

## Experimentações Plásticas ao Longo da História dos Fotolivros<sup>1</sup>

Daniela Nery BRACCHI<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Pernambuco, PE

### Resumo

Este trabalho busca elucidar algumas das principais experiências de livro de artista como forma de compreensão da construção de narrativas visuais que se dão de forma a exaltar a textura, a experiência tátil do toque das páginas, a espacialização das imagens e a relação com o corpo do leitor ao folhear os fotolivros. Essas são todas estratégias que inovam por se afastarem da construção linear e causal de narrativas imagéticas, apresentando-se como inspiração para as formas mais inovadoras de construção de fotolivros.

**Palavras-chave:** fotolivros; fotografia; livro de artista

### Introdução

Os livros de fotografia, ou *Fotolivros*, foram importantes meios de difusão do trabalho de artistas desde o início da fotografia. O primeiro livro de fotografias foi *The pencil of nature* (1844-1846), do fotógrafo inglês William Henry Fox Talbot e nele figura a busca por imagens que mostrem o poder da fotografia em reproduzir com exatidão as figuras da natureza. Enquanto forma plástica, esse livro era composto experimentalmente por fotografias coladas às páginas dos seis fascículos que circularam de 1844 à 1846.

No entanto, tal produção não tinha ainda a denominação de fotolivro na época em que foi produzida. O termo é recente e foi descrito pelo fotógrafo e pesquisador Martin Parr (2004, p.6) como um livro (com o sem texto) no qual o conteúdo é majoritariamente expresso por meio de fotografias. A generalidade de tal descrição deixa entrever a variedade de formatos de fotolivros, que só podem ser abarcados sem se precisar muito outras características definidoras. Em meio à variedade das produções, Parr acrescenta a necessidade de reconhecimento da autoria pelo fotógrafo ou a existência de um editor autorizado que sequeencie o trabalho fotográfico.

Apesar de serem compostos de fotografias, os fotolivros tem filiação enquanto obras

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audio-Visual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

<sup>2</sup> Professora Adjunta do curso de Design e Comunicação da UFPE / CAA, email: [bracchi@gmail.com](mailto:bracchi@gmail.com)

advindas da produção de livros de artistas, que num primeiro momento se baseavam na interação entre imagem e textos literários. Posteriormente, esses livros são encontrados também enquanto livros objetos, que podem subverter o convite à leitura para se imporem enquanto suporte plástico tridimensional e convidar o expectador a dispor suas partes e páginas dos mais variados modos. A denominação de livro de artista é, portanto, mais ampla que a de fotolivro e inclui os livros objetos e o *livre-jeu* (que propõe jogos interativos para a leitura se realizar). Desse modo, percebe-se que a forma tridimensional do livro escapa frequentemente para objetos como caixas, esculturas, etc.

### **Principais Livros de Artista**

A produção dos livros de artista tem início antes mesmo do primeiro fotolivro. Segundo Annateresa Fabris (FABRIS; COSTA, 1985), os primeiros exemplares são os poemas ilustrados de William Blake, no final do Século XVIII. Mas é só nos anos 1960 e 1970 que o livro de artista ganha relevância no circuito artístico e no Brasil. Neste período se destaca as experimentações neoconcretas, como por exemplo a publicação de *Colidouescapo* (1971), de Augusto de Campos, que propunha a recombinação das páginas soltas da obra.

O livro deixa de ser visto como suporte não significante para o texto escrito e é apontado pelo artista e pesquisador Julio Plaza (1982, p.1) como “matrizes de sensibilidade”: “O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelar para uma leitura sinestésica com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos”. As características plásticas do livro ganham, portanto, tanta importância quanto o conteúdo escrito ou visual. Entendendo, portanto, o livro como um conjunto significante no qual uma expressão plástica (compreendida nos formatos da página, tamanho, cores, texturas do papel, etc.) materializa um conteúdo, pode-se compreendê-lo como um texto no sentido semiótico, segundo a própria definição de texto de Greimas e Courtés (2008, p.503). Segundo o semioticista lituano, o texto pode ser compreendido como um conjunto significante de elementos encadeados e passíveis de análise, podendo-se considerar texto, por exemplo, um ritual, um balé, etc.

