

Olhar complexo e contemplação: fotolivros como prática visual no contexto contemporâneo¹

Carolina Araujo FORLÉO²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

Neste texto, relaciona-se o sucesso dos fotolivros com a sociedade contemporânea. Especificamente, propõe-se uma breve reflexão a partir das concepções de cultura visual, descrita por Josep M. Català (2005), e de sociedade de desempenho, evidenciada por Byung-Chul Han (2017). De modo complementar, apresentam-se os fotolivros *Do porão ao sótão* (2021), de Ana Sabiá, e *Utaki* (2021), de Ricardo Tokugawa. A partir dessa discussão, observa-se que esse tipo de publicação fotográfica proporciona uma experiência de olhar atento e questionador que é fundamental no cenário atual.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; fotolivros; cultura visual; sociedade de desempenho.

A difusão dos fotolivros no cenário contemporâneo

Atualmente, vivemos rodeados por dispositivos eletrônicos e, conseqüentemente, por diferentes tipologias de imagens (fotografias, vídeos, GIFs, memes, para citar algumas). Conforme descreve o artista visual e pesquisador Joan Fontcuberta (2017, p.31, tradução nossa) na publicação *La furia de las imágenes*, “com a virada do milênio houve uma segunda revolução digital, caracterizada desta vez pela preeminência da internet, redes sociais e telefonia móvel. [...] o mundo tornou-se um espaço regido pela instantaneidade, globalização e desmaterialização”. Desse modo, os avanços tecnológicos digitais passaram a permear diferentes momentos e esferas da vida contemporânea.

Em meio a esse desenvolvimento digital, observa-se o aumento de interesse e de difusão de uma categoria específica de publicação fotográfica, os chamados fotolivros (*photobooks*, em inglês). Martin Parr e Gerry Badger (2004, p.07, tradução nossa) descrevem esse tipo de obra como uma publicação “em que um grupo de fotografias é reunido entre as capas, cada imagem colocada de modo a ressoar com as demais à medida que as páginas são viradas”. Bruna Mazzilli (2021, p.115) complementa essa perspectiva ao referir que não se trata de um agrupamento qualquer de fotografias: “as imagens têm um papel fundamental nesse tipo de publicação, sim, mas do ponto de vista do conjunto,

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM) da ECA-USP, e-mail: carolinaforleo@usp.br

de como se articulam sequencialmente e de como as decisões editoriais reforçam essas relações e o sentido pretendido”.

Embora o fenômeno dos fotolivros seja recente, evidencia-se que a relação entre imagens fotográficas e páginas de livros existe desde o princípio do desenvolvimento da fotografia no século XIX. Por essa razão, Di Bello e Zamir (2012, p.01, tradução nossa) afirmam, que “o livro é o primeiro e apropriado lar da imagem fotográfica”. De modo complementar, Mazzilli (2020) enfatiza que os principais aspectos que caracterizam um fotolivro – edição, sequencialidade e design gráfico – são observados desde o começo do século XX, devido ao surgimento e à consolidação de revistas ilustradas, que contribuíram para difundir as noções de edição e narrativa fotográficas.

Na literatura sobre o tema, sugere-se que a disseminação do termo e o desenvolvimento desse fenômeno foram impulsionados, a partir do lançamento de *The photobook: a history*, uma trilogia de livros em que Parr e Badger (2004) apresentam um levantamento abrangente de publicações identificadas como fotolivros ao longo da história da fotografia. A partir daquele momento, começou-se a observar um interesse crescente por parte de teóricos, críticos e colecionadores, bem como o surgimento de editoras independentes especializadas em fotolivros e a criação de festivais, feiras e eventos focados nessa temática (DI BELLO; ZAMIR, 2012; FELDHUES, 2017; PARR; BADGER, 2014).

Ao considerar o contexto digital contemporâneo, o sucesso dos fotolivros pode parecer contraditório. No entanto, Parr e Badger (2014, p.04, tradução nossa) descrevem que esse cenário parece reforçar a difusão dessas publicações feitas em papel: “é como se a distribuição digital de tantas fotografias tivesse feito as pessoas apreciarem mais a página impressa real”. Assim, pontuam-se alguns comportamentos e aspectos atuais que parecem favorecer e estimular o desenvolvimento dos fotolivros mesmo em um contexto marcado pela desmaterialização. Nesse sentido, destacam-se os desenvolvimentos técnicos e tecnológicos que tornaram mais acessível e fácil – embora não mais barata – a produção de fotolivros. Trata-se, principalmente, do surgimento de *softwares* de diagramação e design gráfico e da disseminação de técnicas de impressão digital e sob demanda (MAZZILLI, 2021; PARR; BADGER, 2014). Além disso, observa-se um aspecto mercadológico que impulsiona a circulação dessas publicações. De acordo com Mazzilli (2020, p.104), “o fotolivro se torna o vetor perfeito para reanimar o mercado fotográfico, ditando uma nova tendência de produção e de consumo”.

