo latino, compondo um painel barroco com objetos em ruínas, circos pobres, bordéis e academias baratas de boxe. Nos dizeres do fotógrafo, as igrejas barrocas podem parecer um pouco assustadoras.

Parr e Badger (2006) analisam o livro, descrevendo a sequência inicial das imagens como a entrada do leitor no cerne da questão proposta por Rio Branco: uma imagem enigmática de uma porta sinistra e semiaberta, seguida por uma de uma faca reluzente e o ginásio escuro e suado de Santa Rosa. As metáforas recorrentes giram em torno de violência, da morte, da religião e da pobreza. A violência controlada pelo palco do ringue de boxe ou da arena de touros é um alívio para a frustração dos pobres e para os poucos sortudos que podem ter talento para isso – uma fuga.

Porém, por meio do *Silent Book*, Rio Branco pretendia explorar um elemento ritualístico comum. O livro não é um livro documentário direto, mas trata de símbolos. Rio Branco não acredita que essas situações fotografadas sejam alívios para os pobres, como a tourada ou o boxe. Para ele, são situações cerimoniais que perderam o aspecto de ritual.³⁶

³⁶ No original: “I don’t think that the boxing and the bull fighting are a release for the frustration of the poor at all,” he says. “I think that those are ceremonial situations that somehow lost a lot of their ritual aspect,

PARTES DO FOTOLIVRO

Pré-textual: Capa dura; guarda; página com título do livro; página com o nome do autor.

Miolo:

1º – Fotografias sem nenhuma interferência textual.

2º – Texto em papel diferente após todas as imagens. O texto não fala sobre a obra, é uma espécie de currículo do autor.

Pós-textuais:

Ficha técnica e contracapa.

FICHA TÉCNICA

FICHA TÉCNICA / CREDITS

CONCEITO / CONCEPT

Miguel Rio Branco e/ou Jean Yves Couzeau

PROJETO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

Jean Yves Couzeau

PRODUÇÃO GRÁFICA / PRODUCTION

Simone C. Nally

AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGMENTS

A realização da série Santa Rosa, somente foi possível devido ao apoio da Bolsa Vitea

THE BEST METHOD OF THE SERIES TONS SPIN IN WAR. PAPEL: CUBICULT - SUBJECT: HEAD OF BOSSA VITEA. IMPRESSION: ITALY/PRINTED AND COLORM: NALLY

PROJETO GRÁFICO

OBJETO E MATERIAL

FORMATO

Horizontal Vertical Quadrado

TAMANHO

Grande Médio Pequeno

PESO

Leve Médio Pesado

PAPEL

Cor Textura

Granelizado Médio Fino

Transparência Opacidade

SOM-ÃO PASSAR AS PÁGINAS

Nenhum Baixo Médio Alto

GRIFADO

Nenhum Fraco Médio Forte

SENSAÇÃO DO TOQUE

Agradável Desagradável Indiferente

ENCADERNAÇÃO E ACABAMENTO

CAPA

Cor PU Gramatura

Ivino Transparência Textura

Opaco Substrato Lixa

Quilada Clivada

ENCADERNAÇÃO

Cano Bico Grupo

Frente Vitrão Costura

Cor Não dentada

QUALIDADE

Indiferente Baixo Médio Alto

RESOLUÇÃO

Indiferente Baixo Médio Alto

IMPRESSÃO, TIPO E QUALIDADE DO PAPEL

Indiferente Baixo Médio Alto

CHERO DA TINTA

Nenhum Fraco Médio Forte

ESTILO DE GRID

IMAGENS

Grid vertical

Grid irregular ou misturado

Grid de coluna

Grid modular

Diversos

TEXTO

Grid vertical

Grid irregular ou misturado

Grid de coluna

Grid modular

Diversos

TIPOGRAFIA E TEXTO

Não alinhado

Alinhado

TEXTO

Serifado

Sem Serifa

Variado

Caixa alta

Caixa baixa - com maiúsculas

Variado

Capitulares

TÍTULOS

Serifado

Sem Serifa

Variado

Caixa alta

Caixa baixa - com maiúsculas

Variado

Capitulares

LAYOUT

TAMANHO

Pequeno Médio Grande

LEGIBILIDADE

Regular Médio Boa

ESPAÇAMENTO

Fundo Médio Bom

ALINHAMENTO

Regular

Irregular

Variado

SESSÕES DE TEXTO

Título

Legendas

Subtítulos

Nova sessão

Outros

PAGINAÇÃO

Paginado

Não paginado

Variado

Não paginado

DIAGRAMAÇÃO

O livro é todo composto por imagens sangradas, as quais não são acompanhadas por um texto, mas apenas pelo título e pelo nome do fotógrafo, o que permite ao leitor adentrar as imagens sem uma explicação anterior. O texto final apresenta somente o currículo de Miguel Rio Branco e a ficha técnica do livro, porém, não há nada que explique a obra. Não há legendas. Portanto, a essência do texto que acompanha as fotografias é um ponto importante no trabalho. Dessa forma, o e-book é a prioridade fotográfica que ocupa toda a página e cria uma sensação entre as imagens por meio do uso de cores analógicas, da continuidade das formas e da proximidade de determinados elementos.

PALETA CROMÁTICA

A paleta de cores não é muito variada. Observando o uso, são três tons: o verde, o amarelo e o laranja, com variações de tonalidade, mas sempre no mesmo tom. Isso cria uma sensação de unidade e harmonia, tornando o trabalho mais interessante e estético.

HIERARQUIA DA INFORMAÇÃO

Uma vez que o livro é composto por fotografias sangradas em todas as páginas, o que importa é a composição criada pela posição de uma imagem em relação à que está claramente ao seu lado. Assim, o tema tratado pelas fotografias se funda a função estética criada pelo layout.

DIREÇÃO DO OLHAR

O olhar do leitor busca compreender o que vê nas imagens. Ao se movimentar pelas páginas, o leitor observa os objetos ou os espaços que estão mais próximos e perceptíveis. Depois, busca entender o que mais se encontra na imagem, tentando desvendá-la. Assim, a composição das fotografias guia o olhar do leitor. Trata-se de uma busca constante de conseguir sentir no mundo que está sendo visto, como um olhar que consegue por uma pequena rachadura ou pela fresta de uma porta e, aos poucos, vai conseguindo observar toda a cena.



ANÁLISE DE CONTEÚDO

A ausência de texto explicativo sobre a obra também remete ao título *Silent Book*. Se há algo a dizer, são as imagens que o dizem. Nessa perspectiva, são as imagens que se associam, formando um todo e criando uma linguagem que expressa a visão de mundo de Rio Branco. Assim como no documentário poético, o enquadramento, o ângulo e a construção dos planos e da sequência das imagens formam o ritmo da narrativa.

Nesse fotolivro, as imagens se associam pela ordem, pela escala cromática e pela escolha de quais imagens estarão lado a lado, mas, principalmente, pela composição da página ao criarem linhas guias para o olhar do leitor/espectador. O mesmo acontece com a contraforma de algumas imagens e com a simetria, que possibilita remeter ao barroco, muito explorada ao longo das páginas. Essas linhas composicionais interligam as fotografias, fazendo com que elas sejam parte de um mesmo universo como mostram as Figuras 89 e 90.

Figura 89 – Páginas do livro *Silent Book* com a aplicação das linhas guias.



Legenda: Gráficos desenhados pela autora a partir das fotografias do livro *Silent Book*.
 Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

Figura 90 – Páginas do livro *Silent Book* e observância de algumas linhas guias e, também, da contra-forma.



Legenda: Gráficos desenhados pela autora a partir das fotografias do livro *Silent Book*.
 Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

Além da composição das páginas reforçar as cores análogas, na figura 90, o fechamento provocado pela contra forma da imagem do touro e do corpo da mulher geram uma sensação de unificação reforçada, também, pelas linhas contínuas do braço, que se juntam com as linhas e áreas de cores próximas da fotografia do touro.

Figura 91 – Linhas guias, direção do olhar.

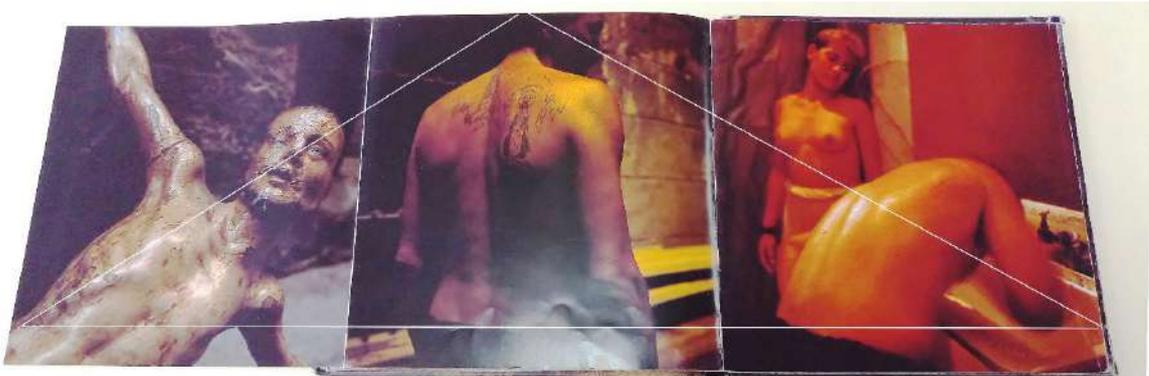


Legenda: Gráficos desenhados pela autora a partir das fotografias do livro *Silent Book*.
 Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

Na figura 91, pelo sentido da leitura, o caminho do olhar se inicia pelo canto superior esquerdo, seguindo as linhas que vão em direção ao braço da mulher. Assim como as linhas atravessam para a outra página, o leitor passa para a fotografia da mulher, segue as linhas amarelas do braço, volta para a direção contrária e para na imagem da cabeça que forma um círculo negro que guia o olhar para a imagem do touro. Em seguida, direciona-se para o triângulo verde e para o triângulo amarelo. O olhar parece percorrer em um movimento contínuo diversas áreas, procurando compreender completamente a imagem, o que se repete na composição de outras páginas. É importante ressaltar que a diagramação permitiu o alinhamento das imagens de forma que duas imagens distintas criassem a sensação de um todo único pertencente ao mesmo universo.

Na figura 92 é possível perceber o triângulo formado pelas imagens do tríptico, composto por três páginas que formam um folder que se abre na horizontal.

Figura 92 – Tríptico.



Legenda: Gráficos desenhados pela autora a partir das fotografias do livro *Silent Book*.
 Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

Como afirma Oliveira (2014, p. 17), as imagens de Rio Branco migram para diferentes formatos: “séries, dípticos, trípticos, polípticos, pinturas, instalações, vídeos - pelos quais a unidade imagética é constantemente repensada”. Trípticos remetem a cenas religiosas retratadas no Renascimento e no Barroco.

Nesse sentido, Deleuze (2007), ao tratar dos trípticos da obra de Francis Bacon, discute a questão da narratividade das imagens.

Entre duas figuras, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar, para animar o conjunto ilustrado². Isolar é então o modo o mais simples, necessário, mas não o suficiente, para romper com a representação, quebrar a narrativa, impedir a ilustração, liberar a Figura para deter-se no fato (DELEUZE, 2007, p. 12).³⁷

Ao citar o pensamento do próprio Bacon, evidencia-se que, para o autor, há correlação entre narrativa e ilustração (MACHADO, 2009). “O figurativo envolve a relação entre a imagem e o objeto que ela pretende ilustrar. Mas, o figurativo implica ainda, a relação da imagem com outras imagens”. (MACHADO, 2009, p. 213).

A desfiguração da imagem da capa do livro remete à desfiguração das pinturas de Francis Bacon como mostra a Figura 93.

Figura 93 – Capa do livro Silent Book.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

³⁷ Nota da citação:
Cf. Bacon, *L'art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*, éd. Skira. A crítica do “figurativo” (por sua vez “ilustrativo” e “narrativo”) é constante nos dois tomos deste livro, que citaremos daqui em diante por E.

A capa é, na verdade,

[...] a imagem de uma tapeçaria vista pelo avesso, em que características como olhos, nariz e boca são irreconhecíveis pela confusão do emaranhado das linhas que aparentam um tipo de retalhamento daquela fisionomia. A face desfigurada pode remeter, neste contexto, à própria situação de alguns boxeadores após a luta (AQUINO, 2010, p. 9).

As imagens cruzadas passam, portanto, pelo processo de associação das imagens da memória, de imagens que já foram vistas anteriormente, imagens mentais, sejam elas exteriores ou interiores (SAMAIN, 2012a). Assim, no livro *Silent Book*, de Miguel Rio Branco, o projeto editorial potencializa esse trabalho próprio das imagens que, ao se associarem tanto às outras imagens do livro, quanto às imagens da memória do leitor, se transfiguram em imagens cruzadas capazes “de ideações – de suscitar ideias” (SAMAIN, 2012a, p. 35).

4.4 Protocolo 04 – Doorway to Brasilia (Aloisio Magalhães e Eugene Feldman, 1959)



PROTOCOLO 4

TÍTULO

Doorway to Brasilia

AUTOR

Aloisio Magalhães e Eugene Feldman

ANO DE PUBLICAÇÃO

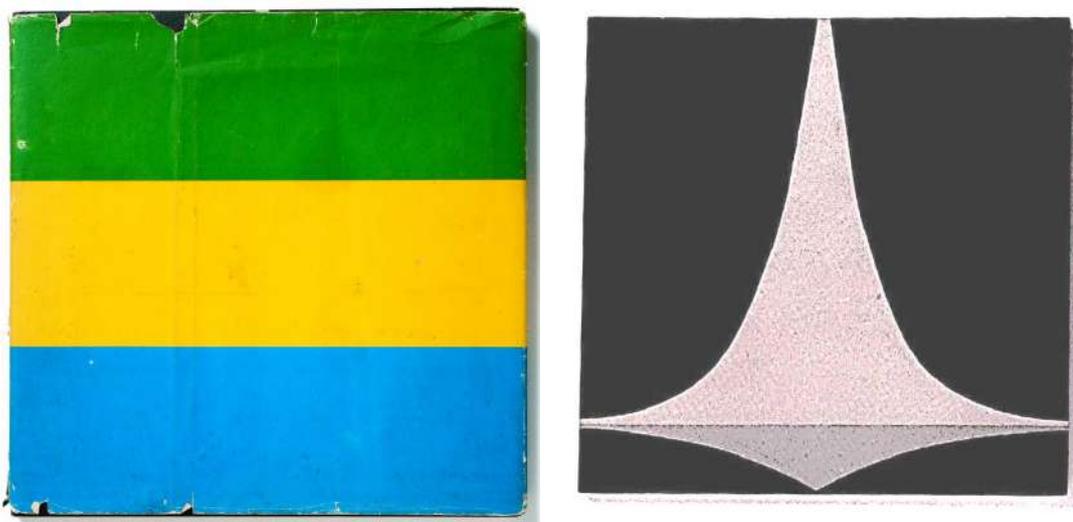
1959

MAGALHÃES, ALOISIO; FELDMAN, EUGENE. MIGUEL. DOORWAY TO BRASILIA. PHILALDEPHIA: THE FALCON PRESS, 1959.

"28 X 28 CM; 76 PP.; OITO FOLDERS (SETE EM TRÊS PARTES, UM EM SEIS PARTES); 18 GRAVURAS FOTOGRÁFICAS IMPRESSAS EM OFFSET; CAPA DURA COM SOBRECAPA; TIRAGEM DE 2000 EXEMPLARES NUMERADOS". (FERNÁNDEZ, 2011, P. 81).

COLEÇÃO LIVRO DE ARTISTA/UFMG.

Figura 94 – Sobrecapa e capa do *Doorway to Brasilia*.



Fonte: *Fotolivros latino-americanos* (Fernández, 2011c, p. 81).

Figura 95 – Imagens do livro *Doorway to Brasilia*.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFG. Fotografia da autora, 2019.

ANÁLISE DESCRITIVA

1.1 Sobre os autores

Aloisio Sérgio Barbosa de Magalhães (Recife, 1927 – Pádua, 1982) forma-se “em direito pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 1950. Nessa época, participa do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), onde exerce as funções de cenógrafo e figurinista, além de ser responsável pelo teatro de bonecos” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018).

Com bolsa do governo francês, estuda museologia em Paris, entre 1951 e 1953, também frequenta o Atelier 17, um centro de divulgação de técnicas de gravura, onde é aluno do gravador Stanley William Hayter (1901-1988). Volta ao Brasil em 1953. Em 1956, com bolsa concedida pelo governo americano, viaja aos Estados Unidos, onde se dedica às artes gráficas e à programação visual (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018).

Na Filadélfia, Aloisio conheceu o artista gráfico e tipógrafo experimental Eugene Feldman e, na sua gráfica – The Falcon Press – e no Philadelphia Museum School of Art, estabeleceu a ligação entre o ofício de tipógrafo praticado n’O Gráfico Amador em seu passado recente no Recife com a necessidade de projeto imposta pelas técnicas de reprodução comprometidas com as grandes tiragens. Aventura de quatro amigos, o poeta José Laurenio de Melo, o pesquisador Orlando Ferreira e o escritor Gastão de Holanda, O Gráfico Amador (1954–1961) foi um ateliê editorial e gráfico para a publicação de livros em pequenas tiragens (LEITE, 2017).

Em parceria com Eugene Feldman, publica os livros *Doorway to Portuguese* e *Doorway to Brasília* (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018).