No caso do fotolivro, não se deve esquecer que se trata de um texto tridimensional e tal característica inspirou artistas a pensarem também caixas como suporte para a produção

plástica, num movimento que se opõe à ideia do livro como objeto de contemplação. Waltércio Caldas, Arthur Barrio, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica se destacam por propor novas formas ao livro, ao mesmo tempo que foram importantes para a construção de novos formatos artísticos e da formação do movimento de arte conceitual no Brasil, conforme aponta Freire (2006). Além de divulgar seus cadernos de anotações como obras de arte autônomas, Barrio chama a atenção por valorizar uma apreensão mais sensorial do livro. O extremo dessa proposição será o Livro de Carne (1979), no qual o artista expõe as implicações visuais e táteis de manuseio de um livro feito de material tão inusitado, conforme segue:

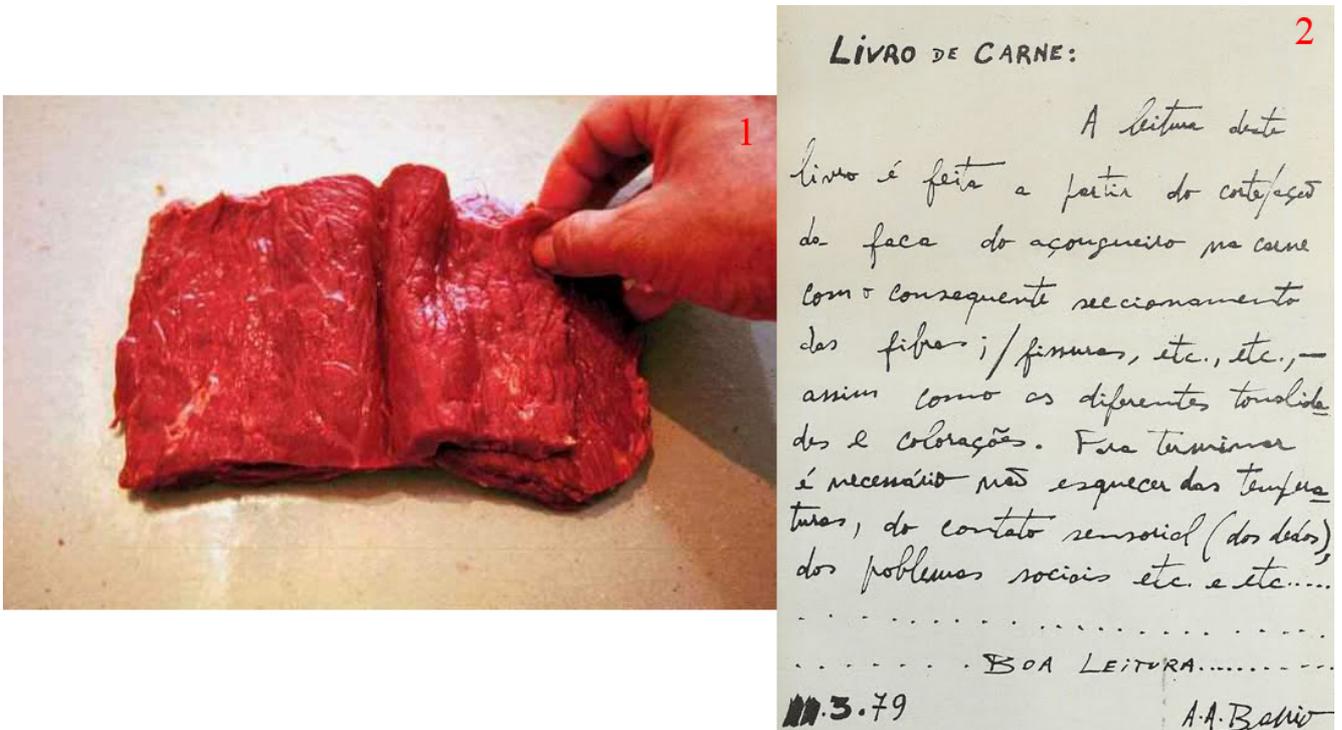


FIGURA 1: 1- Arthur Barrio, *Livro de Carne*, 1979. 2- Instruções do artista para a leitura do livro: “LIVRO DE CARNE: A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras; fissuras, etc., etc., assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. etc. .... Boa leitura..... A. A. Barrio 3.79”

Tal publicação eleva ao máximo a valorização do toque e do contato do leitor com as páginas do livro, inserindo-se no contexto da produção de uma arte brasileira mais preocupada com a sensibilidade corporal e o tema do corpo.