A partir disso, compreende-se que os fotolivros se associam de modo intrínseco ao contexto contemporâneo, apesar de sua herança moderna. Mazzilli (2021, p.117) evidencia a relevância de se “refletir um pouco mais sobre o lugar desses objetos num cenário como o atual, nitidamente marcado pela imaterialidade da ambiência digital e pelas imagens em excesso”. Seguindo essa linha, no presente texto aborda-se a relação dos fotolivros com a cultura visual, descrita por Josep M. Català (2005), e a sociedade de desempenho, referida por Byung-Chul Han (2017).

Cultura visual, imagem complexa e fotolivros

Em sua extensa e detalhada reflexão, presente na obra *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, o pesquisador Josep M. Català (2005) descreve que atualmente, nas sociedades ocidentais, vivemos em uma época não mais marcada pela cultura das imagens, e sim, pela cultura visual. De acordo com o autor, a transição ocorrida anteriormente, da cultura do texto para a cultura da imagem, foi mais lenta e permitiu que, durante um século, se refletisse e se tomasse consciência acerca dessa alteração. Em contrapartida, a transição que nos trouxe para a cultura visual foi mais acelerada. Assim, a cultura da imagem e a cultura visual foram tratadas como “facetas distintas do mesmo fenômeno” (CATALÀ 2005, p.42, tradução nossa). Diante disso, refere-se que “a cultura visual não depende tanto das imagens em si, mas de uma tendência atual de visualizar ou de transformar em imagens o que existe” (MIRZOEFF, 1998, p.06 apud CATALÀ, 2005, p.41). Além disso, o pesquisador refere que os fenômenos relativos a essa cultura visual “têm que ser forçados a redefinir o conceito e a função do texto. Este é talvez o sinal mais proeminente da mudança de paradigma” (CATALÀ, 2005, p.43, tradução nossa).

Na era da cultura visual, “a *imagem* não existe mais, há em todo caso, as imagens, sempre no plural” (CATALÀ, 2005, p.43, tradução nossa, grifo do autor). Isso significa que, no contexto contemporâneo, o foco deixa de ser a imagem de modo individual ou isolado. Esse aspecto múltiplo é observado também quando o pesquisador associa o visual a “um conglomerado, praticamente sem limites, de percepções, de memórias, de ideias contidas em uma ecologia do visível ou em diferentes manifestações dessa ecologia” (CATALÀ, 2005, p.43, tradução nossa). Assim, revela-se a complexidade que atravessa a obra do autor. Em particular, destaca-se a concepção de imagem complexa. Conforme menciona Dulcilia Buitoni (2015, p.05) ao apresentar a obra de Català, é importante ter

em mente que a utilização dessa expressão, no singular, é apenas “uma facilitação didática e textual”. De modo sucinto, compreende-se que a imagem complexa se relaciona a subjetividade, opacidade, exposição, reflexividade e interatividade. Além disso, Català (2005, p.85, tradução nossa) descreve que se trata de uma “nova função da imagem, que se soma aos poderes do texto para expandir suas possibilidades, não para as anular”.

O pesquisador explica ainda que “a imagem complexa não é tanto um tipo de imagem, mas uma concepção da imagem. Há imagens que são mais elaboradas que outras, que foram feitas por um exercício de complexidade pelo autor” (CATALÀ; COSTA, 2015, p.298). Essa perspectiva é complementada pelo pesquisador ao comentar que “há níveis de complexidade, mas depende da relação que o observador estabelece com aquela imagem para que surja essa relação de complexidade” (CATALÀ; COSTA, 2015, p.296). Assim, evidencia-se a importância do olhar, ou melhor, da mirada complexa (CATALÀ, 2005). A fim de descrever esse olhar, o pesquisador afirma que se trata de “uma forma de interrogar a imagem” (CATALÀ, 2005, p.66). Assim, revela-se que uma imagem complexa envolve tanto uma mirada complexa quanto uma expressão complexa. Portanto, compreende-se que “há imagens que podem ser construídas de uma maneira complexa; contudo, qualquer imagem pode ser objeto de uma mirada complexa” (BUIIONI, 2015, p.04).