Em 1960, volta ao Brasil e abre um escritório voltado à comunicação visual, campo no qual é um dos pioneiros no país, e realiza projetos para empresas e órgãos públicos. Em 1963, colabora na criação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), onde leciona comunicação visual. Cria, em 1964, o símbolo do 4º Centenário do Rio de Janeiro, seu primeiro trabalho de grande repercussão pública e, no ano seguinte, desenha o símbolo para a Fundação Bienal de São Paulo. Desde 1966, desenvolve desenhos para notas e moedas brasileiras. Em 1979, é nomeado diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e, no ano seguinte, presidente da Fundação Nacional Pró-Memória, quando inicia campanha pela preservação do patrimônio histórico brasileiro. Em sua homenagem, a Galeria Metropolitana de Arte do Recife passa a denominar-se Galeria Metropolitana de Arte Aloisio Magalhães, em 1982. Em 1997, o nome da instituição é alterado para

Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam) (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018).

Aloisio Magalhães foi um dos mais importantes designers do país. Foi divulgador dessa “nova profissão no período de 1960 a 80 e o defensor de princípios que enfatizavam a relação com o contexto, contrariamente ao que se definia como *mainstream*” (LEITE, 2017).

Defendia um diálogo com o contexto histórico e geográfico, em atendimento à qualidade da topografia social e cultural do exato momento em que se cumpria a atividade de projeto. Sua argumentação se constituía em oposição à tradição do Modernismo que defendia uma linguagem não histórica e atemporal. Esses propósitos, enunciados desde cedo – de que o artista deve pertencer a seu tempo, associar-se ao seu lugar, pois é da vivência mais localizada que se faz possível extrair questões universais – pautaram a sua trajetória (LEITE, 2017).

Eugene Feldman (EUGENE FELDMAN, s.d.) nasceu em 1921 em Woodbine, Nova Jersey e faleceu em 1975 na Filadélfia. Em 1948 funda a editora The Falcon Press. O livro *Doorway to Brasília* foi publicado por sua editora, como será explicado a seguir.

1.2 Sobre o editor

The Falcon Press foi fundada na Filadélfia por Eugene Feldman, artista experimental que foi pioneiro no uso artístico da impressão offset. Ele a utilizava como forma de belas artes manipulando imagens com a tecnologia de impressão disponível na época. Expandiu os limites entre a offset, a colagem e a fotografia impressa. Feldman foi também professor de Belas Artes na Universidade da Pensilvânia (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018).

Feldman foi uma força pioneira no uso da litografia *offset* como um meio gráfico expressivo. A câmera fotográfica, as chapas de impressão em alumínio fotossensíveis e a impressora offset a motor foram suas principais ferramentas. Feldman começou sua carreira como impressor aos 13 anos de idade com uma pequena prensa manual. Se tornou proprietário de duas máquinas movidas a energia antes de terminar o ensino médio; e desde aquele momento até sua morte em 1975, aos 54 anos, passou a maior parte do tempo na gráfica. A Falcon Press chegou a ser respeitada como uma das melhores impressoras comerciais do país (FINE, s.d.).

Aloisio Magalhães visitou a escola do Museu da Filadélfia e foi convidado para um estágio de oito semanas na instituição. Eugene Feldman era diretor do departamento de

tipografia da escola, no *Philadelphia Print Club*. A partir de então, tornam-se parceiros e investem no diálogo entre arte e tecnologia, produzindo inúmeras experimentações gráficas trabalhando em conjunto (DIAS; SOUZA LEITE, 2016).

Eugene Feldman (1921-1975) foi desenvolvendo, ao longo de sua trajetória como artista gráfico, um conhecimento surpreendente dos materiais e equipamentos de impressão. O estúdio da Ranstead Street, fundado em 1948 na Filadélfia, tornou-se sua segunda casa. Nas matérias de jornal arquivadas no acervo de Feldman, na Universidade da Pensilvânia, nota-se o quão comum era vê-lo trancado na *Falcon Press* madrugada a dentro, insistente na investigação do uso da litografia offset como forma de arte.

Na *Falcon Press*, Aloisio Magalhães substitui as ferramentas comuns do artista – lápis, bico de pena, pincel – pela impressora *offset* e a prensa manual, experimentando um novo modo de produção, que conduzirá, de maneira fundamental, sua futura produção, sobretudo editorial nas publicações seguintes d’*O Gráfico Amador*. Sobre Eugene Feldman, Aloisio comenta que “ele utilizava a tecnologia da reprodução em *offset* como ferramenta para fazer imagens únicas a partir de materiais e métodos que não tinham nada a ver com os materiais e os métodos comuns da tecnologia”⁸. Feldman buscava a todo momento burlar a precisão do processo mecânico, não importando-se com a grande quantidade de reproduções que da máquina resultavam. Como relembra Aloisio, ele “[...] estava sempre introduzindo novas coisas. Estava sempre mudando uma chapa ou colocando um novo elemento no processo de *offset* bem no meio de uma tiragem” (DIAS; SOUZA LEITE, 2016, não paginado).

The Falcon Press publicou dois livros da parceria de Feldman e Magalhães: *Doorway to Portuguese* e *Doorway to Brasília* (THE MET, 1959).

1.3 Sobre a obra

De acordo com Fernández (2011), Magalhães e Feldman foram a Brasília em 1959, portanto antes da inauguração da cidade em 1960. Magalhães impulsionado não só pelo impulso formalista, mas também pela documentação da construção da nova cidade. Feldman registrou também a cidade em filme super 8 e foi atraído pela possibilidade de experimentar efeitos gráficos e fotografia. “Registraram a paisagem, as obras, os trabalhadores, as plantas e as maquetes. De volta a Filadélfia, escreveram um roteiro e começaram a imprimir as lâminas” (FERNÁNDEZ, 2011c, p. 81).

Um processo complicado: os negativos foram transferidos para pranchas metálicas com variações de contraste, foco e exposição. De cada imagem, há várias pranchas, impressas sucessivamente em camadas de cor sobrepostas (FERNÁNDEZ, 2011, p. 81).

De acordo com Fernández (2011), o livro apresenta as nuances dessa nova cidade em construção e seu caráter político, porém a apreciação do leitor passa por um momento no qual é possível transcender o próprio tema da obra para “apreciar as artes gráficas empregadas na primorosa impressão de *Doorway to Brasilia*” (FERNÁNDEZ, 2011c).

a riqueza de texturas, tonalidades e transparências das fotografias, sua escala monumental, o cuidado dos contrastes exagerados ou da impressão do foco, a elegância da fonte New Gothic, em negrito, impressa em cinza; enfim, todo o alarde gráfico de um livro tão extraordinário quanto seu tema (FERNÁNDEZ, 2011c, p. 81).

O processo de impressão *offset* – na época em inglês era denominado *photo offset lithography* por derivar-se do processo litográfico de repulsão entre água e gordura e por utilizar uma placa de fotopolímero, a Dycril photopolymer plate, fabricada pela Du Pont Company – foi utilizado de forma artística e experimental por Magalhães e Feldman (ESPAÇO ALOISIO MAGALHÃES, 1962).

Lidando agora com uma efetiva massa de texto, a dupla opta pelo o sistema de litografia foto-offset, fazendo testes de exposição controlada das placas de offset. No livro, vemos páginas em formatos simples e outras, que se desdobram mostrando imagens panorâmicas da construção (DIAS; SOUZA LEITE, 2016).

PARTES DO FOTOLIVRO

Pré-textual: Capa dura (porém, o exemplar da Coleção Livro de Artista não está com a capa original); guarda; folha de rosto com fotografia

Miolo: Fotografias e Texto

As fotografias estão alternadas entre os textos e há um mapa da cidade de Brasília, do plano piloto.

Os textos estão em inglês, português e francês.

1º – Texto – Juscelino Kubitschek

2º – Texto – Prefácio de João dos Passos

3º – Texto – Lúcio Costa

4º – Texto – Oscar Niemeyer

5º – Agradecimentos

6º – Ficha técnica

7º – Tradução dos textos para o inglês, respeitando a mesma diagramação dos textos em português. (pp. 197 a 225)

Pós-textuais: Guarda e contracapa (não original)

FICHA TÉCNICA

AUTOR

Acácio Magalhães e Eugene Feldman.

TEXT

José Guilherme Mendes e Elaine Goff

COMPOSITION

Typograft e Servio, Inc.
InterType 11 Pt. News Gothic Bold

FILM

Du Pont Photothin on Cronaril

PLATES

Hero d. M. Firman Co.
S. T. Aluminum Plates

PRESS

Harris 23 x 35 Offset

PAPER

Mohawk Paper Mills
Porekoon Text
A. Hartung Co.

BINDING

PV Adolph Brinary Inc.

EDITION

Number 415 (O número 415 está escrito a mão) of 2,000 Copies

PRINTING

The Falcon Press, 1713 Ravenwood Street - Philadelphia 3, Pa., U.S.A.
September 1957
E. F. (Escrito à mão)

DADOS DA PRODUÇÃO EDITORIAL DEPOIS DO LIVRO NÃO REPRODUZIR
REPRODUZIR DEPOIS DO LIVRO NÃO REPRODUZIR
REPRODUZIR DEPOIS DO LIVRO NÃO REPRODUZIR
REPRODUZIR DEPOIS DO LIVRO NÃO REPRODUZIR

PROJETO GRÁFICO

OBJETO E MATERIAL

FORMATO

Horizontal Vertical Quadrado

TAMANHO

Grande Médio Pequeno

Modelo aprovada: largura 22 cm e altura 27 cm
Largura 22 cm

PESO

Pesado Médio Leve

PAPEL

Cor Textura
Gramatura Média Fritada
Transparência Opacidade
Textura: porosa e opaca

SOM AO PASSAR AS PÁGINAS

Nenhum Baixo Médio Alto

Agradável
 Desagradável
 Indiferente

CHEIRO

Nenhum Fraco Médio Forte

Agradável
 Desagradável
 Indiferente

SENSAÇÃO DO TOQUE

Agradável
 Desagradável
 Indiferente
Completar o segundo círculo para a leitura das fotografias.

ENCADERNAÇÃO E ACABAMENTO

CAPA

Cor PaB Gramatura
Briso Transparência Textura
Cheiro Sobrelaça Lixa
Guarda Opacidade

Laminada quadrada com esp. flexível
 Laminada quadrada com esp. dura

Capa = O conteúdo da capa, exceto do título, do prelo e do nome do editor, não deve ser impresso. Foi esta encadernação com uma capa dura com o livro na época em que foi feita a primeira edição. Hoje, não se usa mais esta técnica de encadernação.

ENCADERNAÇÃO

Canoa Brochura Grampo
Espira Wire-o Costura
Cola Não identificada

Laminada Raleado
 Vênis Rife
 Corte e vinco Faca
 Hot stamping Fitas
 Bordas arredondadas Crietas
 Outros: _____

Agulha não foram utilizadas porque a capa e a sobrelaça são de plástico.

OBSERVAÇÕES

Não há possibilidade de se perguntar a quem veio que a capa e a sobrelaça não são originais.

A encadernação permite que o título se abra completamente?
 Sim Não Não se aplica

A encadernação forma uma curvatura central?
 Sim Não Não se aplica

Esta curvatura incomoda a visão das imagens?
 Sim Não Não se aplica

É possível ver as imagens no centro do livro totalmente?
 Sim Não
 Não se aplica Indiferente

Perde-se algo das imagens devido a encadernação?
 Sim Não
 Não se aplica Indiferente

A encadernação permite fácil manuseio do livro vivo?
 Sim Não
 Não se aplica Indiferente

IMPRESSÃO

Baixa tiragem (até 500 exemplares)
 Alta tiragem (2000 exemplares)

PaB
 Cor de 4 cores
 Cor especial
 Offset
 Xerox
 Impressora Digital
 Serigrafia
 Xilografia
 Gravura em metal

QUALIDADE

Indiferente Baixo Médio Alto

RESOLUÇÃO

Indiferente Baixo Médio Alto

IMPRESSÃO, TIPO E QUALIDADE DO PAPEL

Indiferente Baixo Médio Alto

BRILHO DA TINTA

Nenhum Fraco Médio Forte

Agradável
 Desagradável
 Indiferente

LAYOUT

ESTILO DE GRID

IMAGENS

Grid hierárquico
 Grid retangular ou manuscrito
 Grid de 60 un.
 Grid modular
 Diversos

TEXTO

Grid hierárquico
 Grid retangular ou manuscrito
 Grid de 60 un.
 Grid modular
 Diversos
Grid de 60 un. - Uma coluna para o texto.

TIPOGRAFIA E TEXTO

Nome da Fonte
 Não identificada
Fonte - 11 Pt. News Gothic Bold

TEXTO

Serifada
 Sem Serifa
 Variado

Caixa alta
 Caixa baixa - com maiúsculas
 Variado
 Capitulares

TÍTULOS

Serifada
 Sem Serifa
 Variado

Caixa alta
 Caixa baixa - com maiúsculas
 Variado
 Capitulares

TAMANHO

Pequeno Médio Grande

Variado Adequado
Texto e as colunas maiores

LEGIBILIDADE

Regular Médio Boa

ESPAÇAMENTO

Ruim Médio Boa

ALINHAMENTO

Regular
 Irregular
 Variado

SESSÕES DE TEXTO

Título
 Legendas
 Texto
 Subtítulos
 Ficha técnica
 Outros: _____

PAGINAÇÃO

Paginação
 Não paginado
 Variado
 Não se aplica

DIAGRAMAÇÃO

A diagramação conseguiu separar bem a parte textual das imagens de forma que, por mais que os textos sejam técnicos ou referentes à construção da cidade, o poeta das imagens não é atenuado. Pelo contrário, as fotografias impressas com o uso artístico do offset ganham em vivacidade e domínio a publicação. Estão sangradas nos originais e muitas se expandem em dobrás formando-se imagens panorâmicas.

PALETA CROMÁTICA

Tons de cinza, pretos intensos, azuis, laranjas, sépia. A técnica de impressão permite que as cores se tornem impressões cruentas porque não se assemelham às impressões tradicionais do offset. Partiram for sido realizadas por outras técnicas. Por isso, também, a aproximação com a experimentação das artes.

HIERARQUIA DA INFORMAÇÃO

As imagens são protagonistas. Mas o texto em três colunas faz com que o leitor siga a leitura do título e do texto em seguida, porém é provável que o leitor folheie e folheie para ver as fotografias e somente depois para ler os textos, talvez não na mesma ordem que aparecem no livro.

DIREÇÃO DO OLHAR

As fotografias têm uma leitura que não permite uma nitidez, além disso, o enquadramento, o foco e os detalhes fazem com que o leitor não consiga decifrar de imediato o tema de algumas fotografias. São quase abstrações. O olhar do leitor, independente de ter lido ou não os textos, é um olhar em movimento, que não para frente de uma fotografia. É um olhar que busca compreender as imagens, assim como deveria ser compreendido uma cidade que ainda está em construção, é um olhar que busca definir a técnica utilizada para produzir as imagens: é fotografia? É olesemo? Litografia? A plasticidade e o avanço pelo offset reforça diretamente na direção do olhar do leitor, pois também há uma busca por detalhes que entreguem a solução gráfica. É efetivamente um portal para Brasília. Mas o que é o livro Brasília? As imagens não respondem. As imagens instigam, mais ainda as questionamentos que surgem.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

ANÁLISE DE CONTEÚDO

O livro *Doorway to Brasilia* impressiona pela plasticidade da impressão fotográfica. Independentemente do texto, as imagens aqui se associam pelos enquadramentos, pela sequência, pela diagramação, mas também, e, principalmente, pela experimentação da técnica gráfica.

Figura 97 – Associação de imagens. Páginas do livro *Doorway to Brasilia*.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

Figura 98 – Associação de imagens. Páginas do livro *Doorway to Brasilia*.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

Samain (2011), remetendo à biblioteca de Warburg, relembra o princípio da “Lei da boa vizinhança”. “Boa vizinhança devida à capacidade que os livros teriam de se relacionar uns com outros e, sobretudo, de despertar no leitor perspectivas, cumplicidades, conivências e correspondências heurísticas cada vez mais ricas (por serem também mais complexas)” (SAMAIN, 2011, p. 35).

Se esse princípio for aplicado às imagens de um fotolivro, torna-se possível criar relações entre imagens partindo do pressuposto que ao estabelecer vínculos; sejam estes plásticos, temáticos, composicionais entre outros; se estabelece, também, narrativas. Narrativas essas que, citando novamente Villatoro (2017), não precisam ser lineares. A fragmentação, a acumulação, o contraste de plano e o contraplano, bem como outros recursos, também são narrativas.

Figura 99 – Associação de imagens. Páginas do livro *Doorway to Brasilia*.



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

Figura 100 – *Doorway to Brasilia.*

Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

“A imagem não é um objeto, não é uma coisa, Ela [*sic*] é um ato posto diante de nós, oferecido aos nossos destinos.” (SAMAIN, 2012e, p. 162)

Urge saber que as imagens são nossos olhos passados, presentes e futuros, olhos da história, roupas, nudezas e paredes da história. Roupagens e montagens de tempos heterogêneos. De vivências presentes, de sobrevivências, de ressurgências, de tantas outras memórias (individuais e coletivas). Pensar deste modo as imagens como lugares de questionamentos, lugares dentro dos quais, escrevemos, também, nossa história. (SAMAIN, 2012e, p. 162)

5 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Os dados e informações dos exemplares avaliados foram coletados por meio do protocolo desenvolvido para análise de fotolivros a partir de parâmetros criados com base nas referências teóricas, nos fotolivros citados na coletânea *Fotolivros latino-americanos* (FERNÁNDEZ, 2011c) e consultados no acervo da Coleção Livro de Artista.