É possível perceber que a história do fotolivro é pautada pelo distanciamento da intenção de se construir narrativas lineares compostas por fotografias de ação. A obra

fotolivro parece desafiar a fotografia a desconstruir uma narrativa que implicitamente se imponha apoiada no caráter figurativo da imagem.

A partir da fotografia, um meio conhecido por ser um aparato pronto a produzir ícones, os fotógrafos buscam imagens mais sensíveis, fazendo ecoar a pergunta que uma vez Deleuze (2007) lançou sobre o trabalho do pintor Francis Bacon: haveria um outro tipo de relação entre as figuras que não seja narrativo?

A primeira resposta mais direta a esta questão é vista na obra de uma artista brasileira pertencente a uma vertente mais construtiva. Lygia Pape organiza a famosa instalação *Livro do Tempo* (1961-1963) e inova ao subverter o aspecto linear do livro e dispor na parede de uma galeria 365 elementos geométricos que faziam referência aos dias que formam um ano.



FIGURA 2: Lygia Pape, *Livro do Tempo*, 1961-1963.

As formas abstratas que compõem cada uma das páginas torna difícil estabelecer uma narrativa clara sobre os dias do ano, permitindo apenas algumas associações emotivas de acordo com as formas e cores dos elementos. Além de propor uma apreensão mais livre do tema do passar do tempo em um ano, a artista brasileira subverte a força da diacronia

estabelecida ao se folhear as páginas de um livro e coloca atenção sobre a sincronia que se pode construir ao espacializar o livro nas paredes da galeria.

Percebe-se, portanto, que os livros são importantes veículos não só de divulgação, mas também de organização sintática e semântica do trabalho de um fotógrafo. O modo de disposição dos componentes visuais do livro, sejam eles fotografias de elementos reconhecíveis ou formas abstratas, devem ser pensados em sua relação com o espaço da obra. Tal como as formas abstratas de Lygia Pape ocupam a maior parte da parede da galerias, as páginas dos fotolivros muitas vezes expõem figuras que ocupam todo o espaço das páginas (o que no design gráfico se denomina como páginas “sangradas”) ou que, contrariamente, se dão a ver com grandes molduras.

Além da disposição espacial das figuras, deve-se levar em conta o encadeamento das imagens como disposição temporal da narrativa visual. Desse modo, o livro pode ser percorrido do início de suas páginas até o fim, como uma leitura linear, sucessiva e diacrônica, ou, considerando-se o espaço de uma página aberta, a leitura pode ser vista como se dando simultaneamente entre imagens.

No espaço do fotolivro, portanto, são significantes todo um conjunto de elementos que organizam a visibilidade das fotografias: a borda, o desdobrar de páginas duplas, a textura do papel, o tamanho do livro e sua relação com o corpo do leitor, etc.

As possibilidades enunciativas dos livros de artista são expostas por Annateresa Fabris e Cacilda Costa:

“Assim como o pintor que, ao fazer um quadro, explora dados inerentes à natureza deste suporte - superfície, enquadramento, dimensão, etc. - ao fazer um livro, o artista trabalha com uma seqüência coerente de espaços -as páginas -,o tempo que é necessário para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula. Por mais variadas que possam ser as técnicas, por mais variadas que possam ser as diretrizes estéticas, o livro de artista explora sempre as características estruturais do livro: a obra não é cada página e sim a soma de todas elas, percebidas em diferentes momentos. O livro de artista configura-se, portanto, como uma seqüência espaço-temporal, determinada pela relação cinética entre página e página, ou, como diria Mirella Bentivoglio pela “página, em seu diálogo com o contexto da página, o livro.” (FABRIS; COSTA, 1985, p.11).

As experimentações nos formatos dos fotolivros, no contexto internacional, tornam-se marcantes a partir da publicação de *American Photographs*, do americano Walker Evans. O livro se mostrava tão inovador que não conseguiu ser publicado inicialmente nos Estados Unidos e, em 1938, é publicado na França. A publicação chama a atenção pelo modo de dispor as imagens. Sem seguir uma ordem que indique o local ou a época em que as fotografias foram feitas, Evans demonstra grande despreendimento frente aos dados referenciais das imagens e seu uso enquanto documento.