Ao refletir sobre a contemplação de uma imagem em publicações impressas, Català (2005, p.44) comenta que “nos livros, as imagens ocupam espaços distintos e exclusivos, mesmo que apareçam na mesma página”. Nesse contexto, o pesquisador menciona a obra *Modos de Ver*, de John Berger, e a descreve como um “famoso tratado sobre maneiras de ver” e uma “experiência de propor constelações de imagens sem texto para que o leitor pudesse exercitar essa visão global” (CATALÀ, 2005, p.44, tradução nossa). Na apresentação dessa publicação, Berger (1999, p.07) explica que “quatro dos ensaios usam palavras e imagens; três deles, apenas imagens. Os ensaios puramente pictóricos [...] têm a intenção de levantar tantas questões quanto os ensaios verbais.” No entanto, Català (2005, p.44, tradução nossa) afirma que “ainda hoje nos custa compreender que essas imagens estão unidas por algo mais do que uma simples contiguidade.”

A partir dessas colocações se pode supor, inicialmente, que os fotolivros não se associam ao paradigma da cultura visual. Nesse sentido, a articulação entre as imagens parece ser criada devido à proximidade e a localização nas páginas e não como uma consequência de relações mais complexas. No entanto, ao considerar reflexões

apresentadas anteriormente, bem como as características particulares dos fotolivros, observa-se relação entre esses dois fenômenos. Conforme já mencionado, na era da cultura visual prioriza-se o conjunto e a pluralidade de imagens. Nesse sentido, destaca-se o comentário de Català ao descrever as imagens complexas:

as imagens não estão isoladas, é o que dizia Godard (Jean Luc Godard), referindo-se aos planos: não existe um plano, mas um conjunto deles em um filme, e esse plano sozinho não tem significado. Isso acontece com qualquer tipo de imagens, com um cartaz, uma ilustração. Tende a parecer uma espécie de objeto fechado, que o contempla em si mesmo, mas quando você realmente o interroga, se dá conta de que ele está relacionado com outras imagens [...] (CATALÀ; COSTA, 2015, p.296)

Esse aspecto é enfatizado na apresentação de Parr e Badger (2004, p.07, tradução nossa) sobre os fotolivros. Nas palavras dos autores, a edição das imagens “torna o significado coletivo mais importante do que o significado individual das imagens. No fotolivro, a soma, por definição, é maior do que as partes”. Em outras palavras, o potencial e o significado dos fotolivros residem justamente no conjunto de fotografias e suas relações, construídas a partir da edição e da sequencialidade das imagens. A relevância da sequência é reforçada pelo fotógrafo e historiador da arte Teju Cole (2020):

Há fotos por toda a parte, e a maioria delas são como calorias vazias. Muitas fotos, mesmo as boas, tendem simplesmente a mostrar como algo se parece. Mas se você sequenciar várias delas, em um livro, digamos, ou em uma exposição, você vê não apenas como algo se parece, mas como alguém se parece. Uma sequência de fotografias testemunha o pensamento visual de um fotógrafo, uma forma de ver revelado através de escolhas de cor, sujeito, escala e perspectiva (COLE, 2020, online, tradução nossa).

Mais do que estruturar um fotolivro, a edição e a sequência das imagens mostram-se relevantes devido a sua influência na construção de significado da obra. Segundo Kossoy (2020, p.146) ao comentar sobre a utilização de conjuntos de imagens para compor uma história visual, “as mesmas fotos editadas de maneiras diferentes induzem a diferentes significados.”. Isso acontece porque “o significado de uma imagem muda de acordo com o que é imediatamente visto a seu lado, ou com o que imediatamente vem depois dela” (BERGER, 1999, p.31).

Assim, considera-se o fotolivro como uma expressão complexa – tanto do ponto de vista da produção das fotografias, quanto da elaboração e da edição da publicação. Além disso, explicita-se também a relevância da mirada complexa sobre o conjunto de imagens para a apreciação e compreensão da obra. Nessa linha, destaca-se o comentário de Marina Feldhues (2017, p.103) sobre algumas experiências associadas a um fotolivro:

De um lado, o autor faz escolhas, propõe uma narrativa visual. Do outro, o leitor folheia as páginas do livro, seguindo ou não a sequência determinada pelo autor, sendo afetado ou não pelo que vê, relacionando uma coisa ou outra a sua própria vida, ocupando as lacunas das imagens e os intervalos entre as imagens com sua imaginação (FELDHUES, 2017, p.103).

Outro elemento característico dos fotolivros que os associam à cultura visual refere-se à relação estabelecida entre fotografias e texto. Ao descrever essas publicações, Parr e Badger (2004, p.07, tradução nossa) mencionam que “alguns [fotolivros] têm textos que coexistem com as fotografias, complementando-as e aprimorando o livro. Em outros, palavras e imagens lutam entre si, em alguns casos positivamente, em outros não”. Nessa linha, Di Bello e Zamir (2012) destacam que no fotolivro,

as fotografias certamente vão além do papel de ilustrações ou transmissores de evidências para reivindicar um papel ativo na geração de um significado independente [...] mas, ao mesmo tempo, elas não transcendem os textos que os acompanham; em vez disso, a imagem e o texto funcionam dentro de uma relação dialética (DI BELLO; ZAMIR, 2012, p.04, tradução nossa).