Em cada protocolo (Parte IV – análise de conteúdo) foram analisados os meios com os quais os autores, designers, editores e outros profissionais envolvidos fizeram a associação das fotografias e dessa associação foi possível que as imagens cruzadas se concebessem. As imagens cruzadas são imagens que se associam. Como já foi abordado no capítulo 3 da tese, Samain (2012a) aponta para a ideia de que a imagem promove um vínculo entre o que ela “mostra, o que dá a pensar e o que, sobretudo, se recusa a revelar: o seu próprio trabalho, ou seja, o trabalho que ela realiza ao se associar, notadamente, a outras imagens (visíveis/exteriores; mentais/interiores) e a outras memórias [...]” (SAMAIN, 2012a, p. 22).

Pelas análises e resultados apresentados nos protocolos de 1 a 4, fica claro que: a associação de imagens se desenrola durante o desenvolvimento do projeto editorial, da diagramação da página e da sequenciação das fotografias. Como resultado, entende-se, também, que os princípios da teoria da montagem cinematográfica contribuem para facilitar a sequenciação das imagens em fotolivros. Se os estudantes e profissionais envolvidos forem conscientes e estudarem essa temática, pode vir a ser mais exequível o controle do processo de associação de imagens com o intuito de, em um fotolivre, fazer potencializar o cruzamento das imagens suscitando, assim, pensamentos e ideias. Logo, este é um resultado direto desta pesquisa: a verificação do processo de associação entre imagens que resulta em imagens cruzadas por meio da análise de fotolivros com base no cinema e no design gráfico. Retomando, as imagens “ao se associarem, são capazes de despertar e promover ‘ideias’ ou ‘ideações’, isto é, *movimentos* de ideias” (SAMAIN, 2012a, 23).

Os resultados encontrados mostram que a fotografia está, de fato, diretamente relacionada às técnicas de impressão. A fotografia ocupa com propriedade a página impressa, não um lugar secundário, mas como seu lugar de origem, uma vez que seu surgimento se deveu, inclusive, à necessidade de um meio mais eficaz e econômico de imprimir imagens em livros e em outros meios, juntamente ao desejo já existente de fixar ou gravar as imagens da *camera obscura*. A fotografia foi um meio não somente de escrever ou desenhar com a luz, mas também, de “imprimir pela luz do sol” (KOSSOY, 2006, p. 81)”. A fotografia é, desse

modo, um meio de impressão, além de ser uma imagem impressa em um papel ou em outro suporte.

Em um fotolivro a fotografia é página. A fotografia como página adquire qualidades específicas. É distinta da fotografia na parede de um museu ou de um porta-retratos na intimidade da casa. O fotolivro pertence, portanto, a uma história específica que une dois objetos: livro + fotografia. Une muitas técnicas e muitos profissionais podendo ser uma linguagem artística e documental que permite ao autor fazer asserções sobre o mundo, associar fotografias e compactuar com a aparição das imagens cruzadas.

6 CONCLUSÕES

O objetivo da tese foi atingido e a hipótese comprovada, uma vez que a análise dos quatro fotolivros por meio da aplicação do protocolo – desenvolvido com base no referencial teórico, nos princípios do design e da teoria da montagem cinematográfica – contribuiu para o entendimento de como fotografias se associam em imagens cruzadas durante o desenvolvimento do projeto editorial e da diagramação das fotografias nas páginas.

Os objetivos específicos também foram atingidos, uma vez que o surgimento da fotografia foi situado no contexto da evolução do livro e de seus meios de impressão; o fotolivro foi relacionado ao cinema documentário e à montagem cinematográfica; foi investigado o conceito de *imagens cruzadas* de Etienne Samain (2012); compreendeu-se a relação entre fotolivros, cinema e imagens cruzadas.

Se imagens cruzadas são imagens que se associam, o estudo do conceito de imagens cruzadas de Samain (2012) permite potencializar essa associação durante o desenvolvimento do projeto editorial e da diagramação das páginas dos fotolivros com o objetivo de criar relações e diálogos entre as fotografias.

Assim, da mesma forma que existe o profissional do cinema capacitado para criar a montagem do filme, uma das conclusões desta pesquisa é a necessidade de um profissional habilitado para sequenciação de fotolivros. Essa formação justifica-se na especificidade desse campo de atuação e na complexidade da composição de um fotolivro como linguagem artística.

Nessa perspectiva, o protocolo para análise de fotolivros desenvolvido para a tese contribui para a percepção da interferência direta provocada pelos elementos gráficos nas intenções e asserções do autor em relação à sua obra. Juntamente com a fotografia, os elementos da linguagem do design gráfico tornam-se elementos da linguagem do fotolivro como expressão artística.

Os protocolos podem ser aplicados em qualquer tipo de fotolivro, com a possibilidade dos parâmetros serem retirados ou readequados de acordo com o tipo de avaliação a ser feita. Da mesma forma, outros parâmetros podem ser criados e acrescentados de forma a ser possível o melhor tipo de análise de acordo com a investigação que estiver sendo realizada.

Sendo assim, os resultados encontrados foram avaliados quanto à potencialidade do processo de sequenciação e associação de imagens cruzadas em fotolivros durante o desenvolvimento do projeto editorial e da diagramação das páginas. E o entendimento da sequenciação e a associação de imagens cruzadas contribuem para o campo acadêmico, para o

desenvolvimento de novos estudos e para a formação de estudantes e profissionais do campo do design, das artes gráficas e da fotografia.

Seria interessante a continuação da pesquisa para aplicação dos protocolos em outros fotolivros para criação de novas alternativas de parâmetros.

Também, em pesquisas futuras seria interessante produzir fotolivros com base nesta pesquisa. Pode-se, inclusive, acrescentar esse conteúdo em cursos novos ou já existentes contribuindo para a formação de designers em cursos técnicos, superiores e de pós-graduação.

Além disso, uma experiência que poderia ser bastante relevante em uma continuação deste estudo seria a aplicação dos protocolos de análises realizados para esta tese na criação e no desenvolvimento de um fotolivro original. Desse modo, os resultados práticos poderiam ser discutidos em relação à aplicabilidade das análises realizadas a partir dos protocolos na produção de novos fotolivros.

Esta pesquisa também contribui para o avanço no campo dos fotolivros, uma vez que discute a sequenciação das imagens, sob o viés do design, processo fundamental para a edição dessas obras.

A compreensão de como se operam as imagens cruzadas contribui para o entendimento dos elementos que constituem os fotolivros como linguagem artística.

Linguagem que, de alguma forma, sensibiliza, emociona e comove o leitor/espectador porque, como já foi citado anteriormente nesta tese, as imagens – e os fotolivros – sempre nos oferecem algo para pensar: “ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar” (SAMAIN, 2012a, p. 22).

REFERÊNCIAS

ABUJAMRA, A. Vultos do mercado editorial. **A via-crúcis de Charles**. As utopias e os tormentos que marcaram a trajetória da Cosac Naify. Edição 115. Folha de São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/via-crucis-de-charles/>> Acesso em: 22 set. 2019.

AGÊNCIA BRASILEIRA DO ISBN. Disponível em: <<http://www.isbn.bn.br/website/>> Acesso em: 7 jul. 2019.

ALFRED HITCHCOCK E A TÉCNICA DO CINEMA: Efeito Kuleshov. Legendado em português. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fNq-24n8KPs>> Acesso em 25 set. 2019.

ALOISIO, M. **Enciclopédia - Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10144/aloisio-magalhaes>>. Acesso em: 22 de out. 2019.

ALVES, André. **Os argonautas do mangue**. Precedido de Balinese character (re)visitado por Etienne Samain. Campinas: Editora da Unicamp e Imprensa Oficial, 2004.

AMAZÔNIA. (s.d.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8g_mAs8_bhY> Acesso em: 25 set. 2019.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Impressão e acabamento**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Layout**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

ANDRADE, C.D. Os mortos de sobrecasaca. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos Drummond de Andrade**: poesia e prosa em um volume. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979, p. 125.

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

ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: Editora Práxis, 1978.

AQUINO, L.A. **Entre as marcas do tempo em Miguel Rio Branco**. Caxias do Sul: Intercom, 2010.

ARAÚJO, E. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

ARAÚJO, E. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ARCHDAILY. **Cosac Naify**: O mais recente de arquitetura e notícia. Cosac Naify encerra suas atividades, 2015. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/tag/cosac-naify>> Acesso em: 22 set. 2019.

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

ART OF THE PHOTOGRAVURE. **Alfred Stieglitz & Camera Work**. Disponível em: <<https://photogravure.com/highlights/camera-work/>> Acesso em: 1 ago. 2019.

_____. **Glossary**. Disponível em: <<https://photogravure.com/glossary/>> Acesso em: 1 ago. 2019.

ARTE INFORMADO. **Horacio Fernández**. Disponível em: <<https://www.arteinformado.com/guia/f/horacio-fernandez-152684>> Acesso em: 26 out. 2019.

ARTHUR OMAR. **Quem é e o que faz Arthur Omar**. Disponível em: <<http://www.arthuomar.com.br/bio.html>> Acesso em: 22 set. 2019.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ENCADERNAÇÃO E RESTAURO. **Fotolivros latino-americanos em exposição**. Disponível em: <<http://www.aber.org.br/noticia/fotolivros-latino-americanos-em-exposi%C3%A7%C3%A3o>> Acesso em: 26 out. 2019.

AZEVEDO NETO, J. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. In: FLOEMA. **Caderno de Teoria e História Literária**, ano VIII, n. 10, p. 153-164, jan./jun., 2014. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/4513>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

BADGER, G. Por que fotolivros são importantes? **Revista Zum**. 2015. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>> Acesso em: 10 jul. 2019.

BAHIA, J. **Dicionário de jornalismo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARBIER, F. **História do Livro**. São Paulo: Paulistana, 2008.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.165-196.

BERNARDET, J.C. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIBLIOTECA ESQUERRA DE L'EIXAMPLE - Agustí Centelles. Disponível em: <<http://ajuntament.barcelona.cat/biblioteques/bibcentelles/es/canal/fotografia>> Acesso em: 30 out. 2019.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Gallica. **Faust , tragédie de M. de Goethe, traduite en français par M. Albert Stapfer**. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134831w/f14.double>> Acesso em: 24 jun. 2019.

BLOG IMS. **Fotolivros latino-americanos em São Paulo**. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/fotolivros-latino-americanos-em-sao-paulo/>> Acesso em: 26 out. 2019.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de Fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Capítulo II – Da Autoria das Obras Intelectuais**, (s.p.). 1998. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm>. Acesso em: 12 jul. 2019.

BRASILIANA FOTOGRÁFICA. **Dom Pedro II (RJ, 2/12/1825 – Paris, 5/12/1891)**, um entusiasta da fotografia. 2016. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7183>> Acesso em: 27 jun. 2019.

BRIL, Stefania. **Entre**. São Paulo: edição do autor, 1974.

BROUILLETTE, S. Unesco and the Book in the Developing World. **Representations**. v.127, n.1, p.33-54, 2014

BRUNO, F. Uma antropologia das “*supervivências*”: as fotobiografias. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Unicamp, 2012.

BUÑUEL, L. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, I (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.333-337.

BURNS, M. Printing and publishing the illustrated botanical book in nineteenth century Great Britain. **Cogent Arts & Humanities**. v.4, p.1364058, 2017. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23311983.2017.1364058>> Acesso em: 24 jun. 2019.

CADÔR, Amir Brito. Coleção especial: livros de artista na biblioteca. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFGM**, 2(3), 24-32. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/33>> Acesso em: 24 out. 2019.

_____. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2016. 656 p.

_____. **Currículo do sistema currículo Lattes**. [Brasília], 17 set. 2019. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7050356573487910>> Acesso em: 29 out. 2019.

CAMPANY, D. **The ‘Photobook’: What’s in a name?** 2014. Disponível em: <<https://davidcompany.com/the-photobook-whats-in-a-name/>> Acesso em: 2 jun. 2019.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN FENÓMENO FOTOLIBRO. RM: Barcelona, 2017. CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNEA DE BARCELONA – CCCB. **Fenómeno Fotolibro**. Disponível em: <<https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/fenomeno-fotolibro/225004>> Acesso em: 26 out. 2019.

CATHERWOOD, F. **Views of ancient monvments in Central America, Chiapas and Yvcatan**. London: F. Catherwood, 9 Arygll Place, 1844. Disponível em: <<https://clio.columbia.edu/catalog/13611405?counter=1>> Acesso em: 25 jun. 2019.

CASTILHO. M.D. Biblioteca de Fotografia. **Instituto Moreira Salles**. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/09/11/biblioteca-de-fotografia/>> Acesso em: 9 jul 2019.

CAZES, L.; GIANNINI, A. **Editora Cosac Naify decide fechar as portas depois de 18 anos de atividade**. O Globo, 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/editora-cosac-naify-decide-fechar-as-portas-depois-de-18-anos-de-atividade-18187914>> Acesso em: 22 set. 2019.

CHARTIER, R. Escutar os mortos com os olhos. In: **Estudos Avançados – USP**, v. 24, n. 69, p. 6-30, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10510>> Acesso em: 15 jul. 2019.

CHAVES, R.P. **O som no documentário**: a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960. 2015. 192 p. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Multimeios – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2015.

CHIODETTO, E. Artista, presente na Bienal de Veneza, lança livro e abre mostra. Rennó ordena amnésia social. **Folha de São Paulo**. Fotografia, 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2310200303.htm>> Acesso em: 11 out. 2019.

_____. **Rosângela Rennó mostra imagens vivas de um tempo morto**. Folha de São Paulo, 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47084.shtml>> Acesso em: 15 out. 2019.

CHRISTIE, I.; TAYLOR, R. **The Film Factory**: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939. London: Routledge, 2005.

CLARK, C.E. **Paris and the cliché of History**: the city and photographs, 1860-1970. New York: Oxford University Press, 2018.

COLBERG, J. **Understanding Photobooks**: the form and content of the photographic book. New York: Routledge, edição do Kindle, 2017.

COLEÇÃO LIVRO DE ARTISTA. **Blog da Coleção Livro de Artista**. Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/exposicao-na-fale-aborda-a-construcao-do-livro-de-artista>> Acesso em: 10 out. 2019.

COLEÇÃO LIVRO DE ARTISTA. **Doorway to Brasília**. 2016. Disponível em: <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2016/04/21/doorway-to-brasilia/>> Acesso em: 22 out. 2019.

COSTA, Walter. **Ambiciosa exposição em Barcelona apresenta o universo em torno do fenômeno dos fotolivros**. In: ZUM: revista de fotografia, 5 jun. 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/exposicoes/fenomeno-fotolivro/>> Acesso em: 26 out. 2019.

CRITICAL COMMONS. **A Talk with Hitchcoc** - Hitchcock explains the Kuleshov Effect. 1964. Disponível em: <<http://www.criticalcommons.org/Members/kfortmueller/clips/a-talk-with-hitchcock-1964-hitchcock-explains-the/view>>. Acesso em 25 set. 2019.

CYCLEBACK, D.R. Half-tone printing. In: HANNAVY, John (org.). **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York: Routledge, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Trad. Roberto Machado e outros

DENNISON, J. Situating Graphic Anthropology. **Visual Anthropology**, v. 28, n. 1, p. 88-108, 2015.

DENNY, M. Books illustrated with photographs: 1890s. In: HANNAVY, John (Org.). **Encyclopedia Of Nineteenth-Century Photography**. New York: Routledge, 2008.

DEUTSCHES MUSEUM. Masterpieces of science and technology. **Die Stangenpresse von Alois Senefelder**. Disponível em: <[https://www.deutsches-museum.de/sammlungen/meisterwerke/meisterwerke-i/stangenpresse/stangenpresse-grossansicht/?sword_list\[\]=Stangenpresse&no_cache=1](https://www.deutsches-museum.de/sammlungen/meisterwerke/meisterwerke-i/stangenpresse/stangenpresse-grossansicht/?sword_list[]=Stangenpresse&no_cache=1)> Acesso em: 25 jun. 2019.

DI BELLO, P.; ZAMIR, S. Introduction. In: DI BELLO, P.; ZAMIR S.; WILSON, C. **The Photobook: from Talbot to Ruscha and beyond**. London. New York: I.B.Tauris, 2012.

DIAS, A.; SOUZA LEITE, J. Aloisio Magalhães e a experiência norte-americana: das artes plásticas ao design. **Anais do 2º Simpósio de Pós-Graduação em Design da ESDI**. SPGD, 2016. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/spgdesdi/36628-aloisio-magalhaes-e-a-experiencia-norte-americana--das-artes-plasticas-ao-design/>>. Acesso em: 22 out. 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Pós: Belo Horizonte**, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, 2012.

_____. Cuando las imágenes tocan lo real. In: DIDI-HUBERMAN, G.; CHÉROUX, C.; ARNALDO, J. **Cuando las imágenes tocan lo real**. Madri: Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 13-14.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2004.

_____. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1998.

A-EXPERIENCIA-NORTE-AMERICANA--DAS-ARTES-PLASTICAS-AO-DESIGN>. Acesso em: 22 Out. 2019.

EDINGER, Claudio. **Rio**. São Paulo: DBA Gráficas, 2003.

EDWARDS, S. Great Britain. In: HANNAVY, John (Org.). **Encyclopedia Of Nineteenth-Century Photography**. New York: Routledge, 2008, P. 612.

EISENSTEIN, S. **O Sentido do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ENTLER, R. Sobre fantasmas e nomenclaturas [parte 3]: fotolivros. **Site Icônica**, 2015. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/sobre-fantasma-e-nomenclaturas-parte-3-fotolivros/>>. Acesso em: 20 Mai. 2019.

_____. Notas sobre o atrito entre o livro e a fotografa. **Zum: Revista de fotografia**. 2019. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/livro-e-a-fotografia/>> Acesso em: 20 maio 2019.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **ALOISIO, M.** 2018. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10144/aloisio-magalhaes>>. Acesso em: 22 de out. 2019.