Vinte e cinco anos depois e já no contexto da arte conceitual, outro fotógrafo americano, Edward Ruscha, publica *Vinte e seis postos de gasolina* (1963). O fotógrafo elege essas construções como as mais representativas da paisagem americana da época e incita o leitor a perceber uma narrativa sobre a cultura americana a partir de elementos habituais do cotidiano. Fazendo parte do movimento da arte conceitual, a valorização do cotidiano e do banal buscava exaltar as noções de anti-arte: repetição, inexpressividade, ubiquidade. Ruscha fotografa postos de gasolina por todos os Estados Unidos: muito parecidos e sem grandes pretensões estéticas, essas construções estão lá para satisfazer um fim utilitário, mas acabam revelando traços da cultura do país.

No entanto, o fotolivro de Ruscha de maior destaque será *Every Building on the Sunset Strip* (1966), que inova na proposição do manuseio e leitura das fotografias.

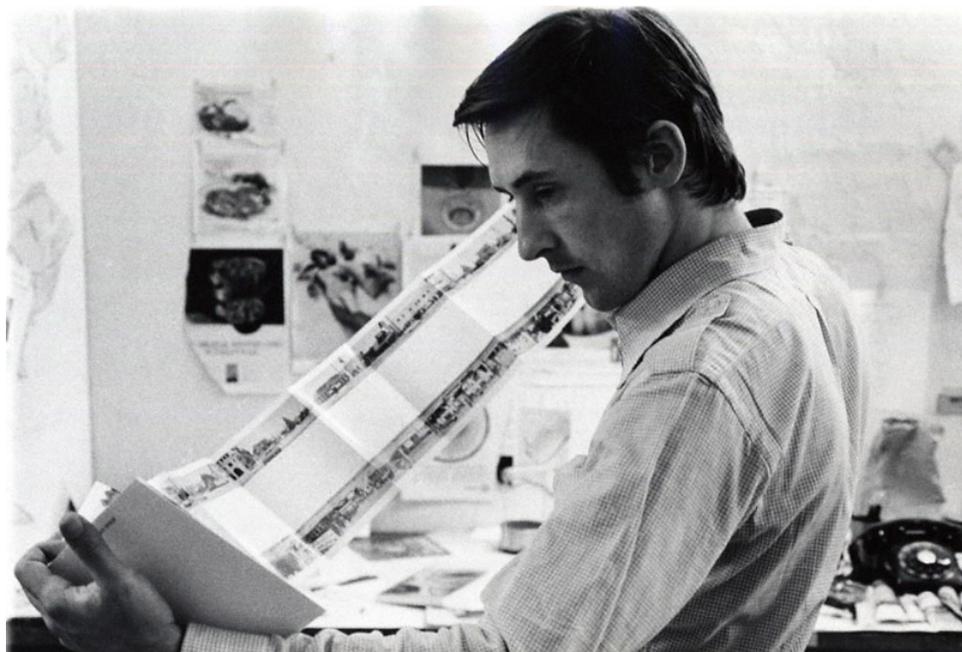


FIGURA 3: Edward Ruscha manuseando o seu livro *Every Building on the Sunset Strip*, 1967.

A encadernação sanfonada traz imagens contíguas de um trecho da cidade de Los Angeles. A parte superior retrata um lado da rua e o inferior o outro. Um grande horizonte urbano preenche as páginas do livro e sua abertura leva o leitor a experienciar uma visão ampla do caminho percorrido pelo fotógrafo. O interessante deste modo de diagramação é o apagamento do limite entre as fotos, havendo liberdade também para que o leitor, ao abrir um trecho do livro, delimite um conjunto de imagens.

Ruscha leva ao extremo a interconexão entre as imagens, já que elas compõem um grande conjunto de todas as construções da Sunset Strip. A linha contínua entre as fotografias demonstra como cada imagem do fotolivro não deve ser considerada em separado, mas como parte de um conjunto maior. Percebe-se que o modo de encadear as imagens estabelece paralelos com a linguagem escrita: cada imagem pode ser considerada uma sentença ou um parágrafo e a sequência inteira pode ser percebida como um texto completo. Na análise de fotolivros, chega-se a comparar a progressão de imagens com o gênero literário do ensaio (PARR, 2004, p.8), colocando-se a exigência de que ambos tenham uma progressão lógica, continuidade, clímax e sentido.

A inovação no modo de compor as imagens suscitará uma maior experimentação por parte dos fotógrafos na disposição das fotografias ao longo dos livros. As páginas desdobráveis aparecem nessas publicações propondo percursos alternativos ao leitor, mas de modo mais controlado do que a encadernação em sanfona, que traz mais liberdade ao leitor em delimitar um conjunto de fotos.