Isso quer dizer que nos fotolivros, as imagens não possuem uma função ilustrativa. Elas são utilizadas para transmitir um conceito ou mensagem. Tanto fotografias quanto textos contribuem direta e ativamente para a construção de sentido de um fotolivro. Essa compreensão é respaldada por Kossoy (2020, p.23) ao afirmar que imagem fotográfica e linguagem “podem, sim, conviver, complementando-se mutuamente. De forma controlada e articulada potencializam a comunicação e ampliam o horizonte do conhecimento”. Essas perspectivas mostram-se alinhadas à redefinição de conceito e função do texto que marcam a mudança de paradigma da cultura da imagem para a cultura visual, conforme descrito por Català (2005).

A fim de explicitar essas relações entre fotolivros e cultura visual, considera-se a obra de Ana Sabiá, *Do porão ao sótão* (2021), fotolivro vencedor do Prêmio Foto em Pauta 2021, publicado pela Editora Tempo d’Imagem. Em termos materiais, caracteriza-se como uma publicação com encadernação brochura que mede 17 x 21 cm e possui 72 páginas. O conjunto de imagens apresenta retratos, fotografias de elementos da paisagem e de objetos domésticos e imagens de arquivos e álbuns de família. Dentre as temáticas abordadas, destaca-se o tempo, a memória, a casa, a natureza e o corpo. A série que compõe o fotolivro foi elaborada por Ana Sabiá entre 2016 e 2018 e inclui também imagens realizadas pela fotógrafa-autora entre 2020 e 2021, período marcado por distanciamento social e isolamento domiciliar decorrentes da pandemia de coronavírus.

Conforme mencionado anteriormente, na era da cultura visual assim como nos fotolivros as imagens não estão isoladas, elas existem de modo plural e a sua relevância fundamenta-se no conjunto, na série, na sequência. Esse aspecto é evidenciado em *Do porão ao sótão*, pois o significado da obra é potencializado justamente pelas combinações e relações estabelecidas entre as páginas e imagens presentes no livro (ver Figura 1). Observa-se ainda nesse fotolivro, a existência de diferentes níveis de complexidade. Nesse sentido, destaca-se inicialmente a presença de algumas fotografias enigmáticas, isto é, difíceis de compreender ou de identificar o referente. Assim, percebe-se a complexidade da elaboração de algumas fotografias.

Figura 1 – Imagens do fotolivro *Do porão ao sótão*, de Ana Sabiá.



Fonte: Página da fotógrafa Ana Sabiá no YouTube³

Além disso, observa-se a complexidade na edição, sobretudo em três momentos do fotolivro em que algumas páginas são cortadas ao meio na horizontal, possibilitando a criação de outras combinações entre as fotografias (ver Figura 2). Esse jogo complexifica e transforma as relações imagéticas e, conseqüentemente, solicita uma mirada complexa por parte do leitor, um olhar que observe, perceba, interrogue, questione as múltiplas imagens e as relações possíveis – as quais são também construídas, modificadas e manipuladas pelo leitor. Observa-se ainda que essa escolha referente à edição e ao projeto gráfico contraria a linearidade habitualmente associada ao suporte do livro. Ao cortar as imagens e possibilitar novas combinações, essa publicação convida o leitor a ir e vir, a

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KqjQVGI3z1Y>>. Acesso em: 17 fev. 2022.

avancar as páginas e logo em seguida recuar para experimentar outras relações ainda não observadas. Esse jogo reforça o conceito que sustenta a obra, isto é, a transformação, a reconfiguração e a efemeridade do tempo, da memória, do corpo e da própria vida.

Figura 2: Imagens de recombinações presentes no fotolivro *Do porão ao sótão*, de Ana Sabiá



Fonte: Página da fotógrafa Ana Sabiá no YouTube⁴

Outro aspecto relevante mencionado por Català (2005) ao tratar sobre a era da cultura visual, refere-se à função do texto. Nas páginas finais do fotolivro *Do porão ao sótão* existe um pequeno texto escrito pela professora, artista e curadora Juliana Crispe que não explica e nem contextualiza a produção das imagens. Não se trata de uma descrição ou apresentação de onde, como ou porque as imagens foram criadas. Ao contrário, o texto busca ampliar os significados presentes na obra, potencializar as fotografias, principalmente, no que diz respeito às relações e sequências imagéticas: “Objetos, Móvel, Paisagem, Natureza, Corpo-Casa, Corpo-Outros traçam um relicário transpassado por afeições e percursos não cronológicos que dançam entre páginas, que contam e descontam sobre a existência que está em constante reformulação.” (CRISPE, 2021, p.67). Em outras palavras, o componente textual sugere a existência de diferentes

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KqjQVGI3z1Y>>. Acesso em: 17 fev. 2022.

caminhos interpretativos para que o leitor imagine e experiencie a obra *Do porão ao sótão*. Essa proposta é evidenciada por Juliana Crispe ao afirmar que esse fotolivro,

Convida-nos a entrar em deriva, em labirintos, escolher outros arranjos possíveis nos quais a artista movimentava a superfície da imagem enxertando nas camadas acontecimentos incorporais. O fragmento é tanto parte como todo, é uma proposição aberta, é uma fresta, é um segredo, é um enigma que instiga ao lúdico e ao lírico (CRISPE, 2021, p.67).

Diante do exposto, reforça-se a existência de um vínculo entre os fotolivros e a era da cultura visual, seja pela relevância múltipla e plural das imagens, seja pela complexidade de elaboração e observação, seja pelas novas funções dos textos que ampliam as perspectivas das imagens, conforme refere Català (2005; 2015). A fim de complementar a reflexão sobre a relação dos fotolivros com fenômenos contemporâneos, na sequência, aborda-se a perspectiva de Han (2017) sobre a sociedade de desempenho.

Sociedade de desempenho, contemplação e fotolivros

Na publicação *Sociedade do Cansaço*, o filósofo Byung-Chul Han (2017) descreve que a sociedade do século XXI deixou de ser caracterizada pelo paradigma da disciplina e da obediência e passou a ser considerada a sociedade de desempenho. De acordo com o autor, esse novo paradigma é marcado pelo aumento de produtividade e pela profusão de estímulos, informações e impulsos. Além disso, nas palavras de Han (2017, p.31), esse contexto altera “radicalmente a estrutura e economia da atenção. Com isso se fragmenta e destrói a atenção”. Nesse sentido, destaca-se que, no cenário contemporâneo, a atenção profunda tem sido substituída pela “hiperatenção”, descrita como uma “atenção dispersa [que] se caracteriza por uma rápida mudança de foco entre diversas atividades, fontes informativas e processos” (HAN, 2017, p.33). Ao refletir sobre essa questão, o autor afirma que se trata de um retrocesso e não de um desenvolvimento, pois esse tipo de comportamento é observado em animais que vivem em ambiente selvagem:

o animal está obrigado a dividir sua atenção em diversas atividades. [...] O animal não pode mergulhar contemplativamente no que tem diante de si, pois tem de elaborar ao mesmo tempo o que tem atrás de si. [...] As mais recentes evoluções sociais e a mudança de estrutura da atenção aproximam cada vez mais a sociedade humana da vida selvagem (HAN, 2017, p.32).

Outro aspecto marcante da sociedade contemporânea evidenciado por Byung-Chul Han (2017) é o excesso de atividades e estímulos que tem como resultado o cansaço e o esgotamento. Essa questão é novamente explicitada pelo filósofo no livro *No enxame: perspectivas do digital*. Nessa obra, ao comentar sobre esse cansaço da informação, Han (2018) menciona a Síndrome da Fadiga da Informação, uma condição psíquica

disseminada atualmente em decorrência da grande quantidade de informação que circula de modo acelerado. Nas palavras do autor, os afetados por esse cansaço “reclamam do estupor crescente das capacidades analíticas, de déficit de atenção, de inquietude generalizada ou de incapacidade de tomar responsabilidades” (HAN, 2018, p. 104).

O excesso manifesta-se também na produção de imagens. Nas palavras de Han (2018, p.56-57), “Hoje produzimos, com a ajuda da mídia digital, imagens em quantidades gigantescas. [...] a mania de otimização abrange também a produção de imagens”. Nesse contexto, retoma-se a reflexão de Fontcuberta (2017) sobre o fluxo desenfreado das imagens: atualmente, todos nós somos produtores e consumidores de fotografias. Câmeras, imagens e telas nos rodeiam a todo momento e sua presença cresce vertiginosamente. Em consideração a isso, Fontcuberta (2017, p.32, tradução nossa) afirma que “atravessamos, portanto, uma era em que as imagens são compreendidas sob a ideia de excesso, uma época em que falamos de produção em massa com consequências de sufocamento e não de emancipação”. De modo semelhante, Han (2017, p.71) observa que “o excesso da elevação do desempenho leva a um infarto da alma”.

Diante desse cenário marcado por produtividade exagerada, excesso de informações e imagens e atenção dispersa, Han (2017) enfatiza a importância de recuperar e estimular a atenção profunda e a contemplação. Ao abordar essa questão, o autor afirma que “no estado contemplativo, de certo modo, saímos de nós mesmos, mergulhando nas coisas. [...] Sem esse recolhimento contemplativo, o olhar perambula inquieto de cá para lá e não traz nada a se manifestar. (HAN, 2017, p.36-37). Assim, compreende-se que a contemplação possibilita a reflexão. Contudo, Byung-Chul Han (20017, p.51) refere que esse comportamento requer uma “pedagogia específica do ver”, que envolve “capacitar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar demorado e lento”. Nesse contexto, salienta-se também que a contemplação não é passiva, e sim o oposto, “ela oferece resistência aos estímulos opressivos, intrusivos” (HAN, 2017, p.52). Ainda nessa reflexão, o filósofo comenta que existem alguns comportamentos humanos que refletem as atividades das máquinas, que não podem parar. Como consequência, atualmente, “vivemos num mundo muito pobre de interrupções, pobre de entremeios e tempos intermédios” (HAN, 2017, p.52). Em outras palavras, não temos nos permitido outras relações temporais além da aceleração, embora isso seja necessário.

Nesse sentido, destaca-se o tempo do olhar referido por Rayane Lacerda (2021). Em um artigo sobre a relação entre tempo e fotografia, a autora questiona: “qual é o tempo

de observação de uma imagem? Os sentidos e as significações, no olhar do observador, nasceriam a partir de segundos, minutos, horas ou, ainda, seriam construídos por um fora-de-tempo?” (LACERDA, 2021, p.03). Com base em conceitos de Roland Barthes e Gaston Bachelard e de fotografias de Cláudia Andujar, Lacerda (2021) destaca a importância da contemplação e da observação atenta e imersiva na construção de sentido por parte do espectador. Nas palavras da pesquisadora,

O tempo do olhar é o tempo da experiência. Pode ser que ela brote em segundos, minutos ou até mesmo em horas, mas o que configura a presença de um *tempo do olhar* é a imersão, durante a observação atenta, que conduz à imersão de compreensões e sentidos profundos. De todo modo, independentemente do tempo linear (segundos, minutos ou horas), o aspecto atemporal é incontornável, pois as significações se desdobram no sujeito que observa, não importando a contabilização cronológica de tal observação (LACERDA, 2021, p.12)

A partir dessas colocações, propõe-se que os fotolivros propiciam o desenrolar desse tempo do olhar. Nessa linha, essas publicações podem ser consideradas como uma contrapartida à celeridade, como uma maneira diferente de vivenciar o tempo. Isso acontece porque a experiência com fotolivros supõe envolvimento físico e fruição. Nesse sentido, destacam-se as reflexões de Luísa Kiefer (2018) e Marina Feldhues (2017) sobre a experiência do leitor de fotolivros no cenário contemporâneo:

Hoje, em um contexto permeado por imagens, o tempo de contemplação está reduzido ao instantâneo. No *stories* do Instagram, por exemplo, cada imagem fica no ar pelo tempo máximo de 15 segundos. Estamos acostumados a passar mais rapidamente por imagens. Mas o fotolivro caminha no sentido contrário. Ele estende esse tempo. Solicita calma ao leitor, pede para que seja olhado com atenção (KIEFER, 2018, p.98-99).

[...] os fotolivros, com suas narrativas visuais palpáveis, podem nos despertar da cegueira do excesso de imagens e da efemeridade da vida abstrata das imagens das telas. Os fotolivros nos chamam a desacelerar. Se não temos como evitar o excesso de imagens a que somos submetidos diariamente, talvez possamos reeducar nosso olhar. Os fotolivros nos devolvem ao mundo das coisas concretas, a olhar e tocar as coisas com calma, a se permitir um tempo de contemplação das imagens (FELDHUES, 2017, p.116).

Diante disso, evidencia-se a relação entre a leitura de fotolivros e a contemplação referida por Han (2017), pois se trata de uma experiência que envolve prolongamento do tempo, olhar demorado e atenção profunda. Nessa linha, Cole (2020, online, tradução nossa) afirma que “ao se sentar com ele [o fotolivro], você tem de se sentar consigo mesmo: essa é uma experiência íntima em uma época em que estas estão se tornando alarmantemente raras, um ato de rebelião analógica em um mundo odiosamente digital”.

Assim, revela-se a leitura de fotolivros como uma possível resistência ao cenário digital em que vivemos. Essa perspectiva é enfatizada por Cole (2020, online, tradução

nossa) ao afirmar que “o fotolivro não lhe enviará anúncios com base em quanto tempo você permanece em uma determinada página. Ele não rastreia você. (Ninguém sabe ao certo quantas vezes olhei *Tomba Brion*, de Guido Guidi)”. Essa visão é complementada e aprofundada por Bruna Mazzilli (2020):

Em tempos como os de hoje, levantar a bandeira dos fotolivros também pode ser visto como um ato de resistência à efemeridade e à inconstância das imagens – ou, de modo ampliado, da vida – perpetuadas pela vida digital, em rede. Insistir no fotolivro é insistir em um objeto concreto, particular, pleno de materialidade, numa era de pura imaterialidade, instabilidade e insegurança; é insistir em algo que pode nos trazer alguma paz e alívio, mas também momentos de profunda reflexão e intimidade (MAZZILLI, 2020, p.106).

Os posicionamentos apresentados reforçam a associação entre os fotolivros e a atividade contemplativa necessária em meio à sociedade de desempenho. Com intuito de desenvolver essa reflexão, considera-se o fotolivro *Utaki* (2021), do fotógrafo Ricardo Tokugawa, vencedor do Prêmio Boneco Fotolivro '21, publicado pela editora Lovely House. Trata-se de uma publicação com encadernação brochura que mede 20 x 29 cm e possui 124 páginas. Nessa obra, apresenta-se um conjunto de cerca de 70 imagens que combina fotografias de arquivo familiar, cenas do cotidiano protagonizadas por Ricardo, seus pais Tereza e Luiz e por sua avó Toyoko, imagens de ambientes domésticos e hospitalares e fotografias de objetos diversos (ver Figura 3). As temáticas abordadas nessa publicação incluem a família, a casa, a construção da identidade e a busca por autoconhecimento. Ao final do livro, há um texto escrito por Daniel Salum. Um dos aspectos descritos refere-se ao significado do título do fotolivro, *Utaki*:

em okinawano, traduz a ideia de um lugar sagrado, lugar de oração, geralmente espaços na natureza: um bosque, caverna ou montanha, acessados por poucos. Esse olhar para o sagrado, de acordo com a necessidade sentida pelo fotógrafo, se volta para suas raízes, num processo de investigação da família e da casa, conceitos que se misturam dentro da cultura japonesa (SALUM, 2021, p.120).

Utaki é um fotolivro que requer tempo para ser visto ou experienciado, que levanta inúmeros questionamentos e que precisa ser assimilado aos poucos. A todo momento, as imagens de Ricardo Tokugawa tensionam a familiaridade e o estranhamento. Imagens convencionais presentes em álbuns de família são contrastadas com retratos inesperados e curiosos. Ao mesmo tempo em que nos identificamos e conseguimos transpor nossas próprias memórias familiares e domésticas para esse universo, somos também interrompidos por fotografias que contrariam à representação tradicional da família. Há também um jogo entre o documentário e ficção. As imagens são pensadas, planejadas, dirigidas e encenadas pelos membros da família Tokugawa. Possivelmente a principal

causa de estranhamento percebido decorre dessa teatralização explícita, pois nas imagens de família a que estamos habituados, essas encenações costumam ser mais veladas.

Figura 3: Imagens do fotolivro *Utaki*, de Ricardo Tokugawa



Fonte: Página da editora e casa de livros Lovely House no YouTube⁵

Nesse fotolivro não existe narrativa única ou definitiva. O fotógrafo-autor deixa espaço para a interpretação, para que o leitor crie suas próprias versões dessa história, a qual só pode ser construída com tempo e contemplação. Cada vez que voltamos a folhear as páginas do livro, observamos novos elementos e pormenores e assim adicionamos peças a essa história. Além disso, destacam-se características da diagramação da obra que convidam a esse olhar vagaroso. As imagens não ocupam as páginas inteiras do livro, há margens e espaços em branco que propiciam esse olhar contemplativo e mais direcionado às imagens, uma de cada vez. Outra estratégia diz respeito ao uso de imagens em tamanhos diferentes e com posicionamentos diversos nas páginas que conduzem o leitor a percorrer a página para encontrar e observar essas fotografias e seus detalhes.

A partir dessas considerações, compreende-se que *Utaki* é uma publicação íntima e profunda que solicita o tempo do olhar mencionado por Rayane Lacerda (2021). Somente a partir da contemplação o leitor consegue sair da superfície e mergulhar de fato nas imagens e narrativas apresentadas por Ricardo Tokugawa. Conforme menciona Daniel Salum (2021, p.121), “*Utaki* nos incita a olhar, de dentro para fora, para nossas próprias questões identitárias, os reconhecimentos e estranhamentos que, de dentro de nossas

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uI7OKCejDDA>>. Acesso em 15.fev. 2022.

tradições, lugares, costumes e hábitos particulares, não cessam de se mover e de se renovar”. No entanto, para que isso aconteça é preciso contemplar, recolher-se em si mesmo, como sugere Han (2017), e assim olhar demoradamente e refletir.

Diante do que é exposto, destacam-se os questionamentos apresentados por Luísa Kiefer (2018, p.99), ao refletir sobre a relação dos fotolivros com a experiência digital: “Estaria o seu crescimento também associado a uma forma de desacelerar o olhar? De demonstrar a importância de contemplarmos, de olharmos atentamente para compreender melhor para onde vamos?”. Embora não haja resposta conclusiva, com base nas ideias apresentadas neste texto, sugere-se que sim. Em outras palavras, considera-se a experiência com fotolivros como uma possibilidade de evitarmos o sufocamento referido por Fontcuberta (2017) ou o infarto da alma, mencionado por Han (2017).

Considerações finais

Neste texto revela-se uma reflexão sobre a relação dos fotolivros com a sociedade contemporânea. Ao considerar as perspectivas de Català (2005) e Han (2017), sugere-se que os fotolivros representam, ao mesmo tempo, um reforço e uma resistência ao contexto atual. Por um lado, percebe-se a reafirmação do paradigma da cultura visual e da nova função das imagens em relação aos textos. Por outro lado, identifica-se a objeção à hiperatividade e à atenção dispersiva associadas ao contexto digital.

Diante do amplo contexto que contribui para a difusão dos fotolivros, destaca-se a importância do olhar. As perspectivas abordadas enfatizam a necessidade de praticar um modo de ver diferente – referido por Català (2005) como *mirada complexa* e por Han (2017) como *contemplação*. Independente do termo, compreende-se que o cenário contemporâneo exige um olhar atento, questionador, demorado, reflexivo. Ao considerar a experiência de leitura de fotolivros, percebe-se que esse tipo de publicação propicia o referido exercício visual necessário e reforça-se a relevância de aprofundar a investigação sobre esse fenômeno.

REFERÊNCIAS

- BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BUITONI, Dulcilia S. Imagem: uma mirada complexa. In: V Congresso Internacional de Comunicação e Cultura, 2015, São Paulo. **Anais Eletrônicos...** Disponível em: <https://cisc.org.br/portal/jdownloads/comcult/dulcilia_schroeder_buitoni.pdf> . Acesso em 20 out. 2021.
- CATALÀ, Josep M. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Servei de Publicacions, 2005.

_____ ; COSTA, Márcia Rodrigues da. Por um olhar complexo sobre a imagem. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 38, p. 295-308, 2015.

COLE, Teju. Smell the ink and drit away: why I find solace in photobooks. **The Guardian**, 24 fev. 2020. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/feb/24/teju-cole-photobooks-fernweh>> . Acesso em: 30 nov. 2021.

CRISPE, Juliana. In: SABIÁ, Ana. **Do porão ao sótão**. Fortaleza: Tempo D’Imagem, 2021. 76p.

DI BELLO, Patrizia; ZAMIR, Shamoon. Introduction. In: DI BELLO, Patrizia; WILSON, Colette; ZAMIR, Shamoon. (ed.) **The photobook: from Talbot to Ruscha and Beyond**. London: I.B Tauris & Co, 2012. p.1-16

FELDHUES, Marina. **Conhecer fotolivros: (in) definições, histórias e processos de produção**. 2017. 212 f. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía**. 2 ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2 ed. Ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

_____. **No enxame: perspectivas do digital**. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

KIEFER, Luísa M. W. **Sobre fotografia e ficção: histórias em imagens**. 2018. 353 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

KOSSOY, Boris. **O Encanto de Narciso: reflexões sobre a fotografia**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

LACERDA, Rayane. O tempo e o olhar em fotografia: Reflexões metodológicas para uma leitura do intangível. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 44, 2021, Recife, Evento Virtual. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2021. p. 1-13. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-fo/rayne-lacerda.pdf>> Acesso em: 15 fev. 2022.

MAZZILLI, Bruna S. **O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental**. 2020. 172 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Pensamentos em torno do fotolivro: produção de sentidos, diálogo e sensibilidade no ambiente imagético contemporâneo. IN: SOUZA E SILVA, Wagner. [org] **Tecnoimagética: vida esparramada em superfícies**. São Paulo: ECA-USP, 2021. p. 114-129.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The Photobook: A History Volume I**. London: Phaidon Press, 2004.

_____. **The Photobook: A History Volume III**. London: Phaidon Press, 2014.

SABIÁ, Ana. **Do porão ao sótão**. Fortaleza: Tempo D’Imagem, 2021. 76p.

SALUM, Daniel. Travessias. In: TOKUGAWA, Ricardo. **Utaki: lugar sagrado = Utaki: sacred place = Utaki: うたき**. Tradução Jane Tomoyo Miyahara, Fernando Janson. São Paulo: Lovely House, 2021. 124p.

TOKUGAWA, Ricardo. **Utaki: lugar sagrado = Utaki: sacred place = Utaki: うたき**. Tradução Jane Tomoyo Miyahara, Fernando Janson. São Paulo: Lovely House, 2021. 124p.