_____. Arte e Cultura Brasileiras. **Albúmen**. Negativo de Colódio Úmido. Papel de Gelatina. Placas Secas. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

_____. Arte e Cultura Brasileiras. **Câmera lúcida**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo82/camera-obscura>>. Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. Arte e Cultura Brasileiras. **Litografia**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5086/litografia>> Acesso em: 23 jun. 2019.

_____. Arte e Cultura Brasileiras. **Papel salgado**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3889/papel-salgado>>. Acesso em: 26 jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ENCYCLOPÉDIA BRITANNICA. **George Baxter**. British engraver and printer. 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/George-Baxter>> Acesso em: 21 jun. 2019.

_____. **Linked Ring**. 19 de agosto de 2015. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Linked-Ring>> Acesso em: 1 ago. 2019.

_____. **Lithography Printing**. 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/technology/lithography>> Acesso em: 21 jun. 2019.

_____. Offset printing. **Printing technique**. 2016. Disponível em: <<https://www.britannica.com/technology/offset-printing>> Acesso em: 24 jun. 2019.

_____. **Parchment**. 2014. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/parchment>> Acesso em: 10 jun. 2019.

_____. **Photo-Seession**. 29 de maio de 2018. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Photo-Seession>> Acesso em: 1 ago. 2019.

_____. Still Life, daguerreotype by Louis-Jacques-Mandé Daguerre, 1837. **In the collection of the Société Française de Photographie**. Paris, 1837. Disponível em: <<https://www.britannica.com/technology/daguerreotype/media/1/149711/3117>> Acesso em: 26 jun. 2019.

ESPAÇO ALOISIO MAGALHÃES. **Print on the package**. Industrial Design, 1962, p. 80. Disponível em: <<https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-editorial/1962-2/idi-2/>> Acesso em: 23 out. 2019.

EUGENE FELDMAN. **Biography of Eugene Feldman**. (s.d.) Disponível em: <<http://www.eugenefeldman.com/biography>> Acesso em: 23 out. 2019.

FABRIS, A. Identidades Seqüestradas [*sic*]. In: SAMAIN, Etienne (org.). O fotográfico. 2ª. ed. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Senac, 2005.

FAWCETT-TANG, Roger. **O livro e o designer I: embalagem, navegação, estrutura e especificação**. Juliana A. Saad. São Paulo: Rosari, 2007.

FEBVRE, L.; MARTIN, H.J. **L'apparition du livre**. Paris: Les Éditions Albin Michel, 1958.

_____. **O aparecimento do livro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FINE, Ruth. **Books by Eugene Feldman**. (s.d.) Disponível em: <<http://www.eugenefeldman.com/reviews#AloisioMagalhaes>> Acesso em: 23 out. 2019.

FERNÁNDEZ, H. **Exponer fotos y libros. Palestra proferida no Encuentro de diseño em Velutters – Diálogos 2018**. EASD – Valencia, Espanha, 2018. Disponível em: <<https://vimeo.com/267191147>> Acesso em 9 jul. 2019.

_____. **The Latin American Photobook**. New York: Aperture Foundation, 2011a.

_____. **El fotolibro Latinoamericano**. Barcelona: RM Verlag, S.L., 2011b.

_____. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011c.

_____. **Exponer fotos y libros. Palestra proferida no Encuentro de diseño em Velutters – Diálogos 2018**. EASD – Valencia, Espanha, 2018. Disponível em: <<https://vimeo.com/267191147>> Acesso em 9 jul. 2019.

_____. In: PERSICHETTI, W. **Projeto mapeia livros de fotografia em 11 países e chega a 150 títulos**. 2011a. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,projeto-mapeia-livros-de-fotografia-em-11-paises-e-chega-a-150-titulos-imp-,802304>> Acesso em: 28 jun. 2018.

_____. Los fotolivros venezolanos son el secreto mejor guardado de la historia de la fotografía. Entrevista concedida a Lorena González, Archivo de Fotografía Urbana. **Prodavinci**. 2016a. Disponível em: <<http://historico.prodavinci.com/blogs/horacio-fernandez-los-fotolivros-venezolanos-son-el-secreto-mejor-guardado-de-la-historia-de-la-fotografia/>> Acesso em: 9 jul. 2019

_____. **Nueva York en fotolivros**. Barcelona: RM, 2016b.

FERRARI, G.B. Hesperides, sive, **De malorum aureorum cultura et usu libri quatuor**. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=hBtTAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Acesso em 18 jun. 2019.

FERREIRA, O.C. **Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira – a imagem gravada**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FIORENTINI, E. **Camera Obscura vs. Camera Lucida – Distinguishing Early Nineteenth Century Modes of Seeing**. Max Planck Institute for the History of Science, 2006.

FRANK VAN OORTMERSEN. **Senefelder Printing Press**. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nnlm10kZg4w>> Acesso em: 25 jun. 2019.

FRIEDMAN, M.A. Camera Work And The Alfred Stieglitz Collection At The Metropolitan Museum Of Art. Theses and dissertations. **Ryerson university; George eastman house international museum of photography and film**, 2009. Disponível em: <https://digital.library.ryerson.ca/islandora/object/RULA%3A1829/datastream/OBJ/download/Camera_Work_And_The_Alfred_Stieglitz_Collection_At_The_Metropolitan_Museum_Of_Art.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2019.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. **Caspari Barlaei Rerum per octennium in Brasilia...**1647. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/barleus/index.htm> Acesso em: 18 jun. 2019.

FUNDACIÓN FOTO COLECTANIA. Disponível em: <<http://www.fotocolectania.org/es/collection/>> Acesso em: 30 out. 2019.

G1. **Ismail Xavier, crítico e pesquisador de cinema, participará da Flip 2019**. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/04/18/ismail-xavier-critico-e-pesquisador-de-cinema-participara-da-flip-2019.ghtml>> Acesso em: 12 out. 2019.

GAMA, M. **Mostra conta a vida do designer Aloisio Magalhães**. Folha de S.Paulo, 2014.

GERHARDT, Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GEORGIAN CITIES. Lettre Sorbonne Université. Université Ouverte des Humanités. **The pictorial field of vision and the optical devices. Fig. 17**. Camera Lucida in use drawing small figurine, illustration from the Scientific American Supplement, January 11, 1879. Disponível em: <<http://www.18thc-cities.paris-sorbonne.fr/spip.php?article316&lang=en#2.3.1>> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. Lettre Sorbonne Université. Université Ouverte des Humanités. **The pictorial field of vision and the optical devices. Fig. 13**. Abraham Rees, The Cyclopaedia or Universal Dictionary..., 1820, Plates, vol. 2, p. 199-202 of the PDF. Optigraph by Ramsden, Delineator by Peacock and Edgeworth, Camera Lucida by Wollaston. Disponível em: <<http://www.18thc-cities.paris-sorbonne.fr/spip.php?article316&lang=en>> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. Lettre Sorbonne Université. Université Ouverte des Humanités. **The pictorial field of vision and the optical devices. Fig. 8.a**. Dessin, Chambre obscure, engraving, extract from Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques avec leurs explications (1762-1772), illustrating the Encyclopédie by Diderot and d'Alembert, pl. IV, n° 147. Disponível em: <<http://www.18thc-cities.paris-sorbonne.fr/spip.php?article316&lang=en>>. Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. Lettre Sorbonne Université. Université Ouverte des Humanités. **The pictorial field of vision and the optical devices. Fig. 10.a**. Storer's Royal Delineator camera obscura, 1778 (Science Museum). Disponível em: <<http://www.18thc-cities.paris-sorbonne.fr/spip.php?article316&lang=en>> Acesso em: 26 jun. 2019.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1995.

GODOY, Arilda S. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. **RAE - Revista de Administração de Empresas**, São Paulo: v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995.

GONÇALVES, Hortência De Abreu. **Manual de metodologia da pesquisa científica**. São Paulo: Avercamp, 2005.

GOOGLE CULTURAL INSTITUTE. **Pergaminhos do Mar Morto**. Digitalização dos Manuscritos Bíblicos. (2013). Disponível em: <<https://www.google.com/intl/pt-BR/culturalinstitute/about/deadseascroll/>> Acesso em: 16 jul. 2019.

GRIERSON, J. **Grierson on Documentary**. Edited by Forsyth Hardy. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1966.

HACKING, J (org.). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HANNAVY, J (org.). **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York: Routledge, 2008a.

_____. Books illustrated with photographs: 1840s. In: HANNAVY, John (org.). **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York: Routledge, 2008b.

_____. Books illustrated with photographs: 1850s. In: HANNAVY, John (org.). **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York: Routledge, 2008c.

HAMBER, A.J. Photography and reproduction. In: HANNAVY, John (org.). **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York: Routledge, 2008.

HARRY RANSOM CENTER. Gutenberg bible primary source education module, the university of texas at austin. **Early Writing. Clay Tablets**. Disponível em: <<https://www.hrc.utexas.edu/educator/modules/gutenberg/books/early/>> Acesso em: 31 Mai. 2019.

_____. Exhibitions, the university of texas at austin. **First photograph, View from the Window at Le Gras, Joseph Nicéphore Niépce, ca. 1826**. Disponível em: <https://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/joseph_nicephore_niepce.html> Acesso em: 26 jun. 2019.

HASLAM, A. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. São Paulo: Rosari, 2010.

HATHITRUST DIGITAL LIBRARY. **Camera Notes**. Disponível em: <<https://catalog.hathitrust.org/Record/009442465>> Acesso em: 2 ago. 2019.

HENDEL, Richard. **O Design do Livro**. Trad. Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HIBBERD, S. **Caroline simpson library & research collection**. Rustic adornments for homes of taste, and recreations for town folk, in the study and imitation of nature. London : Groombridge and Sons, 1856 Disponível em: <<http://collection.hht.net.au/firsthhtpictures/fullRecord.jsp?recno=3789>> Acesso em: 24 jun.2019.

HIELSCHER, E.; JACOBS, S. **Other city symphonies**. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2015, p. 103–14.

HIGHMORE, B. Street life in london: towards a rhythmanalysis of London in the late nineteenth century. **New Formations**, v.47, n.1, 2002, p. 171-193.

HISTORY OF SCIENCE MUSEUM. University of Oxford. Narratives. **Herschel's Words**. Disponível em: <<https://www.mhs.ox.ac.uk/collections/imu-search-page/narratives/?im=13417&index=0>> Acesso em: 29 jul. 2019.

HITCHCOCK ZONE. **Telescope**: A Talk with Hitchcock. CBC, 1964. Entrevista completa. Disponível em: <[http://the.hitchcock.zone/wiki/Telescope:_A_Talk_with_Hitchcock_\(CBC,_1964\)](http://the.hitchcock.zone/wiki/Telescope:_A_Talk_with_Hitchcock_(CBC,_1964))> Acesso em 25 set. 2019.

HOUSTON, K. **The Place of the Viewer**: The Embodied Beholder in the History of Art, 1764-1968. Leiden. Boston: Brill, 2019.

HURLBURT, Allen. **Layout**: o design da página impressa. São Paulo: Nobel, 1986.

ICP. The International Center of Photography. **Artist: Alfred Stieglitz (1864-1946), American**. Disponível em: <<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/alfred-stieglitz?all/all/all/all/0>> Acesso em: 1 ago. 2019.

IMS. Instituto Moreira Salles. Hercule Florence. **“Epreuve N°2 (photographie)”**. Fotografia: Conjunto de rótulos para frascos farmacêuticos. Campinas – SP: 1833. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/hercule-florence/>> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. Instituto Moreira Salles. **Glossário de técnicas e processos gráficos e fotográficos do século XIX**. 2014. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix/>> Acesso em: 26 jul. 2019.

_____. Instituto Moreira Salles. Hercule Florence. **Poligrafia: Anhu-Poca**. Campinas – SP: s.d. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/hercule-florence/>> Acesso em: 26 jun. 2019.

INTERNET ARCHIVE. **Baerle, Caspar van, 1584-1648**. 1647. Disponível em: <<https://archive.org/details/casparisbarlirer01baer/page/n15>> Acesso em: 18 jun. 2019.

_____. **Baerle, Caspar van, 1584-1648**; Piso, Willem, 1611-1678. 1660a. <<https://archive.org/details/casparisbarlirer00baer/page/n7>> Acesso em: 18 jun. 2019.

_____. **Baerle, Caspar van, 1584-1648**; Piso, Willem, 1611-1678. 1660b. <<https://archive.org/details/casparisbarlirer00baer/page/n379>> Acesso em: 18 jun. 2019.

_____. **Egypt and Palestine by Frith, Francis, author, photographer; James S. Virtue (Firm), publisher**. (p.21-24). 2019d. Disponível em: <https://archive.org/details/gri_33125009312402/page/n21> Acesso em: 22 jul. 2019.

_____. **Familiar garden flowers**. 2019b. Disponível em: <https://archive.org/details/b28122173_0002> Acesso em: 24 jun. 2019

_____. **Ruined abbeys and castles of Great Britain**. (p. 41, 106). 2019e. Disponível em: <https://archive.org/details/ruinedabbeyscast00howi_0> Acesso em: 22 jul. 2019.

_____. **The flowering plants and ferns of Great Britain by Pratt, Anne, 1806-1893.** 1855a. Disponível em: <https://archive.org/details/b28107743_0002/page/n331>. Acesso em: 24 jun. 2019

_____. **The flowering plants and ferns of Great Britain by Pratt, Anne, 1806-1893.** 1855b. Disponível em: <https://archive.org/details/b28107743_0002/page/n441> Acesso em: 24 jun. 2019.

_____. **The pencil of nature.** 2019a. Disponível em: <<https://archive.org/details/thepencilofnatur33447gut/page/n1>> Acesso em: 9 jul. 2019.

_____. **Views of ancient monuments in Central America, Chiapas and Yucatan.** 2019c. Disponível em: <<https://archive.org/details/viewsancientmon00cath/page/n7>> Acesso em: 24 jun. 2019.

_____. **Sir John Frederick William Herschel.** 2019a. Disponível em: <<http://iphf.org/inductees/sir-john-frederick-william-herschel/>> Acesso em: 29 jul. 2019.

JAGUARIBE, Claudia. **Aeroporto.** São Paulo: Códex, 2002.

JOHNSON, Paul-Alan. **The Theory of Architecture: Concepts Themes & Practices.** New York: John Wiley & Sons, 1994.

JUSSIM, E. Technology or Aesthetics: Alfred Stieglitz & Photogravure. In: **History Of Photography.** v.3, p. 81-92, 1979.

KNAZOOK, E. Collecting Nineteenth-Century Books with Photographs. The Reading Room: A Journal of Special Collections. **Queen's University.** v.1, p. 19-37, 2015. Disponível em: <<https://reading-room.scholasticahq.com/article/339-collecting-nineteenth-century-books-with-photographs>> Acesso em: 31 jul. 2019.

KOSSOY, B. **Hercule Florence:** a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. Um Olhar sobre o Brasil: uma reflexão. In: KOSSOY, Boris. (Coord.). **Um Olhar sobre o Brasil:** a fotografia na construção da imagem da nação 1833 – 2003. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.

_____. A história da fotografia seria mal contada não fosse Boris Kossoy. Entrevista concedida a Cassiano Viana, Itaú Cultural. **Itaú Cultural,** 2018. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/a-historia-da-fotografia-seria-mal-contada-nao-fose-boris-kossoy>> Acesso em: 9 jul. 2019

_____. O mistério dos daguerreótipos do Largo do Paço. **Revista USP,** n. 120, p. 127-152, 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/155535>> Acesso em: 27 jun. 2019.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAVÉDRINE, B.; GANDOLFO, J.P. **The Lumiere Autochrome:** history, technology, and preservation. Los Angeles: Getty Publications, 2013.

LEITE, J.S. Aloisio Magalhães: noventa anos do designer a serviço do país. **Revista Continente**, 2017. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/203/aloisio-magalhaes>>. Acesso em: 22 de out. 2019.

LEONE, E.; MOURÃO, M.D. **Cinema e Montagem**. São Paulo: Ática, 1987.

LEI DOS DIREITOS AUTORAIS (1998). Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/consultadireitoautorais/wp-content/uploads/2010/06/Lei9610_Consolidada_Consulta_Publica.pdf> Acesso em: 22 out. 2019.

LINDBERG, D. C. The theory of Pinhole images from antiquity to the thirteenth century. **Archive for history of exact Sciences**, v.5, n.2, p. 154 –176, 1968. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007%2FBF00327249?LI=true>> Acesso em: 26 jun. 2019.

LOBEL, F. Eduardo Peñuela Cañizal (1933-2014) - Um dos primeiros professores da ECA/USP. **Folha de São Paulo**, Cotidiano, 21 abr. 2014. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/04/1443254-eduardo-penuela-canizal-1933-2014---um-dos-primeiros-professores-da-eca-usp.shtml>> Acesso em: 12 out. 2019.

LUNA F. B. **Elaboração de protocolos de pesquisa**. In: UNIFESP-EPM,, Arq Bras Cardiol, volume 71, (nº 6), 1998.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LYONS, M. **Livro: uma história viva**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

LYONS, M. The history of reading from Gutenberg to gates, **The European Legacy: Toward New Paradigms**. v.4, n.5, p.50-57, 1999.

MACBA. **Archivo y biblioteca**. Disponível em: <<https://www.macba.cat/es/archivo-biblioteca>> Acesso em: 30 out. 2019.

MACHADO, A. Arthur Omar cataloga êxtase brasileiro. (2 de fevereiro de 1998). **Fotografia: Chega às livrarias 'Antropologia da Face Gloriosa'**, da Cosac & Naify, com 161 rostos de Carnavais cariocas. Folha de São Paulo, 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq02029830.htm>> Acesso em: 22 set. 2019.

MACHADO. Michelle Nicié dos Santos. A crueldade da Figura: Bacon, Beckett e a Boca. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.6, p. 213-223, abr.2009.