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

Além da diferença de materiais e impressões, os fotolivros experimentais inovam também no modo de encadear as imagens, afastando-se de narrativas causais. Aproximando-se muito mais da poesia do que do ensaio, nem todos os fotolivros tratam as imagens que os compõem com coesão lógica. Mesmo que ainda seja possível apreender um tema que dá sentido às imagens, existe sobretudo a busca por um percurso sensível que dê sentido ao conjunto de fotos. Na América Latina, atualmente, alguns trabalhos importantes

se destacam. O guatemalteco Luis González Palma se afasta da narrativa lógica e linear e cria suas “memórias imaginadas”. Repetindo personagens, ambientes e texturas, o fotógrafo cria uma ambiência de surrealidade que utiliza os elementos plásticos como motores da continuidade imagética.

Todos os fotolivros compilados no trabalho de Horacio Fernández (2011) sobre os fotolivros latino-americanos trazem, na categoria *cor*, publicações que deixam se levar pelas rimas cromáticas e propõem narrativas mais sensíveis sobre os lugares que retratam, seus personagens e seu modo de vida. São exaltadas as obras dos fotógrafos Mario Cravo Neto e Miguel Rio Branco, pois a diferença entre essas publicações e os livros que exibem as grandes reportagens fotográficas é radical.

Nesses dois fotógrafos não há a busca por um momento decisivo e fotógrafos como Rio Branco preenchem os fotolivros com pausas pregnantas: um detalhe, uma textura, uma combinação de cor convidam o leitor a sentir o universo retratado como mais próximo. Ao invés da predileção pela representação da ação, a imagem se detém nas qualidades plásticas das figuras e é a luz que traz dinamismo ao modelar o corpo dos personagens.

### **Considerações Finais**

Apesar de sua grande difusão em novos meios como a internet, as fotografias continuam a se colocar no formato de fotolivro, estabelecendo um mercado em franca expansão no Brasil. Isso porque o fotolivro continua a ser um formato privilegiado quando se pensa em construir narrativa e sensivelmente um conceito por meio do encadeamento de imagens. Pode-se pensar, ainda, que o formato tridimensional do fotolivro permite construir relações corporais com o leitor, tal como pôde ser visto no exemplo de Ruscha manuseando seu livro. A contiguidade e desdobramento das imagens nas páginas convida o leitor a vagar e descobrir outras pistas deixadas pelo autor, percorrendo caminhos alternativos de leitura e inserindo outros tempos de leitura.

Não se nega que outros meios, como o *on-line*, possam modular, a seu modo, a construção de caminhos e paradas alternativas à leitura. No entanto, vale a pena ressaltar que os fotolivros o fazem de maneira a suscitar a atividade de um corpo, com maior dinamismo cinético, convidando a ver as imagens por meio do contato com a materialidade do papel. Daí podem advir outros efeitos sinestéticos dados pelo contato com a imagem impressa em papel liso, rugoso, semitransparente ou ainda dobras e marcas que superpõem

camadas de sentido à fotografia.

A facilidade de se compor publicações independentes das grandes editoras cresceu com o avanço tecnológico e os fotolivros têm um papel importante na carreira de um fotógrafo, legitimando o seu saber sobre a construção de narrativas. O formato da publicação permite que o artista exercite um raciocínio sobre a relação entre as imagens e sua disposição temporal e espacial, relacionando-as com a atividade cinética do leitor de folhear as páginas.

De histórias mais concretas a percursos sensíveis, o prazer e a dor de ver se desdobram por páginas onde as fotografias dão pistas visuais e sensíveis sobre algum tema do mundo, fazem ver a concretude da encarnação de temas abstratos em cores e texturas de superfície e ainda lançam o leitor ao contato com as possibilidades criativas de outros mundos visíveis. A partir desta interação, ambos, leitor e fotolivro, fazem acontecer a experiência da leitura.

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, G. **Francis Bacon: a lógica da sensação**. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FABRIS, A.; COSTA, C. **Tendências do Livro de Artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FERNÁNDEZ, H. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

FREIRE, C. **Arte Conceitual**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2006.

GREIMAS, A.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

PARR, M.; BADGER, G. **The Photobook: A History**, Vol. I. Londres: Phaidon, 2004.

PLAZA, J. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n.6, abr., 1982. Disponível em: <http://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-como-forma-de-arte/>. Acessado em 14/01/2014.