MAGALHÃES, A. **Doorway to Brasilia**. 1959.

MAGALHÃES, A. **Doorway to Portuguese**. 1957.

MAGALHÃES, A.; FELDMAN, E.M. **Doorway to Brasilia**. Philadelphia: the falcon Press, 1959.

MAGALHÃES, A.S. **Espaço Aloisio Magalhães**. Recife, 2019.

MAGNUM PHOTOS. **Miguel Rio Branco**. Profile. Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/photographer/miguel-rio-branco/>> Acesso em 20 out. 2019.

MALCOLM, D. Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography. **Heilbrunn timeline of art history**. New York: the Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm> . Acesso em: 26 jun. 2019.

MAN, J. **A revolução de Gutenberg**: a história de um gênio e da invenção que mudaram o mundo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MANHATTAN RARE BOOKS, 2019. **Stieglitz, Alfred. Camera Work Number 1**. Disponível em: <<https://www.manhattanrarebooks.com/pages/books/2195/alfred-stieglitz/camera-work-number-1?soldItem=true>> Acesso em: Acesso em: 25 set. 2019.

MANJABOSCO, A. O fotolivro “Amazônia” e o enigma da ponta de filme. In: **Zum**: revista de fotografia. 2016. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/livros/amazonia-andujar-love/>> Acesso em: 25 set. 2019.

MARGOLIS, M.F.; STIEGLITZ, A. **Camera Work**: A Pictorial Guide With Reproductions of All 559 Illustrations and Plates, Fully Indexed. New York: Dover Publications, 1978.

MARK, J.J. Early Explorers of the Maya Civilization: John Lloyd Stephens. In: **Ancient History Encyclopedia**. 2012. Disponível em: <<https://www.ancient.eu/article/419/early-explorers-of-the-maya-civilization-john-lloyd/>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

MARQUILHAS, R. **Incunábulo**. In: E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/incunabulo/>>. Acesso em: 7 jul. 2019.

MARTINELLI, Pedro. **Gente x Mato**. Editora Jaraqui, 2008.

MCDONALD, A.A. **Yale collections offer lens into the history of photography**. Yale News, 2015. Disponível em: <<https://news.yale.edu/2015/10/06/yale-collections-offer-lens-history-photography>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

MCMURTRIE, D.C. **O livro**: impressão e fabrico. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

MEGGS, P.B.; PURVIS, A.W. **Meggs' History of Graphic Design**. 6 ed. Chichester: John Wiley and Sons, 2012.

MENEZES, A.M.C. **Poesia em forma de imagem. Arquivo nas práticas experimentais do cinema**. 170 p. Tese (Doutorado) - Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

METMUSEUM. **(Liber chronicarum) Registrum huius operis libri chronicarum cum figuris et ymagibus ab inicio mundi**. 2019c. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1981.1178.29/>> Acesso em: 17 jun. 2019.

_____. **Book of the Dead for the Singer of Amun, Nany**. 2019b. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/30.3.31/>> Acesso em: 31 Mai. 2019.

_____. **Cuneiform tablet**: administrative account with entries concerning malt and barley groats. 2019a. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1988.433.3/>> Acesso em: 31 Mai 2019.

_____. **Hesperides sive de Malorum Aureorum cultura et usu. Libri Quatuor**. 2019d. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/67.828/>> Acesso em: 18 jun. 2019.

MODJOURN. The Modernist Journals Project. MJP searchable database. **Brown and Tulsa Universities, ongoing**. Camera Work. n.1, 2019. Disponível em: <http://modjournal.org/render.php?id=1436991721485621&view=mjp_thumbnails> Acesso em: 1 ago. 2019.

_____. MJP searchable database. Brown and Tulsa Universities, ongoing. **Camera Work: A Photographic Quarterly**. Stieglitz, Alfred (editor). New York: Alfred Stieglitz, 1903 / 1917. Disponível em: <http://modjournal.org/render.php?view=mjp_object&id=CameraWorkCollection> Acesso em: 2 ago. 2019.

MIGUEL DO RIO BRANCO. Disponível em: <<http://www.miguelriobranco.com.br/portu/biografia.asp>> Acesso em: 20 out. 2019.

_____. **Miguel Rio Branco's Silent Book**. Magnum, 2019.

_____. **Silent Book**. São Paulo: 2012.

MOLES, A.A. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

MONOSKOP. **Alfred Stieglitz (1864-1946)**. Disponível em: <https://monoskop.org/Alfred_Stieglitz> Acesso em: 2 ago. 2019.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. Campinas: Unicamp, 2016.

MUSEU TIPOGRAFIA PÃO DE SANTO ANTÔNIO. **Patrimônio gráfico entre ação e preservação**. Diamantina: Associação do Pão de Santo Antônio, 2015. Disponível em: <<http://www.museutipografia.com.br/catalogos/catalogo2015.pdf>> Acesso em: 13 jun. 2109.

MUSTALISH, R A. The development of photomechanical printing processes in the late 19th century. **Topics in photographic preservation**. v.7, n.1, p.73-87, 1997.

NASCIMENTO, Flávio Augusto Araújo. **Do efêmero ao memorável**: a tradição no design de embalagens da Granado Farmácias. 2015. 171 p. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação Design – Escola de Design da UEMG, Belo Horizonte, 2015.

NATANSON, B.O. Photographically Illustrated Books: A New Overview. **The library of congress**. 2018. Disponível em: <<https://blogs.loc.gov/picturethis/2018/05/photographically-illustrated-books-a-new-overview/>> Acesso em: 27 jun. 2019.

NATIONAL ARCHIVES. **Differences between Parchment, Vellum and Paper**. 2016. Disponível em: <<https://www.archives.gov/preservation/formats/paper-vellum.html>> Acesso em: 10 jun. 2019.

NEDERLANDS STEENDRUKMUSEUM. **Steendrukmuseum acquires rare 'Album chromolithographic' by Engelmann.** 2017. Disponível em: <<http://www.steendrukmuseum.nl/en/news/steendrukmuseum-acquires-rare-album-chromolithographic-by-engelmann>> Acesso em: 24 jun. 2019.

_____. **Welcome to the Dutch Museum of Lithography!** Disponível em: <<http://www.steendrukmuseum.nl/en>> Acesso em: 25 jun. 2019.

NEDERLANDS STEENDRUKMUSEUM. Valkenswaard. **Replica Alois Senefelder Drukpers.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/NederlandsSteendrukmuseum/photos/a.187710854629025/542036039196503/?type=3&theater>> Acesso em: 25 jun. 2019

NERY, Cristiane Gusmão. **Imagens fantásticas do carnaval do Recife.** Belo Horizonte: Edição do Autor, 2012. Disponível em: <<http://ed.uemg.br/publicacoes/>> Acesso em: 28 out. 2019.

NERY, Cristiane Gusmão. **Um olhar sobre o Congado das Minas Gerais.** Belo Horizonte: Edição do Autor, 2012. <<http://ed.uemg.br/publicacoes/>> Acesso em: 28 out. 2019.

NEWHALL, B. **The history of photography: from 1839 to the present day.** New York, The Museum of Modern Art, 1949.

NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário.** Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, Papirus, 2005.

_____. **Introduction to Documentary.** Bloomington: Indiana University Press, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

NORMAN, R. The History of Vellum and Parchment. **The antiquarian booksellers' association of america.** 2017. Disponível em: <<https://www.abaa.org/blog/post/the-history-of-vellum-and-parchment>> Acesso em: 10 jun. 2019.

Coleção livro de artista. **O arquivo universal e outros arquivos.** 2016. Disponível em: <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2016/02/26/rosangela-renno-o-arquivo-universal-e-outros-arquivos/>> Acesso em: 10 out. 20019.

OMAR, A. **Obras.** Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/AO-curriculo.pdf>> Acesso em: 22 set. 2019.

_____. **Antropologia da face gloriosa.** São Paulo: Cosac & Naify, 1997. 240 p.

_____. **Ensaio:** Arthur Omar e o glorioso da face carnavalesca. Zum: revista de fotografia, 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/en/ensaios/arthur-omar-face-carnavalesca/>> Acesso em: 22 set. 2019.

O'HOGAN, C. Ancient books. (s.d.) In: **The british library.** Greek manuscripts. Disponível em: <<https://www.bl.uk/greek-manuscripts/articles/ancient-books>> Acesso em: 11 jun. 2019.

OLIVA, Daigo; MARTÍ, Silas. **Espaço cultural na nova sede do IMS terá biblioteca de fotolivros**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/11/1830240-espaco-cultural-na-nova-a-nova-sede-do-ims-tera-biblioteca-de-fotolivros.shtml>> Acesso em: 30 maio 2018.

OLIVEIRA, Elane Abreu de. Ler imagens, ver a cidade: a fotografia e a questão da narratividade urbana. In: **Esferas**, Ano 3, no 5, Julho a Dezembro de 2014. Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/5681>> Acesso em: 27 out 2019.

OSBORNE, R.M. **Books on Colour 1495-2015: history and bibliography**. Morrisville: Lulu Press, 2015.

OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

OSTROWER, F. **Universos da arte**. [on-line] Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

PANZOLINI, C.; DEMARTINI, S. **Manual de direitos autorais**. Brasília: Tribunal de Contas da União, Secretaria-Geral de Administração, 2017. Disponível em: <<https://portal.tcu.gov.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A81881F61E31021016206181DFC4E82>> Acesso em: 15 jul. 2019.

PARR, M; BADGER, G. **The Photobook: a history volume I**. Londres; Phaidon Press Limited, 2004.

PARR, M; BADGER, G. **The Photobook: a history volume II**. Londres; Phaidon Press Limited, 2006.

PETER HARRINGTON BOOKS. Catherwood, Frederick. **Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan**. 1844. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jQ-b6THrvf8>> Acesso em: 25 jun. 2019.

PORTAL O SENADO. Biblioteca do senado. **O Brasil holandês sob o conde João Maurício de Nassau**. Brasília: 2005. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/1109>> Acesso em: 18 jun. 2019.

PRINCE, S.; HENSLEY, W.E. The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment. **Cinema Journal**, v.31, n.2, p.59, 1992. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1225144>> Acesso em: 24 set. 2019.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico** [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

PUDOVKIN, V.I. **Film Technique and Film Acting - The Cinema Writings of V.I. Pudovkin**. New York: Bonanza Books, 1949.

_____. A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem intensa in RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema - Documentário e Narratividade Ficcional**. São Paulo: SENAC, 2005, p. 159 - 226.

_____. **O que é Documentário?** Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre: Sulina, 2001, p. 192/207. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>> Acesso em: 25 set. 2019.

REGEN. (A Chuva). **Joris Ivens** 1898-1989. Disponível em:
<http://www.ubu.com/film/ivens_regen.html> Acesso em: 27 set. 2019.

RENNÓ, R. **Rosângela Rennó**. Belo Horizonte: 2019. Disponível em:
<<http://www.rosangelarenno.com.br/biografia/pt>> Acesso em: 10 out. 2019.

_____. **Rosângela Rennó**: O arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REVISTA ZUM. **Melhores livros de fotografia de 2015**. 2015. Disponível em:
<<https://revistazum.com.br/livros/melhores-livros-2015/>> Acesso em: 9 jul. 2019.

RIBEIRO, Ewerton Martins. Coleção Livros de Artista traz ‘inventário’ de métodos atuais e obsoletos de impressão Exposição ‘Matéria de poesia’ reúne 44 obras e antecipa comemoração dos 10 anos do acervo. In: **UFMG**, 6 de setembro 2019. Disponível em:
<<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/mostra-de-livros-de-artista-traz-inventario-de-metodos-de-impressao-atuais-e-obsoletos>> Acesso em: 10 out. 2019.

RIO BRANCO, M. **Silent Book**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. 98 p.

ROSENBLUM, Naomi. **A history of women photographers**. 1ª edição. New York: Abbeville Press, 1994.

ROSENBLUM, N. **A world history of photography**. 3a ed. New York: Abbeville Press, 1997.

ROVER, Ardinete. **Metodologia da pesquisa**. Joaçaba: Unoesc virtual, 2010.

SAMAIN, E. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.

_____. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In: SAMAIN, E (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012d. p. 51 – 80.

_____. Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman. **Cadernos de Arte e Antropologia**. v.3, n.2, 2014. Disponível em:
<<http://journals.openedition.org/cadernosaa/391>>. Acesso em: 27 jun. 2018.

_____. Apresentação. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012b. P. 13 – 18.

_____. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011.

_____. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, E (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Unicamp, 2012a, p.21 – 36.

_____. Balinese character. In: ALVES, André. **Os argonautas do mangue. Precedido de Balinese character (re)visitado por Etienne Samain**. Campinas: Editora da Unicamp e Imprensa Oficial, 2004.

_____. **Como pensam as imagens.** Campinas, SP: Unicamp, 2012c.

_____. Um retorno à Câmara clara: Roland Barthes e a Antropologia visual. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico.** 2ª. ed. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Senac, 2005.

_____. Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. In: **Visualidades,** Goiânia v.10 n.1 p. 151-164, jan-jun 2012e.

_____. Etienne. CAÑIZAL, E.P. **Participação em banca de Rosângela Rennó Gomes.** Cicatriz. 1997. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7728334218917354>> Acesso em: 12 out. 2019.

SALGADO, Sebastião. SALGADO, Sebastião. **Sebastião Salgado: fotografias.** Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SAMARA, Timothy. **Guia de design editorial.** Trad. Mariana Diehl Bandarra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SAMARA, Timothy. **Grid: construção e desconstrução.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANDLER, M.W. **Photography: an illustrated history.** New York: Oxford University Press, Inc, 2002.

SANDS, A. **About the Publication.** The Museum of Modern Art. Object: Photo. Camera Work: A Photographic Quarterly. December 8, 2014. moma.org/objectphoto. Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/770.html>> Acesso em: 1 ago. 2019.

SANTOS, A.M. Gutenberg: a era da imprensa. In: **Percepções.** Caçador-SC, v.1, n. 1, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uniarp.edu.br/percepcoes/article/view/25/81>> Acesso em: 16 jul. 2019.

SCHMIDT, B. The “Dutch” “Atlantic” and the Dubious Case of Frans Post. In: **Dutch Atlantic Connections, 1680–1800.** Leiden, The Netherlands: Brill, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.1163/9789004271319_012>Acesso em: 18 jun. 2019.

SCHOOTS, H. **Living Dangerously: A Biography of Joris Ivens.** Amsterdam University Press, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n2b5>>Acesso em: 31 maio 2018.

SILVA, Rogério de Souza e. **Fotomontagem digital: a fotografia como resultado do processo metodológico do design gráfico.** 2016. 158 p. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação Design – Escola de Design da UEMG, Belo Horizonte, 2016.

SLEMMONS. Rod. Conversations: Text and Image (s.p.). In: **Museum of contemporary photography at columbia college chicago.** 2004. Disponível em: <http://www.mocp.org/exhibitions/2000/4/conversations-text-and-image.php>>. Acesso em: 31 jul. 2019.

SMITHSONIAN. The smithsonian institution. National museum of american history. **Lithographic offset press, Rubel**. Disponível em: <https://www.si.edu/es/object/nmah_882246> Acesso em: 24 jun. 2019.

STAYF DRAWS. **How Stone Lithography Works**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r3GcVtOCKx4>> Acesso em: 25 jun. 2019.

STEINBERG, S. H. **Five Hundred Years of Printing**. New York: Dover Publications, 2017.

STIEGLITZ, A. The metropolitan museum of art. **Camera Work**, n.1, January 1903. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285348>> Acesso em: 1 ago. 2019.

STIJNMAN, A.; SAVAGE, E. (Org.) **Printing Colour, 1400–1700: History, Techniques, Functions and Receptions**. Leiden and Boston: Brill. 2015.

STORCK, C. O arquivo universal e outros arquivos. Coleção Livro de artista. 2016. Disponível em: <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2016/02/26/rosangela-renno-o-arquivo-universal-e-outros-arquivos/>> Acesso em: 10 out. 2019.

STOUDT, J.J. **Jakob Böhme**: German mystic. ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Jakob-Bohme>> Acesso em: 23 set. 2019.

STULIK, D.C.; KAPLAN A. **The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes**. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. 2013a. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/atlas_analytical>. Acesso em: 2 jun. 2019.

_____. **The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes**: Salt Print. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. 2013b. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_saltprint.pdf> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. **The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes**: Cyanotype. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. 2013c. Disponível em: <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_cyanotype.pdf> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. **The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes**: Woodburytype. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. 2013d. Disponível em: <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_woodburytype.pdf> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. **The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes**: Collotype. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. 2013e. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_collotype.pdf> Acesso em: 26 jun. 2019.

TALBOT, W.H.F. the metropolitan museum of art. **View of the Boulevards of Paris**. 1843. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/306343?&searchField=All&sortBy=Relevance&who=Talbot%2c+William+Henry+Fox%24William+Henry+Fox+Talbot&ft=* &offset=0&rpp=20&pos=12> Acesso em: 26 jun. 2019.

TERRA, F. **A arte de gravar**. Catálogo da Exposição Mestres da Gravura – Coleção Fundação biblioteca nacional – Centro Cultural Correios. Fundação Biblioteca Nacional, 2011. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1342857.pdf> Acesso em: 18 jun. 2019.

THE BRITISH LIBRARY. Catalogue of photographically illustrated books. **Book details**. ATKINS, Anna. Photographs of British algae. Cyanotype impressions. 2019g. Disponível em: <<https://www.bl.uk/catalogues/photographyinbooks/record.asp?RecordID=3048>>. Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. Collection guides. **Photographically illustrated books**. [s.d.] Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-guides/photographically-illustrated-books>> Acesso em: 07 mai. 2019.

_____. Collection items. **Gutenberg Bible**. 2019a. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/gutenberg-bible>> Acesso em: 10 jun. 2019.

_____. Collection items. Manuscript. **Codex Sinaiticus**. 2019e. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/codex-sinaiticus>> Acesso em: 11 jun. 2019.

_____. Collection items. **The Diamond Sutra**. 2019c. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/the-diamond-sutra>> Acesso em: 11 jun. 2019

_____. Early photographically illustrated books. **Curator's introduction**. 2019g. Disponível em: <<http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/earlyphotos/curatorintro23211.html>> Acesso em 07 maio 2019.

_____. **The Diamond Sutra** - Introduction. 2019b. Disponível em: <<https://www.bl.uk/onlinegallery/tp/sutra/accessible/introduction.html>> Acesso em: 11 jun. 2019.

_____. Treasures in full. **Gutenberg Bible**. 2019f. Disponível em: <<https://www.bl.uk/treasures/gutenberg/record.asp?LHPage=1r&LHvol=1&LHCopy=K&RHPage=1r&RHvol=1&RHCopy=G&disp=d&Linked=1#DispTop>> Acesso em: 10 jun. 2019.

_____. Twitter. See the Diamond Sutra at @thegetty's #CaveTemples of Dunhuang exhibition from 7 May [bit.ly/245RbrS](https://www.tumblr.com/blog/bit.ly/245RbrS). 2019d. Disponível em: <<https://mobile.twitter.com/britishlibrary/status/728180011463786501>> Acesso em: 11 jun. 2019.

THE BRITISH LIBRARY OF POLITICAL AND ECONOMIC SCIENCE. Lse Digital Library. **Street Life in London**. 2019a. Disponível em: <<https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:gup308waf/read/single#page/1/mode/2up>> Acesso em: 26 jul. 2019.

_____. Lse Digital Library. **Street Life in London. "Hookey Alf," Of Whitechapel**. 2019g. Disponível em: <<https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:zic979hiy>> Acesso em: 26 jul. 2019.

_____. Lse Digital Library. **Street Life in London. Clapham Common Industries**. 2019d. Disponível em: <<https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:gid885jij>> Acesso em: 26 jul. 2019.

_____. Lse Digital Library. **Street Life in London. Italian Street Musicians.** 2019e. Disponível em: <<https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:toq665fen>> Acesso em: 26 jul. 2019.

_____. Lse Digital Library. **Street Life in London. London Cabmen.** 2019i. Disponível em: <<https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:gup308waf/read/single#page/10/mode/2up>> Acesso em: 31 jul. 2019.

_____. Lse Digital Library. **Street Life in London. London Nomades.** 2019b. Disponível em: <<https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:jer426cev>> Acesso em: 26 jul. 2019.

_____. Lse Digital Library. **Street Life in London. Street Advertising.** 2019c. Disponível em: <<https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:vox326fum>> Acesso em: 26 jul. 2019.

_____. Lse Digital Library. **Street Life in London. The Independent Shoe Black.** 2019f. Disponível em: <<https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:tah915quk>> Acesso em: 26 jul. 2019.

_____. Lse Digital Library. **Street Life in London. The London Boardmen.** 2019h. Disponível em: <<https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:pew577voz>> Acesso em: 26 jul. 2019.

THE CLARK, DAVID A. Hanson Collection. **David A. Hanson Collection of the History of Photomechanical Reproduction.** Disponível em: <<http://cdm16245.contentdm.oclc.org/cdm/landingpage/collection/p1325coll1>> Acesso em: 1 ago. 2019.

THE GUTENBERG MUSEUM MAINZ. **Gutenberg-Bibel, so called "B42". Can be visited in the Museum.** Disponível em: <<http://www.gutenberg-museum.de/index.php?id=29&L=1>> Acesso em: 10 jun. 2019.

THE HARVARD ART MUSEUMS. **Ruined abbeys and castles of Great Britain.** Disponível em: <<https://www.harvardartmuseums.org/art/284242>> Acesso em: 22 jul. 2019.

THE INTERNATIONAL PHOTOGRAPHY HALL OF FAME AND MUSEUM. **Gertrude Kasebier 1852-1934.** Disponível em: <<http://iphf.org/inductees/gertrude-kasebier/>> Acesso em: 2 ago. 2019.

THE ISRAEL MUSEUM, JERUSALEM. **The Digital Dead Sea Scrolls.** 2011. Disponível em: <<http://dss.collections.imj.org.il/isaiah>> Acesso em: 31 maio 2019.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM. **Entrée de l'église du St. Sépulcre.** Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/98956/louis-jacques-mande-daguerre-entree-de-l'eglise-du-st-sepulcre-french-about-1818/?dz=0.5591,0.5591,0.62>> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. **Initial D: David Pointing to His Mouth.** (Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program). 2010. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/127957/master-of-the-ingeborg-psalter-initial-d-david-pointing-to-his-mouth-french-after-1205/?dz=0.5000,0.7539,0.37>> Acesso em: 10 jun. 2019.

_____. **Leaves of Orchidea.** England, 1839. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/33824/william-henry-fox-talbot-leaves-of-orchidea-british-april-1839/>> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. **Portrait of a Daguerreotypist Displaying Daguerreotypes and Cases, 1845, maker unknown, hand-colored daguerreotype.** 2016b. Disponível em: <http://www.getty.edu/art/exhibitions/focus_daguerreotypes/> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. **Portrait of Edgar Allan Poe, 1849, maker unknown, daguerreotype.** 2016a. Disponível em: <http://www.getty.edu/art/exhibitions/focus_daguerreotypes/> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. **The Crucifixion.** (Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program), 1469. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/5123/follower-of-hans-schilling-from-the-workshop-of-diebold-lauber-the-crucifixion-alsatian-1469/>> Acesso em: 10 jun. 2019.

THE LIBRARY OF CONGRESS. Collection Overviews Find in Collection Overviews. **Photographically Illustrated Books and Photobooks.** 2019a. Disponível em: <<https://www.loc.gov/rr/print/coll/photographically-illustrated-books-and-photobooks.html?loclr=blogpic>> Acesso em: 11 maio 2019

_____. Prints and photographs reading room (prints and photographs division). **Photographically Illustrated Books and Photobooks. Introduction.** 2019b. Disponível em: <<https://www.loc.gov/rr/print/coll/photographically-illustrated-books-and-photobooks.html?loclr=blogpic>> Acesso em: 11 maio 2019.

_____. Prints and photographs reading room (prints and photographs division). **The Anatomy of the Humane Body.** Disponível em: <<http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/lessons/jefferson/pdf/anatomy.pdf>> Acesso em: 26 jul. 2019.

THE MET. **The met collection.** Faust, 1828. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336614>> Acesso em: 24 jun. 2019.

_____. **View of the Boulevards of Paris, 1843.** William Henry Fox Talbot British. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/306343?&searchField=All&sortBy=Relevance&who=Talbot%2c+William+Henry+Fox%24William+Henry+Fox+Talbot&ft=*&offset=0&rpp=20&pos=12> Acesso em: 26 jun. 2019.

THE MET. **Doorway to Brasilia.** Aloisio Magalhaes. 1959. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/708838>> Acesso em: 22 out. 2019.

THE MODERNIST JOURNALS PROJECT. **MJP searchable database. Brown and Tulsa Universities, ongoing.** Camera Work n. 1. Disponível em: <<https://library.brown.edu/pdfs/1436992590329146.pdf>> Acesso em: 1 ago. 2019.

THE MUSEUM OF MODERN ART. Art and artists. **Gertrude Käsebier.** Serbonne, 1900. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/50201>> Acesso em: 2 ago. 2019.

_____. **Documents.** Photography, 1839-1937. With an introduction by Beaumont Newhall. 1937, p. 63. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2088_300061916.pdf> Acesso em: 2 ago. 2019.

_____. **Object: Photo.** Camera Work: A Photographic Quarterly. Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/770.html>> Acesso em: 1 ago. 2019.

_____. **Pressure + Ink: Lithography Process.** 2011. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=nUXDltQfqSA>> Acesso em: 25 jun. 2019.

THE NEW BAXTER SOCIETY. **Welcome to The New Baxter Society.** Disponível em:
<<https://newbaxtersociety.org/>> Acesso em: 24 jun. 2019.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY DIGITAL COLLECTIONS. Photographs of British algae. **Cyanotype impressions.** 2019a. Disponível em:
<<https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=about&scroll=44>> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. Photographs of British algae. **Cyanotype impressions.** 2019b. Disponível em:
<<https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=navigation>> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. Photographs of British algae. **Cyanotype impressions. Part I. 2.** Inside front wrapper, with inscription to Sir John Herschel in ink, and notation "Vol I" in pencil. 3. Title page. (Two-page view). 2019c. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b43-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=29736a50-c612-012f-dda4-58d385a7bc34#page/3/mode/2up>> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. Photographs of British algae: **Cyanotype impressions. Part I. 4.** Dedication to Anna Atkins's father, John George Children. 5. Introduction. (Two-page view). 2019d. Disponível em:
<<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b43-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=29736a50-c612-012f-dda4-58d385a7bc34#page/5/mode/2up>>. Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. Photographs of British algae: **Cyanotype impressions. Part I. 8.** Cystoseira ericoides. 9. Cystoseira granulate. (Two-page view). 2019e. Disponível em:
<<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b43-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=29736a50-c612-012f-dda4-58d385a7bc34#page/9/mode/2up>> Acesso em: 26 jun. 2019.

_____. **The Pencil of Nature.** 2019f. Disponível em:
<<https://digitalcollections.nypl.org/collections/the-pencil-of-nature#/?tab=about>> Acesso em: 27 jun. 2019.

THE PROJECT GUTENBERG. **The Pencil of Nature by William Henry Fox Talbot.** 2019a. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/33447?msg=welcome_stranger> Acesso em: 07 maio 2019.

_____. **Ebook of the pencil of nature by william henry fox talbot.** Disponível em:
<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf?session_id=1604ba000e298c9343832242f851e90d85cedc23> Acesso em: 2 jun. 2019.

THOMPSON, W. The Printed Image in the West: Engraving. **The met's heilbrunn timeline of art history.** New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em:
<https://www.metmuseum.org/toah/hd/engr/hd_engr.htm> Acesso em: 18 jun. 2019.

THORNTON, G. The days when picture books had real pictures. 29 de dezembro de 1974. In: The New York Times. Archives. **Photography View**. 1974. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1974/12/29/archives/the-days-when-picture-books-had-real-pictures-photography-view.html>> Acesso em 31 jul. 2019.

TSIVIAN, Y. Early Cinema in Russia and its Cultural Reception. London, New York: Routledge, 2014.

TUCKER, D.H.; et al. **History of publishing**. Encyclopædia Britannica. 2019 Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/publishing>> Acesso em: 9 jul. 2019.

MAGNI, Claudia Turra; BRUSCHI, Mauro. “Em busca do nomadismo da imagem no trânsito entre Antropologia e Arte”. In: SAMAIN, Etienne. (Org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Senac, 2005. p. 177-189

TWYMAN, M. **A History of Chromolithography: printed colour for all**. London: British Library, 2013.

UAI. **Livros de artista crescem como fenômeno junto a pequenas editoras**. 05 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2016/03/05/noticia-e-mais,177766/livros-de-artista-crescem-como-fenomeno-junto-a-pequenas-editoras.shtml>> Acesso em: 10 out. 2019.

UFMG. **Exposição na Faculdade de Letras aborda a construção do livro de artista**. Iniciativa do Gabinete do Livro, mostra revela possibilidades de experimentação; montagem fica até 30 de maio. 2 de maio 2019. Disponível em: <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/>> Acesso em: 10 out. 2019.

UNESCO. **Recommendation concerning the International Standardization of Statistics Relating to Book Production and Periodicals**. 1964. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 30 Mai. 2019.

UNIVERSITY OF VIRGINIA. Historical collections at the claudie moore health sciences library. **Vaulted Treasures. William Cheselden (1688-1752)**. Disponível em: <<http://exhibits.hsl.virginia.edu/treasures/william-cheselden-1688-1752/>> Acesso em: 26 jul. 2019.

UTSCH, A.(org.) **Museu Tipografia Pão de Santo Antônio**: Patrimônio Gráfico entre ação e preservação. Diamantina: Edições APSto.A – Associação do Pão de Santo Antônio, 2015.

VANHAELLEN, A. Street Life in London and the Organization of Labour. **History of Photography**. v.26, n. 3, p. 191-204, 2002. Disponível em: <https://www.mcgill.ca/ahcs/files/ahcs/streetlifeinlondon_vanhaelen.pdf> Acesso em: 31 jul. 2019.

VERTOV, Dziga. Extrato do ABC do Kinoks (1929). In: XAVIER, I (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.263-266.

VIANA, C. A história da fotografia seria mal contada não fosse Boris Kossoy. Entrevista de Boris Kossoy concedida a Cassiano Viana, Itaú Cultural. **Itaú Cultural**, 2018. (s.p.). Disponível em:<<https://www.itaucultural.org.br/a-historia-da-fotografia-seria-mal-contada-nao-fosse-boris-kossoy>> Acesso em: 9 jul. 2019.

VILLAS-BOAS, A. **Produção gráfica para designers**. Rio de Janeiro: 2AB, 2008.

VILLATORO, V. La imagen que narra. **Catálogo de la Exposición Fenómeno Fotolibro**. RM: Barcelona, 2017.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM – **photographic books from the V&A collection**. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/photographic-books-from-the-v-and-a-collection/>> Acesso em: 30 out. 2019.

VITORINO, A.P.; QUEIROZ, J. **Silent Book**: Suporte e semiose no fotolivro de Miguel Rio Branco. Rio de Janeiro: XII PósCom, 2015.

WIESNER, R. London street life across the centuries. Museum of london. **Exhibitions project**. 2019. Disponível em: <<https://www.museumoflondon.org.uk/discover/londons-street-life-across-centuries>> Acesso em: 30 jul. 2019.

WOLFENSON, Bob. **Encadernação dourada / Antifachada**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

WOLFF, J. A fotografia como poesia e a poesia como fotografia. Sobre Arthur Omar e Arturo Carrera. **Crítica Cultural**, v.4, n.2, 2009.

WRIGHT, H.E. Photography in the printing press: the photomechanical revolution. **Presenting Pictures**. Edited by Bernard Finn, p. 21 – 42. Artefacts Series: Studies in History of Science and Technology 4. London: Science Museum, 2004.

XAVIER, I (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

XAVIER, I. **O avesso do Brasil**. Folha de S.Paulo, 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/19/mais!/15.html>>. Acesso em: 10 Out. 2019.

XAVIER, I. N.; et al. Participação em banca de Rosângela Rennó Gomes. Cicatriz. 1997. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/3190541450861030>> Acesso em: 10 out. 2019.

ZEENG, L. **The Instant Image**: A critical and creative exploration of the one-off photographic image. Tese – Doctor of Philosophy –school of historical and philosophical studies, faculty of arts, victorian college of the arts and melbourne conservatorium of music. 2017. Disponível em: <<https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/194136>> Acesso em: 02 jun. 2019.

ZOOPRISMAS. Arthur Omar. **Quem é e o que faz Arthur Omar**. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/bio.html>>. Acesso em: 22 set. 2019.

APÊNDICE A

PROTÓCOLO PARA ANÁLISE DE FOTOLIVROS

Título do Livro

PARTE I FICHA TÉCNICA.

1.1 Dados descritos no próprio fomalibro.

Ficha catalográfica, referência normas ~~ABNT~~, dados da produção do livro, equipe, impressão, materiais.

PARTE II PROJETO GRÁFICO

2.1 Morfologia do fomalibro / Aspectos Visuais:

2.1.1 Enquanto objeto: tamanho, volume, textura da capa e do papel, peso, cheiro, tipo de papel e de capa, acabamentos, encadernação, impressão, sensação do toque.

a) Formato – tamanho, volume, peso,

b) Partes do livro: capa, lona ou sobrecapa, guarda, miolo, folha de rosto, Frontispício Divisorio, Entradas de Capítulo, Páginas Correntes (?);

b) Encadernação – costura, grampo, cola, abre todo, forma uma curvatura central, é possível ver as imagens no meio do livro, tipo de capa, material da capa e da contracapa

c) Papel – cor, textura, gramatura, formato, brilho, opacidade, nitidez, Rôfi, cheiro, sensação de toque,

d) Acabamentos

e) impressão

f) Atributos de luxo, simplicidade ~~etc.~~ ~~permuta~~ p133

2.1.2 Enquanto layout: tipografia; ~~gê~~; diagramação; cores; tamanho e posição das imagens;

Layout – a palavra layout sintetiza a ideia, a forma, o arranjo ou composição de uma página impressa. (HURLBUR, 2002, p. 13)

O elemento mais constante no design é a mudança, mas não suprime o mais importante: descobrir a solução para um problema de design, não importa a que tendência ela pertença. (HURLEBUR, 2002, p. 92).

((HURLEBUR, 2002, p. 116; 117 – *fotógrafo, e designer*, p. 146 *percepção, e resposta*)

a) Estilo de Grid

b) Tipografia

c)

PARTE III CONTEÚDO

3.1 Conteúdo do fotolivro / Aspectos Narrativos:

Fotografia

Cinema

tamanho, volume, textura da capa e do papel, peso, cheiro, tipo de papel e de capa, acabamentos, encadernação

APÊNDICE B

PROTOCOLO PARA ANÁLISE DE FOTOLIVROS

Título: Antropologia da face gloriosa

Autor: Arthur Omar

Ano de publicação: 1997

Coleção Livro de Artista/UFMG. Número de acesso: G F 10

Figura 00 – Capa e páginas do livro *Antropologia da face gloriosa*



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

PARTE I FICHA TÉCNICA

1.1 Referências

OMAR, Arthur. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. 240 p. 161 il. 33 cm.

1.2 Dados da produção editorial disponíveis no livro (p.)

Coordenação de produção *Production co-ordination:*
Cláudia Vendramini

Fotografias *Photographs:*
Arthur Omar
Email: arthuromar@ex.puc.org

Ampliações *Prints:*
Sílvia Luiz *Pichetti*

com a assistência de *with the assistance of*
Gisele Marcolina
Eduardo *Chapbert* e Marcelo Monteiro

Retoque *Retouching:*
João *Pregolato*

Tradução *Translation:*
John Norman

Tradução dos títulos *Translation of titles:*
Gabriel Pérez-Barreiro

Revisão do português *Portuguese edition:*
Orestes Paiva e Maria Eugênia Régis

Revisão do Inglês *English edition:*
Gabriel Pérez-Barreiro e John Norman

Projeto e produção gráfica *Graphic design:*
Bracher & Malta, São Paulo

Impresso na Itália *Printed and bound in Italy*

PARTE II PROJETO GRÁFICO

2.1 Morfologia do fôlho / Aspectos visuais e sensoriais

2.1.1 Enquanto objeto e materiais:

a) Formatos

- Vertical

b) Tamanho

-
- Grande

Medidas: Largura _____ Altura _____ Lombada _____

c) Peso

-
- Médio

Peso: _____

d) Papel

- Nome do papel _____
- Cor
- Textura
- Gramatura
- Brilho
- Opacidade
- Cheiro
- Som ao passar as páginas
- Sensação do toque

d) Encadernação e acabamentos

- Capa
- Guarda
- Lombada quadrada com capa dura
- Costura
- Cola
- Agradável ao toque

e) Impressão

- Alta tiragem
- P&B
- Offset (provável)
- Alta qualidade
- Resolução boa

PARTE III CONTEÚDO

3.1 Enquanto partes do livro

Capa dura; guarda; miolo; folha de rosto; sumário; textos introdutórios; miolo com as imagens e as legendas; texto em inglês; índice das fotografias; ficha técnica.

3.2 Conteúdo do fotolivro / Aspectos Narrativos:

Fotografia

Cinema

tamanho, volume, textura da capa e do papel, peso, cheiro, tipo de papel e de capa, acabamentos, encadernação

APÊNDICE C

1.1 Protocolo para análise de fotolivros

Protocolo 01:

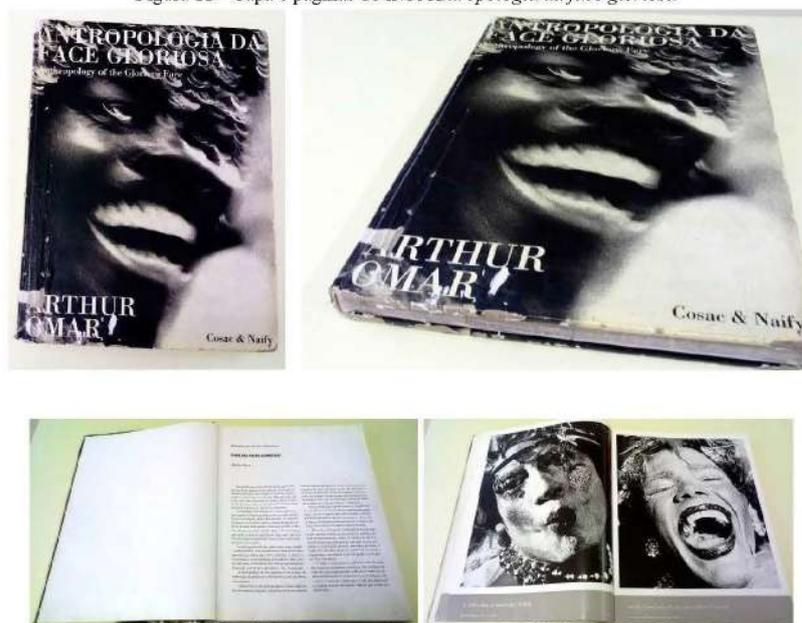
Título: Antropologia da face gloriosa

Autor: Arthur Omar

Ano de publicação: 1997

Coleção Livro de Artista/UFMG. Número de acesso: G F 10

Figura 11 - Capa e páginas do livro *Antropologia da face gloriosa*



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

1.2 Parte I – Ficha Técnica

1.2.1 Referência

OMAR, A. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. 240 p. 161 il. 33 cm.

1.2.2 *Dados da produção editorial disponíveis no livro (p. 240)*

“Coordenação de produção/*Production co-ordination:*

Cláudia Vendramini

Fotografias/*Photographs:*

Arthur Omar

Email: arthuomar@ax.apc.org

Ampliações/*Prints:*

Silvio Luiz Pinhatti

Com a assistência de/*with the assistance of*

Gisele Marostica,

Eduardo Chaubert e Marcelo Monteiro

Retoque/*Retouching:*

João Pregnotato

Tradução/*Translation:*

John Norman

Tradução dos títulos/*Translation of titles:*

Gabriel Pérez-Barreiro

Revisão do português/*Portuguese revision:*

Onézio Paiva e Maria Eugênia Régis

Revisão do Inglês/*English revision:*

Gabriel Pérez-Barreiro e John Norman

Projeto e produção gráfica/*Graphic design:*

Bracher & Malta, São Paulo

Impresso na Itália/*Printed and bound in Italy*

1.3 Parte II – Análise Descritiva

1.3.1 Sobre o autor

Arthur Omar é um artista brasileiro, nascido em 1948, formado em Antropologia e em Etnografia.

Desenvolveu novos métodos de antropologia visual, tanto em seus filmes documentários epistemológicos dos anos 70 como em seus livros recentes sobre Carnaval e Amazônia, onde a busca científica se realiza através de uma intensificação estética do material. Trabalha com cinema, vídeo, fotografia instalações, música, poesia, desenho, além de ensaios e reflexões teóricas sobre o processo de criação e a natureza da imagem. Em todos os campos, Arthur Omar introduziu novas maneiras de pensar, e contribuições radicais a uma renovação das linguagens e das técnicas. Temas como o êxtase estético, a violência sensorial e social e a construção de metáforas visuais marcam toda sua obra, voltada para busca de uma nova iconografia da realidade brasileira. Documentário experimental, fotografia, vídeo-arte, moda, filme de ficção, e vídeo-instalações, suas imagens migram e se transformam através dos meios, suportes, linguagens.¹

1.3.2 Sobre o editor

Em 1997, Charles Cosac e Michael Naify fundaram, em São Paulo, a Editora Cosac Naify. Dezoito anos depois, em 30 de setembro de 2015, após iniciativa pessoal do editor e sócio Charles Cosac, a editora encerrou suas atividades. Em seu catálogo, constam por volta de 1.600 títulos, tornando-se a editora famosa tanto pela publicação de autores contemporâneos, quanto por edições primorosas, muitas de luxo, com alto padrão de impressão e design gráfico.²

¹ Quem é e o que faz Arthur Omar. Disponível em: <<http://www.arthuomar.com.br/bio.html>> Acesso em: 22 set. 2019.

² Editora Cosac Naify decide fechar as portas depois de 18 anos de atividade. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/editora-cosac-naify-decide-fechar-as-portas-depois-de-18-anos-de-atividade-18187914>> Acesso em: 22 set. 2019. / Cosac Naify encerra suas atividades. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/tag/cosac-naify>> Acesso em: 22 set. 2019. / Vultos do mercado editorial: A via-crúcis de Charles. As utopias e os tormentos que marcaram a trajetória da Cosac Naify. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/via-crucis-de-charles/>> Acesso em: 22 set. 2019.

1.3.3 Sobre a obra

Antropologia da Face Gloriosa (OMAR, 1997) é considerado o *opus magnum* fotográfico do autor, “contendo 160 imagens e textos teóricos que explicam a natureza da prática chamada antropologia-da-face-gloriosa [sic.]” (OMAR, 2019).

Antes da publicação do livro, uma série de exposições intituladas *Antropologia da Face Gloriosa* foram organizadas pelo autor. Ademais, foram produzidas instalações, vídeos e outros tipos de material, conforme estão catalogados em sua lista de obras (OMAR, 1997).

De acordo com Machado (1998), em reportagem sobre o lançamento do livro, “Arthur Omar tem elaborado uma verdadeira teoria da imagem com experiências múltiplas em cinema, vídeo e fotografia, conjugando às vezes esses meios em exposições ou instalações”. Na obra, não foi utilizada a interferência de manipulação gráfica, somente o processo fotográfico manual. Assim, a “complexa intersecção de sentidos poéticos entre palavra e imagem faz de ‘Face Gloriosa’ um livro de grande força conceitual”. Nele, “o êxtase espiritual partilha da mesma natureza do transe dionisíaco, produzido por ‘embriaguez, fascinação, paixão, comoção, desvario ou frenesi’, no quadro da manifestação carnavalesca.” Além disso, pode-se notar que as legendas evidenciam o momento paradoxal e poético do carnaval e dos rostos fotografados (MACHADO, 1998).

Se a esse terror qe se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisiaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez* (NIETZSCHE, 1992, p. 30).

Para Bakhtin (1987), é “muito importante para todo o ambiente do carnaval que ele não tenha começado a maneira piedosa ou séria, por ordem ou autorização, mas a partir de um simples sinal que marca o início do júbilo e das extravagâncias” (BAKHTIN, 1987, p.215).

Nos dizeres de Omar (2018),

A minha série Antropologia da face gloriosa começou em 1973 como um percurso através do Rio de Janeiro no Carnaval, registrando a multiplicidade quase alucinatória nas ruas da cidade. Nos anos 1970, a presença popular ainda era muito marcada. Se por um lado hoje isso diminuiu um pouco, por outro, o projeto se tornou mais sutil e meticuloso. [...]

Existe, portanto, um elemento fortemente documental em Antropologia da face gloriosa. É o corpo a corpo com a realidade, típico de todos os meus trabalhos, seja na Amazônia, seja no Afeganistão. Ao mesmo tempo, há uma operação formal, cujo ponto de partida, ainda colado ao momento fotográfico original, levará a uma transformação da imagem, praticamente criando um ser novo. [...]

Meu objetivo é o registro, sim, a captação de seres humanos num instante extático — o momento em que saem de si e entram em outra realidade. A própria fotografia é outra realidade. De alguma forma, aquele rosto é estranho ao próprio dono do rosto. Ao mesmo tempo, ele é estranho a mim. Mas, além do registro, trata-se de uma produção. Contato de mundos diferentes: a Antropologia da face gloriosa é isso. Uma criação de novas faces, que passam a existir somente ali. Através de intervenções e micro-distorções, mas principalmente através de uma atenção do olhar, executada, tanto no momento da foto, dentro da câmera, como depois sobre o material fotografado. Às vezes, um negativo fica comigo anos, intocado, e de preferência não visto. Até que algo dele me cause uma sensação de estranheza. (OMAR, 2018, s.p.)

1.4 Parte III – Projeto Gráfico

1.4.1 Morfologia do fotolivro / Aspectos visuais e sensoriais

- a) Formato
- Horizontal
 - Vertical
 - Quadrado
- b) Tamanho
- Grande
 - Médio
 - Pequeno
- Medidas aproximadas com livro fechado: Largura 25,5 cm x Altura 33,5 x
Lombada 2,5 cm
- c) Peso
- Pesado
 - Mediano
 - Leve
- Peso: Aproximadamente 2 quilos. O livro é pesado para manusear sem apoio em uma mesa.

- d) **Papel**
Capa dura, guarda e miolo com papéis diferentes. O texto e as fotografias estão impressos no mesmo papel.

- Cor
 Textura – lisa, acetinada e agradável
 Gramatura - média
 Brilho
 Opacidade
 Transparência

Som ao passar as páginas:

- Alto Médio Baixo Nenhum
 Agradável Desagradável Indiferente

Cheiro:

- Forte Médio Fraco Nenhum
 Agradável Desagradável Indiferente

Sensação do toque

- Agradável Desagradável Indiferente

Observações: Papel adequado para impressão de fotografias de tamanho grande.

- e) **Encadernação e acabamentos**

- Capa
 Cor
 P&B
 Textura – lisa, acetinada e agradável
 Transparência
 Gramatura
 Brilho
 Opacidade – a encadernação da capa não possui brilho, proporcionando um acabamento opaco para a imagem da capa
 Cheiro
 Guarda – preta com papel que não é acetinado, o que varia muito do toque do papel do miolo que é acetinado
 Luva
 Sobrecapa
 Lombada quadrada com capa flexível
 Lombada quadrada com capa dura

Tipo de costura: costura

- Canoa
 Brochura
 Grampo
 Espiral
 Wire-o
 Costura

- Cola
- Não identificada

Edição de luxo:

- Sim Não Não identificado
- Laminação
- Verniz
- Corte e vinco
- Hot stamping*
- Bordas arredondadas
- Relevo
- Refile
- Faca
- Fitas
- Orelha
- Outros: _____

Observações: A encadernação permite que o miolo se abra completamente?

- Sim Não

A encadernação forma uma curvatura central?

- Sim Não

Essa curvatura incomoda a visão das imagens?

- Sim Não

É possível ver as imagens no centro do livro totalmente?

- Sim Não Não se aplica Indiferente

Perde-se algo das imagens devido à encadernação?

- Sim Não Não se aplica Indiferente

A encadernação permite fácil manuseio do fotolivro?

- Sim Não Não se aplica Indiferente

f)

Impressão

- Baixa tiragem (até 500 exemplares) _____
- Alta tiragem: _____
- P&B
- Colorida / 4 cores / _____
- Cor especial
- Offset
- Xerox
- Impressora digital
- Serigrafia
- Xilografia
- Gravura em metal

- Qualidade:
 Alto Médio Baixo Indiferente
- Resolução:
 Alto Médio Baixo Indiferente
- Relação impressão/tipo e qualidade do papel:
 Alto Médio Baixo Indiferente
- Brilho da tinta
 Opacidade da tinta
- Cheiro da tinta:
 Forte Médio Fraco Nenhum
 Agradável Desagradável Indiferente
- g) Estilo de Grid
 Imagens:
 Grid hierárquico
 Grid retangular ou manuscrito
 Grid de coluna
 Grid Modular
 Diversos
- Texto:
 Grid hierárquico
 Grid retangular ou manuscrito
 Grid de coluna
 Grid Modular
 Diversos
- h) Tipografia e texto
 Nome da Fonte:
 Não identificada
- Texto: Serifada Sem Serifa Variado
 Caixa alta Caixa baixa – com maiúsculas Variado
- Capitulares
 Títulos: Serifada Sem Serifa Variado
 Caixa alta Caixa baixa Variado Capitulares
- Tamanho
 Grande Médio Pequeno Variado
- Legibilidade
 Boa Média Regular
- Espaçamento
 Bom Médio Ruim Variado
- Alinhamento

Regular Irregular Variado

Sessões de texto:

Título Legendas Texto Outros: _____

Subtítulo Ficha técnica

Observações:

i) Diagramação

A diagramação valoriza as imagens fotográficas, uma vez que essas são apresentadas em formato vertical, ocupando a página quase por completo, deixando espaço para a legenda posicionada abaixo da imagem em um quadro cinza, cor análoga ao preto e branco das fotografias, causando uma sensação de complementaridade. A fonte da legenda é branca, o que permite uma legibilidade alta, mas que não interfere na composição da página, que tem como atenção central os rostos fotografados. Desse modo, toda a composição da página faz com que o leitor atente para os olhares das pessoas, para as texturas e para o movimento das imagens, tornando a fotografia verdadeira protagonista desse fotolivro.

j) Paleta cromática

Em relação à paleta cromática, todas as fotografias são p&b, textos brancos sobre fundo cinza, subtítulos cinza, texto preto.

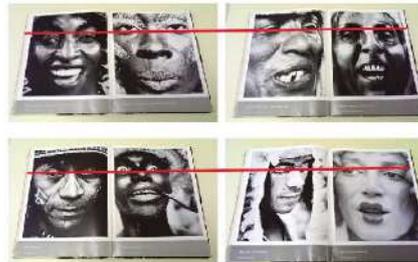
k) Hierarquia da informação

Nas páginas onde estão as imagens, a fotografia é o que se vê primeiro, devido ao tamanho à escala. Por contraste, as legendas são vistas posteriormente, visto que aparecem discretamente, escritas com letras brancas sobre um retângulo cinza. Mesmo assim, a leitura dessas legendas complementa o que se vê na imagem e reforça o tom poético do fotolivro, uma vez que não é meramente descritiva. Por fim, a moldura branca ao redor da fotografia, formando um paspatur, cria um espaço que permite maior legibilidade, fazendo com que a encadernação não atrapalhe a visualização da imagem no centro do livro. Assim, o alinhamento das legendas e da moldura branca e o alinhamento das fotografias permitem a criação de uma sequência visual que também é reforçada pela repetição do grid escolhido e do layout.

1) Direção do olhar

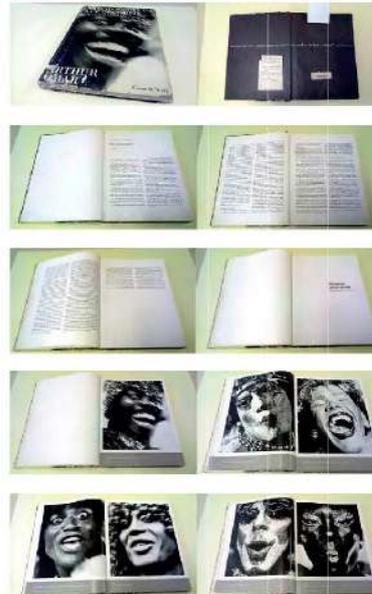
As fotografias estão posicionadas de modo que o olhar dos fotografados sirva de linha guia para a direção do olhar em toda a página, como mostra a figura 00.

Figura 02 - *Antropologia da face gloriosa*



A Figura 02 mostra a linha guia formada pelos olhos dos retratados que serve para direcionar o olhar do leitor.

Figura 03 - Capa, guarda e páginas do livro *Antropologia da face gloriosa*



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFGM. Fotografia da autora, 2019.

Figura 04 - Páginas, guarda, contracapa e capa do livro *Antropologia da face gloriosa*



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

1.4.2 Partes do fotolivro

Pré-textual:

Capa dura; guarda; miolo; folha de rosto; sumário.

A guarda apresenta a frase: “Os anjos não vêem as trevas, porque sua visão é uma orgulhosa luz da força divina.” Jacob Boehme (1575 – 1624).

Miolo:

- 1º – Texto: texto do autor Arthur Omar – Antropologia da face gloriosa. O que são faces gloriosas?
- 2º – Texto: texto de Ivana Bentes – Arthur Omar: o êxtase da imagem.
- 3º – Texto: texto do autor Arthur Omar – Antropologia da face gloriosa. TEATRO DE OPERAÇÕES (Ritos em Torno do Zero).
- 4º – Texto: texto do autor Arthur Omar: FOTO-GNOSE.
- 5º – Página de abertura para as imagens com o título do livro: *Antropologia da Face Gloriosa*. E a tradução para o inglês: *Anthropology of the glorious face*.
- 6º – Fotografias. (p. 37 a 197). As fotografias não são acompanhadas por textos. Somente por legendas e pela tradução dessas para o inglês.
- 7º – Tradução dos textos para o inglês, respeitando a mesma diagramação dos textos em português. (p. 197 a 225)

Pós-textuais:

- 8º – Obras Seleccionadas (Resumo do portfólio de Arthur Omar) Em português, seguido da tradução em inglês.
- 9º – Índice das Fotografias. Em português, seguido da tradução em inglês.
- 10º – Ficha Técnica. Em português e em inglês.
- 11º – Guarda com a frase traduzida para o inglês.
- 12º – Contracapa.

1.5 Parte IV – Análise de Conteúdo

Um livro de fotografias pode ser manuseado de forma não linear. Destarte, o leitor/espectador pode abrir o livro ao meio e começar a olhar as imagens de trás pra frente. Sentado, em casa, ou em pé, em uma livraria. Depois, pode sentir a curiosidade de ler os créditos, de saber o ano da obra e quem é o autor. Pode querer saber sobre os textos, se há alguma explicação ou não sobre as imagens. Essa dinâmica de leitura é válida, uma vez que uma obra como essa permite esse tipo de interação. Contudo, existe a ordem pensada pelo autor. E é dessa ordem, seguindo a linearidade do passar das páginas, que as análises serão realizadas, com o objetivo de entender como se realizam as asserções expressadas pelo fotolivro.

O livro de fotografias em questão é grande e pesado. Portanto, para manuseá-lo melhor, é necessário apoiá-lo em uma mesa, o que transforma a interação do livro com o leitor em um momento mais solene, de preparação. Na capa, já se observa uma imagem fora de foco, de um rosto em êxtase. Carnavalesco pelo movimento, pelo brilho e pelo sorriso. Do mesmo modo, o olhar do leitor não para em nenhum ponto específico, seguindo, também, em movimento, lendo o título, a editora, o nome do autor. E volta para os olhos semicerrados e borrados desse rosto quase indefinido. O preto e branco com alto contraste aumenta a sensação de algo glorioso proposto pelo título. Título que causa curiosidade: o que é uma face gloriosa? E já que se trata de antropologia, como se dá o estudo dessa face gloriosa? O que seria uma antropologia da face gloriosa? E quais relações esse título e essas palavras estabelecem e essa fotografia da capa, potencializando-a?

A frase da folha de guarda preta com a tipografia branca – “ Os anjos não vêem as trevas, porque sua visão é uma orgulhosa luz da força divina” – já leva o leitor para outro lugar, porque a frase de Jacob Boehme (1575 – 1624) (STOUDT, 2019), místico filosófico alemão, fala de anjos, trevas e força divina. E de experiência mística.

É interessante perceber que o livro tem partes pré-textuais diagramadas tais como muitos livros acadêmicos e científicos. No primeiro texto, o autor lança a pergunta no subtítulo: o que são faces gloriosas? E na primeira frase ele responde:

São aquelas que vivem atitudes de passagem. Porque não duram mais que breves instantes, frações de sentimentos alterados entre a alegria e a tristeza, o amor e o ódio, o entusiasmo e a retração. Não são nem uma coisa, nem outra, mas tudo ao mesmo tempo. Evocação de períodos míticos e selvagens. Faces que vivem *sentimentos gloriosos*, e gloriosos tormentos.

Por analogia com a noção de “corpos gloriosos”, que, segundo a doutrina católica, são corpos existentes no céu e prontos para a Ressurreição, os sentimentos gloriosos são todos aqueles situados levemente acima do normal. Embriaguez, fascinação, paixão, comoção, desvario, frenesi. Através deles, o homem atinge uma outra ordem de experiência. Sua casa é outra, já não está mais protegido pelo recesso do lar, ou pelo quadriculado do trabalho.

A Antropologia da face gloriosa procura estudar “cientificamente” esses sentimentos, à maneira de uma antropologia debruçada sobre o bárbaro, o difuso, o transversal da nossa realidade de brasileiros. Mas como são *gloriosos*, é necessária uma ciência *ligeiramente* diferente do normal para abordá-los. Daí a fotografia. (OMAR, 1997, p. 7).

Nesse momento, o leitor toma conhecimento da proposta do autor. Terminados os textos, se apresenta uma página branca com o título novamente, como uma nova folha de rosto, uma abertura, um novo começo para o início das imagens. A primeira fotografia, à direita, aparece ao lado da página branca, à esquerda. Trata-se da mesma fotografia da capa. Agora, sem o super close, é possível enxergar o efeito luminoso dos adereços do cabelo e do pescoço. Porém, nesse novo olhar, a fotografia vem acompanhada da legenda branca, sobre uma faixa cinza, em português e em inglês, o que não causa contraste.

A legenda da imagem não apresenta dados sobre a fotografia, data, lugar, tema, nomes, etc. Trata-se de uma legenda poética, que também contribui para levar o leitor para esse outro lugar. Há uma complementaridade entre texto e imagem, uma vez que as legendas potencializam a imagem ao invés de simplesmente descrevê-las. Além disso, as páginas são numeradas, e a moldura branca das fotografias equilibra perfeitamente com o retângulo cinza das legendas. Essa moldura branca cria praticamente linhas guias que direcionam o olhar do leitor ao redor da imagem, fazendo com que seus olhos estejam sempre em movimento. Com o passar das páginas, as linhas brancas da moldura formam uma repetição que serve para que, em determinado momento, o leitor se esqueça da diagramação, da moldura, do papel e se entregue completamente à obra e às fotografias. A partir de um determinado instante, depois de se familiarizar com a diagramação e com o layout, depois de compreender a organização do conteúdo, da fotografia, da moldura e da legenda branca sobre retângulo cinza, depois de passar pelo processo formal, o leitor passa a absorver somente as fotografias, e o que uma imagem após a outra tem a dizer. Nesse momento, acontece o que é denominado, por nós, de Imagens Cruzadas. Trata-se da construção de significados que uma imagem ao se juntar com outras provoca. A diagramação, o projeto editorial, o design gráfico, a impressão, o papel, o grid, o tamanho do livro, seu

peso, as legendas, todos esses elementos proporcionam ao leitor o acesso ao universo que o conjunto dessas fotografias pretende mostrar. As fotografias, nesse fotolívro, foram privilegiadas com o suporte adequado para que elas pudessem lançar ao espectador as asserções antropológicas e poéticas do autor sobre essas faces gloriosas.

Além disso, a diagramação repetida em todas as imagens contribui para que o espectador se esqueça do projeto editorial e vislumbre as imagens, o grid, o layout, a escolha da tipografia, a diagramação das fotografias, o recorte, a posição e a alta qualidade da impressão das imagens, elementos que contribuem para entrada do leitor nesse universo, levando-o à contemplação dessas faces, e à busca do glorioso de cada uma delas. Ademais, o papel tem a gramatura correta para sustentar a tinta e servir de suporte para a imagem e tem pouco brilho, o que contribui para que as imagens brilhem pelo alto contraste de seus elementos. Assim, pela escolha do enquadramento das fotos e da posição das fotografias na página, o leitor se coloca diante das imagens como se fosse o próprio fotógrafo. Isso quer dizer que a diagramação da página e o recorte escolhido para cada fotografia faz com que o layout permita que o leitor atue diante da imagem como se estivesse fotografando esses rostos no instante em que ele os olha na página. Como se essas faces, em uma fração de segundo, estivessem girando ou dançando no carnaval e, de repente, encontrassem o olhar do espectador. O leitor/espectador/observador fixa, portanto, seu olhar no olhar dos fotografados. Essa intimidade criada ou invadida leva o leitor para o lugar onde estão esses seres, com todo o questionamento, inquietação e admiração que o livro suscita.

Assim como a boca, os olhos servem de fio condutor para o acompanhamento das imagens pelo leitor, que busca os olhos das fotografias assim como se busca os olhos de alguém com quem se conversa pessoalmente. O encontro do olhar coloca o leitor e o fotografado no mesmo lugar, como se estivessem pessoalmente se encontrando nesse movimento carnavalesco que permite esse cruzamento de olhares que se encaram ou não. Os olhos das faces gloriosas estão quase alinhados e, ao passar as páginas, é possível continuar a observação das fotos num sentido de continuidade. De repetição. Mas cada olhar é diferente. Olhos semicerrados, olhos bem abertos, olhos que miram o leitor, olhos que miram para cima, para baixo, para o lado. Olhos em foco, olhos desfocados. Olhos bem nítidos e olhos em movimento, borrados, que refletem o transe, o êxtase, o enigmático, a alegria, a tristeza, o amor, o ódio. E que formam uma linha contínua que guia o leitor e que formam também o aspecto espectral da face gloriosa. Essas questões podem ser observadas na Figura 73.

Figura 2 - Páginas do livro *Antropologia da face gloriosa*

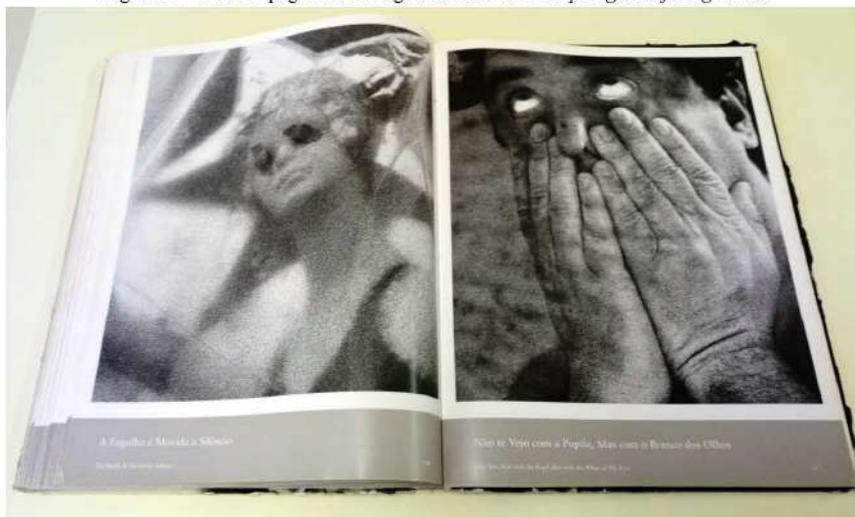


Fonte: Coleção Livro de Artista/UFMG. Fotografia da autora, 2019.

A partir do entendimento da diagramação das imagens e do projeto editorial, percebe-se que foi possível associar as fotografias, criando uma série de imagens cruzadas. Os argumentos, tanto de Bill Nichols, quanto de Ramos, relacionados ao documentário, podem ser aplicados esse fotolivro, visto que este é um tipo de livro de fotografias que também faz “enunciados/asserções/argumentos” sobre o mundo. Além disso, ele pode ser tanto de satisfação de desejos quanto de representação social, ou até mesmo os dois juntos.

As fotografias relacionam-se de modo que formam um todo, transmitindo unicidade. Não se percebe uma imagem sozinha, separada. As fotografias são vistas pelo leitor de maneira que a sua interpretação depende das imagens que foram vistas nas páginas anteriores, da imagem que está na página ao lado e também na projeção de como serão as próximas fotografias da sequência. O conjunto dessas fotografias associadas leva o leitor/espectador para o universo das faces gloriosas, lugar este onde essas imagens parecem habitar e formar pensamentos e ideias que, uma vez organizadas em páginas de livros, ficam ali guardados esperando que alguém abra esse objeto fechado, encerrado para que, nesse instante de abertura, possam projetar com toda sua vivacidade as asserções que um dia o fotógrafo concebeu.

Figura 06 - Últimas páginas de fotografias do livro *Antropologia da face gloriosa*



Fonte: Coleção Livro de Artista/UFG. Fotografia da autora, 2019.

APÊNDICE D**PROTOCOLO PARA ANÁLISE DE FOTOLIVROS**

Protocolo nº:
Título do fotolivro:
Autor:
Ano de publicação:
Coleção/Biblioteca:

Figura 01 - Capa e páginas do fotolivro



Legenda:
Fonte:

Parte I Análise Descritiva

- 1.1 Sobre o autor
- 1.2 Sobre o editor
- 1.3 Sobre a obra

Parte II Partes do fotolivro

- 2.1 Pré-textual
- 2.2 Textual ou miolo
- 2.3 Pós-textual

Parte III Ficha Técnica e Projeto Gráfico

- 3.1 Ficha Técnica**
 - 3.1.1 Referência
 - 3.1.2 Dados da produção editorial disponíveis no livro
 - 3.1.3 Outros dados sobre a produção do livro

3.2 Projeto Gráfico

3.2.1. Morfologia do fotolivro / Aspectos visuais e sensoriais

- a) Formato
- Horizontal
 - Vertical
 - Quadrado
- b) Tamanho
- Grande
 - Médio
 - Pequeno
- Medidas aproximadas com livro fechado: Largura x Altura x Lombada
- c) Peso
- Pesado
 - Mediano
 - Leve
- d) Papel
- Descrição:
- Cor
 - Textura – lisa, acetinada e agradável
 - Gramatura - média
 - Brilho
 - Opacidade
 - Transparência
- Som ao passar as páginas:
- Alto Médio Baixo Nenhum
 - Agradável Desagradável Indiferente
- Cheiro:
- Forte Médio Fraco Nenhum
 - Agradável Desagradável Indiferente
- Sensação do toque:
- Agradável Desagradável Indiferente
- Observações:
- e) Encadernação e acabamentos
- Capa:
- Cor
 - P&B
 - Textura – lisa, acetinada e agradável
 - Transparência
 - Gramatura
 - Brilho
 - Opacidade
 - Cheiro

- Guarda
- Luva
- Sobrecapa
- Lombada quadrada com capa flexível
- Lombada quadrada com capa dura

Encadernação:

- Canoa
- Brochura
- Grampo
- Espiral
- Wire-o
- Costura. Tipo de costura:
- Cola
- Não identificada

Acabamentos:

- Laminação
- Verniz
- Corte e vinco
- Hot stamping*
- Bordas arredondadas
- Relevo
- Refile
- Faca
- Fitas
- Orelha
- Outros:

Observações: A encadernação permite que o miolo se abra completamente?

- Sim Não

A encadernação forma uma curvatura central?

- Sim Não

Essa curvatura incomoda a visão das imagens?

- Sim Não Não se aplica

É possível ver as imagens no centro do livro totalmente?

- Sim Não Não se aplica Indiferente

Perde-se algo das imagens devido à encadernação?

- Sim Não Não se aplica Indiferente

A encadernação permite fácil manuseio do fotolivro?

- Sim Não Não se aplica Indiferente

f) Impressão

- Baixa tiragem (até 500 exemplares)
- Alta tiragem

- P&B
- Colorida / 4 cores /
- Cor especial
- Offset
- Xerox
- Impressora digital
- Serigrafia
- Xilografia
- Gravura em metal

Qualidade:

- Alto Médio Baixo Indiferente

Resolução:

- Alto Médio Baixo Indiferente

Relação impressão/tipo e qualidade do papel:

- Alto Médio Baixo Indiferente

- Brilho da tinta Opacidade da tinta

Cheiro da tinta:

- Forte Médio Fraco Nenhum

- Agradável Desagradável Indiferente

g) Estilo de Grid:

Imagens:

- Grid hierárquico
- Grid retangular ou manuscrito
- Grid de coluna
- Grid Modular
- Diversos

Texto:

- Grid hierárquico
- Grid retangular ou manuscrito
- Grid de coluna
- Grid Modular
- Diversos

h) Tipografia e texto:

- Nome da Fonte:
- Não identificada

Texto: Serifada Sem Serifa Variado

- Caixa alta Caixa baixa – com maiúsculas Variado Capitulares

Títulos: Serifada Sem Serifa Variado

- Caixa alta Caixa baixa Variado Capitulares

Tamanho

Grande Médio Pequeno Variado

Legibilidade

Boa Média Regular

Espaçamento

Bom Médio Ruim Variado

Alinhamento

Regular Irregular Variado

Sessões de texto:

Título Legendas Texto Outros:

Subtítulo Ficha técnica

Observações

- i) Diagramação
- j) Paleta cromática
- k) Hierarquia da informação
- l) Direção do olhar

3.2.2. Imagens Seleccionadas do Fotolivre

Figura 02 – Relacionada ao projeto gráfico



Legenda:

Fonte:

Figura 03 – Ordem das imagens ou relacionada a algum tema do projeto gráfico



Legenda:

Fonte: