

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Ana Paula Vitorio da Costa

**Fotolivre como montagem
Fenômenos de justaposição eisensteiniana**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Frederico Oliveira Coelho
Coorientador: Prof. Álvaro João M. de Queiroz

Rio de Janeiro
Junho de 2020



ANA PAULA VITORIO DA COSTA

Fotolivro como montagem Fenômenos de justaposição eisensteiniana

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Álvaro João Magalhães de Queiroz

Coorientador

UFJF

Profa. Vera Lucia Follain de Figueiredo

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Maria Teresa Ferreira Bastos

UFRJ

Profa. Daniela Nery Bracchi

UFPE

Rio de Janeiro, 19 de junho de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ana Paula Vitorio da Costa

Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) em 2008. Possui especialização em TV, Cinema e Mídias Digitais pela UFJF, concluída em 2011. É Mestre em Comunicação pela UFJF, desde 2015.

Ficha Catalográfica

Costa, Ana Paula Vitorio da

Fotolivro como montagem: fenômenos de justaposição eisensteiniana / Ana Paula Vitorio da Costa; orientador: Frederico Oliveira Coelho; coorientador: Álvaro João M. de Queiroz. – 2020.

135 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Fotolivro. 3. Livro fotográfico. 4. Fotografia. 5. Livro. 6. Montagem. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Queiroz, Álvaro João M. de. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

Para Helena e Conceição.

Agradecimentos

Às muitas mulheres que comigo estiveram em diferentes fases deste doutorado. Elas me mantiveram até aqui, foram meu abrigo, meu suporte, meu fomento, minha inspiração e motivo. São minha mãe, Vanda, minha irmã, Fernanda e minha avó Conceição; as amigas de longa data Vanessa, Polyana e Valéria; as primas Leila e Regina; as companheiras de pesquisa e de turma, Ana Luiza e Lívia; e a professora Ana Kiffer;

Ao meu orientador, Frederico Coelho, e ao meu coorientador, João Queiroz.

A todos os professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Aos professores que participaram da Comissão Examinadora.

Ao Iconicity Research Group.

Ao Fabio Messias, por colaborar na produção das fotografias que integram esta tese.

Ao Instituto Moreira Salles, pela acessibilidade ao acervo de fotolivros e de publicações sobre o gênero.

À Faperj, à Capes e à PUC-Rio, pelos auxílios e bolsas concedidas, sem os quais este doutorado não seria possível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Costa, Ana Paula Vitorio; Coelho, Frederico Oliveira; Queiroz, Álvaro João Magalhães. **Fotolivro como montagem** – fenômenos de justaposição eisensteiniana. Rio de Janeiro, 2020. 135p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Livros particularizados pela importância e predomínio da fotografia são frequentemente definidos como livros fotográficos ou fotolivros. São fenômenos caracterizados principalmente pela maneira como relacionam as imagens fotográficas entre si e com outros sistemas de signos (texto verbal, pintura, desenho, tipografia, projeto gráfico etc.), e pela forma como exploram a materialidade do livro. Em nossa tese, a *montagem* é o princípio por meio do qual os livros fotográficos são construídos e estruturados. Ela consiste no principal processo que regula as relações entre as partes que compõem essas obras. Quatro importantes fotolivros brasileiros, publicados na segunda metade do século XX, são observados nesta pesquisa. São eles *Viagem pelo Fantástico*, de Boris Kossoy (1971); *Amazônia*, de Claudia Andujar & George Love (1978); *São Paulo Anotações*, de George Love (1982); e *Silent Book*, de Miguel Rio Branco (1997). Utilizamos a teoria eisensteiniana para descrever esses trabalhos e verificamos que, como um princípio, a montagem pode ser observada, em vários níveis, como reguladora das relações que estruturam os fotolivros. Cada imagem fotográfica ocorre como uma montagem e, por sua vez, participa das justaposições que acontecem nas páginas, dípticos e trípticos. As partes que definem a obra, sequenciadas, atuam umas sobre as outras obedecendo a princípios semelhantes em novas escalas. O processo ocorre sucessivamente e produz a obra como uma *imagem* (no sentido proposto por Eisenstein).

Palavras-chave

Fotolivro; livro fotográfico; fotografia; livro; montagem; Eisenstein; *Viagem pelo Fantástico*; *Amazônia*; *São Paulo Anotações*; *Silent Book*.

Abstract

Costa, Ana Paula Vitorio; Coelho, Frederico Oliveira (Advisor); Queiroz, Álvaro João Magalhães (Advisor). **Photobook as montage** - eisensteinian juxtaposition phenomena. Rio de Janeiro, 2020. 135p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Books particularized by the importance and predominance of photography are often defined as photographic books or photobooks. They are phenomena characterized mainly by the way they relate photographic images to each other and to other sign systems (verbal text, painting, drawing, typography, graphic design, etc.), and by the way they explore the materiality of the book. In our thesis, montage is the principle by which photographic books are built and structured. It is the main process regulating the relations between the parties of these works. Four important Brazilian photographic books, published in the second half of the 20th century, are observed in this research. They are *Viagem pelo Fantástico* [*Journey into the Fantastic*], by Boris Kossoy (1971); *Amazônia*, by Claudia Andujar & George Love (1978); *São Paulo Anotações* [*São Paulo Notes*], by George Love (1982); and *Silent Book*, by Miguel Rio Branco (1997). We describe and analyze these works according to Eisenstein's theory. We verify that, as a principle, the montage can be observed structuring these photobooks in several levels. Each photographic image works as montage and, in turn, it participates in the juxtapositions on the pages, diptychs and triptychs. Sequenced, the parts defining the work act on each other obeying similar principles at new scales. This process occurs successively and produces the work as an *image* (in the sense proposed by Eisenstein).

Keywords

Photobook; photographic book; photography; book; montage; Eisenstein; *Viagem pelo Fantástico*; *Amazônia*; *São Paulo Anotações*; *Silent Book*.

Sumário

1. Introdução	9
2. Montagem como processo criativo	23
2.1. Diferentes concepções de montagem no cinema	26
2.2. Teoria de Eisenstein sobre montagem	29
3. Montagem nos fotolivros	51
3.1. Montagem intelectual e o fantástico fotográfico de Kossoy	52
3.2. A fotografia como atonalidade no livro fotográfico de Andujar & Love	76
3.3. As tonais de São Paulo, por Love	92
3.4. A cor como dominante tonal em <i>Silent Book</i>	107
4. Considerações Finais	120
5. Referências	125

Introdução

Fotolivro (Fernández, 2011), *Livro Fotográfico* (Andrade, 2015), *Fotolibro* (Fernández, 2011) e *Photobook* (Parr & Badger, 2004) são termos presentes em publicações recentes destinadas a tratar de um fenômeno que ocorre desde os primórdios da fotografia: a relação entre a imagem fotográfica e o livro. Apesar da versão estendida em inglês [*photographic book*] já ocorrer como título de um ensaio publicado em 1942 por Elizabeth McCausland e de ressurgir em 1986 em *Photographic Book to Photobookwork: 140 Years of Photography in Publication*, de Alex Sweetman, foi no início do século XXI que o termo se popularizou por meio da publicação de antologias como *The Book of 101 Books* e *The Open Book: A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, de Andrew Roth (2001, 2004), os três volumes de *Photobook History*, de Martin Parr & Gerry Badger (2004, 2009, 2014); *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*, de Rayüichi Kaneko e Ivan Vartanian (2009); as versões em português, inglês e espanhol de *Fotolivros Latino-americanos*, de Horácio Fernández (2011); *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards*, de Frits Giertsberg & Rik Suermondt (2012); e *CLAP! Contemporary Latin American Photobooks 2000-2016*, organizado por Olga Yatskevich (2017). A difusão do termo está associada ao crescimento, observado nos últimos anos, do interesse de críticos e teóricos pelo fenômeno. Mas do que estamos tratando quando falamos de *fotolivro*, *livro fotográfico*, *fotolibro* ou *photobook*? Todo livro com foto pode ser chamado por uma das variações em diferentes idiomas do termo *fotolivro*? O que esses autores, que têm se dedicado ao assunto recentemente, oferecem a respeito do que eles consideram característica definidora ou predominante desse tipo de publicação? O que permite que determinado livro com fotos impressas possa ser chamado de *fotolivro* ou *livro fotográfico*?

Ralph Prins (1989) descreve o *fotolivro* como um *evento* específico, uma forma de arte autônoma, comparável a uma escultura, uma peça ou um filme. Nas palavras dele, são obras nas quais, “as fotografias perdem suas características fotográficas próprias, e são traduzidas pela tinta da impressão, em um acontecimento dramático chamado *livro*” (Boom & Prins, 1989, p.12). Em consonância com essa definição, Parr & Badger (2004), explicam ser o *livro fotográfico*, ou *fotolivro*, um livro no qual a

fotografia ocorre como principal meio,¹ mesmo que nele encontrem-se também textos verbais e outros sistemas² de signo.³ No fotolivro, complementa Bello (2012), a fotografia é sempre essencial e integral, nunca um mero suplemento ao sentido do trabalho. Kaneko & Vartanian (2009, p.12) explicam que não só no Japão, onde o desenvolvimento dos livros fotográficos é incomparável, mas em todo o mundo “o fotolivro tornou-se uma forma definidora da fotografia”. Como fenômeno intermediário,⁴ o meio relaciona imagem fotográfica, texto verbal e outros sistemas visuais. São casos de “combinação midiática” (Rajewsky, 2005), particularizados pela maneira como organizam a sequência de imagens, textos, tipografia e outros sistemas de signo integrantes da obra, bem como pela forma como distinguem elementos associados à materialidade do livro, como qualidade do papel e da impressão.

Um livro com fotografias, para ser considerado um fotolivro precisa corresponder a mais do que uma coleção de imagens fotográficas. É comum entre os

¹ Neste trabalho, consideramos como *meios* e *mídias* os processos que atuam como “artefatos” (Atã & Queiroz, 2019) que possibilitam a troca de informação entre seres humanos.

² Como entendido por Jakobson (2003, p. 11) por exemplo, em sua descrição de “tradução intersemiótica”, “sistemas de signos” são os processos de relação entre signos. Signo, por sua vez, conforme proposto por Peirce pode ser descrito como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (CP 2.228). Nesse sentido, toda mídia funciona como um sistema de signos. Exemplos incluem pintura, fotografia, literatura, música, teatro, arquitetura etc.

³ Aproveitamos a ocorrência do termo para informar ao leitor que, nesta pesquisa, outras definições propostas por Peirce são utilizadas. Compreende-se aqui “semiose” (EP 2:411), ou a “ação do signo”, como processo envolvendo uma relação constituída por três termos irreduzivelmente conectados – signo, objeto e interpretante (CP 2.228). Os signos, por sua vez, são classificados conforme as relações de determinação, e/ou causalidade, que mantém com seus correlatos (objeto e interpretante) (Freadman, 2004). Com relação a seus objetos, esses signos podem exibir alguma similaridade, ou analogia, com eles, quando são classificados como “ícones” (incluindo-se aqui as relações diagramáticas que serão apontadas ao longo do texto); podem forçar a atenção para um objeto, por meio de uma relação factual, como “índices” (relações indexicais); ou podem, ainda, se relacionar com seus objetos com base em alguma característica imputada através de associações de ideias, ou leis, como os “símbolos” (relações descritas, ao longo deste texto, como simbólicas) (CP 1.369, CP 1.558; Queiroz & El-Hani, 2006).

⁴ Fenômenos de intermedialidade são comumente descritos como processos que relacionam duas ou mais mídias (Rajewsky 2005, 2012; Clüver 2006, 2011; Müller 2010, 2012; Wolf 2002). Conforme Elleström (2010: 14), “toda relação intermediária parece ser mais ou menos uma anomalia onde se presume que as diferenças essenciais que caracterizam determinada mídia são transformadas, combinadas ou misturadas de maneira particular”. Produções intermediárias ocorrem, frequentemente, como propostas de exploração e/ou superação de restrições midiáticas provocadas por suas condições materiais e operativas, além de determinações culturais. Os processos de intermedialidade seguem, assim, na direção de questionar ideias pré-estabelecidas sobre o que caracteriza determinada mídia, mesmo que as fronteiras aceitas entre diferentes formas de articulações midiáticas não possam ser evidenciadas completa e distintamente.

críticos e teóricos dedicados ao assunto a compreensão de que o meio não equivale à reunião de fotos, independente de quão singulares elas possam ser com relação à qualidade técnica, estética e/ou à sua relevância cultural. São publicações caracterizadas por um cuidadoso sequenciamento e edição de imagens fotográficas que ocorre com a finalidade de transmitir o que Nelson (2007, p.10) denomina “argumentos visuais”. As fotografias ocorrem em uma relação de codependência, organizadas de modo a atuar umas sobre a interpretação das outras à medida que as páginas são viradas. Conforme descrevem Parr & Badger (2004, p.7), “no fotolivro, a soma, por definição, é maior do que as partes” e quanto maior for a qualidade das partes, quanto mais impressionantes forem essas partes, maior será o potencial da soma, do conjunto. Assim, o significado coletivo, da relação, importa mais que o significado individual das imagens fotográficas.

Os livros fotográficos tornaram-se nosso objeto de interesse no contato com a exposição *Fotolivros Latino-americanos*, promovida por Horácio Fernandez no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, em 2013. Na dissertação iniciada naquele ano, e defendida em 2015, abordamos algumas das obras exibidas na mostra como fenômenos que caracterizamos como de densa relação entre fotografia e diferentes sistemas de signos no livro. Foram os desdobramentos daquele projeto que geraram a proposta e o desenvolvimento desta tese com foco, inicialmente, na materialidade do livro como signo, produzindo sentido em diferentes tipos de publicação. Ao longo do doutorado, o refinamento do escopo e do objetivo conduziram-nos de volta ao início das investigações, e à continuidade na busca por material teórico e crítico sobre fotolivros. Constatamos que, embora seja possível encontrar hoje maior quantidade de pesquisas sobre livros fotográficos em comparação com a década passada, ainda existe um vasto número de questões relacionadas ao tema, que ainda não foram discutidas ou foram apenas superficialmente abordadas. Essa foi uma das razões que nos estimularam a prosseguir na investigação do fenômeno, não com a pretensão de preencher lacunas teórico-críticas, mas com o objetivo de contribuir no estímulo ao surgimento de novas questões, e novas e mais aprofundadas discussões, sobre o livro fotográfico, um meio que é, ao mesmo tempo, tão velho e tão novo.

1.1.

Breve relato histórico sobre o fotolivro

Desde os seus primórdios, a fotografia ocorre associada ao livro (Armstrong, 1998; Parr & Badger, 2004; Nelson, 2007; Shannon, 2010; Fernández, 2011; Bello & Zamir, 2012). Na primeira metade século XIX, enquanto começavam a se desenvolver as técnicas de fixação e impressão fotográfica, fotografias originais eram coladas à mão nas páginas dos livros, seguindo esboços prévios. Comumente, publicados em séries, como fascículos, os primeiros fotolivros eram, em sua maioria, dedicados a tópicos como estudos de viagem, paisagens, monumentos antigos, obras de arte, documentos arqueológicos, etnográficos e de engenharia (Parr & Badger, 2004).

Exemplar tanto no que diz respeito à qualidade do design quanto das fotografias, *Photograph of British Algae: Cyanotype Impressions*, de Anna Atkins (1843-1853), está catalogado como o primeiro fotolivro da história (Parr & Badger, 2004; Nelson, 2007; Bello & Zamir, 2012). A publicação privada, além de documentada como o primeiro livro em cópias com fotografias, é pioneira também no uso da imagem fotográfica em favor da pesquisa científica e do ensino. A obra, em três volumes, foi completamente concebida pela autora. Dedicada não só à qualidade da reprodução fotográfica, como ao design dos títulos, Atkins escreveu à mão as legendas e textos, reproduzindo-os em seguida com os cianótipos. A cuidadosa organização resulta no que críticos consideram uma “completa integração entre texto e imagem” (Parr & Badger, 2004, p.20).

No mesmo período, de 1844 a 1846, William Henry Fox Talbot publicava *The Pencil of Nature*, o primeiro livro fotográfico com circulação comercial do qual se tem notícia. Outro marco na história da relação livro-fotografia, o conjunto de seis fascículos é considerado mais relevante em termos de avanço científico do que estético (Parr & Badger, 2004). Desde 1835, Talbot vinha trabalhando em um experimento fotográfico que resultou no desenvolvimento de um negativo de câmera por meio do qual seria possível a impressão de múltiplos positivos, em 1841 o resultado foi patenteado com o nome de *calótipo* e deu origem à série (Andrade & Viana, 2001). Os volumes de *The Pencil of Nature* relacionavam impressões fotográficas originais (24 calótipos, no total), criadas para o livro, a comentários impressos. A publicação ficou a cargo da *Talbotype Manufacturing Establishment in Reading*, que a partir da invenção passou a prestar o serviço de impressão de

calótipos. Outro projeto, importante na história do fotolivro, desenvolvido na época foi *Sun Pictures in Scotland*, também de Talbot, inspirado na vida e nos escritos de Walter Scott. Iniciado três meses após a publicação do primeiro fascículo de *The Pencil of Nature*, os volumes encadernados de *Sun Pictures in Scotland* chegaram às mãos dos assinantes em 1845 (Bello, 2012).

Como um período marcado por intensa atividade, experimentação e avanços técnicos, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento da impressão fotomecânica, as primeiras três décadas da fotografia foram marcadas também pelo expressivo número e qualidade de fotolivros, até hoje apontadas como trabalhos exemplares no que se refere a soluções técnicas e estéticas (Parr & Badger, 2004). Mais tarde, na década de 1880, o desenvolvimento de novos processos de impressão e a invenção da chapa de meio-tom foram outros marcos importantes na história do fotolivro. O avanço tecnológico possibilitou que imagens e tipos fotográficos fossem mecanicamente reproduzidos na mesma impressora, o que representou redução nos custos e no tempo de produção. Isso, além de tornar mais frequente a inserção de imagens fotográficas em jornais e revistas, incentivou a publicação de fotolivros (Nelson, 2007).

No contexto brasileiro, a presença da fotografia no livro foi escassa durante o século XIX e pouco expressiva nas primeiras décadas do século seguinte (Andrade, 2015). Se em outros países da América Latina, os fotolivros aparecem pelo menos desde 1920 (Fernández, 2011), no Brasil, embora os experimentos fotográficos tenham ocorrido desde a primeira metade do século XIX,⁵ os livros associados às propostas de expressão fotográfica são resultado de tecnologias que chegaram ao país nas décadas de 1930 e 40, trazidas por fotógrafos, escritores e jornalistas estrangeiros (Andrade, 2015). Entretanto, foi na segunda metade do século XX que, de fato, se deu a concentração das mais importantes publicações brasileiras de livros fotográficos, a exemplo de obras como *Viagem pelo Fantástico* (Kossoy, 1971), *Amazônia* (Andujar & Love, 1978), *São Paulo Anotações* (Love, 1982) e *Silent Book* (Rio Branco, 1997), às quais dedicamos atenção nesta pesquisa. O período concentrou um vasto número de publicações significativas no que se refere a experimentações formais. Além do contexto histórico e cultural, que tinha influência

⁵ Boris Kossoy, em *Hércules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil* (2006), apresenta dados que comprovam que Florence, por meio de sua criação conhecida como poligrafia, chegou à fotografia seis anos antes do anúncio oficial da invenção do meio fotográfico na Europa.

direta nas produções artísticas que aconteciam no mundo todo, um dos fatores que teria contribuído para a profusão no Brasil de livros fotográficos foi a expansão do offset,⁶ ocorrida durante a década de 1960 (Silveira, 2008), embora sua invenção fosse datada de 1904 e sua chegada ao Brasil tenha sido documentada na década de 1920.

1.2.

Materialidade, sequência e narrativa no fotolivre

Diferente do que acontece quando o livro atua como suporte literário, por exemplo, no livro fotográfico, a “mídia técnica”⁷ (Elleström, 2010, p. 27) age não só sobre a maneira como acessamos a imagem fotográfica, mas também sobre a forma como interpretamos a obra. Seus aspectos materiais (dimensões, páginas sequenciadas, vinco físico, gramatura do papel etc.) e hábitos a eles associados atuam diretamente sobre a interpretação das fotografias que são ‘lidas’ em dípticos e sequências de páginas. As condições em que a imagem fotográfica é impressa (associada a outras fotos, textos e/ou especificidades do projeto gráfico) alteram sua relação com o referente inicial e condicionam as maneiras como essa fotografia é interpretada.

Destinadas a uma interação direta e privada com o leitor-observador, as obras em fotolivre são definidas tanto pela forma como são feitas quanto pela maneira como são experimentadas. O fotolivre aproxima a imagem fotográfica do corpo, tornando seu acesso dependente de uma atividade sensório-motora muito distinta daquela observada se ela fosse mediada como parte de um outro sistema, como quando apresentada na parede de uma galeria ou em uma videoinstalação, por exemplo. O livro fotográfico precisa ser tocado, manipulado, enquanto é visto. Ele possui peso, temperatura, odor. A bidimensionalidade da imagem fotográfica integra-se à tridimensionalidade do livro e as propriedades visuais da fotografia são estendidas a outros sentidos além da visão.

⁶ O offset desenvolveu-se por meio da adaptação dos conhecimentos em litografia ao processo fotográfico. A sensibilização (fotográfica) da matriz de impressão com o recurso do fotolito foi o que permitiu que a fotografia fosse inserida mais facilmente nas publicações.

⁷ “Mídia técnica”, conforme Elleström (2010, p.27), diz respeito aos aspectos básicos materiais e técnicos que compõem uma mídia.

Livros fotográficos, como os exemplares aos quais nos dedicamos nesta pesquisa apropriam-se do livro, explorando-o como forma historicamente estabelecida, com estrutura e funcionalidade definidas. Características como tamanho, peso, propriedades da capa (comum ou dura), das páginas (deslizantes ou ásperas, com ou sem desdobramentos), a gramatura do papel (e conseqüente sensação háptica), são todos exemplos e elementos que constroem a maneira como interpretamos as obras. A versão digital do premiado *Moksha*, de Fazal Sheikh (2005), por exemplo, pode conter as mesmas imagens fotográficas, dispostas em uma seqüência semelhante à do livro impresso, entretanto propriedades materiais distintas atuam com as fotografias, textos verbais e demais sistemas de signos, ou mídias, presentes naquele fotolivro.

A inserção da fotografia na página torna o livro, mais que um suporte, um meio complexo, autorreferencial e opaco. Entre os atributos que distinguem os fotolivros estão as possibilidades exploradas quando convencionalidades da mídia técnica são experimentadas, por exemplo, na ausência do texto verbal na página. Relações dípticas e sequenciais entre as partes, espessura e tipo da folha, tamanho e formato do livro, e escolhas gráficas, como características das margens, são propriedades relevantes no fotolivro porque assumem função sígnica e atuam na interpretação da obra. Ulises Carrión, em 1975, descreve como “nova” uma compreensão do livro que apesar de destinada a tratar do desenvolvimento do livro de artista (*artists book*) nos anos 1960 e 1970, pode ser verificada como característica do livro fotográfico desde seus primórdios. Carrión (1975, p.4) – que é também autor, com Ivald Granato, do fotolivro *O Domador de Boca* (1978) –, fala de *Uma nova arte de fazer livros* que “negligencia intenções e utilidades, e retorna a si mesma, se auto-investiga, procurando por formas, por séries de formas que dão a luz, ligam-se, desdobram-se em seqüências espaço-tempo”. Não seria exatamente isso o que ocorre quando fotografia e livro são justapostos dando origem a um fotolivro?

O livro é uma seqüência espaço-temporal (Carrión, 1975; Plaza, 1982). Como uma seqüência de espaços percebidos em momentos distintos, ele funciona como uma seqüência de momentos. Se no que diz respeito à prosa essa é uma informação menos relevante, em uma série de poemas ou de textos relativamente curtos, essa propriedade do livro pode tornar-se mais importante, ainda que não seja completamente incorporada como processo constitutivo da obra (Carrión, 1975). O livro fotográfico parece ser uma das formas que se apropria, explora e experimenta

mais intensamente essa característica material da mídia técnica, concebendo-a como ferramenta criativa ou, em uma proposição mais radical, como a própria obra. Mesmo no caso de trabalhos cujas páginas ocorrem soltas, como *Quarenta Clics em Curitiba* (Leminski & Pires, 1974), a observação das partes verifica-se em um intervalo temporal e implica no manuseio das páginas. Ainda que menos controlado pelo autor, o acesso à obra pressupõe uma sequência a partir da organização de etapas.

Na “nova arte” de Carrión (1975), a criação de um livro está na realização “da sequência espaço-tempo ideal por meio da criação de uma sequência de signos paralela, sendo ela verbal ou outra”. Nesse sentido, as partes (fotografias, textos verbais e outros sistemas de signos) não se destinam a transmitir imagens mentais, mas a formar, por meio da relação, “uma sequência espaço-tempo identificada pelo nome ‘livro’” (Carrión, 1975, p.4). Incorporando essas propostas, Julio Plaza, em *A forma do livro*, de 1982, denomina *montagem* a sequência de espaços e momentos descritas por Carrión como a realização do “novo livro” e da “nova arte”. Observamos que, no fotolivro, os parâmetros espaço-temporais e os limites físicos do livro, são frequentemente pressupostos salientados por meio das relações estabelecidas entre as imagens fotográficas, as páginas e os demais sistemas de signos envolvidos na obra. Citamos como exemplo as quatro publicações às quais dedicamos atenção neste estudo.

A narrativa no fotolivro está, sem dúvida, associada à sequencialidade, à disposição das imagens em determinada ordem em um livro. Mas essa narrativa diz respeito, também e principalmente, a concepções espaciais. Conforme Villatoro (2017, p.2), “o fotolivro é um gênero de narrativa por meio da imagem” e é através do livro fotográfico que a fotografia desenvolve seu potencial narrativo. Frequentemente concentrada na visualidade e na fragmentação, a narrativa nos fotolivros é criada por meio da relação espacial entre as imagens fotográficas (e outros sistemas de signos que possam ocorrer a elas relacionados, como texto verbal, pintura, desenho, projeto gráfico etc.). Bate (2013) observa que nos fotolivros, a diegese narrativa ocorre por meio de uma sintaxe visual que se aproxima dos métodos de sintaxe musical e distingue-se dos métodos de continuidade. Numa linha semelhante, Silveira (2008, p.73) explica que na “concepção plástica da obra”, a estrutura atua como um “predicado semântico”. Conforme o autor, “cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e intelecção) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões

futuras” (Silveira, 2008, p.72). Os fotolivros são exemplos de como, em livros de artista, o processo narrativo ocorre associada ao ato de virar as páginas e está vinculada à noção de etapa.

A narrativa no livro fotográfico é também uma questão intermediária, relaciona diferentes mídias, ou sistemas de signos, e apropria-se de métodos característicos de meios como cinema, literatura e música (Kress & Leeuwen, 1996; Nelson, 2007; Silveira, 2008; Badger, 2013; Bate, 2013). Além disso, uma vez que a narratividade depende da estruturação das partes e aspectos formais do meio, o design consiste em um sistema de signos indispensável ao desenvolvimento da narrativa no fotolivre, capaz, inclusive, de suplantar a ideia de que a publicação seja uma reprodução de algum original, com a consciência de que o próprio fotolivre é um original (Vartanian, 2009). No fotolivre, a maneira como as imagens fotográficas são relacionadas aos aspectos formais do livro produz “efeitos de significado complexos” (Kress & Leeuwen, 1996, p. 241). Quando observamos trabalhos como *Viagem pelo Fantástico*, de Boris Kossoy (1971), *Toward the City*, de Yutaka Takanashi (1974), *Amazônia*, de Claudia Andujar & George Love (1978), e *Retromundo*, de Paolo Gasparini (1986), notamos, por exemplo, a relevância da materialidade do papel na diferenciação das partes do livro e a interferência das propriedades da folha na maneira como interpretamos as imagens fotográficas impressas nas diferentes seções da obra. A distinção material entre as páginas salienta para o leitor-observador a materialidade da fotografia na reprodução. Publicações como essas são caracterizadas por uma conexão inextricável entre a forma do livro em si e as imagens nele vistas. Nesse sentido, o livro e a fotografia tornam-se um e o mesmo, um fotolivre, de fato.

1.3.

Fotolivre e Livro de Artista

Desde a invenção da fotografia, o fotolivre desempenhou papel importante tanto para a aceitação da imagem fotográfica como arte, quanto para o desenvolvimento e evolução do meio na cultura visual. Se não foi até o século XX que os museus e galerias passaram a acolher a fotografia, até então eram as livrarias e os arquivos os espaços considerados apropriados para a imagem fotográfica (Parr & Badger, 2004). Durante a segunda metade do século XIX na Europa, por exemplo, produzir um livro

representava para os fotógrafos uma maneira de vender seus trabalhos e de se estabelecer como artista/autor (Bello, 2012). E ainda no início do século XX, a maioria dos fotógrafos tinha predileção pelos livros. Exemplo disso é o fato de que muitas das raras fotografias dessa época, pelas quais colecionadores hoje pagam fortunas, só chegaram às molduras porque tiveram os livros aos quais pertenciam irremediavelmente destruídos com o passar dos anos (Parr & Badger, 2004).

Com a entrada da fotografia nas galerias e museus, e a institucionalização do meio como forma de arte, a popularidade dos fotolivros não declinou, em vez disso o meio sofreu transformações (Bello, 2012). Uma série de fotolivros passou, por exemplo, a ser publicada junto ou a partir de exposições. É o caso de *American Photographs*, de Walker Evans (1938), que acompanhou a primeira exposição solo de um fotógrafo no Museu de Arte Moderna, em Nova York. Notável tanto no que diz respeito ao desenvolvimento da fotografia documental quanto como forma de arte (Shannon, 2010; Company, 2012; Badger, 2013), a obra desenvolve-se por meio de uma sequência das imagens fotográficas cuidadosamente organizada. A obra é, inclusive, uma evidência de que, para Walker Evans, o sentido da fotografia não começa nem se encerra numa imagem fotográfica isolada (Company, 2012).

Os fotolivros correspondem a um percentual significativo dos livros de artista publicados e não é sem razão que Ralph Prins (1989) os compreende como formas de arte autônomas. Se, historicamente, o livro fotográfico ocorre indissociado da arte, em Ed Ruscha a constatação de Prins corrobora-se. Seu paradigmático livro de artista, *Twenty Six Gasoline Station* (1963), conhecido inclusive pela importância na consolidação do Conceitualismo, é um fotolivro. Descrita por Ruscha como “uma coleção de *readymades*” (Ruscha in Coplans, 1965, s/p), a publicação é influenciada também por obras como o emblemático livro de Walker Evans e *The Americans*, de Robert Frank (1958). Entre as décadas de 1960 e 1970, dezesseis fotolivros foram publicados por Ed Ruscha em intervalos regulares, construindo o que críticos e historiadores consideram uma das mais celebradas séries de livros de artista (Parr & Badger, 2004). Os quinze títulos que sucedem *Twenty Six Gasoline Station* incluem publicações como *Various Small Fires and Milk* (1964), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Thirtyfour Parking Lots* (1967) e *Real Estate Opportunities* (1970).

A década de 1960 é período a partir do qual está concentrada grande parte das publicações de importantes fotolivros em várias partes do mundo como Estados Unidos, Japão e toda a América Latina (ver Parr & Badger, 2004; Kaneko & Vartanian,

2009; Fernández, 2011). Foi uma época em que, voltados para os processos de realização de seus livros fotográficos, os artistas e fotógrafos dedicaram-se a desenvolver experimentos com novas expressões e a promover a investigação das habilidades do meio. Não por acaso, Rosalind Krauss (1999, p.290) observa que essa é justamente a década em que a fotografia “abandona sua identidade como um objeto histórico ou estético para se tornar um objeto teórico”. A autora defende que a expressividade alcançada pelos livros fotográficos nessa época está relacionada ao fato de que a fotografia, uma vez tornada objeto teórico, voltava seu foco para a arte.

Com essa virada a partir da qual o fotolivro teria sido institucionalizado como meio de produção artística, as publicações passam a ser mais intensamente exploradas como fenômenos de intermedialidade. Nesse processo, os artistas e fotógrafos passam a dedicar-se mais intensamente à apropriação tanto de aspectos técnicos e materiais de outras mídias, como cinema, literatura e música, quanto dos métodos de desenvolvimento de narrativa presentes em diferentes meios. O trabalho de Ruscha mais uma vez é um exemplo disso, como são as paradigmáticas obras japonesas do período, como *Chizu* [O Mapa], de Kikuji Kawada (1965), com design de Kohei Sugiura.

No Brasil, fotolivros e livros de artista ganham expressividade e são explorados por artistas, fotógrafos e escritores em época e contexto aproximados. Os livros de artista começam a receber atenção e a ser produzidos na década de 1960 e tem nos anos 1980 seu período de maior expressividade (Silveira, 2008). Fenômeno semelhante ocorre com o fotolivro, cuja maioria das principais publicações concentra-se entre as décadas de 1960 e 1990. Além das obras por nós analisadas nesta pesquisa, são exemplos trabalhos como *Rua*, de Guilherme de Almeida & Eduardo Ayrosa (1961); *Paranóia*, de Roberto Piva & Wesley Duke Lee (1963); *O Mergulhador*, de Vinícius de Moraes & Pedro de Moraes (1968); *Quarenta Clics em Curitiba*, de Paulo Leminski & Jack Pires (1976); *O Domador de Boca*, de Ivald Granato & Ulises Carrión (1978); *Bahia*, de Mario Cravo Neto (1980); e *Antropologia da Face Gloriosa*, de Arthur Omar (1997).

1.4.

Fotolivro como montagem

Em nossa tese, a *montagem*⁸ é o princípio criativo⁹ por meio do qual são construídos livros fotográficos como *Viagem pelo Fantástico* (Kossoy, 1971), *Amazônia* (Andujar & Love, 1978), *São Paulo Anotações* (Love, 1982) e *Silent Book* (Rio Branco, 1997). O *conflito-justaposição* é o que regula as relações entre as partes¹⁰ que compõem esses fotolivros, estruturando a obra como um todo. A montagem, capaz de superar a natureza indexical do filme tanto em Eisenstein (montagem como criação) quanto em Vertov (montagem como revelação), se aplica ao fotolivro como método de superação da indexicalidade da fotografia. Quando observada isoladamente, uma imagem fotográfica é, em geral, interpretada como signo daquilo cujo aspectos visíveis imprimem suas formas ou vestígios na superfície fotográfica. No livro, as condições em que a fotografia é impressa sugerem novas interpretações e alteram sua relação com o referente. Quando parte de um fotolivro, as imagens fotográficas não apenas representam o recorte visível que lhes originaram, mas se tornam parte de um processo no qual sua interpretação depende da relação com os outros sistemas de signos presentes no livro, sejam eles outras fotografias, poemas, pinturas, projeto gráfico da obra etc. Isso ocorre principalmente porque a imagem fotográfica, quando explorada como *fragmento*, torna-se integrante de um todo cujo sentido, mais que em cada elemento isolado, desenvolve-se nos processos dialéticos que se sucedem no decorrer das páginas.

O livro, por sua vez, mais que apenas mídia técnica do fotolivro, configura-se como a própria presença material da obra a qual integra. E se no cinema, o intervalo entre os frames é o que organiza a percepção de tempo e espaço (Augusto, 2004), no livro fotográfico, o manuseio e manipulação das páginas atualiza a sequência que produz o deslocamento temporal da imagem fotográfica. Como recorte temporal espacializado na página, a fotografia que integra a sequência revelada no manuseio do livro passa a ser percebida como fragmento capaz de estender-se ao fragmento

⁸ Termos como *montagem*, *conflito*, *justaposição*, *fragmento* e *imagem*, recorrentes nesse trecho da introdução, são todos considerados a partir da teoria eisensteiniana. Eles serão definidos no capítulo seguinte, onde apresentamos e descrevemos a montagem como princípio criativo nas artes em geral e no cinema.

⁹ Por *princípio criativo* entendemos os processos que atuam como fundamentos ou requisitos elementares na criação das obras.

¹⁰ Fotografias, aspectos materiais e convencionais do livro e outros sistemas de signo.

seguinte e de funcionar como extensão (espacial e temporal) e, portanto, parte, do fragmento anterior.¹¹

Apesar de teorizada principalmente pelos cineastas da escola russa (Xavier, 1984; Augusto, 2004; Abreu, 2014), a montagem, como sugere Eisenstein, não é exclusiva ao cinema, e pode ser percebida como ferramenta criativa em qualquer manifestação artística, bem como nas relações entre partes que compõem organismos na natureza. Utilizando como base o contexto em que Eisenstein criava e teorizada, pode-se supor, por exemplo, a influência da montagem como ferramenta teórica e como método na criação de artistas que eram seus contemporâneos como Popova,¹² El Lissitzky,¹³ Rodchenko,¹⁴ Stepanova¹⁵ e Klutsis.¹⁶

Ao explorar as formas combinatórias em uma variedade de manifestações artísticas, Eisenstein alcança uma compreensão ampliada do significado de *imagem* nas artes. Para o cineasta, a montagem não existe como algo isolado, mas como uma representação particular de um tema geral que penetra todas as partes da obra de uma mesma maneira. Essa discussão diz respeito ao cinema, mas se aplica igualmente à pintura ou à literatura, por exemplo. É a justaposição das partes, sejam elas imagens fotográficas, textos verbais, produções artístico-visuais, projetos gráficos, ou qualquer outro sistema de signos integrante da obra, que promove seu sentido, descrito por Eisenstein (2002b, p.17) como “terceira coisa”, “conceito” ou “imagem”. Por isso, em nossa abordagem, fotolivros são fenômenos de montagem cujos sentidos ocorrem como efeitos combinatórios, resultados de justaposição, como uma “terceira coisa”, tal qual sugerido pela teoria eisensteiniana.

¹¹ É importante salientarmos que, no fotolivro, não só a imagem fotográfica atua como fragmento, mas também outros sistemas de signos como é o caso dos poemas em *Paranóia*, de Roberto Piva & Wesley Duke Lee (1963), e do projeto gráfico em *Sí por Cuba*, de Tatiana Altberg (2005).

¹² Liubov Popova (1889-1924) foi uma artista multimídia e designer que desenvolveu seus trabalhos por meio de uma estética que relacionava características cubistas, suprematistas e construtivistas.

¹³ Considerado um dos principais nomes do Construtivismo e um dos idealizadores do Suprematismo russo, El Lissitzky (1890-1941) foi artista, educador, designer, fotógrafo, tipógrafo e arquiteto. De inquestionável relevância, seus livros de artista e produções gráficas são considerados revoluções estéticas no design do século XX.

¹⁴ Um dos fundadores do Construtivismo e do design moderno russo, Alexander Rodchenko (1891-1956) foi também artista plástico, escultor e fotógrafo.

¹⁵ Artista e pensadora construtivista, Varvara Stepanova (1894-1956) apesar de mais conhecida como designer, foi pintora, fotógrafa, tipógrafa, ilustradora, cenógrafa e estilista. Desenvolveu vasto número de trabalhos com o marido, Alexander Rodchenko.

¹⁶ Considerado o pai da fotomontagem russa, Gustav Klutsis (1895-1938) foi fotógrafo construtivista cujos trabalhos, em colaboração com a esposa Valentina Kulagina, são considerados pioneiros dentre as obras da vanguarda soviética.

Este trabalho não é o primeiro a utilizar o termo *montagem* para tratar das relações que envolvem fotografias no livro. Tampouco é pioneiro na evocação da teoria cinematográfica para pensar fotolivros. Patrícia Di Bello & Shamoon Zamir (2012), na introdução de *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, por exemplo, sugerem que está em Eisenstein o fio condutor que relaciona e fundamenta as observações sobre livros fotográficos encontrados nos artigos reunidos na publicação. O ponto central desta tese parte de noções como essa de Bello & Zamir (2012) para assumir uma investigação mais radical e sistemática. Em nossa abordagem, a montagem é método tão inevitável ao livro fotográfico, quanto é para o cinema, segundo Eisenstein. A tese é, por isso, uma transposição da teoria desenvolvida pelo cineasta russo para o estudo de livros fotográficos.

Uma vez apresentada essa breve contextualização do fenômeno ao qual nos dedicamos nesta pesquisa e indicadas nossas principais fundamentações e objetivos, o próximo capítulo faz uma abordagem panorâmica da montagem como método criativo praticado nas artes em geral e no cinema. A seção inclui os princípios da Teoria da Montagem de Eisenstein, usados neste trabalho para a descrição dos livros fotográficos. Em seguida, no terceiro capítulo, analisamos os fotolivros *Viagem pelo Fantástico*, de Boris Kossov (1971), *Amazônia*, de Cláudia Andujar & George Love (1978), *São Paulo Anotações*, de George Love (1982) e *Silent Book*, de Miguel Rio Branco (1997), com base nos cinco métodos eisensteinianos de montagem. Por fim, nas considerações finais, reunimos as principais conclusões resultantes das análises dos fotolivros.

2

Montagem como processo criativo

Historicamente, o termo *montagem* é usado para se referir ao princípio formal de funcionamento em distintas produções artísticas praticadas na primeira metade do século XX (Phillips, 1992). Amplamente utilizada no modernismo, a montagem tem seu desenvolvimento atrelado aos movimentos de vanguarda e foi praticada e teorizada por muitos artistas que produziam nesse contexto (Nemchenko, 2018). Uma característica comum a esses trabalhos é o entendimento dos seus componentes como inicialmente dissociados e organizados no processo criativo de modo a gerar um todo novo e composto. A montagem ocorre, assim, relacionada a uma prática estética dedicada ao corte, seleção, combinação, repetição e sobreposição¹⁷ nas produções artísticas, e como método responsável por aproximar diversos segmentos das artes de campos como o do design e do cinema (Lavin & Teitelbaum, 1992).

Contudo, a montagem, como um “princípio de criação de sentido”¹⁸ (Nemchenko, 2018, p. 118), antecede os trabalhos desenvolvidas no contexto dos movimentos de vanguarda. Como método criativo, pode ser observada, por exemplo, nos haicais de Matsuo Bashō (1644-1694), Takarai Kikaku (1661-1707), Morikawa Kyoroku (1656-1715) e Yosa Buson (1716-1783), nos quais os versos funcionam como elementos independentes, relacionados por justaposição. Eisenstein (2002a, p.8) descreve essas produções como processos no quais o Haijin “escreve com planos de cinema e monta seu poema assim como um realizador monta seu filme, formando uma nova ideia a partir da fusão/colisão de planos independentes”. Outro importante exemplo de exercício de montagem situado no contexto da cultura oriental é o teatro japonês Kabuki, originado no início do século XV. Como o termo em sua versão ideogramática sugere (歌舞伎), os espetáculos são pautados pela combinação de canto e dança. Como montagem, o Kabuki relaciona corpo, música, figurino,

¹⁷ *Corte, seleção, combinação, repetição e sobreposição* são termos relacionados às definições que Eisenstein faz de *enquadramento [framing]* e *justaposição* em seus ensaios. Esses tópicos serão detalhados na seção deste capítulo dedicada às especificidades da teoria eisensteiniana sobre montagem.

¹⁸ A autora utiliza essa expressão (*meaning-generative principle*, na versão original), para descrever a montagem como um processo que funciona como artefato criativo, responsável pela organização da obra no espaço e no tempo, e pela maneira como essa obra ocorre relacionada ao mundo, como seu objeto de representação (ver Nemchenko, 2018).

cenário, entre outras mídias, considerando-as componentes de um todo, que atuam uns sobre a interpretação dos outros. Conforme Eisenstein (2002a, p.29), no Kabuki encontramos um modelo vigoroso de montagem baseado na simultaneidade, no qual seus componentes (som, movimento, espaço, voz) “não acompanham (nem mesmo são paralelos) um ao outro, mas funcionam como elementos de igual significância”.

No ocidente, é a partir do final do século XIX e na primeira metade do século XX que a montagem passa a ser amplamente usada por escritores, artistas e cineastas como princípio criativo (Eisenstein, 2002; Aumont & Hildreth, 1983; Lavin & Teitelbaum, 1992; Amiel, 2007; Nemchenko, 2018). Um exemplo está na fragmentação literária que, apesar de já observada no século XVIII entre escritores românticos alemães, torna-se mais notável em autores como Charles Baudelaire, Machado de Assis e Charles Dickens (Franco, 2014; Lourenço, 2017; Riedel, 2017). Sendo o último, inclusive, quem forneceu a Griffith os fundamentos da montagem cinematográfica clássica, segundo Eisenstein (2002a), como veremos adiante. Na pintura, a lógica da associação de fragmentos está presente, por exemplo, em movimentos que abrem caminho para as escolas do século XX, como o pontilhismo e o divisionismo, ambos considerando a unidade do quadro baseada na justaposição de entidades elementares (Amiel, 2007).

Durante grande parte da primeira metade do século XX, a montagem passou a ser adotada não apenas como uma técnica artística inovadora, mas também a funcionar como uma espécie de “forma simbólica”, fornecendo um idioma visual compartilhado que, mais do que qualquer outro, expressava o tumultuado início de uma cultura totalmente urbanizada e industrializada (Phillips, 1992, p. 22). A montagem como organização correspondia a um dos princípios centrais das vanguardas, incluindo a crítica da mimese e da compreensão aristotélica da arte como uma imitação da vida (Nemchenko, 2018). As técnicas de montagem desenvolvidas e praticadas no contexto desses movimentos tinham como objetivo uma extensão do real para algo ainda não visto ou experimentado, o que fica evidente, por exemplo, nas fotomontagens abundantemente adotadas por artistas europeus no período entre guerras (ver Lavin & Teitelbaum, 1992).

A manifestação artística como criação, em vez de reprodução, torna-se evidente quando observamos o trabalho de cineastas como Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein,

Dziga Vertov, Walter Ruttmann¹⁹ e Jean Epstein.²⁰ Além desses, outros importantes exemplos são as pinturas cubistas de Pablo Picasso e Juan Gris; as imagens híbridas dadaístas de George Grosz, John Heartfield, Hanna Höch e Raoul Hausman; as narrativas literárias fragmentadas de *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos (1925), *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred de Döblin (1929), e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade (1933), a teoria da biomecânica de Vsevolod Meyerhold; a estrutura teatral episódica de Erwin Piscator;²¹ os espaços de exposição multicamada concebidos por Frederick Kiesler,²² El Lissitzky e Herbert Bayer;²³ a fotografia construtivista de Aleksandr Ródtchenko, bem como suas colagens e fotomontagens; e as imagens fotográficas de exposição múltipla de Edward Steichen²⁴ e Barbara Morgan²⁵ (Phillips, 1992; Augusto, 2004, Amiel, 2007; Nemchenko, 2018). São, todos esses, casos nos quais a montagem ocorre como um princípio de organização do espaço e do tempo, funcionando como um sistema semiótico, como um gerador de sentido. Refutando a noção de arte como um composto harmônico, a obra é entendida como um conjunto de fragmentos suscetíveis a atuar em relações estabelecidas de acordo com os critérios adotados pelo cineasta, escritor ou artista.

¹⁹ Considerado um dos pioneiros do cinema experimental na Alemanha, Walter Ruttmann (1887-1941) tem como um dos legados sua contribuição para o desenvolvimento do cinema sonoro.

²⁰ Importante nome do cinema francês, Jean Epstein (1897-1953) foi um dos diretores e teóricos cujo trabalho é fortemente influenciado pelos movimentos vanguardistas russos.

²¹ Considerado um dos precursores do teatro documental e também um dos expoentes do teatro épico, Erwin Piscator (1893-1966) foi um dramaturgo, diretor e produtor teatral alemão. Dentre suas principais contribuições para o teatro está a experimentação, já na década de 1920, de projeções de filmes integradas às montagens.

²² Conhecido como um artista intermediário, o austro-americano Frederick Kiesler (1890-1965) atuou em áreas, como arquitetura, teatro, design, escultura e pintura.

²³ Um dos pioneiros do modernismo no design europeu e norte-americano, Herbert Bayer (1900-1985) além de atuar como artista gráfico e ilustrador, diretor de arte, fotógrafo, infografista, arquiteto, foi docente na Bauhaus e influenciou na difusão dos princípios europeus de publicidade nos Estados Unidos.

²⁴ O luxemburguês Edward Steichen (1879-1973) foi uma figura importante da fotografia do século XX. Dedicou-se também à pintura e à curadoria.

²⁵ Co-fundadora da revista de fotografia *Aperture*, Barbara Morgan (1900-1992) é conhecida pelas maestrais imagens fotográficas de dançarinos modernos em atuação. O construtivismo é uma das fortes influências em seu trabalho.

2.1.

Diferentes concepções de montagem no cinema

Quatro modelos predominantes de compreensão da montagem, desenvolvidos nas primeiras décadas do século XX, destacam-se na história do cinema: a tendência orgânica da escola americana, que tem D.W. Griffith como o nome mais expoente; a quantitativa da escola francesa pré-guerra, formada por cineastas como Abel Gance e Jean Epstein; a intensiva da escola expressionista alemã, de Robert Wiene; e a dialética da escola soviética, teorizada e praticada principalmente por Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov (Deleuze, 1985; Augusto, 2004).

A montagem clássica, desenvolvida por Griffith na década de 1910, ocorre como uma transposição, para o filme, de técnicas e métodos de construção narrativa presentes em Charles Dickens (Eisenstein, 2002). Entretanto, como evidencia Guimarães (1997, p.191), “a revolução a que o nome Griffith está associado constitui menos na descoberta de uma linguagem própria para o cinema do que num empenho de traduzir para o [próprio] cinema certas estruturas narrativas do teatro e da literatura do século XIX”. Em Dickens, o diretor norte-americano descobriu as possibilidades cinematográficas para transformar uma narrativa linear e homofônica em uma polifônica, por meio da edição paralela e transversal, processo que altera diferentes tramas, apresentando ações que ocorrem simultaneamente em lugares diferentes (Eisenstein, 2002a; Augusto, 2004).

Conforme afirma Deleuze (1985), Griffith desenvolve, em seus filmes, três métodos de montagem predominantes: a já mencionada montagem paralela, baseada na “alternância de partes diferenciadas tomadas em relações binárias”; a alternância de dimensões relativas, na qual utilizam-se planos aproximados de rostos de objetos com intuito de “conferir subjetividade” e “causar dramaticidade” às cenas, personagens etc.; e a montagem alternada de ações convergentes para o mesmo fim, que consiste na alternância de momentos de duas situações que irão se encontrar (Augusto, 2004, p.57). O “enquanto isso” da literatura, já tinha sido experimentado no cinema, antes do filme clássico norte-americano, pelo estúdio *Pathé*, que recorria à montagem paralela em suas comédias, mostrando diferentes ações simultâneas (Nemchenko, 2018). Entretanto, Griffith é conhecido como o primeiro diretor a criar uma linguagem própria dentro da cinematografia narrativa de gênero (Augusto, 2004) pelo fato de que, em seus filmes, a montagem, além de ser usada para o

desenvolvimento da trama, torna-se um recurso para a construção de ações dramáticas e para o desenvolvimento da performatividade das imagens cinematográficas (Nemchenko, 2018).

A montagem impressionista praticada na escola francesa pré-guerra tenta afastar-se tanto da compreensão orgânica predominante no cinema norte-americano quanto da concepção dialética do cinema soviético. Os cineastas em atividade na França neste período tinham como objetivo produzir uma imagem cinematográfica que deveria ser alcançada por meio de uma “visão direta” (Augusto, 2004, p.84 [grifo da autora]), que eles consideravam sem mediações. Dedicavam-se a alcançar o que entendiam como uma pureza da imagem e sua autonomia em relação à realidade visível. Neste modelo, predomina a negação tanto do discurso no cinema, quanto da linguagem convencional cinematográfica. O ritmo construído por meio da montagem torna-se fundamental na construção deste formato que se dedica às questões relacionadas à “esfera sensorial da plasticidade das imagens” (Augusto, 2004, p.84).

Na escola francesa, o cinema deixa de compreender o tempo como sucessão de movimentos para concebê-lo como “simultaneísmo e simultaneidade” (Augusto, 2004, p.84). É o que pode ser observado, por exemplo, em *Napoleão* (1927), no qual Gance estrutura duas formas de montagem, uma “vertical sucessiva na qual comanda a montagem acelerada” e uma “horizontal simultânea, marcada por uma figuração diferente de montagem, formada por sobreimpressões e pela invenção da tela tríplice” (Augusto, 2004, p.85).

Já a montagem intensivista alemã desenvolvida a partir dos anos 1920, tinha a iluminação como principal elemento cinematográfico e, por isso, conseqüentemente, a escola expressionista assume o pioneirismo no desenvolvimento das cores no cinema. Também numa proposta de rompimento com o princípio orgânico instaurado por Griffith, os diretores dedicaram-se a uma dramaticidade alcançada por meio do contraste intenso entre luz e sombra, aliado às variações de ângulo e aos efeitos produzidos pela câmera fora do tripé (Augusto, 2004). Esse modelo, “[a]ncorado na ideia de expressão como encarnação do espírito na matéria” (Xavier, 1984, p.85), rejeitava também a influência de movimentos estéticos, praticado em vários segmentos das artes, como o realismo, o naturalismo e o impressionismo.

De maneira muito considerável, na vanguarda soviética, o princípio da montagem possibilitou aos artistas o desenvolvimento de novas práticas e concepções. A compreensão do cinema como um novo gênero de arte coincide

cronologicamente com essas experimentações de descobertas vanguardistas. Até então, o cinema, em sua fase inicial, estava vinculado à cultura do realismo, voltada para a factualidade e objetividade (Nemchenko, 2018). No contexto da escola soviética, a concepção eisensteiniana de montagem é precedida pelas teorias de Lev Kuleshov (1899-1970) e Vsevolod I. Pudovkin (1893-1953), além de contemporânea e parcialmente sucedida pelas experimentações de Dziga Vertov (1896-1954).

Para Kuleshov, pioneiro da estética da montagem soviética, a construção do filme ocorria na mesa de montagem e o realizador deveria ser considerado o único autor. O cineasta defendia que o meio de expressão específica do cinema era a sucessão rítmica dos planos, ou de fragmentos imóveis curtos, capazes de produzir a expressão do movimento. Para ele, a montagem correspondia à organização das cores na pintura ou à sucessão harmônica dos sons na música (Abreu, 2014).

De uma perspectiva semelhante, Pudovkin, ex-aluno e colega de Kuleshov, compreendia a montagem cinematográfica como a base estética do filme. Propondo uma analogia entre o cinema e a literatura, defendia a tese de que a montagem ocorria como gramática (Abreu, 2014; Viveiros, 2005). Se para o escritor, as palavras seriam a matéria-prima cujo significado dependeria da composição, da relação com outras palavras, no cinema, os frames equivaleriam às palavras e suas combinações em cenas, às frases. Na concepção de Pudovkin o plano funcionaria como um 'tijolo' da construção fílmica, como material bruto a ser ordenado de maneira a gerar qualquer resultado pretendido (Abreu, 2014), algo a que Eisenstein irá se opor mais tarde.

Como uma proposta que rompia com a compreensão de cinema como ficção, a montagem em Vertov (1896-1954) ocorreria não como criação, mas como revelação de uma verdade, como organização das aparências que seria capaz tornar visíveis os aspectos ocultos da realidade. O cine-olho [*Kinoglaz*], centro de toda a teoria de Vertov, desenvolvida na década de 1920 (Abreu, 2014), implica a montagem como processo de justaposição de planos por meio do qual o espectador é levado a estabelecer as ligações entre os fatos (Augusto, 2004).

Como visto aqui brevemente, não só na escola soviética, mas na história do cinema, a montagem é compreendida de modos distintos (Deleuze, 1985; Eisenstein, 2002, Pinel, 2004; Augusto, 2004, Amiel, 2010). Isso implica que nossa proposta de compreensão dos fotolivros como montagem configura-se como um exercício teórico e metodológico com um escopo específico, no qual a montagem é entendida como

um princípio de organicidade que funciona por meio do conflito, como uma dialética, tal como descrita por Eisenstein (2002).

2.2.

Teoria de Eisenstein sobre montagem

Na proposta de Eisenstein, a montagem é compreendida como um processo de composição praticado ao longo da história das artes. Por isso, ele desenvolve uma concepção teórica do meio cinematográfico em uma vertente intermediária, na qual os métodos de produção de sentido e abordagens criativas são transpostos²⁶ e apropriados de meios como literatura, música e teatro (Somaini, 2016). Nesse processo, Eisenstein estrutura seu modelo teórico baseado em justaposição de modelos conceituais como a escrita ideogramática oriental, o haikai, o teatro kabuki, as teorias de Piaget, Freud, Pavlov e Vigotski, noções da Gestalt, estudos da cor, da forma musical e da estruturação do pensamento (Nunes, 1996).

Se uma das principais características que distinguem o princípio da montagem em vigor nas primeiras décadas do século XX é sua compreensão, mais do que como um método de organização ou representação do pensamento do artista, como o próprio pensamento em ação, acreditamos que em Eisenstein essa máxima pode ser observada em sua forma mais radical. Como observa Xavier (1984, p.113), “[a] ideia eisensteiniana de uma montagem que expõe o raciocínio ou o método de pensar, está estritamente ligado às suas convicções quanto à montagem, entendida num sentido mais amplo, como paradigma - como operação por excelência - do processo do pensamento em geral”.

²⁶ Sobre o uso do termo “transposição”, utilizado anteriormente para explicar o processo que relaciona a literatura de Dickens à montagem griffithiana, e cuja variação [transpostos] recebe relevância neste trecho, em que nos dedicamos à compreensão eisensteiniana de montagem, é importante salientarmos a existência de uma variação terminológica e conceitual associada aos fenômenos assim descritos. No contexto dos estudos de intermedialidade e interartes, a transposição (entre mídias e/ou artes) define os casos nos quais uma obra, ou parte dela (como seus métodos, aspectos formais, temas, propostas etc.) podem ser atribuídos como tendo origem em outro meio específico (ver Rajewsky, 2005; Clüver, 2006). O termo se aproxima das noções de *tradução intersemiótica*, cunhada por Jakobson (2003) e desenvolvida por Plaza (1987); *transmutação*, proposta também por Jakobson (2003), *transcrição*, de Campos (2011) e, ainda, da noção de *transformação* midiática, definida por Elleström (2010).

Eisenstein também investiga, explora e evidencia a montagem como prática. Tanto na teoria quanto nos filmes, a montagem eisensteiniana funciona como uma ferramenta, ou um artefato (Atã & Queiroz, 2019), de operação intelectual “de apreensão do mundo, dos seus mecanismos e do seu modo de ser” (Amiel, 2007, p.55). Da mesma forma que, na cultura visual do ocidente, a aparição da perspectiva na pintura, ou do romance na literatura, não consiste apenas na consequência de uma forma de pensar, mas constitui também sua principal ferramenta, a montagem por meio de colisões no cinema, mais do que um reflexo do pensamento, consiste na própria forma de compreender e de fazer compreender (Amiel, 2007).

2.2.1.

Imagem como síntese de montagem

Em seus textos sobre cinema, literatura e arte, Sergei Eisenstein nos fornece uma perspectiva da montagem como criação. A justaposição de dois elementos distintos é, mais que a soma de partes, um ato criativo. O resultado é qualitativamente distinto de cada um dos elementos justapostos, se considerados separadamente. Para o cineasta, a justaposição engendra um produto que não é fixado ou pré-estabelecido, mas que emerge do contato com a obra e exige que o espectador, observador, ou leitor, se envolva ativamente na produção de significado e, conseqüentemente, no processo criativo.

A montagem interessa a Eisenstein (2002a, p.219) como uma ferramenta para se obter uma unidade de ordem superior, um meio para “adquirir uma personificação orgânica de uma concepção ideológica singular, abarcando todos os elementos, partes, detalhes da obra”. Da perspectiva eisensteiniana, unidade e diversidade atuam como princípios, ou seja, como fundamentos ou requisitos elementares. Essa noção está relacionada a um conceito amplo de montagem, não restrita ao escopo cinematográfico, e que contribui para a compreensão dos métodos da arte em geral.

O teórico e cineasta distingue dois tipos de “qualidade orgânica”, que não devem ser confundidas com as compreensões de “orgânico”, associadas ao cinema clássico norte-americano. O primeiro é caracterizado pela totalidade e leis internas de uma obra, “[n]este caso, a qualidade orgânica pode ser definida pelo fato de que a obra como um todo é governada por determinada lei de estrutura e todas as suas partes são subordinadas a esta lei” (Eisenstein 2002a, p.149). O segundo tipo “é

apresentado não apenas com o próprio princípio de qualidade orgânica, mas também com a própria lei de acordo com a qual os fenômenos naturais são construídos. Isto pode ser chamado de qualidade orgânica de um tipo particular ou excepcional” (Eisenstein 2002a, p.149). No primeiro caso, a organicidade é estrangida pelo método; no segundo, o próprio fenômeno representado fornece as leis que vão determinar as relações entre as partes. Se pensarmos em termos de uma imagem fotográfica isolada, é possível identificarmos uma série de exemplos nos quais o fenômeno representado fornece as leis que orientam a organicidade. Quando tratamos de livros fotográficos, entretanto, os principais responsáveis pela organicidade são os métodos de montagem explorados.

Eisenstein está interessado em uma sintaxe da arte cinematográfica, que compreende a montagem como escrita figurativa, baseado nos ideogramas chineses. A combinação, ou “cópula” (Eisenstein, 2002a, p.36), de dois hieróglifos, por mais simples que seja a série, deve ser considerada como produto e não como soma, ou seja, como algo qualitativamente distinto, como valor de outra dimensão. Se cada um deles, considerado separadamente, corresponde a um objeto, quando combinados dão origem a um “conceito” (Eisenstein, 2002a, p.36). Aplicando o modelo ao cinema, ele chega à noção “terceira coisa” (Eisenstein, 2002b, p.17) como produto de montagem. Em nossa transposição para o fotolivro, por sua vez, isso significa que dispor duas fotografias, em páginas pareadas de um mesmo livro é um ato não-aleatório, cujos resultados têm muitas implicações. São terceiras coisas²⁷ que se relacionam entre si, e com outras imagens fotográficas em sequência. Tomemos como exemplo uma relação onde letras representam fotografias e números representam o resultado da montagem entre fotografias, quando páginas de um livro são observadas. Supondo que $AB=1$, $DE=2$; 1 é terceira coisa no livro que se relaciona com a foto D, com a foto E e com a terceira coisa 2. A montagem é sequencial à medida que as páginas são observadas em determinada ordem. Manipular o livro fotográfico é realizar, durante a leitura-observação, a atualização da

²⁷ Usamos aqui a expressão como variação de “terceira coisa”, proposta por Eisenstein (2002b, p.17). Entretanto, é importante salientar que não se trata de uma compreensão substancialista dos fenômenos de montagem. O resultado da justaposição, a “terceira coisa”, o “conceito” ou a “imagem” (Eisenstein, 2002b, p.21), consiste no efeito que as partes relacionadas causam uma a outra e no efeito que a relação entre essas partes causa no leitor-observador.

montagem. Se o leitor decide, por exemplo, pular algumas páginas, outras relações são atualizadas entre os elementos e novos processos são construídos.

A obra como um todo, como um organismo, ocorre na teoria de Eisenstein (2002b, p.19) como uma terceira coisa por ele denominada *imagem*. Trata-se de um conceito construído a partir do que o cineasta considera “representação” (Eisenstein, 2002b, p.20). Um relógio parado é uma representação, porém quando o disco dispõe de um mecanismo que movimenta de maneira uniforme seus ponteiros, deixa de ser uma representação, torna-se uma *imagem* do tempo. Essa *imagem* do tempo ocorre como consequência de montagem, o ponteiro marcando cinco horas, por exemplo, é resultado de uma sequência de horas representadas até aquele momento. A *imagem* em Eisenstein (2002b, p.21) é uma síntese (um produto dialético) e “através da agregação, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória como parte do todo (...). A série de ideias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula os elementos isolados”. Ainda conforme Eisenstein (2002a), uma obra entendida dinamicamente consiste nesse processo de organizar imagens no sentimento e na mente de alguém e o que distingue um trabalho realmente vital é o fato de que, nele, o espectador (leitor-observador, no nosso caso) não recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação; em vez disso, ele é absorvido no processo à medida que a obra se verifica. Por isso, quando a fotografia é o principal elemento a produzir sentido no espaço da página, o livro torna-se *imagem*, no contexto eisensteiniano.

2.2.2.

Fragmento como elemento de montagem

As noções de *montagem* e de *fragmento* interrelacionam-se na teoria eisensteiniana e são tão importantes a ponto dos dois termos serem alguns dos poucos a resistir às constantes e sucessivas atualizações teóricas e ao desenvolvimento da prática cinematográfica de Eisenstein ao longo dos anos. Para o cineasta, o valor do fragmento ocorre como uma *unidade* de composição. Conforme afirmam Aumont & Hildreth (1983, p.51 [grifo dos autores]), uma característica “essencial do conceito de montagem (a que a ‘natureza horizontal’ do fragmento está obviamente relacionada), é o fato que, para Eisenstein, o sentido é comunicado pela ação de colocar *cada* fragmento em relação com aqueles dispostos ao seu redor”. O

sentido é gerado no momento do “salto” de um fragmento ao outro, no “entre” (um dos motivos pelo qual o que emerge da justaposição não pode ser considerado soma, mas um produto da relação), além de também ocorrer por meio das relações menos imediatas e mais sistemáticas.

Na teoria eisensteiniana, o *frame* corresponde a uma transposição para o vocabulário cinematográfico de uma operação geral e comum a todo processo de representação, que é baseado em escolha, seleção e evidência de características de signos isolados (Aumont & Hildreth, 1983). Numa inversão dessa transposição da noção do frame cinematográfico para outras artes, obtemos, por exemplo, informações relevantes para a compreensão das partes que compõem um fotolivro. Quando elementos como fotografia, texto verbal, pintura, desenho etc. são considerados como frames, eles são constrangidos a atuar como fragmentos nos múltiplos processos de justaposição. Uma imagem fotográfica, disposta ao lado de outra, como em um díptico, num fotolivro, por exemplo, ocorre como frame desde sua captura, que requer seleção daquilo cujas formas e características são impressas na superfície fotográfica, passando pela disposição na página, que pode salientar tanto seus aspectos formais quanto sua função como representação de um fenômeno sociocultural, chegando à relação com a imagem fotográfica disposta ao lado, fazendo emergir processos semióticos aos quais a fotografia ainda não integrava, e que são desenvolvidos no próprio livro, nas próprias relações de justaposições sequenciadas.

Embora Eisenstein intercale os termos frame e fragmento, eles não são equivalentes. O frame é um aspecto do fragmento (Aumont & Hildreth, 1983). A seleção do frame, o recorte, o enquadramento como uma seleção do que virá a ser o fragmento, quando em relação, funciona apenas como parte do procedimento de montagem. No fotolivro, processos como o ato de fotografar e o ato de selecionar as imagens fotográficas que integram a obra, podem, por exemplo, ser compreendidos como *frame*,²⁸ que, embora indispensável à montagem, consiste apenas em seu processo inicial. Assim, um poema pode funcionar como frame de um fotolivro, como no exemplo de *Paranoia* (Piva & Duke-Lee, 1963) e *Quarenta Cliques* (Leminski & Pires,

²⁸ Em *Notes for a general history of cinema* (Eisenstein, 2016), o termo *framing* é utilizado para definir esse processo de corte e seleção de partes que virão a fazer parte da obra como montagem.

1976), bem como a *mediação*²⁹ de uma pintura, como no caso de *Silent Book* (Rio Branco, 2017).

Compreender as partes de uma obra como frames, transformados em fragmentos na montagem, pode corroborar e talvez explicar, por exemplo, a relevância do designer na criação dos fotolivros. A fotografia isolada funciona como frame, suas características formais e sua relevância cultural são importantes para a obra, entretanto sua principal função no fotolivro é a do fragmento, uma vez que nele a imagem fotográfica destina-se a funcionar como parte, de modo que, como entidade isolada, importa menos do que sua relação estabelecida com as demais fotografias e com os outros sistemas de signo presentes no livro.

Em seus filmes, Eisenstein desenvolve um “*sistema de fragmentos*” e todas as considerações na decomposição analítica do fragmento, assim como os relacionados na montagem “harmônica”, servem precisamente, e antes de qualquer coisa, para afirmar a existência desse sistema (Aumont & Hildreth, 1983, p.51 [grifo dos autores]). Considerando radicalmente essa noção de Eisenstein, poderíamos dizer que o fragmento não existe fora desse sistema, fora das relações com os outros fragmentos e com o todo.

2.2.3.

Conflito como fundamento de montagem

A concepção de *conflito* é fundamental para Eisenstein e está na base da sua compreensão de montagem, além de ser essencial também para a definição de *fragmento* e *frame*. A noção de conflito, ou mesmo de “dominância de conflito” subentende um jogo dialético de ações dominantes no qual a montagem funciona como justaposição de planos que atuam como “atrações intelectuais voltadas para produzir sentidos” (Augusto, 2004, p.66). Como processo criativo, a montagem eisensteiniana é também analítica. É por meio dela que Eisenstein analisa o mundo e não é por acaso que os fundamentos dessa ferramenta de análise estejam na

²⁹ *Mediação* é termo definido por Elleström (2010) como o processo em que uma produção midiática (e/ou artística) é acessada pelo intermédio de outra. Ocorre, por exemplo, quando uma pintura é vista em um filme ou quando um poema é ouvido como parte de uma montagem teatral.

dialética. Para o cineasta, a arte, mais que tudo, constitui-se de conflitos tal como a natureza, a cultura e a sociedade (Amiel, 2007).

O conflito eisensteiniano está fundamentado nas concepções hegelianas de dialética. Nesse sistema de compreensão da realidade, a justaposição funciona como um processo articulador entre tese, antítese e síntese. Quando Eisenstein escreve, por exemplo, que “montagem é conflito” (Eisenstein, 2002a, p.43), que “da colisão de dois fatos determinados nasce um conceito” (Eisenstein, 2002a, p.42) e que a montagem funciona como um “meio de adquirir *uma unidade de ordem superior*” (Eisenstein, 2002a, p.219), essa unidade a que se refere, que em outros momentos ele chama de *terceira coisa* ou *imagem*, funciona como a síntese em Hegel, que ocorre como um grau elevado em relação à tese e à antítese, de cuja relação se origina. Além disso, como bem identificam Aumont & Hildreth (1983), a recorrência à “lei” da unidade dos opostos, da contradição, está presente nos escritos de Eisenstein em variados momentos e contextos. Observamos que, ao recorrer também às bases heraclitianas³⁰ da dialética, o cineasta tenta desenvolver em seus ensaios e filmes uma montagem na qual os contrários são necessários em uma relação de coexistência, para gerar unidade. Seguindo essa lógica, o acesso à obra depende da compreensão do todo (completo), mas também do fragmento (incompleto), e ambos, todo e fragmento, originam um ao outro.

Conforme aponta Augusto (2004, p.75), “as ideias de Eisenstein sobre montagem e sua concepção de criação possuem hoje extrema atualidade, sendo possível identificar elementos constitutivos de sua teoria em obras com características de contemporaneidade”. Entretanto, há teóricos e estudiosos especialistas em Eisenstein, como Aumont & Hildreth (1983) por exemplo, que consideram, não sem motivo, um tanto arbitrária a interpretação e a proposta que o cineasta faz do conflito como essencial à arte e como sua missão, com a finalidade de manifestar as contradições da existência. Em nossa abordagem, o conflito eisensteiniano é apropriado como fundamento para uma montagem que funciona como ferramenta de pensamento e como método criativo praticado não só no contexto dos movimentos de vanguarda, onde ganha inquestionável profusão, como também nas manifestações artísticas hoje produzidas, como é o caso dos livros

³⁰ Para Heráclito, o *duelo entre os contrários* é o processo responsável pelas constantes mudanças no mundo, é essa tensão dos contrários no interior de cada coisa que coloca, constantemente, tudo em movimento (Bittencourt, 2013).

fotográficos, mas não só deles como é possível notar em pesquisas como as de Nemchenko (2018), que descreve a montagem como método retórico praticado no teatro russo contemporâneo.

Pensar a relação entre partes de um livro fotográfico (fotografias, textos verbais, outros sistemas de signos visuais etc.) como colisão, em vez de regularidade, torna-se determinante nesta pesquisa, uma vez que isso constrange o processo investigativo a considerar não uma a fluidez entre as páginas, mas uma organicidade que ocorre por meio do choque entre as partes relacionadas. Além disso, porque considerar o conflito em termos criativos implica também no entendimento da obra como um processo no qual a manipulação se pretende explícita, já que a montagem incorpora o corte e a irregularidade. Uma vez que o tratamento que é dado aos fragmentos nas justaposições não se destina à transparência ou à representação de uma realidade tal como ocorre na natureza, infere-se que no fotolivro o objetivo não seja outro senão a distorção consciente dos aspectos indexicais da imagem fotográfica para criar uma realidade que é própria da obra.

Eisenstein orienta suas observações em duas escalas, dentro e fora do plano, que se relacionam na montagem. O conflito no plano (primeira escala), diz respeito aos choques que diferenciam figuras, volumes, cores etc. Sendo o plano uma célula da montagem, ele apresenta a informação genética do filme como um todo. O conflito dentro do plano já é, portanto, capaz de determinar o conflito entre planos (segunda escala). Para Eisenstein (2002a, p.43), o “conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem entre os trechos da montagem”. Quando observarmos livros fotográficos como os aqui analisados, nesses termos, a montagem dentro de uma fotografia, que envolve escolha de ângulos, iluminação, formas e volumes das figuras, passa a importar não como elemento que singulariza a imagem fotográfica como obra única, mas a determinar sua relevância como fragmento, como constituinte do todo e que, por isso, já é, de alguma maneira, o próprio todo.

2.2.4.

Os métodos de montagem categorizados por Eisenstein

Conflito gráfico, de escalas (ou de planos), de volumes, espacial, conflito de luz e de tempo, são alguns dos principais tipos básicos de colisão, no plano e entre planos, que Eisenstein detalha em seus escritos. Em termos de procedimento, esses conflitos estão associados aos métodos de montagem que, aqui, fundamentam nossas observações sobre alguns dos principais livros fotográficos publicados no Brasil nas décadas de 1970, 80 e 90. Classificados como montagem métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual, os métodos criativos ocorrem numa espécie de gradação que vai dos aspectos formais aos simbólicos.

Montagem Métrica

Sobre a montagem métrica, o critério fundamental desse tipo de construção está no tamanho absoluto dos fragmentos, sem levar em conta o que representam, numa fórmula esquemática que corresponde à de um compasso musical, em que a realização se dá na repetição desses ‘compassos’. Num livro fotográfico, relações métricas podem determinar quais fotografias serão dispostas lado a lado e como essa organização espacial acontece. As dimensões de fotografias e margens nas páginas, podem, inclusive, definir sequências e/ou capítulos inteiros das obras. São casos nos quais as justaposições são capazes de gerar sentidos ilimitados e pouco previsíveis.

Na montagem métrica, as relações são constantes e proporcionais, preservando a fórmula estipulada, variando de simples a complexas. Eisenstein (2002a) defende que, na montagem métrica, quanto mais simples as relações, mais nítido será seu efeito. Por sua vez, quanto mais complexo for o ritmo métrico, maior será a confusão de impressões produzida. Entre os dois extremos (simplicidade e complexidade), o cineasta sugere um terceiro uso da montagem métrica que se dá por meio da alternância de padrões. Um exemplo desse modelo de experimentação está em *O fim de São Petersburgo* (Pudovkin, 1927), considerado por Eisenstein “um clássico no campo da montagem puramente métrica” (Eisenstein, 2002a, p.80). No filme, os cortes obedecem a uma métrica previamente estipulada e ocorrem independentes do tempo das ações em cena. Como consequência da montagem, tiros, explosões e disparos de canhões são intercalados de maneira a gerar

sensações difusas no espectador, como é possível observar no trecho representado abaixo como exemplo. Nesta obra de Pudovkin, a tensão formal é alcançada com a redução dos fragmentos ao mínimo requerido pelo compasso métrico.



Figura 1: Exemplo do uso de montagem métrica no cinema - sequência plano a plano de um trecho de *O fim de São Petersburgo* (Pudovkin, 1927).

Como o termo sugere, a métrica como método criativo antecede o cinema e é intensamente explorada na literatura, uma vez que consiste em um dos fundamentos formais do poema. Em Cruz e Souza, por exemplo, encontramos um vasto número

de criações nas quais a isometria e a regularidade dos versos e rimas são consideradas como os principais critérios na relação entre as partes. Como sonetos, são construções verbais que obedecem a um padrão previamente estipulado - comumente 14 versos decassílabos disposto em dois quartetos e dois tercetos. *Livre* (Cruz e Sousa, 1905) é um exemplo de processo criativo fundamentado na forma fixa poética do soneto, cuja estrutura baseia-se numa rigorosa obediência ao padrão métrico pré-estabelecido.

Livre

Livre! Ser livre da matéria escrava,
arrancar os grilhões que nos flagelam
e livre penetrar nos Dons que selam
a alma e lhe emprestam toda a etérea lava.

Livre da humana, da terrestre bava
dos corações daninhos que regelam,
quando os nossos sentidos se rebelam
contra a Infâmia bifronte que deprava.

Livre! bem livre para andar mais puro,
mais junto à Natureza e mais seguro
do seu Amor, de todas as justiças.

Livre! para sentir a Natureza,
para gozar, na universal Grandeza,
Fecundas e arcangélicas preguiças.

Últimos sonetos (Cruz e Sousa, 1905, p.45-46)

Montagem Rítmica

Na montagem rítmica, o “conteúdo dentro do quadro” (Eisenstein, 2002a, p.80) determina o comprimento dos fragmentos. O segundo método eisensteiniano considera o padrão de movimento da informação visual presente em quadro, utilizando-o para impulsionar os cortes de um frame a outro. Esse movimento pode ser o das figuras e personagens ou o do olhar do observador sobre o que é visto na tela (Eisenstein, 2002a). Relações entre fotografias organizadas em dípticos e/ou em sequências podem obedecer a este princípio criativo num livro fotográfico quando, por exemplo, o movimento da luz sobre as figuras for considerado critério para determinar a organização dessas fotografias nas páginas.

Embora possa ser combinada com a montagem métrica, na montagem rítmica “o comprimento real não coincide com o comprimento matematicamente determinado do fragmento de acordo com uma fórmula métrica” (Eisenstein, 2002a, p.80). No modelo rítmico, “o comprimento prático deriva especificamente do fragmento, e de seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da sequência” (Eisenstein, 2002a, p.80). O trecho da escadaria de Odessa em *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925) é exemplo da montagem rítmica de Eisenstein. Nele, os cortes são conduzidos pelo deslocamento e pela velocidade do carrinho de bebê descendo escada abaixo. Nesse caso, o movimento percebido dentro do quadro é o que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro.



Figura 2: Exemplo de uso de montagem rítmica no cinema - sequência plano a plano de trecho de *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925).



Figura 3: páginas 28 e 29 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Além do cinema, outro exemplo de montagem rítmica pode ser observado no fotolivro *Si por Cuba*, de Tatiana Altberg (2005). Apesar do projeto gráfico da obra obedecer a um padrão pré-estabelecido, em casos específicos como o da fotografia observada na página 29 (Figura 3, acima), a estruturação da imagem fotográfica e o movimento das figuras em quadro é o que determina a posição da fotografia na página. A disposição da fotografia obedece ao direcionamento da perspectiva e à posição do corpo do personagem na imagem. Impresso sangrando a margem direita, o instante captado da corrida (que conduz o personagem em direção ao ponto final de observação no quadro) atua como convite feito ao observador-leitor a virar a página e alcançar o espaço para onde o garoto parece se deslocar.

Montagem Tonal

Considerada, por Eisenstein, como um tipo particular de montagem rítmica, a montagem tonal é aquela na qual o movimento é percebido num sentido mais amplo e engloba “todas as sensações do fragmento de montagem” (Eisenstein, 2002a, p.82). Nesse caso, a justaposição está baseada no aspecto emocional dominante e característico de cada fragmento, em seu “tom geral” (Eisenstein, 2002a, p.82). Essa dominante tonal básica, que pode ser uma característica visual do plano, é considerada o principal elemento definidor da montagem. Pode ocorrer como uma variação de foco, uma “tonalidade de luz” ou uma “tonalidade gráfica”, por exemplo (Eisenstein, 2002a, p.82). Experimentações desse tipo são observadas em livros fotográficos quando características como relações cromáticas ou de contraste são apropriadas de modo a determinar a disposição das imagens e/ou a formação de sequências.

Exemplo de exercício de montagem tonal no cinema ocorre no próprio Eisenstein, mais precisamente na sequência da neblina em *O encouraçado Potemkin* (1925). Conforme o cineasta, nesse trecho do filme, a montagem baseia-se “exclusivamente no ‘som’ emocional dos fragmentos” (Eisenstein, 2002a, p.82). A neblina funciona como a dominante tonal básica que condiciona a montagem. Nesse caso, além da relevância da tonalidade geral, é possível perceber também aspectos de montagem rítmica, propiciada por uma dominante secundária, onde os padrões de justaposição são fornecidos por informações presentes no quadro como movimento

das águas, balanço das boias e dos barcos ancorados, a circulação da neblina no ar e o mergulho das gaivotas (Eisenstein, 2002a).



Figura 4: Exemplo de montagem tonal no cinema - sequência plano a plano de trecho de *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925).

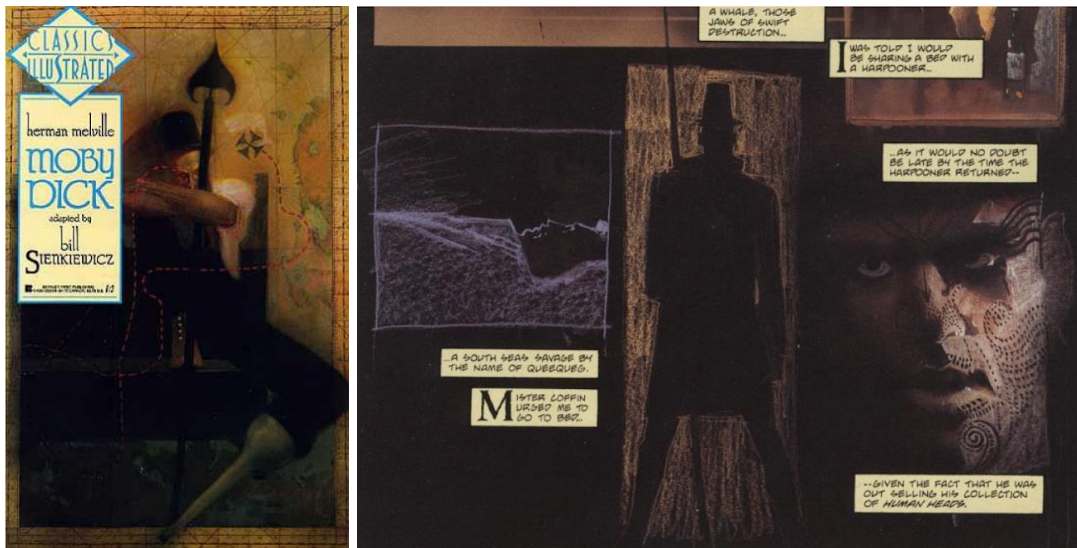


Figura 5: *Moby Dick* - Classics Illustrated (Sienkiewicz, 1990).



Figura 6: *Voodoo Child: The Illustrated Legend of Jimi Hendrix* (Sienkiewicz, 1995).

Outro interessante exemplo de justaposição fundamentada em dominantes tonais é a tradução intersemiótica de *Moby-Dick* para os quadrinhos (Figura 5), por Bill Sienkiewicz, publicada em 1990. Considerado um dos *comics* adaptados mais complexos e eficientes (Beineke, 2011) entre um vasto número de iniciativas do tipo, a publicação explora o cromatismo como dominante tonal. Seus aspectos cromáticos ocorrem como uma das principais sínteses formais das relações entre os quadros e páginas, e como processos que se referem à obra original de Melville, ao gerar efeitos sombrios como interpretações. Outro exemplo de montagem tonal na criação de Sienkiewicz pode ser observado em *Voodoo Child: The Illustrated Legend of Jimi Hendrix*, de 1995, (Figura 6), no qual tons de púrpura funcionam como dominante que

associa as partes da obra e remetem às interpretações atribuídas à música “Purple Haze” (Hendrix, 1970).

Montagem Atonal

A montagem atonal (*overtonal* na tradução publicada em inglês) é descrita como um processo de sobreposição de tons. Ela ocorre por meio da combinação dos métodos de montagem métrica, rítmica e tonal no fragmento de um filme. Eisenstein (2002a), na definição deste método, destaca também que ele ocorre por meio do conflito entre o tom principal do fragmento (uma dominante) e uma atonalidade. Considerada pelo cineasta como o desenvolvimento mais avançado ao longo da linha de montagem tonal, ela está relacionada a “uma complexa polifonia, e uma percepção das partes (...) como um todo. Esta totalidade torna-se o fator de percepção que sintetiza a imagem original para cuja revelação final toda a nossa atividade foi dirigida” (Eisenstein, 2002b, p.61). O teórico descreve o efeito como uma “sensação” (Ibidem) provocada no espectador pela atonalidade que ocorre como síntese da relação entre métodos e entre tons. Quando tratamos de livros fotográficos, essa relação entre tonalidades (sobrepostas e/ou em conflito) pode ocorrer em uma imagem fotográfica, entre fotografias dispostas lado a lado, como determinante de uma sequência, na relação entre fotografia e espaço da(s) página(s) ou, ainda, como produto da relação entre todos os tons presentes na publicação.

Conforme afirma Eisenstein, as quatro categorias são métodos que se tornam construções de montagem quando em relações de conflito umas com as outras. Entretanto, este quarto método parece ser o que mais diretamente explicita o princípio do conflito em sua gênese, e emerge por meio de um processo dialético na projeção do filme. Três sequências de Potemkin exemplificam o uso deste quarto método: o “terror” como síntese da sequência das escadarias de Odessa (Figura 2); a “tristeza” como síntese da sequência da neblina (Figura 3); e a sensação de vitória catártica como síntese da sequência final do filme, na qual Potemkin conduz sua tripulação para a liberdade e a segurança (Figura 4, a seguir). Relevante, ainda, nesta sequência é a presença da mais intensa atonalidade cromática provocada pelo vermelho, única exceção ao preto e branco em todo o filme.



Figura 7: Exemplo de montagem atonal no cinema - plano a plano, parte da cena que gera a sensação de vitória catártica como síntese da sequência final em *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925).



Figura 8: Escada (Rodchenko, 1929).

A relação entre as figuras que estruturam as imagens fotográficas de Rodchenko pode ser, frequentemente, descrita como montagem atonal. No exemplo da fotografia acima (Figura 8), a forma de uma mulher e sua sombra funcionam como atonalidade em relação à dominante tonal que ocorre como padrão gráfico. O conflito é observado em diferentes aspectos: quantidade (várias linhas versus uma figura), direção (as linhas formadas pelos degraus da escadaria e a linha formada pelo corpo da mulher e a sombra seguem direções divergentes), formas e volumes (retas dos degraus e curvas do corpo humano), assim por diante. Esse é um caso não apenas no qual a montagem atonal é identificada como conflito entre dominante básica e atonalidade, mas no qual o método pode ser verificado também em termos de sobreposição de tons em razão da quase exaustão na superfície fotográfica da repetição de linhas formadas pelos degraus e sombras.

Montagem Intelectual

Último nível de montagem, o quinto método difere essencialmente dos anteriores. Conforme afirma Augusto (2004, p.71), na categoria intelectual o cinema atinge “uma montagem de imagens como forma de escrita pictórica (tal como a hieroglífica)”. Nessa justaposição de unidades distintas, estaria a montagem como articulação do pensamento e exposição de conceitos. Considerado por Eisenstein uma atonalidade intelectual, o método diz respeito ao conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas. Também conhecida como montagem ideológica, é utilizada na construção de “metáforas visuais” (Eisenstein, 2002a, p.205). Nela, os elementos representativos dos planos são associados na construção de um significado que é produzido na justaposição desses elementos. No livro fotográfico, como nos filmes eisensteinianos, os outros quatro métodos podem funcionar nos parâmetros de uma montagem intelectual.

A montagem intelectual pode ser descrita como atividade de fusão mental ou síntese, por meio da qual elementos isolados são unidos em um nível “qualitativamente superior” (Eisenstein, 2002a, p.205). A ênfase, mais uma vez, não está nas características particulares de um fragmento de filme, mas no processo intelectual, que ocorre na mente do espectador. Em comparação com os outros casos, neste método de montagem, o significado é mais dependente das experiências do receptor.

Essa síntese intelectual pode ser encontrada em toda a estrutura de *Outubro* (1928). Um dos exemplos mais emblemáticos é a sequência que justapõe a figura de Alexander Kerensky, primeiro-ministro do Governo Provisório Russo, e tomadas de um pavão mecânico (figura 9). O trecho do filme gera como interpretação a vaidade do militar seduzido pelo poder. Conforme aponta Gerheim (2014), trata-se de uma relação simbólica dotada de sofisticação formal. O pavão desloca-se varrendo graficamente o quadro do centro para a esquerda. Movimento no mesmo sentido é priorizado pelo ângulo da câmera, que mostra a porção direita da porta ornamentada, do gabinete do poder, que é aberta para a entrada do general.



Figura 9: Exemplo de montagem intelectual - plano a plano, parte da sequência do pavão em *Outubro* (Eisenstein, 1928).

Os haicais, como Eisenstein apontou em seus textos, são não só exemplos de exercício de montagem, como fornecem ao cineasta alguns dos fundamentos de sua teoria. Ao obedecerem a padrões formais pré-estabelecidos, os haicais casos típicos de montagem métrica, entretanto eles destacam-se principalmente como casos de montagem intelectual, uma vez que se constroem como metáforas visuais. No exemplo de Outono, escrito por Bashô (1688), os versos funcionam de maneira análoga ao plano, fornecendo ao leitor-observador a descrição de uma imagem ou

cena. Por meio da justaposição, as partes, os signos verbais e versos, funcionam de modo a gerar interpretações que só ocorrem como resultado da própria relação.

Outono

Na despedida
as costas! Solitário
vento de outono.
(Bashô, 1688; trad. Frade, 2014, p.140)

No capítulo seguinte, utilizamos esses cinco métodos para descrever as maneiras pelas quais a montagem funciona como processo criativo nos fotolivros. Quatro obras, de considerável relevância entre as publicações do gênero (Fernandez, 2011; Parr & Badger, 2004), publicadas no Brasil entre as décadas de 1970 e 1990, são objeto deste estudo. São elas *Viagem pelo Fantástico*, de Boris Kossoy (1971); *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love (1978); *São Paulo Anotações*, de George Love (1982); e *Silent Book*, de Miguel Rio Branco (1997). Nossas análises direcionam-se, em primeiro lugar, para os aspectos formais desses livros fotográficos (montagem métrica, rítmica, tonal e atonal), e a partir desse processo, questões políticas, culturais e éticas (montagem intelectual) são observadas.

3

Montagem nos fotolivros

Viagem pelo Fantástico, *Amazônia*, *São Paulo Anotações* e *Silent Book* são fotolivros formados, inteira ou predominantemente, por sequências fotográficas. Apesar dessa característica comum, a montagem em cada uma dessas obras desenvolve-se de maneira singular. Os métodos propostos por Eisenstein são observados em todos os quatro fotolivros, mas em cada um deles esses procedimentos são explorados a serviço de suas especificidades. Se em *Viagem pelo Fantástico*, por exemplo, o método intelectual de montagem prevalece como principal responsável pela construção da obra, fazendo com que o fotolivro desenvolva-se na tensão entre testemunho fotográfico e ficção; no caso da produção de Andujar & Love, por meio de justaposições predominantemente tonais, os aspectos materiais da fotografia são explorados com radicalidade, postos a serviço tanto da experimentação estética do meio quanto da representação visual de experiências sinestésicas vivenciadas pelos fotógrafos no contato com a floresta Amazônica e com comunidades yanomami.

Em *São Paulo Anotações*, a experimentação formal da imagem fotográfica é exercida por Love com a mesma intensidade observada em suas fotografias que compõem *Amazônia*, embora sejam imagens construídas por meio de diferentes recursos técnicos e que ocorrem a partir de objetos de registro muito distintos da obra em coautoria com Andujar. No fotolivro sobre a metrópole, o conflito formal que fundamenta a estruturação de cada imagem fotográfica é evidenciado por meio da disposição, quase sempre, individualizada dessas fotografias nos dípticos. Projeto gráfico completamente distinto do que observamos em *Silent Book*, no qual todas as fotografias sangram as páginas e, em momentos pontuais, chegam a extrapolar a organização díptica do livro. No fotolivro de Miguel Rio Branco, as relações tonais são as principais responsáveis pelas metáforas visuais construídas. Por meio de correspondências formais, as imagens fotográficas são estrangidas a atuar, semanticamente, umas sobre as outras, gerando interpretações muito distintas das inferidas se cada fotografia fosse observada isoladamente.

Com base na teoria eisensteiniana de montagem e na aplicação de seus cinco métodos à descrição das fotografias, páginas, dípticos, trípticos e sequências,

realizamos uma análise sistemática de cada fotolivro. As observações apresentadas nas seções a seguir contemplam a interpretação dessas análises. Esta tese, como seus objetos, ocorre como um processo de montagem (embora sem aspirações artísticas, obviamente), o que significa que o texto a que o leitor tem acesso neste momento é resultado de recorte e seleção de informações, além de esforços de diferenciação e agrupamento do material levantado.

3.1.

Montagem intelectual e o fantástico fotográfico de Kossoy

Apresentado ao leitor como um livro de 'contos', *Viagem pelo Fantástico*, de Boris Kossoy, não contém palavras além dos títulos e do prefácio por Pietro Maria Bardi. Publicado em 1971, pela editora Kosmos, o fotolivro explora aspectos estéticos da fotografia e propõe desconstruções de princípios que fundamentam o estatuto do próprio meio fotográfico. A obra é uma importante contribuição para o panorama mundial dos fotolivros (Fernandez, 2011) e, passados quase 50 anos de sua publicação, permanece contemporânea ao contrariar paradigmas da representação fotográfica. A exemplo de ficções teatrais e cinematográficas, a maioria das imagens fotográficas que integram o livro é encenada. A obra confere materialidade e torna visíveis cenas e flagrantes imaginados pelo autor. Situações ordinárias são contextualizadas de maneiras pouco usuais no tratamento dado por Kossoy a espaços e objetos do cotidiano. Noivas, arlequins, múmias, corpos nus, manequins e um maestro são alguns dos personagens dispostos em lugares como viadutos, estações de trem, cemitérios, parques, pontes e aeroportos.

Num livro fotográfico complexo e vasto em experimentações como o de Kossoy, supomos encontrar justaposições que ocorrem baseadas não apenas em um dos métodos eisensteinianos de montagem, mas na relação entre eles. Os dez contos fotográficos de *Viagem pelo Fantástico* são exercícios de linguagem e expressão fotográfica aliados à exploração dos elementos materiais e aspectos convencionais do livro. Com dimensões de 22x31,3cm, o fotolivro é impresso em pelo menos três tipos de papel: offset, craft e couché com brilho. Essa distinção é importante porque salienta a diferenciação entre as partes que compõem a publicação. Entre o verso da capa e a folha de rosto, e entre a última página e o interior da quarta capa, as imagens fotográficas são impressas em offset. Os dois dípticos, reproduzem fotografias, ou

partes delas, que integram os contos. Em formato arredondado, essas imagens fotográficas são dispostas como se vistas por lentes de binóculos e atuam como um *pars pro toto* da obra (Figuras 4 e 5, apresentadas adiante). Depois delas, são impressas em craft as demais páginas que antecedem as sequências fotográficas, nas quais ocorrem textos verbais (título, informações técnicas, sumário e introdução) e a imagem fotográfica de um arlequim. Os contos, por sua vez, recebem o destaque de um couché de elevada gramatura e intenso brilho. Essa distinção material entre as partes produz interrupções pontuais no manuseio da sequência das páginas, constringendo a maneira como leitor-observador interpreta cada trecho do livro.

Não é trivial a apropriação que Kossoy faz do termo ‘conto’ para descrever suas sequências de fotografias. Foi Cortázar (2006) quem antes propôs a aproximação entre o gênero literário e o meio fotográfico. Para autor argentino, “o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, limite físico” (Cortázar, 2006, p.151), e se ele pode ser comparado a algo, é à fotografia. O escritor explica que em ambos os casos,

o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (Cortázar, 2006, p.151-152).

As dez sequências fotográficas que integram a obra são intituladas *A mulher e a cidade; Cenas num parque; Aeroporto; A estrada de ferro; A montanha; O viaduto; Cenas numa casa; Poder mágico; O maestro; e Outros tempos...* Nelas, a fotografia atua como fragmento de montagem e as justaposições fotográficas funcionam de maneira muito semelhante ao conto literário descrito por Bosi (2006, p.39) como “ora quase-documento folclórico, ora quase-crônica da vida urbana, ora quase-drama do cotidiano burguês, ora quase-poema do imaginário às voltas.” Formados, em sua maioria, por um pequeno número de dípticos, os contos fotográficos de Kossoy são sempre incisivos e constroem-se por meio da condensação de fragmentos, num processo que depende tanto da fotografia quanto do livro. A sequencialidade característica do suporte é explorada pelo autor de modo a transformar fotos, até então dissociadas, em componentes de uma mesma narrativa, o que permite que as imagens atuem umas sobre a interpretação das outras.

Não é por acaso que as referências para o fotolivro, mais do que na fotografia, estejam na literatura de mistério e ficção, no realismo fantástico e no cinema *noir*.

Recursos e procedimentos literários, identificados em autores como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Bioy Casares são transpostos para a fotografia e fundamentam o desenvolvimento das sequências fotográficas na obra. Como o título sugere, os contos de Kossoy são da ordem do fantástico, ocorrem como experiências de estranheza pautadas pelo estatuto de testemunho da fotografia. A imagem fotográfica atesta como factíveis cenas que se aproximam de elaborações neuróticas e se assemelham a pesadelos e alucinações. São flagrantes de alterações da regularidade, instauram-se entre o ordinário e o excepcional. O fantástico fotográfico constrói-se, como materialização do imaginário, nas justaposições propostas na medida em que o livro é manuseado e, também, em cada foto-fragmento. Kossoy atribui a espaços, objetos e personagens, sentidos inusitados, o que promove desconstruções de convenções e hábitos. No fotolivro, o fantástico se desenvolve como conflito, como algo “fora do normal de uma realidade cotidiana. Na relação entre o primeiro plano e o fundo, uma dessas coisas estaria fora do lugar, [seria] algo que nos intriga. Eu procuro isso nas minhas imagens durante toda a minha carreira”, explica Kossoy, em entrevista à TV UFSC (2018).

Na década de 1960, quando iniciou seus trabalhos como fotógrafo, e ao longo dos anos 1970, Boris Kossoy dedicou-se a produções que exploram noções de fantástico por meio da fotografia. O fotolivro aqui observado é resultado desse projeto, que inclui, ainda, um conjunto amplo de imagens fotográficas, ensaios e curadoria. Com uma carreira fortemente influenciada pelo experimentalismo fotoclubista, Kossoy destaca-se no cenário das artes visuais. Suas obras integram coleções permanentes de espaços como o Metropolitan Museum of Art e o Museu de Arte Moderna, ambos em Nova York; a Bibliothèque Nationale de France, em Paris; o Centro de la Imagen, em México DF; e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Como teórico e historiador da fotografia, contabiliza publicações como *Hercule Florence - a descoberta isolada da fotografia no Brasil* (2006 [1977]); *Fotografia e história* (2001); *Realidades e ficções na trama fotográfica* (1999); *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro* (2002); *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX* (em coautoria com Maria Luiza Tucci Carneiro, 2002); *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo* (2007); *Boris Kossoy, Fotógrafo* (2010); e *Um olhar sobre o Brasil: 1833-2003* (2012).

3.1.1.

Fotografia como testemunho do fantástico

Em *Viagem pelo Fantástico*, primeiro e mais emblemático fotolivro de Kossoy, o conto desenvolve-se, predominantemente, por meio de montagem intelectual. As justaposições entre as imagens fotográficas criam o que Eisenstein (2002a, p.205) descreve como “metáforas visuais”. A justaposição-conflito ocorre como processo produtor de sentido na construção das sequências, como em uma escrita figurativa. No que diz respeito aos aspectos formais das relações, destaca-se a recorrência de parâmetros de tonalidade e atonalidade. Na maioria dos dípticos, por meio de justaposições atonais, o contraste entre preto e branco, a composição das fotografias e a localização das imagens fotográficas nas páginas frequentemente funcionam como elementos a estruturar suas relações.

No âmbito das metáforas visuais construídas, o conflito ocorre, principalmente, de duas maneiras: por meio da montagem dentro da própria fotografia, quando são desenvolvidas relações pouco usuais entre as figuras que compõem essas imagens fotográficas, como personagens, objetos e cenários; e por meio da montagem entre imagens fotográficas - nos dípticos e em toda a série que integra o conto. Nesses casos, ao serem constrangidas a atuar umas sobre a interpretação das outras, as fotografias passam a compor narrativas que transitam entre o factual e o imaginado, gerando surpresa, inquietação e dúvida no leitor-observador. Unidades distintas (fotografias clicadas em contextos diversos) são justapostas em função de uma montagem que ocorre como articulação e exposição do pensamento.

O fotolivro propõe distorções dos aspectos simbólicos, normativos, da fotografia para criar uma realidade que é própria da obra. Nesse processo, o fotógrafo não nega a função indexical da imagem, mas explora intensamente esse aspecto fotográfico até conferir-lhe novo atributo, o de testemunho da materialização e/ou ocorrência do imaginável. Interessado nos conflitos que envolvem o meio fotográfico também como construto cultural e teórico, o autor experimenta o funcionamento da imagem fotográfica como documento da ficção.



Figuras 10 e 11: dois dos dípticos que integram o conto *Outros tempos...*, no fotolivro.

Kossoy rompe o vínculo entre fotografia e verdade. O autor promove o conflito da imagem fotográfica com a realidade a qual habitualmente tornara-se testemunho,

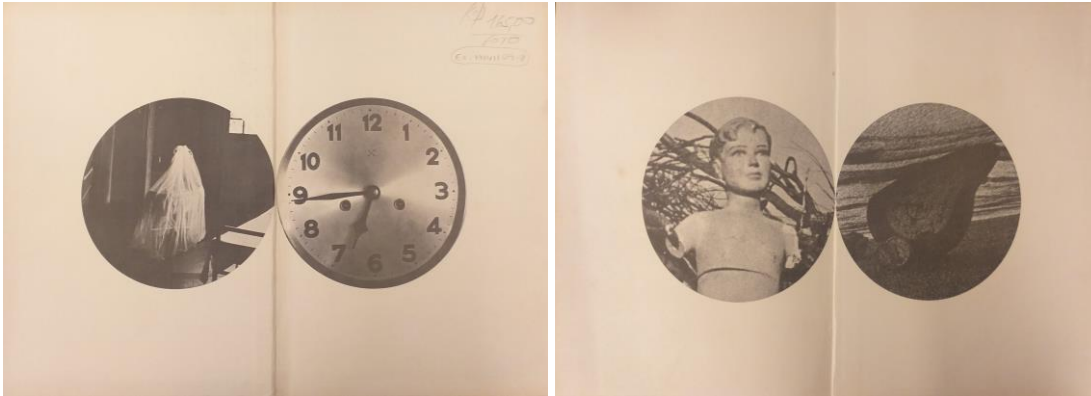
questionando aquilo que Barthes (2004, p.156) chamou de “efeito do real”. Em *Viagem pelo Fantástico*, a fotografia, em vez de retificar, atestar o fato, separa realidade e aparência, torna-se testemunho do delírio, das possibilidades impensáveis, da incerteza, da inquietação. A imagem fotográfica passa a funcionar como signo da dúvida, como prova de uma realidade não objetiva, ainda que fundamentada em indexicalidade.

Esse é um processo que se acentua ao longo do livro, até chegar ao décimo e último conto, *Outros tempos...*. Em uma das fotos que integram essa sequência, por exemplo, um arlequim na curva de uma estrada torna-se fato, acontecimento comprovado, uma vez apreendido pelas lentes da câmera (Figura 10). No mesmo conto, uma múmia erguida em uma praia, sobre ondas rasas, aparece justaposta a um carrinho de bebê, visto em contraluz também à beira-mar (Figura 11). As fotografias e justaposições remetem a visões e delírios. Kossoy não só estabelece um conflito entre personagens e cenários, entre ações e contextos, como os documenta por meio do registro fotográfico (como efeito de um evento). A montagem intelectual em *Viagem pelo Fantástico* baseia-se no caráter indexical da imagem fotográfica para refutar os aspectos simbólicos que regulam as maneiras como habitualmente interpretamos pessoas, objetos, ambientes e tudo o que nos rodeia, colocando convenções e normas em conflito.



Figura 12: conto *O maestro*, composto por um díptico, em *Viagem pelo Fantástico*.

Outro exemplo de conflito entre concepções simbólicas como principal elemento produtor de sentido no livro está no conto IX, *O maestro* (Figura 12), composto por uma imagem fotográfica que ocupa as duas páginas do díptico. Vestido com um fraque e tendo nas mãos uma batuta, o homem gesticula em frente a um conjunto de túmulos malconservados, tal como se estivesse diante de uma orquestra. A imagem fotográfica ocorre como testemunho da ocorrência do impensável, do despropósito; ao mesmo tempo em que questiona a finalidade habitual da fotografia. A inquietação e a surpresa que ocorrem na observação do maestro que rege sepulturas é exemplo do efeito do conflito que se estabelece quando convenções são justapostas. O que são realidade e verdade possíveis de comprovação pela captura fotográfica? O que define um maestro, uma orquestra ou um cemitério? Qual a função de um maestro que rege o silêncio em vez das relações entre intervalos de som?



Figuras 13 e 14: dípticos formados pelo verso da capa e a folha de rosto, e pela última página e o verso da quarta capa, em *Viagem pelo Fantástico*, respectivamente.

Na mediação da imagem fotográfica pelo livro, a fotografia assume papel narrativo característico da literatura onde o tempo pode ser “retardador ou cíclico, ou móvel” (Calvino, 1990, p.48). *Viagem pelo Fantástico* desenvolve-se como uma narrativa esférica, na qual a convergência entre início e fim constrange a imagem fotográfica a atuar como representação da duração, em vez do instante. Antes do início da sequência de contos, no díptico fotográfico formado entre a primeira guarda do livro e a folha de rosto, uma fotografia de um berço, impressa em forma circular, à direita, aparece justaposta com a imagem de um relógio, à esquerda, que marca 6h44m (Figura 13). No díptico que encerra a obra, formado entre o verso da última folha e o interior da quarta capa, ocorrem justapostas, também em formato circular, uma fotografia que mostra um plano médio aproximado de um manequim à frente de destroços de ferragem e uma fotografia na qual observamos relógios distorcidos que remetem às representações surrealistas de Salvador Dali (Figura 14). No início da viagem, a marcação do tempo é exata, nítida, e a foto é representação indexical do instante, do recorte cronológico. Ao fim, concepções de tempo continuam alvo da atenção, entretanto não há mais a exatidão. A marcação dos ponteiros não pode mais ser vista de forma precisa, a imagem é granulada, o contraste é tênue e a fotografia apresenta-se como registro de um tempo fluido, que se escorre e estende-se pela superfície da imagem. Quando a fotografia é estrangida a atuar referindo-se à progressão temporal, ela se torna um signo do seu contrário. O díptico final remete, ainda, ao efeito da obra, como indício da desconstrução, do esmaecimento, de certezas e objetividades causada pela viagem percorrida pelo fantástico.

3.1.2.

Montagem como exercício de metalinguagem na fotografia

Em *Viagem pelo Fantástico*, a montagem intelectual é o que possibilita o caráter ficcional às fotografias que integram o livro. Como um fenômeno de metalinguagem, ou metassemiótico, o conflito entre os componentes da imagem fotográfica produz dúvida sobre a veracidade não só do acontecimento registrado, como do próprio mecanismo de registro e da natureza objetiva do meio fotográfico. É importante ressaltar que ao considerarmos metalinguagem nos termos definidos por Hjelmslev (1975) para *processo metassemiótico*, entendemos a imagem fotográfica como um processo semiótico que se refere ao próprio processo semiótico que a produz (como interpretante). No caso de *Viagem pelo Fantástico*, observamos que essa autorreferencialidade ocorre predominantemente por meio dos conflitos estabelecidos entre os aspectos simbólicos dos elementos representados na imagem fotográfica. Isso porque é por meio desses conflitos que a fotografia evidencia seus próprios aspectos simbólicos. A montagem eisensteiniana funciona, no fotolivro, como o principal responsável pela relação de autorreferência que se desenvolve na construção das imagens fotográficas e dos contos, uma vez que são os conflitos gerados entre os aspectos simbólicos dos elementos representados na fotografia os responsáveis pelo estabelecimento dos conflitos daquela imagem fotográfica com convenções por meio das quais estamos habituados a identificar algo como *fotografia*.

Em entrevistas diversas, Kossoy exprime seu constante interesse pelo conflito (principalmente simbólico) entre os elementos que integram suas fotografias. “É a convivência de situações aparentemente desconexas, que, com a quebra de um olhar monótono, cria uma nova verdade”, diz o fotógrafo, em entrevista à Folha de São Paulo (2008, s/p). É possível que em *Viagem pelo Fantástico* esteja, até agora, seu exercício mais radical desse propósito. As fotografias, diz Eisenstein, “tanto como reflexos, quanto pela maneira de suas combinações, elas permitem qualquer grau de distorção – que pode ser tecnicamente inevitável ou deliberadamente calculada” (Eisenstein 2002a, p.15). No fotolivro de Kossoy, a fotografia ocorre como experimentação que explora as relações entre formas, traços, luz e sombra. As distorções deliberadamente calculadas na obra ocorrem por meio de constantes conflitos que tornam a própria imagem fotográfica um exercício de justaposição por atonalidade. O que Eisenstein chamou de “conflito dentro do plano” (Eisenstein,

2002a, p.43), de montagem em potencial, neste caso podemos considerar *conflito dentro da fotografia*.

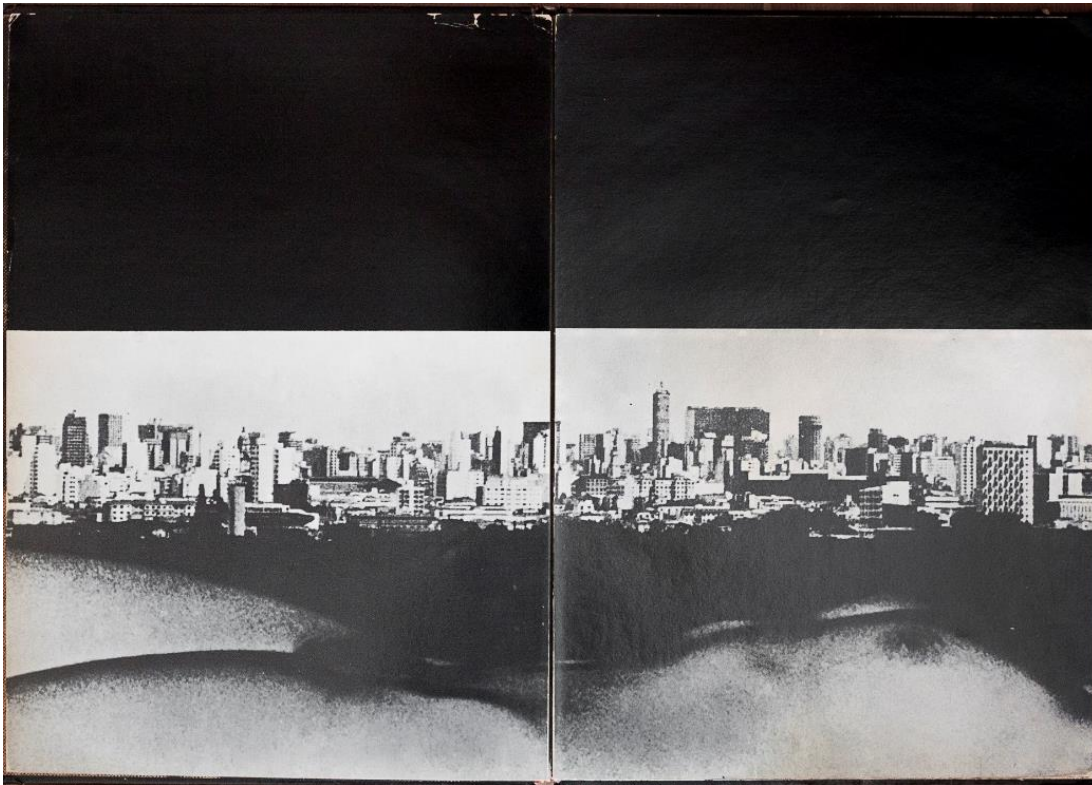


Figura 15: primeiro díptico do conto *A mulher e a cidade*, em *Viagem pelo Fantástico*.

Nos contos de Kossoy, cada imagem fotográfica funciona como fragmento de justaposição-conflito, assim como seus componentes. Na fotomontagem (Figura 15) que inicia *A mulher e a cidade*, primeiro conto da obra, por exemplo, parte da figura de um corpo e a panorâmica de um espaço urbano funcionam como fragmentos que, justapostos, constroem uma imagem vertiginosa na qual as formas de uma mulher ocorrem como espaço fronteiro da cidade. A relação entre o corpo e a cidade é fundamentada no conflito, tanto formal quanto no que se refere aos aspectos de uma montagem intelectual. Em termos formais, a justaposição evidencia os contrastes entre as curvas, dispostas em um plano aproximado, na porção inferior das páginas, e as linhas e figuras angulares que formam os prédios num plano mais distante. Nessa fusão de fotografias, além do conflito por meio da atonalidade entre curvas e retas, a relação claro e escuro pontua as figuras, esculpe as formas e espaços. Há ainda o conflito gráfico entre a imagem fotográfica e as páginas que, pouco acima do centro vertical, são tomadas por um preto homogêneo que se choca com a fotografia

num corte reto. O preto da página ocorre em contraste com o corpo e numa relação de similaridade cromática com a faixa sombreada que se interpõe entre o mesmo corpo e a cidade. Em termos de metáfora visual, a fotomontagem evoca questões como o *entre nós* e o mundo, o ser e seu ambiente. Não é o corpo que está no espaço, mas a cidade que está no corpo, sobre o corpo, baseada num corpo sem extremidades (sem cabeça e sem pés), que fundamenta as construções em concreto de uma área urbana.

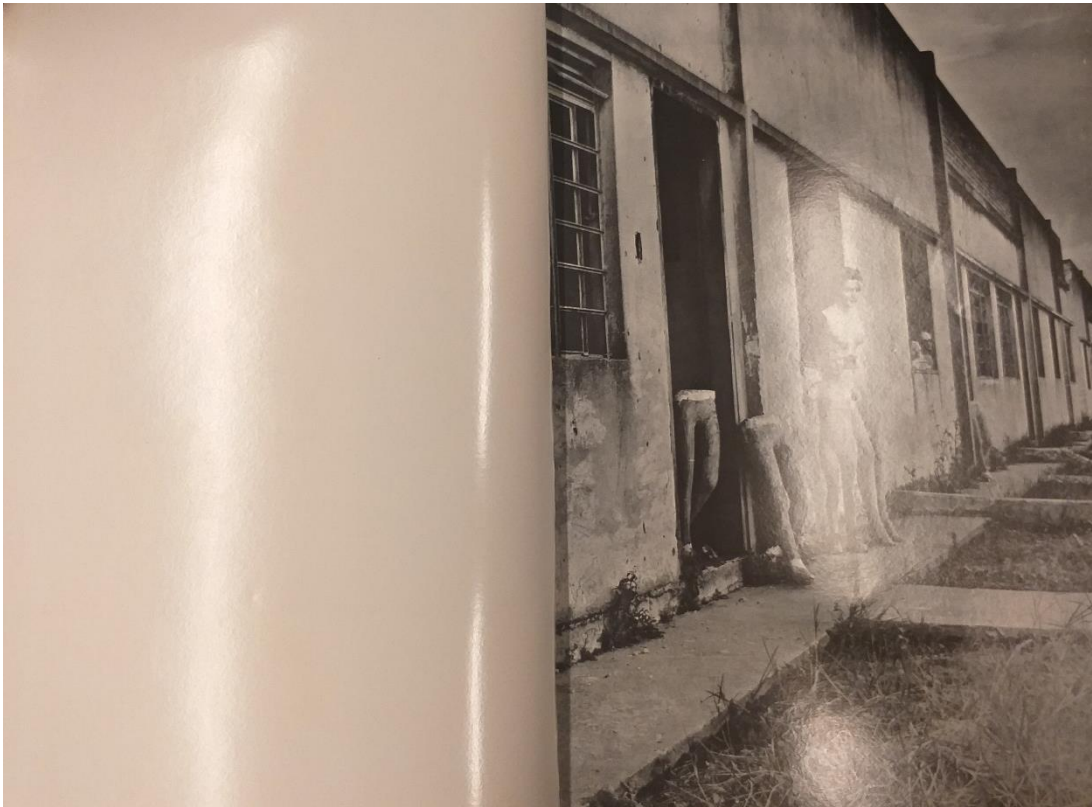


Figura 16: último díptico do conto *A mulher e a cidade*, em *Viagem pelo Fantástico*.

Como as fotografias de Kossoy são produzidas, seus componentes são organizados em função do clique. Nesse processo de seleção e enquadramento, as partes que integram a imagem fotográfica - luz, cenário, figuras e objetos - são tratadas como fragmentos, como elementos de montagem. Ainda no conto *A mulher e a cidade*, desta vez em sua última imagem fotográfica (Figura 16), manequins dispõem-se na fachada, portas e janelas, de um edifício horizontal abandonado. Em termos formais, a fotografia é rigorosamente construída, com composição baseada em linhas que direcionam o olhar do observador e conferem movimento à imagem fotográfica. Ao mesmo tempo em que a posição dos manequins obedece à uma

padronização de linhas verticais fornecidas pela estrutura do prédio, essas figuras interrompem o percurso do olhar direcionado pela perspectiva e interpelam o observador. E uma vez que se detém neles a atenção, instala-se o estranhamento. Reproduções plastificadas do corpo humano são arranjadas, desmembradas, tal como se estivessem à disposição da apreciação ou mesmo a apreciar a cena [imaginada] que ocorre diante das portas e janelas do prédio. Mais uma vez, Kossoy faz parecer flagrante aquilo que fora meticulosamente montado. Tal como num conto fantástico, a inquietação constrói-se na dúvida, na incerteza do que especificamente causa o incômodo. Esse estranhamento é resultado do conflito e, como produto de montagem intelectual, desenvolvem-se na justaposição de aspectos simbólicos.

3.1.3.

Conflito-justaposição na construção dos contos fotográficos

No fotolivro de Kossoy, o conflito-justaposição - definido por Eisenstein (2002a) como relações baseadas no choque, na irregularidade, em direção à uma síntese - ocorre em vários níveis e explora características diversas dos elementos que integram a obra. Por meio de processos de montagem métrica, rítmica, tonal e atonal, componentes como imagem fotográfica, projeto gráfico, texto verbal e características materiais do livro têm seus aspectos icônicos evidenciados e explorados nas relações. Por sua vez, os processos de montagem intelectual desenvolvem-se por meio de justaposições que exploram os aspectos simbólicos dos componentes do fotolivro.

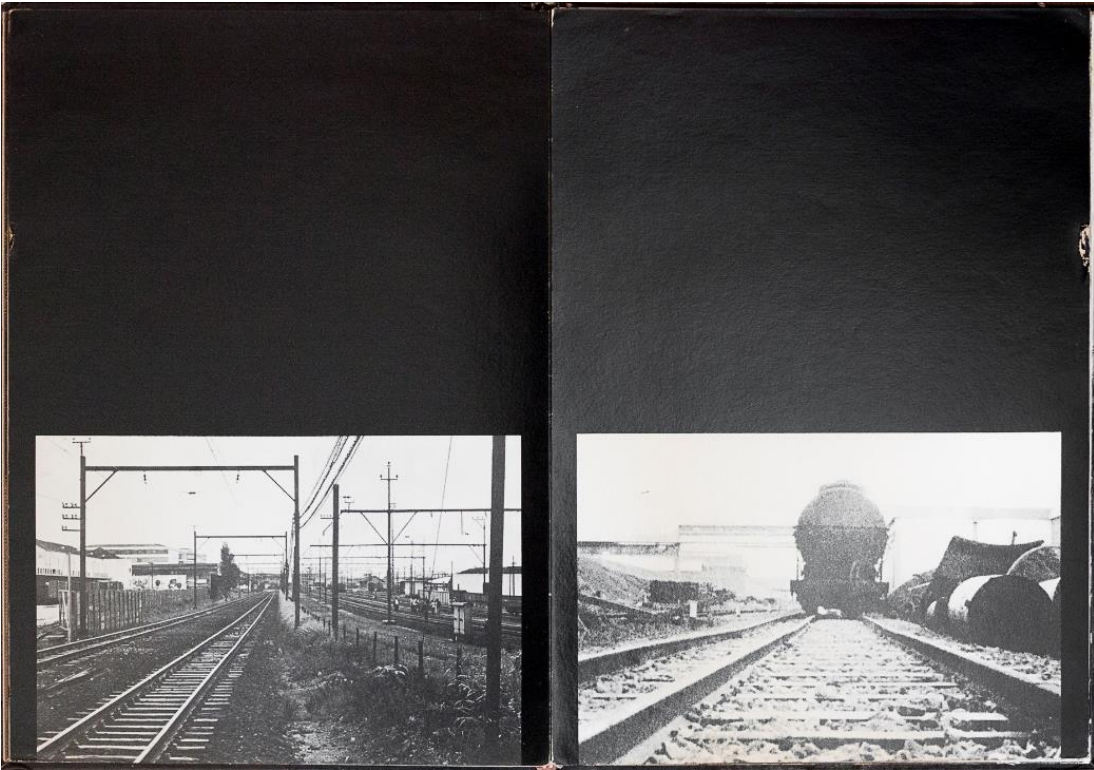
Se nos contos, a abertura dupla das páginas é apropriada como índice das justaposições, entre esses mesmos contos, o projeto gráfico garante a diferenciação das séries fotográficas. Embora atuem umas sobre a interpretação das outras, as sequências nunca se encontram em um mesmo díptico. O conto anterior atua sobre o seguinte apenas no que se refere à memória. Não há sobreposição ou correlação direta. E isso é obtido por meio do tratamento dado à disposição das séries fotográficas nas páginas do livro. Não há casos em que a fotografia de um conto seja disposta lado a lado com a de outro, provocando uma justaposição direta entre ambas, e conseqüentemente, entre os contos os quais fazem parte. Os títulos aparecem frequentemente isolados, sempre à direita, ao lado de uma página completamente tomada pelo preto³¹. Em razão dessa organização, esses títulos tampouco ocorrem ao lado de uma fotografia e as sequências sempre se iniciam e terminam em um díptico inteiro.

³¹ À exceção da primeira sequência, cujo título ocorre pareado com a figura de um arlequim que, atua como anúncio do início da série de contos, preparando o leitor-observador para o que está por vir.



Figura 17: primeiro díptico do conto *Aeroporto*, em *Viagem pelo Fantástico*.

Sobre a exploração sistemática da relação díptica entre as partes do livro, nota-se que as páginas pareadas, justapostas pelo vinco, atuam, diretamente uma sobre a outra de modo a gerar sínteses. No primeiro díptico do conto *Aeroporto* (Figura 17), por exemplo, duas imagens fotográficas produzidas em contextos possivelmente distintos são dispostas lado a lado de maneira a funcionar como personagens (à esquerda) e contexto (à direita) da narrativa fotográfica que se introduz. O casal, apresentado com o destaque de um plano médio, ocupa quase toda a página esquerda. Nela, o olhar da personagem direciona a atenção do leitor-observador para a imagem fotográfica ao lado, impressa na metade superior da página, e que registra uma série de pessoas caminhando na área externa de um aeroporto em direção a um avião disposto no último plano da imagem. O díptico é um exemplo de exploração de características materiais do livro em função da metáfora visual que se constrói.





Figuras 18, 19 e 20: Os três dípticos que formam o conto *A estrada de ferro*, reproduzidos na ordem em que ocorrem no fotolivro.

Outro importante exemplo de exercício de montagem intelectual no fotolivro é o conto *A estrada de ferro* (Figuras 18, 19 e 20), composto por três dípticos. Nele, os elementos representativos das imagens fotográficas são relacionados por justaposição e, assim, constringidos a atuar no desenvolvimento de uma narrativa. No primeiro díptico, duas fotografias capturadas em linhas férreas ocupam menos da metade inferior das páginas. Em termos narrativos, a justaposição apresenta-se como a contextualização e ambientação do conto. Como exercício de montagem, o tema “ferrovia” atua como elemento determinante na relação entre as partes que são organizadas nas páginas por, em termos indexicais, tratarem de um mesmo tópico. À esquerda, têm-se linhas paralelas, emolduradas por traves de madeiras que sustentam a fiação de energia que alimenta os trens. À direita, num plano mais aproximado, as linhas férreas conduzem a perspectiva para um vagão, situado na porção central superior da foto. O díptico funciona como um espelhamento baseado tanto no objeto de registro, indicado pelo título da sequência, quanto nos aspectos coincidentes de composição fotográfica como o uso de retas que direcionam o olhar do leitor-observador para o centro da fotografia. Entretanto, ao serem dispostas espelhadas no díptico, essas imagens fotográficas agem uma sobre a outra de

maneira a salientar (como síntese) também as distinções formais entre as partes. À esquerda observamos uma fotografia mais nítida e com contraste acentuado, por exemplo, enquanto à direita a imagem fotográfica é mais granulada e tem diferenciação cromática reduzida.

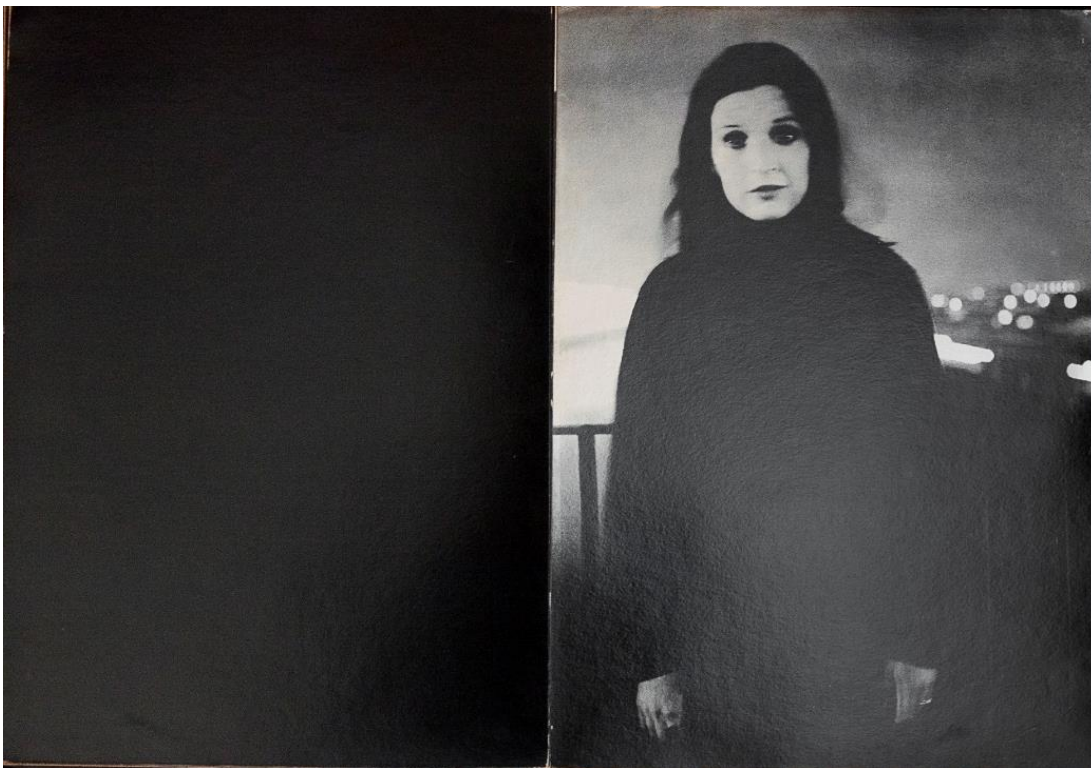
A segunda parte do conto é formada por um díptico no qual a página à esquerda é completamente coberta pelo preto. À direita, a conhecida fotografia da noiva na estação ocorre impressa ocupando pouco mais que a porção inferior da página, com estreita margem externa. Na organização espacial do díptico, o preto estende-se da esquerda até a metade da página à direita, onde se converge nas porções mais escuras da imagem. Na fotografia, uma noiva sentada na estação aguarda pelo trem que virá das linhas da perspectiva. Diferente de quando observada isolada (como parte da série³² homônima do livro), a noiva solitária no díptico funciona como um detalhe quase esmaecido em meio à predominância do preto intensificado pelo brilho da página. É o horizonte estourado, o ponto de onde “surgirá” o trem, o que ganha relevância no díptico por ocorrer como atonalidade em relação à predominância do preto. Esse é um caso em que a relação formal entre espaço gráfico da página e imagem fotográfica constrange e salienta os aspectos narrativos da fotografia (montagem intelectual). Se sozinha, isolada na estação, a noiva quase ocorre despercebida, na justaposição entre as páginas, sua figura é esvaziada de seu peso gráfico e se torna um detalhe.

No díptico que encerra o conto tem-se, à esquerda, completo branco. À direita, na imagem escolhida para a capa do livro, a relação entre linhas bem marcadas (horizontais, verticais e diagonais) é responsável pela estruturação da fotografia. A noiva, já sem véu, é figura principal que sobe uma escadaria que dá acesso a uma passarela destinada a pedestres, sobre a linha férrea. Centralizada na imagem fotográfica, a personagem é clicada de uma tomada inferior e tem seu vestido destacado pelo branco que estoura na superfície da página. Uma vez relegada a detalhe, isolada no díptico e abandonada na estação, neste encerramento a noiva ocorre gloriosa, em movimento ascendente, requerendo espaço na imagem e a atenção do leitor-observador. Torna-se, enfim, protagonista. Se em termos formais, o

³² A série *Viagem pelo Fantástico* consiste em um conjunto de fotografias feitas por Kossoy entre as décadas de 1960 e 70 e que marcou a identidade de seu trabalho neste período. O volume de imagens fotográficas da série não se restringe ao fotolivro e muitas dessas fotografias ganharam repercussão ao serem exibidas em mostras individuais e coletivas em diversas partes do mundo.

díptico destaca-se dos dois anteriores como atonalidade, sobretudo, pela predominância do branco, em vez do preto nos espaços de margem; em termos de montagem intelectual, o díptico ocorre como uma emancipação da noiva, que sobe as escadas com a mala da mão. O enquadramento é feito pelas costas, é ela quem parte, quem abandona. Contextualizada entre trens, estações e linhas férreas a fotografia (e o díptico) ocorre como representação da própria *viagem pelo fantástico* proposta na obra.





Figuras 21, 22 e 23: dípticos que formam o conto *O Viaduto*, reproduzidos na ordem em que ocorrem no fotolivro.

De maneira análoga à estruturação do haikai, os contos fotográficos de Kossoy desenvolvem-se na sucessão de instantes descontínuos relacionados por justaposição. Nesse sentido, outro interessante exemplo de montagem como processo criativo no fotolivro é seu sexto conto *O Viaduto* (Figuras 21, 22 e 23). Também composta por três partes, a sequência desenvolve-se, predominantemente, por meio de relações fundamentadas em atonalidade formal (montagem atonal) e de construções de metáforas visuais. *O Viaduto* é mais um caso de experimentação baseada em aspectos convencionalmente considerados característicos da fotografia. Por meio das manipulações, a obra atua sobre incertezas do que define uma imagem fotográfica e acerca dos critérios que nos permitem o uso do termo “fotografia” para nos referirmos a um conjunto de formas visuais organizadas numa superfície bidimensional. Nas imagens que compõem essa sequência, as figuras são compostas pela exploração do contraste. A intensificação de sombras e luzes reduz a precisão das formas e possibilita ao leitor-observador interpretações não restritas à aparência do objeto inicial de registro. Se o conto literário se aproxima da fotografia, do frame, e fornece ao leitor instantâneos representativos, os contos fotográficos de Kossoy, por sua vez, são montagem que expande o fotográfico em duração. O instantâneo, flagrante representativo, além de recortado no tempo e no espaço, é justaposto com outros instantâneos de maneira a ampliar a estranheza já provocada pelo conflito que ocorre em cada imagem fotográfica.

Na introdução do conto, ou no primeiro díptico, duas fotografias ocupam pouco menos que a metade superior de cada página. À esquerda, uma imagem em contraluz salienta o sol que se põe entre edifícios. A reduzida diferenciação cromática entre página coberta pelo preto e as figuras escurecidas na imagem pelo ângulo do enquadramento, constrange o espaço de margem a funcionar como extensão da fotografia. Em razão disso, a luz do sol, enquadrada e transformada em figura, atua como atonalidade em conflito não só com os demais componentes da imagem, mas com toda a página. Num contraste estabelecido entre as duas partes do díptico, a fotografia impressa à direita é composta, predominantemente por áreas claras. O que se vê nessa foto é uma panorâmica de parte de um viaduto onde um aglomerado de pessoas detém atenção fora do quadro, num espaço que estaria subjacente ao elevado. No plano que se segue, prevalece no horizonte um céu branco em meio a prédios em tons claros. Da mesma forma que o sol à esquerda é atonalidade em relação ao todo; no lado direito do díptico, a linha de pessoas que se estende

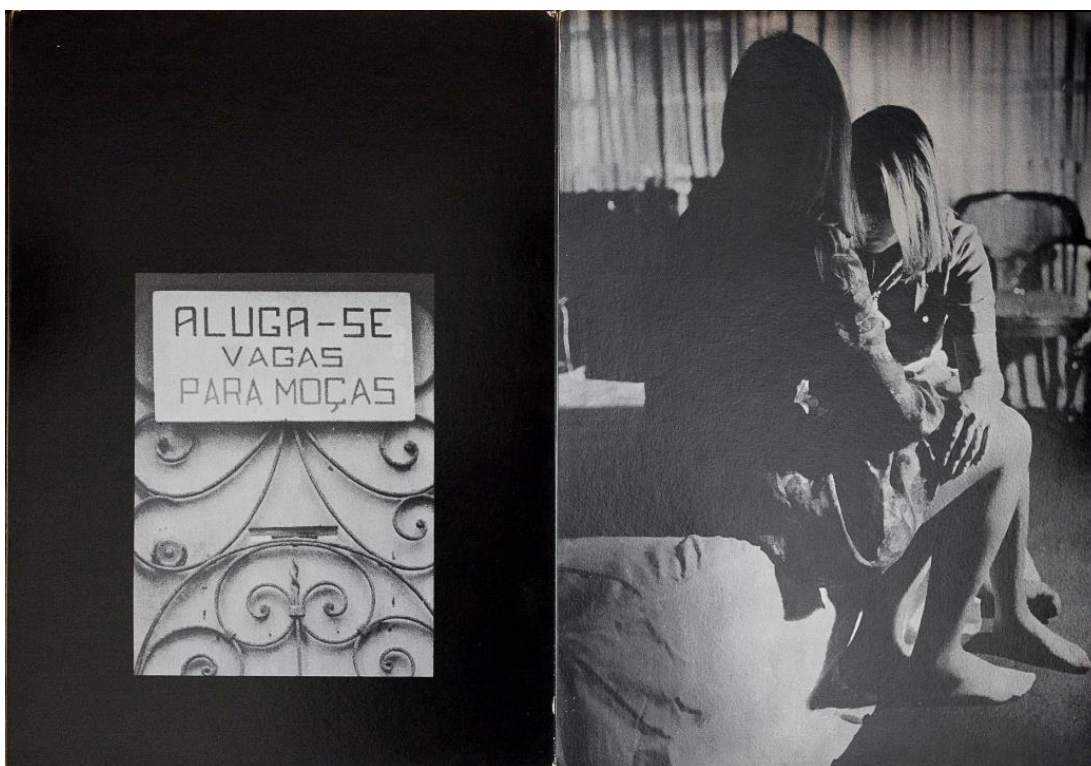
horizontalmente no corrimão do viaduto contrasta formalmente com a predominância de tons claros na foto. Além do conflito entre claro e escuro, a organização e disposição das figuras nas imagens fotográficas é outro elemento que ocorre como responsável pelo choque formal entre as partes. Enquanto a fotografia à esquerda é estruturada verticalmente, a imagem à direita é marcada pelas linhas horizontais que constroem seus primeiros planos.

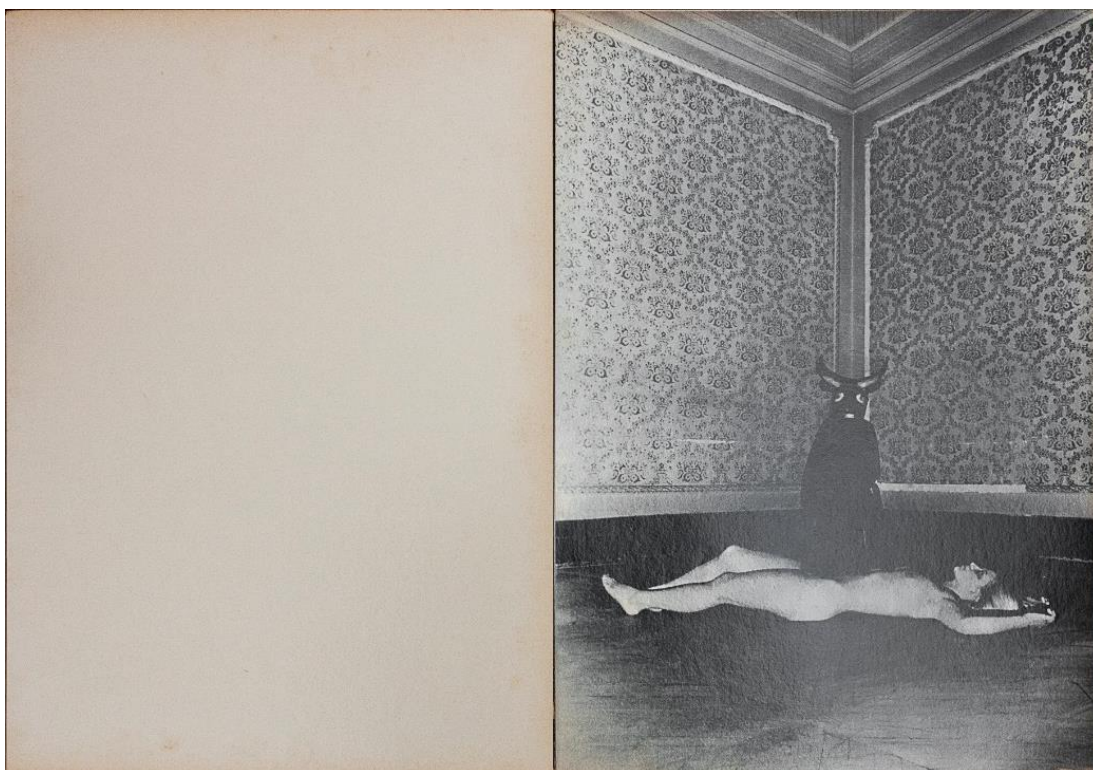
No segundo díptico de *O Viaduto*, se à esquerda tem-se completo preto, à direita, observa-se a figura de uma mulher cujas formas (mãos e face) são esculpidas pelo contraste. A personagem estende-se verticalmente por toda a superfície da fotografia e, conseqüentemente, também da página. Ao lado, a cobertura pela tinta preta é constrangida a atuar com a fotografia em uma relação de *pars pro toto*, funcionando como fragmento ampliado da imagem fotográfica, que lhe representa. Por fim, no díptico que encerra o conto, um completo branco ocorre à esquerda enquanto na página direita, uma mulher ao lado de uma grade tem suas formas impressas em uma fotografia extremamente saturada. A personagem é a mesma do díptico anterior, mas, diferente daquele caso, não é o preto o que prevalece nas páginas, mas o branco. Grande parte da porção esquerda da fotografia é completamente estourada pela acentuação do contraste. Na relação, a diferenciação entre as páginas atenua-se e o branco ocorre como se fosse uma extensão da página para dentro da fotografia, tomando-a de vazio. Nesse processo de construção de sentido por montagem atonal e intelectual, da maneira como ocorre na página, o branco é constrangido a atuar como se invadissem a imagem fotográfica e a ameaçasse ao apagamento. No conto, o virar das páginas, do segundo para o terceiro díptico funciona como um salto de um extremo ao outro. O preto que prevalecia no caso anterior, neste ocorre esmaecendo-se, como se coagido e estrangulado na extremidade direita. A mulher que antes predominava na página, agora cede lugar ao vazio. A grade, que sangra próximo ao limite da margem, funciona não só como uma estrutura na qual a personagem se apoia, mas também como um entrave que sustenta a fotografia na superfície, impedindo seu completo banimento da página. Nesse sentido, além de encerrar o conto, o díptico refere-se a si mesmo, anuncia o fim da sequência e a impossibilidade da imagem fotográfica permanecer acessível à visão depois de mais uma vez virada a página.

3.1.4.

Fantástico como resultado de justaposição

Em *Viagem pelo Fantástico*, a montagem ocorre como processo criativo em pelo menos três estágios: na construção da imagem fotográfica, dos contos e, por fim, da obra em si que ocorre como uma *imagem* do fantástico por Kossoy. Tal como descrito, por exemplo por Calvino (1990, p.9) a respeito da literatura, no fotolivro, o fantástico desenvolve-se na “oscilação entre níveis de realidades inconciliáveis”. Como resultado de relações dialéticas entre as partes que compõem o trabalho, essa *imagem*, a obra em si, funciona como uma síntese maior, um *conceito*. Trata-se de um fantástico no qual a fotografia é constrangida a atuar como registro da imprecisão e da inquietação, fazendo com que o leitor-observador questione sua própria habilidade de distinção entre fato e imaginação, entre realidade e ficção.





Figuras 24, 25 e 26: dípticos que formam o conto *Cenas numa Casa*, reproduzidos na ordem em que ocorrem no livro.

O fantástico, em Kossoy, é *terceira coisa* desenvolvida também como o extraordinário possível de ser racionalmente explicado como loucura ou sonho. Em *Cenas numa Casa* (Figuras 24, 25 e 26), um conto mitológico é referenciado na sequência fotográfica ambientada em um contexto doméstico. O primeiro díptico apresenta um cartaz que anuncia “vagas para moças” justaposto a uma fotografia de duas mulheres cabisbaixas sentadas em uma cama. Em segunda, um homem vestido com terno, isolado em um cômodo branco, ocorre em relação com uma página completamente coberta pela tinta preta. No díptico final, uma mulher nua estendida no chão, exibe-se como jovem sacrifício diante da figura de um Minotauro vigilante, macabro, sentado em uma cadeira, sem a ferocidade comumente lhe atribuída em representações visuais. O personagem que na mitologia é atrelado a temas como perturbações psíquicas, desejos indevidos, amor, culpa e recalques, no registro feito por Kossoy ocorre como transfiguração do homem apresentado no díptico anterior, confinado em um espaço amplo que, como no labirinto de Borges, “Não haverá nunca uma porta. Já estás dentro.” (Borges in Campos, 2013). Trata-se de um conto que, entre outras possibilidades de interpretação, tem como síntese noções como de alucinação, loucura e/ou perversão.

A fotografia em Kossoy é fantástica porque desenvolve-se no espaço fronteiro entre distintas concepções de realidade. Calvino (2004, p.6) explica que, já em sua gênese, o fantástico fundamentava-se na sugestão visual, dizia respeito à construção da “realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo encantado ou infernal”. Se na literatura, o fantástico é resultado da maestria na manipulação do sistema verbal e das visões por elas criadas e suscitadas, na fotografia e nos contos fotográficos de Kossoy o fantástico resulta da manipulação do visível e da fotografia como registro de uma realidade que é produto da própria construção fotográfica. Se na concepção eisensteiniana, a montagem como criação consiste em um processo de organização de *imagens no sentimento e na mente* de alguém, *Viagem pelo Fantástico* funciona como essa justaposição de contos fotográficos organizados na mente e no sentimento do leitor-observador, gerando nele uma inquietação e ambivalência próprias do percurso por uma narrativa fantástica.

3.2.

A fotografia como atonalidade no livro fotográfico de Andujar & Love

O processo criativo em *Amazônia* (Andujar & Love, 1978) ocorre num contexto em que a “colonização” da floresta era propagada, pelos governos militares, como *progresso*. Milhares de indígenas foram mortos como resultado das iniciativas de aberturas de estradas e tomadas de terras para o desenvolvimento agropecuário no norte do país. Cláudia Andujar e George Love lá chegaram, pela primeira vez em 1971, para uma reportagem encomendada pela revista *Realidade*. Depois disso, por iniciativa própria, durante quase toda a década estiveram na região. O livro é resultado de fotografias feitas nos estados do Amazonas, Pará, Amapá e Roraima, este último onde encontravam-se os yanomami visitados pelo então casal. Além de Andujar e Love, participam na produção da obra Wesley Duke Lee, que atuou no projeto gráfico, e Regastein Rocha, proprietário da editora *Práxis*, responsável pela publicação.

George Love, interessado em explorar o cromatismo fotográfico e dedicado à fotografia experimental em toda a sua carreira, chegou ao Brasil por intermédio de Claudia Andujar, em 1966, três anos depois de fundar *The Association of Heliographers* com Minor White e Paul Caponigro. Em São Paulo, trabalhou como fotógrafo para publicações periódicas, foi editor da *Novidades Fotoptica* (1970), da *Revista de Fotografia* (1971/1973), e atuou no Museu da Arte de São Paulo, entre 1970 e 1980, como coordenador no laboratório de fotografia e ministrando cursos. Além da criação com Andujar, é autor de outros três fotolivros: *Water* (1978); *São Paulo Anotações* (1982); e *Alma e Luz* (1995). Suas imagens fotográficas em *Amazônia* são em grande parte tomadas aéreas produzidas durante as viagens para a *Realidade*, depois com recursos de trabalhos publicitários feitos em São Paulo e, por fim, com financiamento da *Práxis*.

Claudia Andujar, radicada no Brasil desde 1957, trabalhou como fotógrafa para diferentes revistas e ministrou cursos de fotografia no Museu de Arte de São Paulo, entre outros espaços. Autora da maioria das imagens fotográficas de *Amazônia* feitas no chão, Andujar passou longos períodos nas aldeias yanomami entre 1972 e 1977, quando foi expulsa da região pela Funai³³ e precisou dedicar-se a distância à causa

³³ Fundação Nacional do Índio, na época controlada pelo regime militar.

indígena. Durante a década de 1970, financiada inicialmente por duas bolsas da Fundação Guggenheim e mais tarde por recursos da Fapesp³⁴, além do desenvolvimento de projetos fotográficos, dedicou-se exaustivamente à luta pela sobrevivência das comunidades indígenas com as quais convivia e pela demarcação das terras yanomami. Ao longo das décadas seguintes, continuou a integrar comissões e a participar de campanhas e projetos pela mesma causa. Além da obra a que nos dedicamos nesta seção, na lista de livros publicados por Andujar estão *Mitopoemas Yanomami* (1979), *Missa da Terra sem Males* (1980), *Yanomami: A Casa, a Floresta, o Invisível* (1998) e *A Vulnerabilidade do Ser* (2005).

Se a George Love interessavam, principalmente, as experimentações estéticas da imagem fotográfica como um processo no qual a fotografia tinha a si mesma como objeto, para Claudia Andujar, as práticas experimentais ocorreram como demanda do próprio objeto fotografado. Na busca pela representação e captura de aspectos não visíveis da cultura indígena com a qual tivera contato, da relação entre os yanomami e a floresta, e de compreender a maneira como interpretam o mundo e temas como morte e vida, a fotógrafa utilizou-se de recursos e desenvolveu técnicas pouco usuais entre os profissionais que atuavam no Brasil naquela época. “Os yanomami consideram a si mesmos e a natureza como uma coisa única. Para eu entender tudo isso levou um tempo; para fotografar, ainda mais. Queria reproduzir fotograficamente questões culturais e as soluções não eram fáceis”, explica Andujar em entrevista no *Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo* (2010). Nesse processo, o casal desenvolveu uma série de experimentos fotográficos que envolviam uso de vaselina nas bordas das lentes; testes de filtros, exposições e filmes especiais; tomadas de diferentes ângulos e técnicas de composição; além de um trabalho de pós-produção baseado em métodos de edição analógica.

Hoje listado por críticos como um dos fotolivros mais importantes já publicados (Fernandez, 2011; Parr & Badger, 2014), *Amazônia* ocorre como uma proposta de incursão na floresta, desprendida tanto dos preceitos etnográficos positivistas (Schøllhammer, 2016) que marcaram a história da retratação da figura indígena no Brasil, quanto do discurso imposto pelos governos militares que na época ditavam a maneira como a região deveria ser apresentada nos meios de comunicação (como é possível observar no material divulgado à época pela Agência Nacional). Trata-se de

³⁴ Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

uma incursão também no próprio meio fotográfico. Nesse processo, os autores dedicaram-se mais às possibilidades criativas da fotografia do que produziram pautados pela noção de registro documental. Como descreveu George Love,

o livro surgiu das convicções sobre a natureza da fotografia e sobre a experiência na região, numa tentativa de conciliar ideias desses dois universos. A Amazônia era o tema, mas o objetivo era mostrar que uma foto não é uma representação fiel do assunto. O livro foi construído para traduzir esta tese, de que aquilo que a fotografia mostra é uma impressão da realidade, apenas a minha impressão. O que você vê é a foto da floresta, não a própria. Não é o céu que você vê, é o filme. Não é um livro da Amazônia, é um livro de filmes (Love in Boni, 1994, p. 36).

O livro é composto por 147 imagens fotográficas relacionadas em uma sequência de 162 páginas. A obra constrói-se como uma narrativa fotográfica que começa com as tomadas aéreas de Love até chegar à imersão na floresta e nas aldeias, por Andujar. As fotografias iniciais são amplas, com panorâmicas pouco descritivas que formam figuras raramente discerníveis. Próximo à metade do livro, os enquadramentos tornam-se mais aproximados, fixam-se em detalhes da floresta e, em seguida, passam a apresentar os índios em suas atividades cotidianas. O fotolivro encerra-se numa sequência de fotografias formadas por figuras pouco delimitadas, borrões, traços de subexposição e superexposição à luz, sobreposições e desfoques, num esforço de transposição de experiências espirituais e narcóticas, vivenciadas por xamãs em ritos yanomami, para os aspectos visuais da imagem fotográfica. Além do título e de uma citação³⁵ de Humboldt, que ocorre como epílogo numa das páginas foscas que antecedem a sequência de fotografias, o fotolivro deveria apresentar também um texto introdutório, escrito pelo poeta Thiago de Mello a partir das imagens, sobre a urgência e a relevância da preservação da floresta. *Amazônia, pátria das águas*, fora, entretanto, subtraído pela censura.

Amazônia é um fotolivro que se desenvolve, predominantemente, como resultado de relações atonais. Como o método de montagem no qual mais claramente observa-se o conflito como fundamento, a justaposição de partes por atonalidades é responsável pelo que Eisenstein (2002b, p.61) considera sensações de “uma complexa polifonia”, que ocorre como uma síntese responsável pela compreensão da obra como um todo. Na música, um dos principais fundamentos da teoria eisensteiniana, atonais são consideradas as criações que não se conformam com o

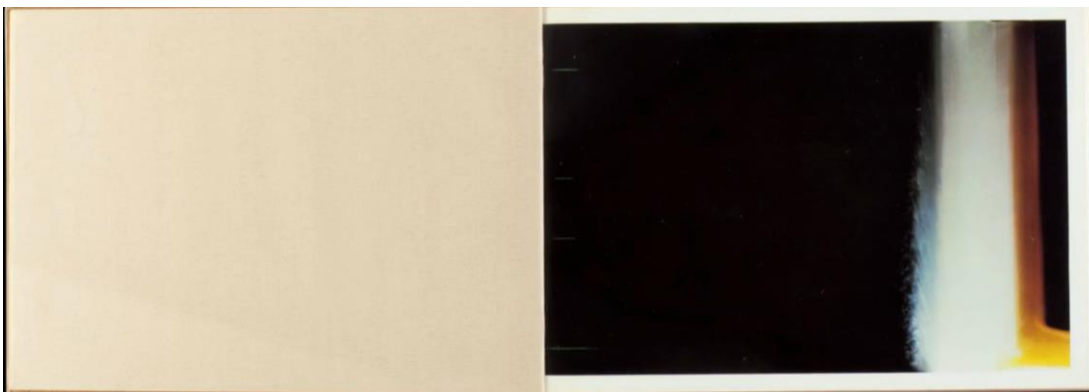
³⁵ “Nesta bacia drenada pelo rio por excelência, mais cedo ou mais tarde se há de concentrar a civilização do globo” (Humboldt in Andujar & Love, 1978).

sistema clássico de hierarquias, não obedecem a um tom dominante, mas contrariam sua existência (Souza, 2009). De maneira semelhante, as imagens fotográficas de Andujar & Love, são pautadas pela não conformidade às convenções por meio das quais a fotografia é comumente compreendida.

3.2.1.

Quando a imagem fotográfica se refere à própria materialidade

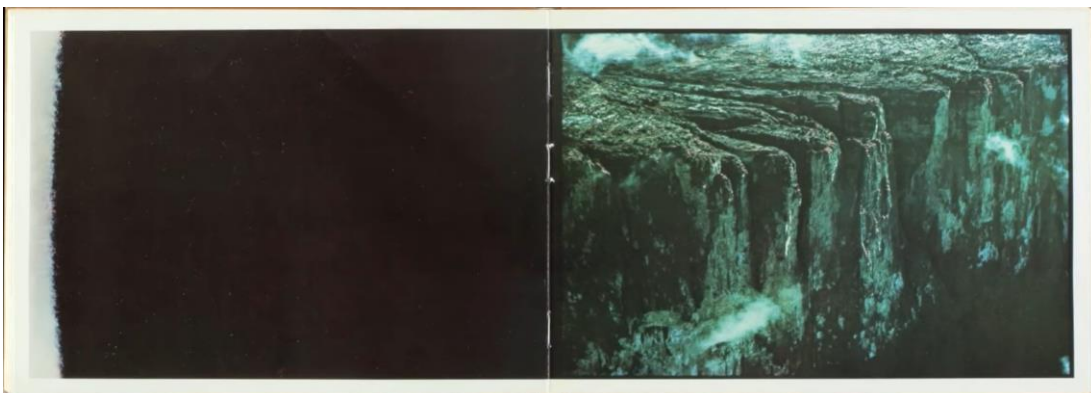
Em *Amazônia*, o conflito fundamenta as experimentações que provocam desconstruções de habituais entendimentos do que venha a ser uma imagem fotográfica, sobre aquilo do que ela é feita, e sobre o que nos permite identificá-la como uma fotografia. Trata-se da relação da imagem fotográfica com sua própria materialidade, envolvendo também o que é visto impresso naquela superfície. A ocorrência da ponta de filme queimada em pontos específicos da sequência de páginas no livro, por exemplo, é evidência do conflito como condição para a própria existência fotográfica, do processo de fotossensibilização da superfície fílmica baseada no choque, na ocorrência. A ponta queimada, ou filme velado, é resultado da exposição do negativo a uma luminosidade excessiva, que provoca na ampliação uma espécie de borrão embranquecido, como se o papel tivesse sido de fato acometido pelo fogo. No livro, impressa como imagem, essa ponta queimada ocorre como índice da própria gênese fotográfica, da colisão entre luz e a materialidade fotossensível que resulta na impressão de formas visuais. Aquilo de que a foto é feita torna-se seu próprio referente.

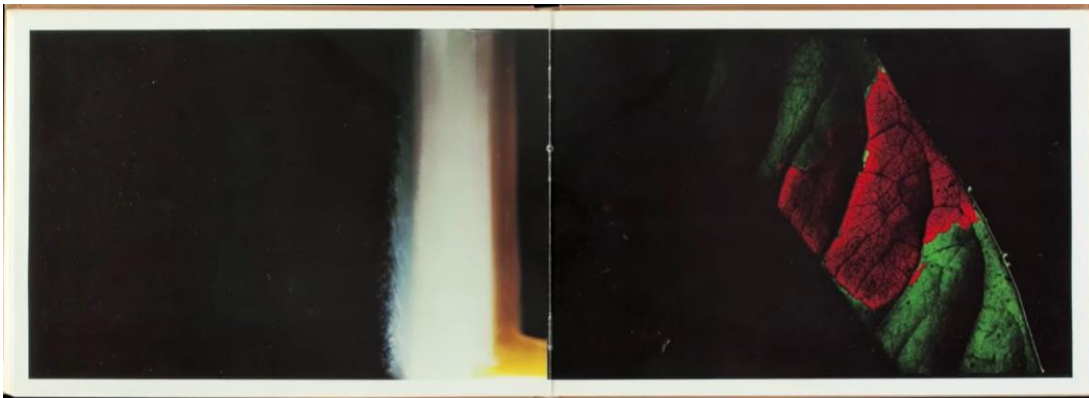




Figuras 27 e 28: páginas que iniciam e encerram a sequência fotográfica de Amazônia, respectivamente.

No livro, a ponta queimada do filme é também explorada como elemento gráfico que inicia e encerra a sequência de *Amazônia*, além de ocorrer a cada conjunto de imagens fotográficas, provocando pausas na sequência das páginas e sugerindo uma organização das partes em capítulos. No primeiro díptico (Figura 27), a ponta queimada ocorre na página direita, que é quase completamente tomada pelo preto. A reduzida porção da imagem marcada pela luz localiza-se na extremidade direita da página, funcionando como uma moldura para a sequência a seguir, e como uma introdução e um convite para o acesso ao livro. Orientada em posição inversa, a mesma ponta é impressa no último díptico (77º) da obra. Dessa vez, a queima ocorre como uma moldura direcionada para a margem esquerda da página, funcionando como um índice do encerramento da série (Figura 28). A organização das imagens provoca uma coincidência da borda do filme com as extremidades da sequência fotográfica no livro. O recurso constrange o leitor-observador a interpretar não só nesses dois dípticos, mas em todo o fotolivro, uma correspondência (simulada) entre a sequência de um rolo de filme e a sequência de páginas.





Figuras 29 e 30: 26º e 35º dípticos de *Amazônia*, respectivamente.

Ao longo do livro, a inserção da ponta queimada ocorre mais sete vezes, tornando-se mais frequente à medida que a sequência fotográfica se aproxima do encerramento. Em todos esses outros casos, as imagens que resultam da queima do filme ocorrem justapostas com fotografias. Esses dípticos, frequentemente, indicam transições entre séries fotográficas divididas como em capítulos. O 26º pareamento (Figura 29), por exemplo, funciona como pausa que salienta o fim de uma série de tomadas aéreas que resultam de capturas da aparência de porções de água. Em seguida, tem-se uma sequência de panorâmicas sobre áreas predominantemente secas até que outra ponta de filme (no 35º díptico – Figura, 30) ocorra como marco que inicia um conjunto de imagens fotográficas clicadas no chão, feitas de ângulos aproximados e com reduzida diferenciação entre os planos e as figuras. Esse é o trecho do livro onde se inicia a inserção na floresta e no cotidiano das aldeias yanomami.

Outro elemento fotográfico explorado graficamente no livro são as bordas escuras do cromo, incluídas como margem em quase todas as imagens fotográficas. As exceções são as pontas de filme e as poucas fotografias que se estendem ao longo das duas páginas do díptico. Essas apropriações, além de possuírem efeitos estéticos e narrativos, funcionam como constante atualização da tese defendida por Love de que a publicação ocorre como um processo voltado não para a representação objetiva de um evento, processo ou coisa, mas para a experimentação da fotografia como criação.

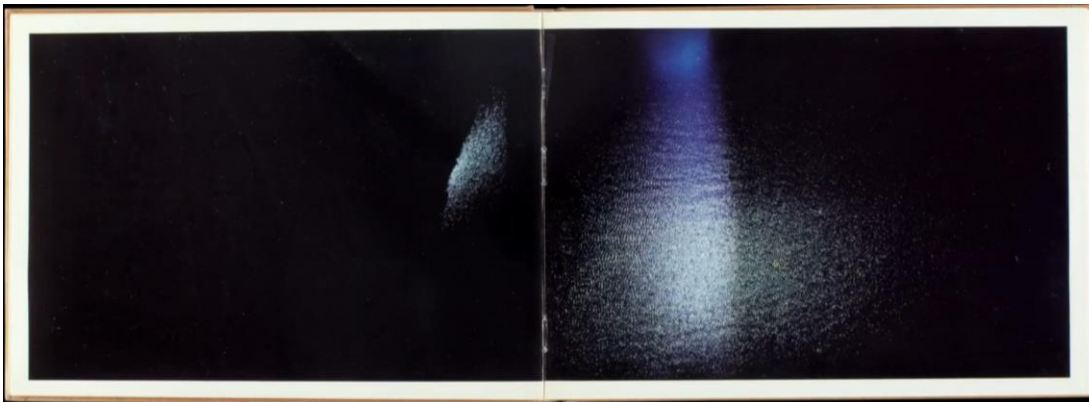


Figura 31: segundo díptico de *Amazônia*.

Em *Amazônia*, há outros casos nos quais a fotografia não ocorre como exposição de algo senão de si mesma. Se em *Viagem pelo Fantástico*, como vimos, os processos metassemióticos (Hjelmslev, 1975; Nascimento, 1990) exploram, predominantemente, as relações simbólicas entre os elementos presentes na imagem fotográfica; em *Amazônia* a autorreferencialidade é também intensamente explorada, entretanto como processos fundamentados, predominantemente, nos aspectos icônicos e indexicais das imagens fotográficas. As fotografias de Andujar e de Love ocorrem no livro como processos semióticos cujos principais objetos são processos semióticos pautados pelos aspectos formais e visuais dessas imagens fotográficas. As construções fotográficas de *Amazônia* referem-se, assim, aos próprios processos formais que as constitui, evidenciado a materialidade da imagem fotográfica e os mecanismos envolvidos em sua gênese. No segundo díptico do livro (Figura 31), por exemplo, as duas imagens fotográficas observadas lado a lado ocorrem como atonalidades em relação à natureza óptica da fotografia. Na página esquerda, observa-se uma imagem fotográfica predominantemente escura, salvo uma porção reduzida, próximo ao vinco, onde ocorre uma figura abstrata formada por pontilhados de tons entre branco e azul. Na outra parte do díptico, à direita, uma imagem fotográfica atua como contextualização daquela ao lado, como sua ampliação. As imagens parecem resultar de capturas feitas por tomadas aéreas noturnas de uma superfície aquática e as figuras, formadas por pontilhados em tons próximos ao branco, prata e azul, resultam da incidência direta de um foco de luz sobre as águas.

A primeira fotografia vista na sequência sugerida pela paginação é a mais escura, a que oferece menor possibilidade de desvelamento, de acesso a algo minimamente discernível e possível de ser relacionado a algum objeto reconhecível por meio de suas formas. Isso faz com que, como contexto, a fotografia disposta na página direita funcione como um processo de desencobrimento, de desvelamento, de acesso ao desconhecido. Como se o fotógrafo, e conseqüentemente o leitor-observador, começasse a tatear, a desvelar, em meio às imprecisões, o próprio fotolivro e a Amazônia que lhe é tema.

Além disso, o díptico é um exemplo de como no livro fotográfico de Andujar & Love, a fotografia contraria a si mesma como impressão e revelação da aparência do objeto, de recorte espacial e apreensão de um instante. As imagens fotográficas referem-se menos ao rio, àquilo que identificamos indexicalmente como reprodução da aparência de um fenômeno, e mais a uma investigação estética que revela a natureza fotográfica. Elas referem-se à própria imagem como resultado de fixação de formas em uma superfície fotossensível por meio da exposição luminosa. A luz que incide sobre a água é ela mesma a figura principal em ambas fotografias. Mais uma vez, como no caso da ponta de filme, o objeto de registro da fotografia é o processo responsável pela própria ocorrência fotográfica.

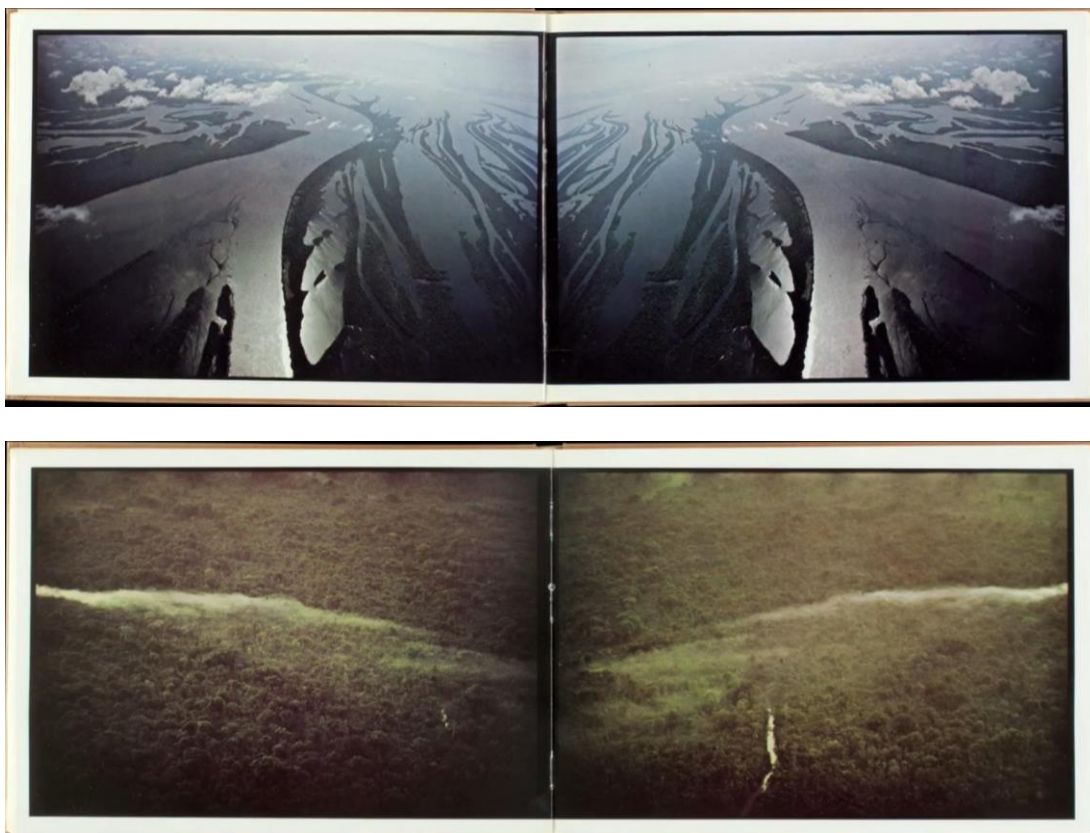
3.2.2.

Conflitos tonais e atonais nas relações dípticas

Em *Amazônia*, a organização das partes ocorre por meio da colisão, do choque entre as imagens fotográficas justapostas. De volta a Eisenstein (2002a: 43), “se a montagem deve ser comparada a alguma coisa, então uma legião de trechos de montagem, de planos, deveria ser comparada a séries de explosões de um motor de combustão interna”. E é o que o leitor-observador pode constatar ao manusear a obra. No fotolivro, as possibilidades de conflito são geradas também pelo modelo do códex. A materialidade do livro, especificamente a relação de dualidade entre páginas e o sequenciamento dessas relações, é apropriada por Andujar, Love e Duke Lee num exercício que explora o potencial criativo da montagem.

A dualidade das páginas funciona como o principal elemento estruturador do fotolivro, responsável por constranger as relações entre fotografias. Do ponto de vista eisensteiniano, cada imagem fotográfica já é montagem e, portanto, conflito. Entretanto o principal conflito no livro é resultado dos dípticos. A sequência de páginas é uma sequência de conflitos, todo díptico é uma justaposição. E esse conflito pautado pela relação de dualidade entre as páginas é experimentado de maneiras diversas: espelhamento de uma mesma imagem fotográfica; duplicação exata ou com sutis deslocamentos laterais; divisão de uma mesma fotografia nas duas páginas, porém sem que se encaixem perfeitamente no encontro provocado pela costura ao centro; espelhamento de imagens distintas; tratamentos cromáticos diferentes dados a uma mesma fotografia, entre outros. A divisão entre páginas ao centro ganha relevância singular neste livro fotográfico porque é ele o principal índice da diferenciação entre as partes, da colisão de uma fotografia com a outra, consigo mesma ou, ainda, com parte ou uma nova versão si mesma. Os dípticos-justaposições, por sua vez, atuam em justaposições com os demais, ao longo de toda a sequência do livro.

Eisenstein (2002a, p.82) define montagem tonal como fenômenos nos quais a justaposição ocorre baseada num “tom geral” dos fragmentos, no que o autor considera como aspecto emocional dominante e característico de cada parte. Como um desenvolvimento desse método, a montagem atonal é descrita pelo cineasta como um método no qual se observam, ao mesmo tempo, sobreposição de tons e conflito entre o tom principal do fragmento (uma dominante) e uma atonalidade. Esses dois processos ocorrem como métodos de montagem predominantes em *Amazônia*, ambos baseados em propriedades formais plásticas da imagem fotográfica, que atua na obra como fragmento. No fotolivro de Andujar & Love, a tonalidade funciona frequentemente como elemento estruturador da relação entre partes dispostas lado a lado. As fotografias são justapostas com base em dominantes tonais, podendo atuar como dominante uma qualidade de luz, uma predominância cromática, um aspecto gráfico, dentre outras características.



Figuras 32 e 33: 9º e 32º dípticos de *Amazônia*.

Nessa relação livro-foto, a justaposição das duas partes que compõem cada díptico, frequentemente, gera, como síntese, o próprio conflito. O espelhamento, recurso largamente explorado na formação da obra, é uma evidência disso. No nono duplo de impressões fotográficas (Figura 32), um delta do rio Amazonas ramificado entre porções de mata é um dos espelhamentos completos que ocorrem no livro. Sendo o espelho um índice da diferenciação que possibilita a relação, ao completar-se entre duas partes do díptico, constrange a imagem fotográfica a colidir consigo mesma, com uma versão sua invertida. Há no livro também um número relevante de casos baseados em quase completo espelhamento. É o exemplo do 32º díptico (Figura 33), no qual duas fotografias, com panorâmicas parecidas de uma área de mata fechada, são espelhadas. A relação é fundamentada, além da característica material do livro, em uma série de coincidências entre as imagens, como ângulos, incidência de luz, formas e cores predominantes. Nesses processos pautados pela similaridade e simetria, a disposição das páginas possibilita ao leitor-observador olhar alternadamente as partes, o que o conduz a uma verificação de um espelhamento que não se completa. Torna-se evidente aquilo que diferencia as duas imagens

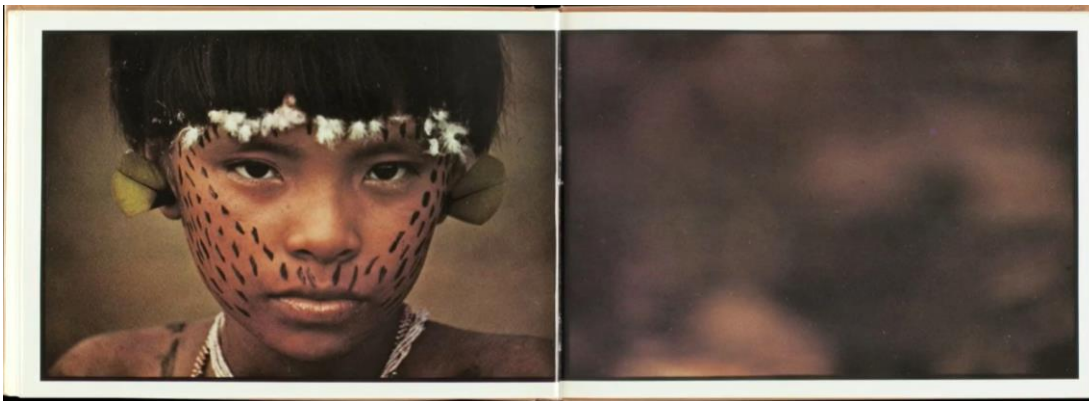
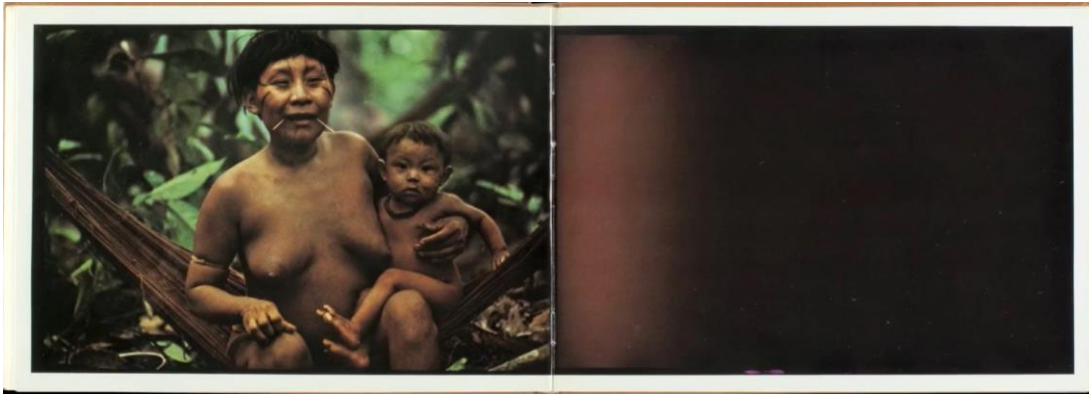
fotográficas. A distinção entre as partes é salientada na justaposição como um processo de atonalidade.



Figura 34: 37º díptico de *Amazônia*.

No 37º díptico (Figura 34), como nos exemplos acima e em boa parte do fotolivro, a justaposição ocorre fundamentada nos principais aspectos formais responsáveis pela composição das imagens fotográficas. Observamos que, nesse caso, um processo de representação diagramática ocorre em dois níveis. O primeiro pode ser identificado na construção das fotografias. Além da similaridade cromática, baseada em tons de preto, verde, amarelo e marrom, a correspondência pode ser observada nas relações entre as partes que integram essas fotografias. Ambas são construídas como sobreposições, com reduzida distinção entre as figuras e com escassa profundidade de campo. Nos dois casos, o tratamento formal dado à imagem fotográfica na captura (distorção da lente que provoca duplicações das formas) atua como referência a uma característica do próprio objeto de registro, que é o espelhamento, numa porção de água, de uma área de vegetação, no qual evidencia-se uma relação indissociável entre árvores e água, na floresta. O segundo nível de representação diagramática constata-se na organização das páginas. A relação entre as fotografias do díptico preserva analogias estruturais com a relação entre as partes que compõem cada uma dessas imagens fotográficas. Isso porque a exploração da relação díptica entre as páginas, por meio da disposição lado a lado de duas imagens similares, refere-se ao espelhamento que divide cada uma das fotografias em duas porções semelhantes. É possível observar, ainda, que de maneira similar ao que ocorre na divisão entre reflexo e porção refletida nas fotografias, a costura ao centro do díptico tem seu efeito diferenciador minimizado pela impressão sangrada das imagens, o que possibilita que as imagens ocorram também numa relação

continuidade (horizontal). Em resumo, a disposição espelhada das fotografias no díptico refere-se, estruturalmente, tanto ao que é identificado como objeto de registro na foto (espelhamento da floresta na água), quanto à construção fotográfica (duplicação das formas captadas dos objetos).



Figuras 35 e 36: 42º e 54º dípticos de *Amazônia*, respectivamente.

Como processos de justaposição fundamentados numa tonalidade cromática, o 42º e o 54º dípticos do livro (Figuras 35 e 36, respectivamente) são exemplos de relações que se desenvolvem como *pars pro toto* na obra. Em ambos os casos, tem-se, de um lado, uma imagem, na qual se distinguem escassas formas, constituída pelos tons predominantes na fotografia com a qual ocorre justaposta. Essa uniformização cromática, de um lado, funciona como recorte e ampliação que indica duplamente a imagem fotográfica com a qual ocorre relacionada. Como uma porção amorfa e pouco discernível, ela funciona como pausa na observação dos dípticos em sequência e constringe o leitor-observador a deter atenção na fotografia que apresenta os personagens construídos de figuras mais nítidas; e como recorte e

extração, evidência, por meio de sua própria existência, características formais específicas dessas imagem fotográfica sugeridas como o “todo”.



Figura 37: 63º díptico de *Amazônia*.

Na teoria eisensteiniana, a atonalidade funciona como uma variação do processo tonal, baseada no conflito. Como método, distingue-se da “montagem tonal pelo cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento” (Eisenstein, 2002a, p.84). Isso significa que relações de atonalidade podem ocorrer reguladas pela existência de uma dominante tonal básica com a qual se deva colidir. No fotolivro de Andujar & Love, a atonalidade além de fundamentar a estruturação de imagens fotográficas, também ocorre nas justaposições entre as duas partes que compõem um díptico. No exemplo do 63º duplo de páginas (Figura 37), a montagem atonal, como conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade, funciona pelo menos em dois níveis. Com estruturação vertical semelhante, cada foto-fragmento constrói-se nos padrões de montagem atonal. De um lado, o rastro de luz captado pela abertura do obturador funciona como atonalidade que colide com a maior porção da fotografia, construída com escassa iluminação. Enquanto isso, à direita, uma linha vertical escura ocorre como atonalidade em relação à extensão da imagem fotográfica, desfocada e predominantemente clara. Em ambos os casos, um elemento distingue-se radicalmente do todo. A relação entre as duas imagens fotográficas, por sua vez, parece fundamentar-se no conflito de atonalidades cromática e gráfica: a figura de luz centralizada à esquerda é atonalidade que colide com a atonalidade provocada, na foto à direita, pela depressão escura disposta na extremidade esquerda da imagem fotográfica.

3.2.3.

A fotografia como criação e conflito

Conforme afirma Eisenstein (2002b, p.21), “para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo*”. É isso, ainda segundo o teórico, que caracteriza uma obra “realmente vital” e a distingue de uma “inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado (...), em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica” (Eisenstein, 2002b, p.21). Em *Amazônia*, a montagem é experimentada como um processo de criação de *imagens* (sínteses), na sequência de dípticos-justaposições, regulado, predominantemente, por relações tonais e atonais, nas quais, os elementos envolvidos na construção das imagens fotográficas são explorados mais em função de seus aspectos visuais do que de sua ocorrência como vínculo entre a fotografia e o referente inicial ou o objeto de registro.

Fotografias, da perspectiva eisensteiniana, permitem ilimitado potencial de distorções, podem ser manipuladas “tanto como reflexos, quanto pela maneira de suas combinações” (Eisenstein, 2002a, p.15). Em *Amazônia*, essa distorção é não só tecnicamente inevitável como deliberadamente calculada. A sequência que encerra o livro, inspirada no ritual fúnebre yanomami, fotografada com base na experiência de Andujar ao participar da cerimônia *reahu*, e experimentar o *yãkoãma*, é exemplo disso.

A impressão é de não mais possuímos um corpo físico e nos tornarmos um ‘ser universal’, como se continuássemos a existir fora do corpo. Os índios interpretam esse estado como um deslocamento do princípio vital, o *pore*, o mesmo que abandona o corpo no momento da morte, segundo eles (Andujar, 2005a, p.172).

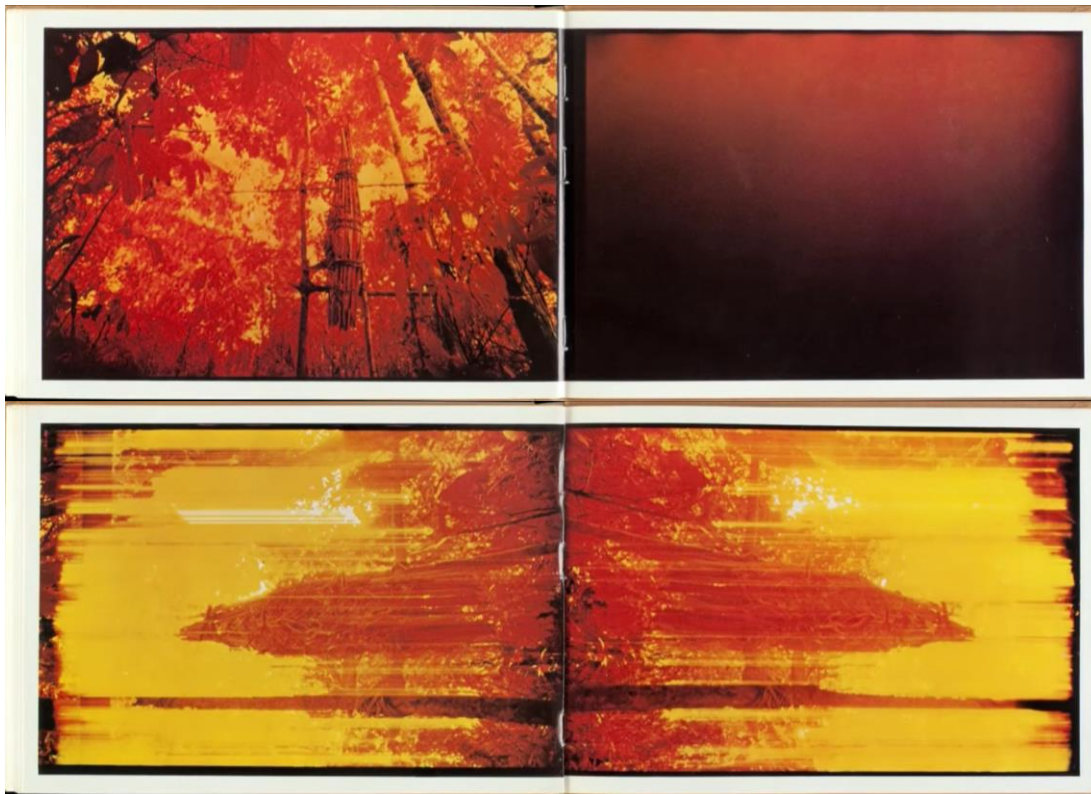
Nesse processo de transposição para a fotografia da experiência sensorial do ritual, que excede o óptico, Andujar & Love privilegiam imagens fotográficas pouco iluminadas, desfocadas, com cores chapadas, borradas, traços de luz transformados em figura, impressões nas quais o resultado obtido não visa revelar o mundo, mas desvelar o que só o aparato técnico fotográfico seria capaz de criar, e não o olho humano. Desenvolvem-se formas que, em vez de espelhar o real (Dubois, 1994), só existem na própria fotografia. O referente não é aquilo cuja aparência de alguma maneira imprimiu-se no cromo, mas algo que se desenvolve na captura das imagens

fotográficas e na organização do livro, e que inclui, obviamente, a interpretação do leitor-observador.



Figuras 38 e 39: 66º e 73º dípticos de *Amazônia*, respectivamente.

O que vemos nas páginas de *Amazônia* é resultado de testes de filtros, exposições e filmes com diferentes tipos de sensibilidade - como o infravermelho na época utilizado pela Nasa (*National Aeronautics and Space Administration*) para mapear territórios. Outros recursos incluem o uso de vaselina nas lentes para reduzir a distinção entre as figuras nas bordas das imagens; a disposição de lamparinas nos espaços atreladas à abertura do obturador, gerando traçados de formas com a luz (Figura 38); além de tratamentos posteriores ao momento da captura que envolvem especificidades de impressão. As imagens que se iniciaram amplas, clicadas distantes dos objetos, neste trecho do livro, são feitas de ângulos cada vez mais próximos, perdem profundidade de campo, tornando-se extremamente chapadas. Chegam ao ponto de uma incursão analítica na própria imagem fotográfica, como no exemplo das impressões que resultam de processos de fotografia de fotografias (Figura 39).



Figuras 40 e 41: 71º e 72º dípticos de Amazônia, respectivamente.

O desprendimento de aspirações miméticas é radicalizado na obra por meio de experimentações como as observadas no 71º e 72º dípticos da obra. No primeiro caso (Figura 40), tem-se, à esquerda, uma fotografia construída a partir do sensor de calor, de filtro infravermelho. Como em grande parte das imagens fotográficas presentes no livro, suas figuras são estruturadas em uma organização circular. Nessa fotografia, entre formas abstratas distinguem-se folhas e galhos ao redor de uma figura que se estende verticalmente no centro da imagem. Trata-se de um corpo que permanece suspenso por cerca de um mês em preparo para a cremação que integra o rito funeral yanomami. No outro lado do díptico, ocorre impressa uma imagem fotográfica completamente desfocada, na qual é possível identificar apenas uma variação cromática do preto ao marrom e do vermelho ao laranja. Os trechos mais claros são margeados pelos mais escuros em processo de estruturação semelhante ao que ocorre na imagem impressa na página esquerda. A coincidência na organização circular e no direcionamento ascendente do olhar do leitor-observador em ambas fotografias, possibilita que seja identificada uma relação de similaridade estrutural entre as duas porções do díptico, fundamentada também nos aspectos cromáticos.

Nesse processo de montagem tonal, a imagem fotográfica à direita funciona como ícone diagramático da fotografia impressa à esquerda, replicando seus padrões de relação entre partes.

Logo em seguida, no 72º díptico (Figura 41), um dos mais conhecidos do livro, o espelhamento de formas abstratas ocorre como síntese do díptico anterior. Manchas predominantemente alaranjadas e amarelas iniciam-se próximo ao vinco e seguem em direção às extremidades laterais das páginas. As figuras, formadas pelo que pode ser também efeito de trechos do filme queimados pela luz, remetem à explosão, combustão. Apesar de manter similaridade cromática com o duplo de páginas anterior, surpreende pela intensidade das cores e pela abstração das formas. Da maneira como ocorrem no livro, as imagens referem-se ao processo de transformação do corpo pelo fogo e aos aspectos ininteligíveis da transcendência, apenas sensorialmente capturáveis.

Conforme exemplificam os casos reunidos nesta seção, em *Amazônia*, a fotografia não ocorre como documento ou prova, e ao desenvolver-se como criação, como processo e fragmento de montagem, essa imagem fotográfica desvincula-se das delimitações impostas pelo “realismo ontológico” (Schøllhammer, 2016, p.55), que historicamente aproximou a fotografia da objetividade científica. Ao longo da obra, por meio de uma intensificação gradativa da exploração dos aspectos formais da imagem fotográfica, o fotolivro conduz o leitor-observador a não se pautar pela capacidade de discernimento dos elementos registrados, mas a atentar para figuras e sentidos gerados na construção das imagens fotográficas e nas atualizações de montagem que ocorrem enquanto o livro é manuseado e as fotografias são observadas.

3.3.

As tonais de São Paulo, por Love

Mais uma vez a presença da fotografia no livro suscita em seus autores referências literárias. Se em *Viagem pelo Fantástico*, Kossoy evoca o termo “conto” para descrever suas séries fotográficas, numa das mais importantes e raras publicações de George Love, as fotografias ocorrem como *Anotações [Notes]* (1982). O fotolivro, publicado em 500 exemplares pela editora Raízes, dá continuidade a *São Paulo Registros* (1982) – que compilava reproduções de fotografias antigas da

metrópole, feitas em negativos de vidro, entre o final do século XIX e início do século XX, reunidas e preservadas pela empresa de energia Eletropaulo. Além de textos introdutórios do autor e de Benedito de Toledo, *São Paulo Anotações* é composto por 98 fotografias em cor, clicadas por Love entre setembro de 1966 e fevereiro do ano de sua única edição. O fotógrafo também é quem assina o design, junto com Antônio Marcos da Silva e Telmo Pamplona.

Fotolivros encomendados por empresas, públicas e privadas, são quase tão antigos quanto a própria fotografia (Parr & Badger, 2006). Contudo são do século XX as publicações mais emblemáticas, como o raríssimo *Électricité* (1931), livro de artista produzido por Man Ray a pedido da Companhia Parisiense de Distribuição de Eletricidade (CPDE), e *New York Is* (1960) de Robert Frank sob demanda do *New York Times*. A exemplo desses e de outros trabalhos, como os assinados por nomes como El Lissitzky (com criações a serviço da propaganda soviética) e Cartier-Bresson (*Man and Machine*, encomendado pela IBM e publicado em 1969), *São Paulo Anotações*, apesar de financiado pela Eletropaulo, não ocorre como uma publicação apartada de questões políticas nem como um espaço no qual o fotógrafo se isenta de experimentações estéticas. Pelo contrário, a exploração da imagem fotográfica como um processo criativo, que inquieta Love e fomenta toda sua carreira, ocorre de formas múltiplas no fotolivro de 1982. A obra constrói-se como uma produção não dedicada ao documental baseado na verossimilhança, nem ao utilitarismo. Em vez disso, explora possibilidades de linguagem visual que incorporam a relevância das formas e a abstração na composição da imagem fotográfica.

Conhecido por sua fotografia autoral e vanguardismo, Love desenvolveu um trabalho que contribuiu significativamente para a assimilação da fotografia pela arte contemporânea no Brasil (Andujar, 2005b; Canjani, 2015; Manjabosco, 2016; Cecato, 2019; Fernandes Júnior, 2019). O artista, mais do que se dedicar ao assunto fotografado, interessava-se pelas técnicas e métodos que lhe possibilitariam novas formas de produção fotográfica. Atento à relevância dos suportes nos processos criativos, além de priorizar soluções espaciais inovadoras quando da publicação de suas fotografias em revistas e jornais, negava também os modelos tradicionais de exibição de imagens fotográficas em exposições.

A montagem, como processo criativo, é observada nos trabalhos de Love realizados no Brasil desde sua chegada, como é o exemplo das produções para a revista *Realidade*, nas décadas de 1960 e 70. Suas explorações de sequenciamento

de fotografias no periódico ocorriam como “narrativas visuais quase cinematográficas”, conforme aponta Canjani (2015, p.7). No fotolivro de George Love, a manipulação da luz pelo aparato técnico associa-se à manipulação da fotografia na página. As imagens fotográficas quando relacionadas no espaço gráfico das páginas pareadas e sequenciadas, resultam numa relação pouco usual entre imagens quase documentais que registram cenas e personagens cotidianos (transeuntes, vitrines, calçadas, prédios, meios de transportes etc.) e imagens fotográficas cujo referencial são as formas abstratas alcançadas por exercícios como o uso de filtros de cor, rebaixamento de fotometria, intensa exploração de contraluz, variação de ângulos, dentre outros.

No texto introdutório, Love (1982, p.19) descreve a sequência de *São Paulo Anotações* agrupando suas partes, ou fotografias, de acordo com quatro aspectos predominantes - “formalismo”, viés “jornalístico”, “introspecção” e, por último, interesse pelo “casual”. Nas imagens fotográficas, dípticos e sequências nas quais prevalece o que Love aponta como formalismo, ocorrem “abstrações planas e exposições múltiplas; nas quais percebe-se a preocupação com o sentido da passagem do tempo” (Love, 1982, p.19). No segundo caso, o das fotografias mais documentais, jornalísticas, o autor se descreve no ato da captura fotográfica como alguém que “enfrent[a] desconhecidos quase brutalmente” (Love, 1982, p.19). Sobre as outras duas características predominantes, Love as apresenta como reuniões de imagens fotográficas nos quais o objeto de registro é construído de uma maneira “não muito acessível ao observador” e, por fim, como reunião de registros pautados pelo seu “desejo de falar com outros e de escutar” (Love, 1982, p.19).

Propostas como se fossem anotações, as imagens fotográficas, observadas no livro, funcionam não só como fragmentos de São Paulo, mas como o pensamento por montagem exercitado por George Love. A fragmentação das imagens nas páginas - e é importante frisar que no sentido eisensteiniano o fragmento só é assim considerado quando integra um processo de montagem, quando parte de algo que lhe inclui ao mesmo tempo em que lhe excede - é o pensamento de Love em ação, é sua própria concepção, por montagem, de imagem fotográfica e de São Paulo.

3.3.1.

Justaposições baseadas em correspondências formais

Eisenstein (2002a, p.74) fala de um princípio “harmônico-visual do plano”, característico da montagem tonal, alcançado pelas combinações que exploram o próprio material fílmico. Mais do que construções semânticas, as relações por tonalidade (como vimos no capítulo 2) fundamentam-se em características formais do fragmento, ou da imagem fotográfica, de modo a gerar sensações específicas no leitor-observador. Em *Love*, o método de associação fundamentado em correspondências tonais é explorado frequentemente na formação de dípticos. Em todos os 15 casos do livro em que há disposição de duas ou mais imagens fotográficas lado a lado, aspectos formais dessas fotografias - como características das figuras predominantes, construção gráfica, relação entre planos, incidência da luz e cromatismo, além de efeitos resultados de manipulações técnicas específicas como borrões, sobreposições, distorções de formas e cores -, são constrangidos, pela própria relação díptica, a funcionar como dominante tonal responsável pela correspondência entre as partes. Em todos esses casos, os aspectos icônicos das fotografias são salientados de modo a tornar a própria materialidade fotográfica o referente.





Figuras 42 e 43: páginas 22 e 23, e 118 e 119 em *São Paulo Anotações*, respectivamente.

Os dípticos representados pelas Figuras 42 e 43 são exemplos de justaposições nas quais a síntese dialética surge de relações formais baseadas nos aspectos cromáticos das fotografias pareadas. No primeiro caso, tons de azul funcionam como dominante tonal básica a fundamentar a montagem entre duas fotos-fragmentos. À esquerda, o sol em quadro, entre prédios, ocorre como uma contraluz que filtra em azul as poucas porções visíveis, tomadas predominantemente pela sombra. Já à direita, galhos de uma árvore ressequida e fiações de rede elétrica interpõem-se entre o aparato fotográfico e o céu, capturado em uma contraluz cuja intensidade e profundidade do azul possivelmente resulta da exploração da luz tratada por um polarizador ou um filtro de cor. Além do aspecto cromático, outras similaridades podem ser observadas como dominantes tonais secundárias no díptico, como a composição vertical das imagens e a construção ascendente das figuras em quadro.

No segundo exemplo (Figura 43), as fotografias mais uma vez distanciam-se de princípios como objetividade fotográfica e verossimilhança. Nesse caso, a dominante cromática, tons entre amarelo e vermelho, é obtida por um recurso, posterior ao clique, que ocorre na ampliação fotográfica. Nos processos fotomecânicos, comuns daquela época (décadas de 1960 e 70), os canais de cores eram separados em fotolitos (Manjabosco, 2016), o que possibilitou a criação do efeito cromático observado nas fotografias que integram este díptico. No caso, o resultado parece ter sido obtido por meio da supressão do canal cyan durante o processo de impressão.



Figuras 44 e 45: páginas 68 e 69, e 100 e 101, em *São Paulo Anotações*, respectivamente.

Em *São Paulo Anotações*, há casos, como o do díptico reproduzido na Figura 44, nos quais a relação entre os elementos que compõem a imagem fotográfica, ou seja, o conflito espacial responsável por sua estruturação, é explorada como elemento de montagem e se torna a característica apropriada como tonal a fundamentar a justaposição das partes impressas lado a lado. Os ângulos de tomada, perspectiva, diferenciação entre planos, e o uso do efeito de luz e sombra como forma, funcionam de modo a criar na superfície fotográfica figuras angulares que remetem às criações suprematistas e aos ângulos intensamente explorados por Rodchenko. Além da estruturação espacial das imagens fotográficas, também funciona como tonal básica a fundamentar a relação entre as partes do díptico, a correspondência cromática pautada pela predominância de tons de azul, preto e cinza.

Único caso no livro em que quatro imagens fotográficas são colocadas associadas em um mesmo díptico, as páginas 100 e 101 (Figura 45) da publicação exemplificam que, como afirma Benedito de Toledo no texto introdutório do fotolivro, em *São Paulo Anotações* é o sol que gira sobre a cidade, salientando os edifícios como volumes prismáticos. A contraluz é a principal similaridade formal entre as

partes, apropriada na organização do díptico como tonal básica. O sol está sempre em quadro, é a luz o principal assunto fotografado. Como nas experiências de Love em *Amazônia*, a imagem remete à sua própria natureza fotográfica como resultado de fixação de formas em uma superfície por meio da exposição luminosa, refere-se àquilo do que é feita. A sombra, também causada pela luz, como um índice da incidência do sol, forma figuras que mantém, com outros dípticos e fotografias, similaridades nas formas angulares. Nessas porções sombreadas das fotografias, o anonimato característico das multidões em grandes cidades ocorre evidenciado na impossibilidade de distinção dos personagens. Deles, só vemos contornos, não há possibilidades de identificação ou singularização. Nesse processo que é tonal, mas também de construção de metáforas visuais - um exercício de montagem intelectual, portanto -, as anotações de Love descrevem uma São Paulo que se constrói de penumbras.



Figuras 46 e 47: páginas 70 e 71, e 92 e 93, em *São Paulo Anotações*, respectivamente.

Na profusão dos experimentos fotográficos realizados em *São Paulo Anotações*, a cada virar de página o leitor-observador é surpreendido, não pelo assunto (objeto de registro) das fotografias, mas pela forma como as imagens são

construídas e relacionadas. Se como em alguns dos exemplos já citados, a precisão no contorno das formas ocorre como característica predominante, em casos como os dos dípticos observados nas Figuras 46 e 47, múltiplas exposições são responsáveis pela fluidez do tempo e a fusão das formas que ocorrem como principais sínteses criativas da justaposição dos elementos envolvidos nas imagens fotográficas e nos dípticos. Mais uma vez, o que fundamenta a relação entre as duas partes dispostas lado a lado são as correspondências tonais.

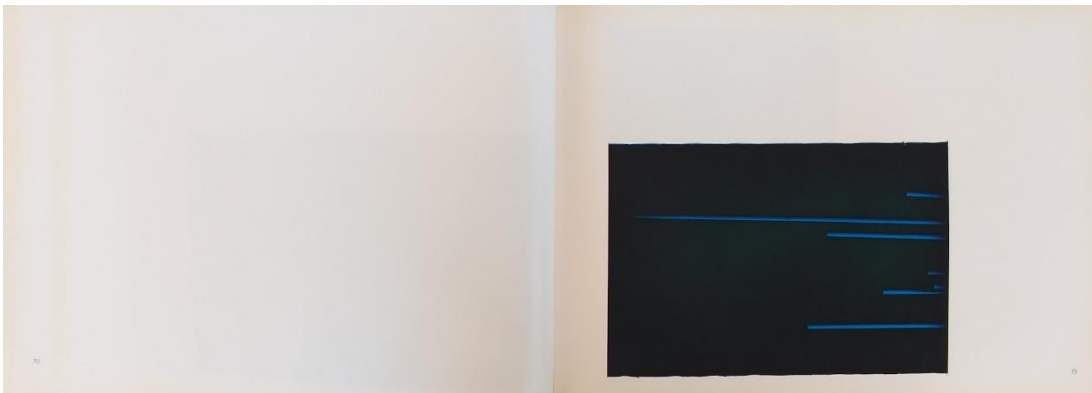
As construções fotográficas desenvolvidas por superexposição e dupla exposições de cromos e negativos funcionam como síntese de um conflito temporal. A imprecisão das formas indica movimento e progressão do tempo. As fusões parciais das figuras na superfície fotográfica impedem essas imagens de serem compreendidas como um registro do instante. Além disso, é interessante notar que, embora na maior parte da sequência a impressão das fotografias inclua suas bordas irregulares, do caso desses dois dípticos, o movimento das figuras em quadro salienta a imprecisão no corte do material fotográfico impresso nas páginas.

3.3.2.

Imagem fotográfica como conflito: fotografia autorreferente

Como vimos, são justaposições por tonalidade o método de montagem mais recorrente na formação dos dípticos de *São Paulo Anotações*. Já sobre os casos de duplos de páginas compostos apenas por uma fotografia, observamos que as noções de “conflito dentro do plano” (Eisenstein, 2002a, p.53) são as que melhor descrevem e se aplicam³⁶. Isso porque esses casos evidenciam a imagem fotográfica como produto do conflito entre as diferentes e variadas impressões visuais envolvidas na observação do que está em quadro. Essas relações por colisão podem se dar por meio de variações entre dominantes gráficas, de planos, distinções de formas, volumes, na incidência de luz etc.

³⁶ No caso das fotografias dispostas lado a lado, o conflito dentro do plano também funciona como elemento estruturador das imagens - sendo, inclusive, responsável pela correspondência tonal entre as partes. Entretanto, quando a organização gráfica constringe o leitor-observador a deter-se em uma fotografia por vez, a cada virada de página, as relações entre os elementos componentes de cada fotografia é evidenciada.



Figuras 48 e 49: páginas 36 e 37, e 74 e 75 de *São Paulo Anotações*, respectivamente.

O conflito entre planos ocorre como relação predominante em fotografias como a apresentada na Figura 48. Dessa vez, a tomada para a captura fotográfica é feita do ponto mais iluminado para a área de breu. O principal diferenciador entre as partes e figuras ocorre na colisão entre os planos que compõem a fotografia. E essa distinção entre os planos é acentuada pela incidência de luz e pela perspectiva construída a partir de formas retangulares que se sucedem. A figura principal (desenho que se assemelha a um cartaz de filme) destaca-se no quadro não só pela relevância cromática e privilégio de luz, mas pelo conflito estabelecido, na estruturação da fotografia, entre ela, e a progressão diagonal de linhas que formam a perspectiva.

O conflito gráfico é outro tipo básico de colisão formal explorado em um número significativo das construções fotográficas reunidas em *Anotações*. Nesses casos, como no exemplo representado pela Figura 49, o limite entre as formas apresenta-se como traços bem marcados em composições caracterizadas pela regularidade nas relações entre as partes. Além de justaposição fundamentada em aspectos gráficos, podemos considerar este um exemplo, também, de montagem dentro do plano na

qual a estruturação da imagem fotográfica baseia-se em atonalidades, ou seja, em características díspares das formas relacionadas, que impedem as possibilidades de homogeneização daquilo que é visto impresso na página. Conforme pode ser observado no exemplo, as linhas em tons de azul funcionam como atonalidade que contrasta com as porções espacialmente predominantes na fotografia. Marcada por uma acentuada distinção cromática e formal entre as partes e pelo despreendimento de atribuições miméticas, essa é uma imagem fotográfica que atua, predominantemente, como um sistema de signos cujos referentes são seus próprios aspectos icônicos. O caso exemplifica o que Love descreveu em seu texto introdutório como tendência formalista presente em parte das fotografias justapostas na publicação.



Figuras 50 e 51: páginas 46 e 47, e 94 e 94 de *São Paulo Anotações*, respectivamente.

Nenhuma imagem fotográfica ocorre fundamentada em um só tipo de justaposição, obviamente. Entretanto é possível identificar, em cada uma delas, padrões predominantes dessas relações. No caso da fotografia na Figura 50, por exemplo, o conflito entre as formas e o conflito cromático salientam-se em comparação com outras relações que compõem a imagem fotográfica (como

distinção entre planos, por exemplo). O choque entre figuras retangulares e formas curvilíneas é o principal elemento estruturador da imagem fotográfica que apresenta a face proeminente de um homem de meia idade na janela de uma composição férrea. A diferenciação entre o tom prateado predominante na superfície do vagão e o tratamento acobreado que é dado à face negra no personagem torna a relação cromática outro importante conflito estruturador das partes justapostas.

Frequentemente, em casos como esse, em que figuras humanas ocorrem como protagonistas nas fotografias de Love, aspectos de montagem intelectual são também evidenciados. A imagem em questão funciona como uma referência ao próprio fotógrafo, um viajante que contempla São Paulo durante um percurso, num processo apressado em que o observador não se considera imerso na paisagem da cidade, mas a observa sempre mantendo certa distância. George Love viveu em São Paulo entre 1966 e 1987, e como exposto em algumas das entrevistas que concedeu, utilizou-se do aparato fotográfico numa tentativa de se relacionar com a cidade. Nesta imagem fotográfica, por meio da captura da face anônima do viajante, Love constrói um autorretrato, remete a si mesmo em sua experiência como alguém que passa por São Paulo e que tenta, por meio dos olhos, apreendê-la em meio à pressa imposta pela progressão do tempo, pelas características do percurso e da paisagem. A fotografia ocorre como se fosse a captura que o artista faz de si mesmo em uma de suas anotações visuais sobre cidade. Uma evidência que corrobora a hipótese dessa síntese intelectual é o espelhamento do rosto do homem que, da forma como localiza-se na lataria do vagão, direciona-se para o fotógrafo com a câmera.

Outro caso em que os personagens paulistanos são destacados na obra é, além disso, também exemplo de estruturação fotográfica baseada, predominantemente, em conflito de volumes (Figura 51). Construídas por meio contraste intenso, as figuras acumulam-se na superfície fotográfica com reduzida distinção de planos. O conflito volumétrico entre as figuras tem como um dos efeitos a redução da perspectiva traçada na imagem. Parte da série de fotografias descritas por Love como jornalísticas, a captura, em termos de montagem intelectual, mais uma vez evoca o anonimato característico das aglomerações em grandes cidades. Apesar de algumas faces distinguíveis e da relevância espacial dada a um dos personagens, o tratamento formal conferido à fotografia constrange o leitor-observador a compreender as partes como um grande amálgama de formas que tendem à fusão, mas que são impedidas da homogeneização pela intensificação do contraste que marca seus contornos.

O jornalismo citado por Love no texto introdutório, e praticado em imagens como a que nos referimos, menos se parece com o tradicional e mais se aproxima do formato que nas décadas de 1950 e 60 ficou conhecido nos Estados Unidos como *New Journalism*. No novo movimento, vinculado à contracultura, o jornalista atuava como um escritor, desenvolvendo reportagens em tons próximos aos líricos, com experimentação estética da linguagem e inserção do autor como personagem nas histórias reportadas/narradas. De maneira semelhante a essa proposta na construção textual dos conteúdos informativos, na fotografia jornalística de George Love, a objetividade do registro, da documentação, dá lugar ao lirismo e ao experimentalismo formal, mesmo que não seja um caso de exercício estético tão radical quanto o que pode ser observado nas imagens consideradas pelo fotógrafo como formalistas ou introspectivas, por exemplo. Em sua versão fotográfica do *New Journalism*, praticada não só no livro *São Paulo Anotações* como em seus trabalhos desenvolvidos para periódicos como a *Realidade*, Love intensifica a exploração do conflito entre a objetividade fotográfica e a experimentação da imagem fotográfica como processo criativo.





Figuras 52, 53 e 54: páginas 42 e 43, 28 e 29, e 88 e 89 de *São Paulo Anotações*, respectivamente.

O conflito de luz é quase tão frequentemente explorado quanto o conflito gráfico neste fotolivro. No exemplo do díptico apresentado na Figura 52, relações de intenso choque entre luz e sombra, geram como síntese uma imagem fotográfica que se aproxima de uma composição abstrata, em tons que vão do alaranjado ao breu. Trata-se de uma tomada de cima (conhecida como *bird's view*) sobre pessoas que parecem estar reunidas em um espaço restrito. Em casos como este, presentes no fotolivro, a fotografia desprende-se de suas relações indexicais (com um objeto cujas formas aparentes tenham causado a impressão fotográfica) para referenciar a si mesma, as suas próprias formas, métodos, técnicas e, sobretudo e mais uma vez, à sua própria natureza. A luz é evidenciada como processo gerador da imagem fotográfica e é apropriada pelo fotógrafo como fragmento de montagem colocado em conflito com sua própria ausência (com a sombra).

Além das experimentações observadas no exemplo acima e no caso do sol em quadro, visto mais anteriormente, há imagens fotográficas nas quais a fonte e a incidência dessa luz não só integram o quadro, como recebem destaque de figura principal, ao mesmo tempo em que a projeção luminosa funciona como elemento estruturador da imagem fotográfica. É o caso da fotografia representada na Figura 53, no qual as lâmparinas não só ocorrem como objeto de registro como fornecem o padrão arredondado à estruturação.

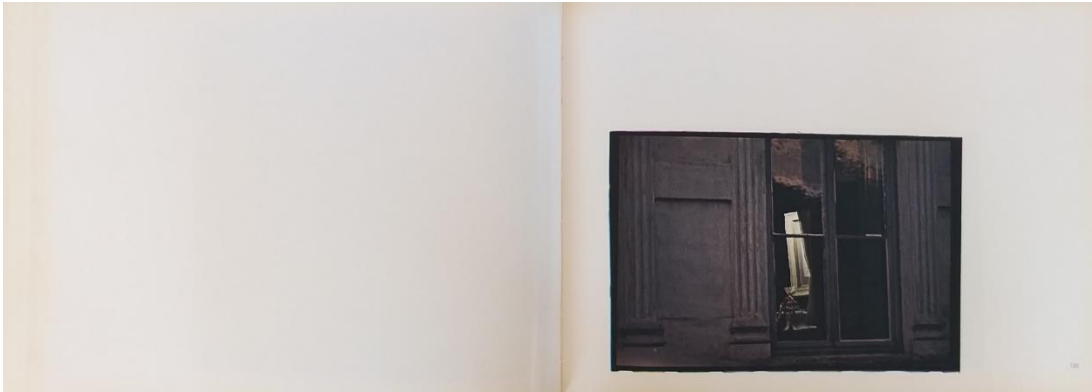
O que Love dissera sobre o fotolivro *Amazônia* se aplica também a este. *Anotações* mais que uma reunião de fotos sobre São Paulo, é um livro sobre impressões fotográficas cujo tema é a capital paulista. Um indício disso está na fotografia presente na Figura 54, na qual uma panorâmica noturna do espaço urbano é construída por pontos e traços de luz. A incorporação das extremidades do cromo

como margens da própria imagem fotográfica constrange seus próprios aspectos materiais a atuar como elemento gráfico. Processo semelhante pode ser observado no díptico da Figura 43, no qual as bordas do filme, com suas falhas e irregularidades, são apropriadas na impressão. Nos dois casos, ao evidenciar um dos aspectos materiais da fotografia (o cromo e o filme) enquanto torna seu outro principal componente (a luz) protagonista, Love reproduz na página do livro uma referência ao próprio processo de impressão da luz na superfície fotossensível. Se em termos de montagem intelectual, as fotografias evocam a Eletropaulo, os ideais de desenvolvimento urbano e aspirações de São Paulo em se consolidar como metrópole; em termos formais, as imagens fotográficas, integradas ao livro, mais uma vez funcionam como o pensamento do artista em ação, por meio do qual a materialidade e a condição fotográfica são constantemente investigadas e a fotografia, como fragmento de montagem que já é, também, montagem, experimenta a si mesma em suas diferentes e complexas possibilidades de produção de sentido.

3.3.3.

Montagem Intelectual e autorretrato

A autorreferência exercitada por George Love em *São Paulo Anotações* além de explorar diferentes maneiras por meio das quais a fotografia pode atuar como signo de si mesma (casos em que frequentemente observamos montagem baseada em relações tonais e atonais), apropria-se da construção fotográfica como processo fundamentado na busca por correspondência entre fotógrafo e objeto fotografado. Este último caso diz respeito a um número de exercícios específicos de produção de sentido por montagem intelectual que pode ser observado em uma série de fotografias que compõem o livro, como exemplo da imagem fotográfica na qual um viajante contempla a paisagem da janela de uma composição férrea (apresentada, anteriormente, na Figura 40).



Figuras 55 e 56: páginas 132 e 133, 148 e 149 de *São Paulo Anotações*, respectivamente.

Contudo, há casos, como os que podem ser observados nas Figuras 55 e 56, nos quais o exercício de autorreferência praticado por George Love ocorre de maneira mais explícita. O fotógrafo literalmente se insere na imagem fotográfica como parte do objeto de registro. No primeiro exemplo, em termos de justaposição dentro do plano, a estruturação da fotografia baseada em figuras retangulares sugere montagem rítmica enquanto a porção mais clara ao centro ocorre como figura principal fundamentada em atonalidade cromática e de luz. A metáfora visual desenvolve-se na constatação da imagem do fotógrafo capturado no conflito entre transparência e reflexo criado entre a janela (clícada de uma tomada exterior) e o espelho iluminado dentro do espaço, visível pelo vão em vidro. Além de estruturar a fotografia como se fossem sucessões de molduras, a figura do fotógrafo ocorre como parte dos elementos ‘enquadrados’.

Sobre o segundo exemplo, foi o próprio autor o primeiro a descrevê-lo, na introdução do livro, onde apontou: “[u]ma foto de águas claras com uma sombra mal definida, retrata minha própria sombra e naquela hora pensei que estava fotografando pela última vez na minha vida” (Love, 1982, p.19). Nessa imagem fotográfica, também

impressa na quarta capa da publicação, os contornos sombreados do fotógrafo ocorrem como atonalidade em relação à superfície que preserva relativa homogeneidade formal e cromática. Ao contrário do reflexo no exemplo anterior, que pode ser identificada pelo leitor-observador apesar de visível apenas se dedicada excessiva atenção à fotografia, neste caso o autorretrato só é assim compreendido pela sugestão que o autor faz em seu texto de apresentação da obra. Como uma metáfora visual, como construção fotográfica por meio da qual Love articula e expõe seu pensamento, o artista se apresenta por meio da sombra, daquilo que, conforme discutido anteriormente, ocorre como um registro indexical que, ao mesmo tempo em que contraria, é causado pela incidência da luz, condição primeira da existência fotográfica.

Tanto os autorretratos de Love em *Anotações* quanto suas experimentações formais praticadas em diferentes direções e níveis, indicam que o fotolivro ocorre como exploração das possibilidades de autorreferencialidade da própria fotografia. A luz e o material fílmico tornados figuras e elementos gráficos nas páginas, as sombras acentuadas como responsáveis por contornos de formas, a fonte luminosa além de enquadrada, refletida, multiplicada e filtrada fazem com que a imagem fotográfica apresente-se ao leitor-observador como o próprio objeto a ser contemplado.

3.4.

A cor como dominante tonal em *Silent Book*

Um dos mais relevantes fotolivros publicados na América Latina (Fernández, 2011), *Silent Book* (1997), de Miguel Rio Branco, reúne imagens fotográficas criadas pelo artista em diferentes períodos, países e circunstâncias. Prostíbulos, academias de boxe, circos, igrejas, cemitérios, matadouros, hospitais, são alguns dos espaços que, na obra, funcionam como contextos e cenários das fotografias. Os personagens cujas formas visuais imprimem-se nas páginas do livro são igualmente diversificados, incluindo obras pictóricas, animais, corpos humanos, objetos e superfícies arquitetônicas.

Impresso em capa dura, com formato quadrado (19,5 x 19,5 cm), o fotolivro remete ao silêncio não apenas em seu título. A obra é marcada pela ausência de texto verbal (salvos os casos em que esse texto é parte do objeto capturado pelas lentes da câmera). Em *Silent Book*, que tem design assinado por Jean Yves Cousseau,

todas as fotografias são impressas sangradas, algumas delas em folhas dobradas que possibilitam que as imagens ocorram materialmente associadas a mais de uma página (e foto). No total, são 79 imagens fotográficas relacionadas em 41 dípticos (duplos de página) e seis trípticos (triplos de página).

Miguel Rio Branco começou a interessar-se pela fotografia, no final da década de 1960, quando já se dedicava às artes visuais. A partir de então, desenvolveu não só experimentos fotográficos, como cinematográficos, videográficos e multimídia. Ao longo de sua carreira, a exploração do cromatismo e o exercício da montagem como processo criativo ocorrem como duas de suas principais características. Além de atuar na direção e fotografia de um número expressivo de curtas e longas metragens, de vídeos e na criação de instalações, Miguel Rio Branco contabiliza obras nos acervos de instituições como os museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo; Museu de Arte de São Paulo; Centro George Pompidou, em Paris; San Francisco Museum of Modern Art; Stedelijk Museum, em Amsterdam; Museum of Photographic Arts of San Diego e Metropolitan Museum, em Nova York. Como fotógrafo, Rio Branco trabalhou como correspondente da Agência Magnum e teve, ainda, trabalhos publicados em periódicos como Stern, National Geographic, Geo, Aperture, Photo Magazine, Europeo e Paseante. A exemplo de *Silent Book*, publicou significativo número de livros fotográficos. Dentre eles, *Dulce sudor amargo* (1985), *Nakta* (1996), *Entre os olhos o deserto* (2001), *Plaisir la douleur* (2005) e *Maldicidade* (2014).

Nos fotolivros, instalações e produções audiovisuais do artista, frequentemente é possível observar a ocorrência de uma mesma imagem fotográfica, ou frame, constrangida a atuar em processos semióticos distintos, em cada trabalho. Em *Silent Book*, por exemplo, encontram-se relacionadas fotografias que também integram criações como os dípticos *Hell's diptych* (1993-94) e *Mains de Saint Jacques* (s/d), os polípticos *Barroco* (1989), *Arc de Triomphe* (s/d) e *Heartless Black Saint Sebastian* (1994), além de séries como *Red Circus* (s/d) e de instalações como MEP (s/d). Essa aparição recorrente de fotografias específicas em produções diferentes salienta a relevância da montagem como processo criativo nessas obras. As relações de justaposição que ocorrem entre essas imagens e as demais que integram os trabalhos consistem nos principais responsáveis pela construção do sentido nessas produções e nas próprias imagens fotográficas.

Silent Book explora com radicalidade a máxima cinematográfica eisensteiniana. Na obra, o livro atua sobre sua própria estrutura e a página funciona como um análogo do plano. Como fragmentos de montagem, as imagens fotográficas atuam em processos de justaposição nos dípticos, trípticos e na sequência de páginas. O sentido das imagens e da obra é produzido na relação entre as partes, nos processos de justaposição. Cada fotografia, se observada isoladamente, ocorre como experimentação de aspectos formais e simbólicos do meio fotográfico, entretanto, são os processos de montagem os responsáveis por gerar o que Eisenstein (2002a, p.36) define como “conceito” em uma obra. É por meio das relações por justaposição que as imagens fotográficas são constrangidas a atuar em processos semióticos específicos responsáveis por gerar sentido no fotolivro. A *sutileza do método*, para manter os termos eisensteinianos, está nas relações, mais do que nas partes. No livro fotográfico de Miguel Rio Branco, três categorias de montagem fundamentam, predominantemente, as relações entre as imagens fotográficas: métrica, tonal e intelectual.

3.4.1.

Relações métricas e tonais na estruturação da sequência fotográfica

Como um exercício de montagem métrica (método no qual as relações são constantes e proporcionais, e cujas fórmulas são previamente estipuladas), em *Silent Book* a disposição dos dípticos e trípticos obedece a um critério que é independente do objeto de registro presente em cada fotografia. De maneira semelhante à uma divisão musical por compassos, a distribuição das imagens fotográficas nas páginas obedece a uma organização por agrupamento previamente estipulada. Na sequência, os trípticos são responsáveis pela divisão das partes, interpondo-se entre os dípticos, agrupando-os em um número de 10, 8, 9 e 10. Se considerarmos que cada tríptico forma também, e pelo menos, dois dípticos, então o agrupamento de duplos de páginas fica em 11, 10, 11 e 9, com dois trípticos interpondo-se entre cada ‘compasso’. Se a medida for, ainda, baseada em folhas comuns (cujas páginas são responsáveis pela formação de dípticos) e dobradas (cujo desdobramento forma trípticos entre páginas), então a relação de folhas comuns agrupadas fica em 12, 9, 10 e 9. Esse processo de disposição sequencial de relações dípticas e trípticas refere-se à música, também, como um processo de composição baseada em agrupamentos

duplos e triplos de seus elementos (2 e 3 tempos, na música; 2 e 3 fotografias, no livro fotográfico).

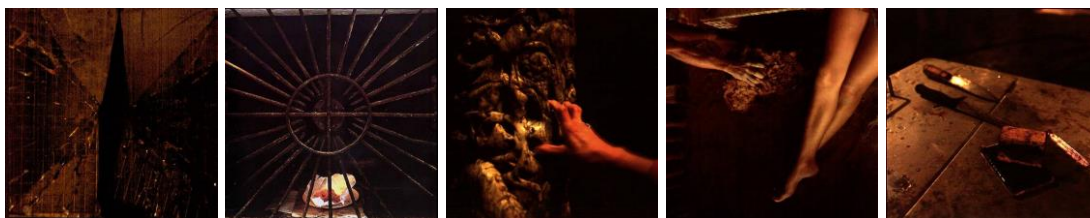
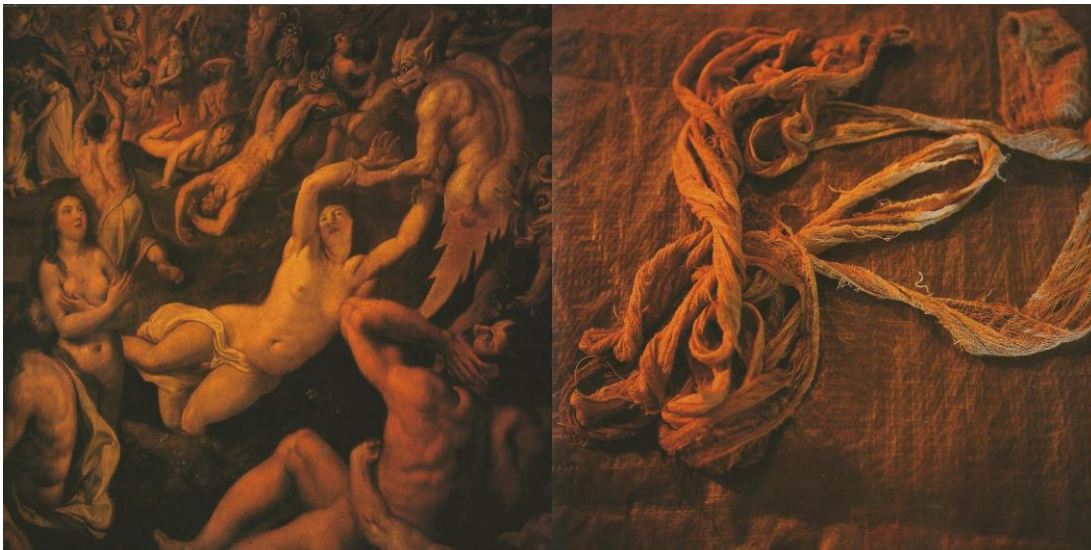


Figura 57: exemplo de correspondência cromática entre fotos dispostas em sequência, em *Silent Book*.

No fotolivro de Miguel Rio Branco, esse exercício de montagem métrica ocorre relacionado com outros métodos, sobretudo com o tonal. Aspectos formais são explorados como dominantes tonais que atuam como critério de disposição das imagens fotográficas tanto nos dípticos e trípticos, quanto na sequência que é formada ao longo da obra. Se analisamos todas as fotografias de *Silent Book*, dispostas uma após a outra, tal como se estivessem em um rolo de filme, observamos que uma gradação formal determina a localização dessas imagens na sequência das páginas. Por meio desse processo, as imagens fotográficas são agrupadas em pequenas sequências baseadas em similaridades cromáticas, como no exemplo da sequência apresentada na Figura 57, na qual a predominância de tons próximos ao marrom funciona como dominante tonal, ou seja, como um dos aspectos das imagens apropriados no livro como responsável pelas justaposições entre as partes.





Figuras 58 e 59: primeiro tríptico e sexto díptico de *Silent Book*, respectivamente.

Os processos de justaposição baseados em dominantes tonais são os mais recorrentes ao longo de toda a obra. Além de funcionar como critério a determinar o sequenciamento de imagens fotográficas no livro, aspectos formais como cromatismo e relação entre luz e sombra são frequentemente explorados como elementos que também definem a justaposição das fotografias nos dípticos e trípticos. Um exemplo está representado na Figura 58. Neste que é o primeiro dos seis trípticos presentes no fotolivro, o desdobramento da página direita torna acessível o que vemos como terceira fotografia, na sequência da esquerda para a direita. A associação entre três páginas e, conseqüentemente, entre três imagens fotográficas, alude aos trípticos pictóricos, praticados na arte sacra pelo menos desde o século XIV. A inclusão de uma nova imagem ao que até então era considerado um díptico exige do leitor-observador uma maneira distinta de manuseio do livro (além de virar a página, é preciso desdobrar uma delas para acessar a fotografia que até então era tida como inexistente). O tríptico ocorre como um triplo espelhamento. A justaposição por tonalidade entre as partes, cujo conflito é evidenciado pelo vinco que atua como um índice do limite espacial de cada uma das três fotografias, salienta, como uma das sínteses possíveis, suas próprias correspondências formais. Dentre essas analogias estão a construção triangular das figuras principais, intensidade de contraste e incidência de luz sobre as figuras centralizadas e dispostas em primeiro plano nas imagens, estruturação vertical da fotografia e similaridade cromática (tons entre preto e magenta).

Outro caso exemplar de justaposição baseado em dominantes tonais é o sexto díptico do fotolivro (Figura 59), um processo intermediário que relaciona uma imagem fotográfica a uma pintura com características barrocas. A fotografia ocorre como um exercício de “tradução intersemiótica” - ou de transposição “de um sistema de signo para outro” (Jakobson, 2003, p. 11) -, da pintura. Apresentado pela primeira vez ao público como *Hell's diptych* (1993-94), o duo salienta correspondências formais entre as partes tais como incidência centralizada da luz, relações cromáticas que privilegiam tons do laranja ao marrom, composição diagonal de figuras curvilíneas, ausência de unidade geométrica, reduzida profundidade de campo, além de volumetria e taticidade das figuras. É relevante observarmos que a disposição das imagens lado a lado no fotolivro, como na exibição de 1993, é responsável pelo estabelecimento direto da relação de simetria entre as partes porque permite a observação alternada de suas propriedades. Se dispostas no mesmo livro fotográfico, mas em dípticos distintos, por exemplo, as similaridades continuariam a existir, no entanto, seriam atenuadas.



Figura 60: primeiro díptico de *Silent Book*.

Método amplamente explorado em diferentes segmentos da arte, o *pars pro toto* em *Silent Book* ocorre, predominantemente, de modo a salientar aspectos formais das imagens fotográficas. Nesses casos, o díptico é formado por duas representações distintas de uma mesma fotografia, uma delas resultado de recorte ampliado de parte da outra. Nesse tipo de relação, notamos que a área destacada nem sempre corresponde à figura principal na composição da imagem fotográfica. Dessa forma, a

relação pode constranger a subversão das próprias características estruturais da fotografia, uma vez que elementos tidos como relevantes na captura e construção da imagem (figura principal, por exemplo) podem ter sua importância atenuada no díptico em razão da relação que ocorre entre a fotografia e a porção dela ampliada ao lado. Nesse tipo de justaposição, que no fotolivro ocorre principalmente por tonalidade, a imagem fotográfica, disposta ao lado do recorte ampliado de parte de sua superfície, é colocada em conflito consigo mesma, uma vez que não se trata de “unidade entre parte e conjunto, mas em vez disso se obtém uma identidade objetiva com a representação do conjunto e parte” (Eisenstein, 2002a, p.127). O recurso é explorado pelo menos em seis dípticos e em um tríptico do livro. Em todos os casos, o recorte metonímico ocorre à esquerda e a imagem fotográfica da qual se extrai a parte, dispõe-se à direita. Se considerado o modo habitual no ocidente de acesso ao sequenciamento das páginas de um livro por meio do manuseio, a atenção do leitor-observador será frequentemente direcionada à parte e, em seguida, ao todo. Nesse processo, a parte atua sempre como um indicador de quais aspectos da fotografia ao lado devem ser considerados relevantes pelo leitor-observador e, frequentemente, o que esses recortes salientam são características formais dessas imagens.

No díptico que abre a sequência fotográfica de *Silent Book* (Figura 60), por exemplo, a imagem à esquerda funciona como extração e ampliação de uma porção da fotografia ao lado. O recorte atua como uma representação icônica do conjunto de formas e figuras que constituem a fotografia. A parte, à esquerda, evidencia, como relevante a ser observado na imagem ao lado, não apenas a figura principal construída pela incidência da luz, mas os aspectos táteis e abstratos da superfície imagética, possivelmente considerados secundários se a fotografia fosse observada apenas em sua versão do ‘todo’. A associação entre as duas imagens fotográficas propõe, ainda, a inversão do uso da luz para destacar os elementos representados na imagem fotográfica. Se comumente a iluminação é utilizada na fotografia para pontuar figuras, neste caso, a existência da *parte* soma-se à perspectiva construída no *todo* para conferir importância formal aos pontos onde a incidência de luz é reduzida.

A relação de contiguidade, predominantemente indexical, baseia-se em aspectos icônicos dos signos observados nas páginas, mais especificamente, em certas qualidades cromáticas compartilhadas entre elas, imputadas por uma característica do livro (páginas sequenciadas acessíveis aos pares). Conforme afirma

Peirce, “na medida em que o Índice é realmente afetado pelo Objeto, tem necessariamente uma Qualidade em comum com o Objeto e é com respeito a essas qualidades que se refere ao Objeto” (CP 2.248). Segundo Bloom (2004, p. 2), a metonímia pode ser compreendida como “a contiguidade que guarda semelhança com algo; o nome ou o primeiro aspecto de algo que é suficiente para indicá-lo”.

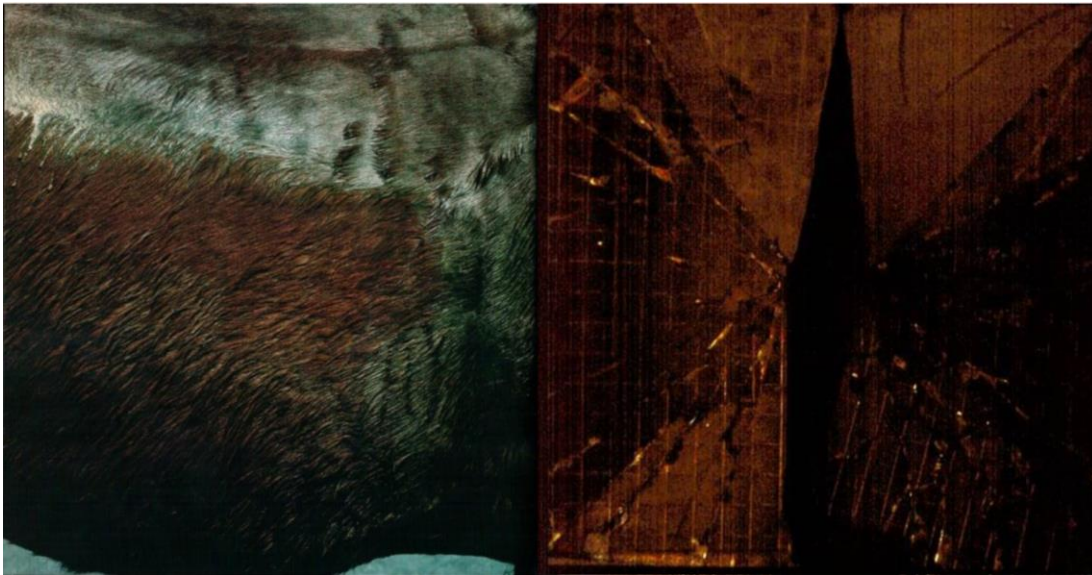


Figura 61: terceiro díptico de *Silent Book*.

Nesse processo de justaposições baseadas em relações métricas e tonais em *Silent Book*, aspectos materiais do livro são explorados de modo a atuar como signos das fotografias e das relações entre elas. Um exemplo está nas páginas em que se vê impresso o completo preto, sem nenhuma imagem, observadas em nove dos 41 dípticos da obra. Na maioria desses casos, o resultado obtido por um recurso de impressão (cobertura completa da página pela tinta preta), atua no díptico como correspondente icônico das fotografias (ou parte delas) impressas ao lado. É possível inferir que, nesses dípticos, a relação entre a cor predominante numa página (comumente, a esquerda) e a imagem disposta ao seu lado (geralmente na página direita) ocorre na forma de metonímia na qual, em função da similaridade (cromática), uma é compreendida como parte da outra (*par pro toto*).

No exemplo do díptico representado na Figura 61, o preto, que abrange toda a extensão de uma das páginas, é observado na figura circular (chapéu), presente na porção central superior da imagem fotográfica, além da figura retangular (perna da calça) disposta na parte inferior no centro da fotografia e da mancha que se estende verticalmente próximo à margem direita da página. Uma vez que a metonímia designa

um fenômeno no qual um nome, ou parte de um objeto (característica ou propriedade saliente), lugar ou conceito, o representa (Pignatari, 2006; González-García, 2013), é possível afirmar que, nesse caso, como nos demais dípticos em que o preto ocupa completamente uma das páginas, um processo metonímico relaciona as partes pareadas. A metonímia resulta das qualidades cromáticas compartilhadas nas páginas dispostas lado a lado. Nesses dípticos, a fotografia como um todo, à direita, é representada pela parte, à esquerda, por um de seus elementos constitutivos (a cor).



Figuras 62 e 63: 13º e o 14º dípticos de *Silent Book*.

A relação entre o 13º e o 14º dípticos do fotolivro configuram um caso ainda mais exemplar do que se discute nesta seção. No 14º díptico (Figura 63), a página completamente tomada pelo preto, além de atuar como parte da fotografia ao lado, funciona como extensão da imagem fotográfica impressa em seu verso, também em razão de correspondências formais baseadas no aspecto cromático. Disposto num ângulo subjacente ao primeiro plano, o preto na fotografia à direita do díptico anterior (o 13º - Figura 62), revela-se como o espaço acessível pela ruptura na superfície do que parece ser um azulejo craquelado. Quando o virar da página resulta na contemplação do preto total, este é constrangido a atuar como extensão do objeto representado na fotografia impressa no díptico anterior. A qualidade cromática atua, assim, como subversão da materialidade do livro e da imagem fotográfica, uma vez que a relação entre a foto (do 13º díptico) e a página em preto (no 14º díptico) constrange a folha que constitui as duas páginas a funcionar como representação tridimensional do objeto. Como um processo de montagem, o objeto de representação desenvolve-se na relação entre as páginas.

3.4.2.

Metáforas visuais fundamentadas em conflito

Em *Silent Book*, a montagem métrica e a tonal são exploradas em toda a obra, de diferentes maneiras e em níveis distintos. Nas construções de montagem que produzem o fotolivro como um todo, esses dois métodos ocorrem relacionados, ainda, à montagem intelectual. Como um exercício de escrita pictórica, são justaposições que consideram os elementos representativos presentes nas imagens fotográficas, explorando-os em relações de conflito uns com os outros. Resultado das condições de mediação (impressão lado a lado e/ou em sequência), as justaposições que se estabelecem entre essas fotografias são, na maioria dos casos, responsáveis por processos semióticos em que a imagem fotográfica desprende-se da relação com o “assunto” (Kossoy, 1999, p.22), para funcionar como representações de objetos que se desenvolvem por meio da própria justaposição das fotografias.



Figuras 64 e 65: 3º tríptico e 34º díptico de *Silent Book*, respectivamente.

No 21º díptico de *Silent Book*, interpretações relacionadas à noção de ‘tempo’ são geradas por meio da justaposição de duas imagens fotográficas pareadas. Como um exercício de montagem intelectual, a progressão das horas e dias, representada pelos ponteiros do relógio sob o vidro empoeirado, à direita, associa-se à uma parede marcada por degradação, à esquerda. Os aspectos semânticos dessas fotografias, uma vez dispostos lado a lado nas páginas do livro, atuam como “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (Eisenstein, 2002a, p.86). O desdobramento da página direita deste díptico insere uma nova imagem fotográfica na relação, formando mais um arranjo tríptico no fotolivro (Figura 64). Conforme afirma Eisenstein (2002a, p.69), no processo de montagem intelectual, por meio da comparação de “cada nova imagem com a denotação comum, o poder é acumulado através de um processo que pode ser formalmente identificado como o da dedução lógica”. Por isso, entre as interpretações possíveis, como metáforas visuais, a nova fotografia pode

funcionar como uma nova *terceira coisa*, uma síntese que é dada; ou pode atuar, ainda, como uma atualização da síntese anterior (desenvolvida na relação inicialmente díptica), de qualquer forma exigindo de quem manuseia o livro, nova organização dos elementos e interpretações.

Em termos de conflito formal, a fotografia do relógio, uma vez centralizada, funciona como interseção entre as duas outras, dispostas nas extremidades. A profundidade de campo e a variação cromática, ao centro, chocam-se, à esquerda e à direita, com a aspereza chapada e com a regularidade dos cinzas. Na justaposição envolvendo as três partes, a “morte” é síntese da progressão do tempo e pode, ainda, constranger o sentido das marcas na parede, tornando-as traços indiciais de disparos de projéteis, por exemplo. Num dos raros casos em que o texto verbal ocorre na obra (como parte do objeto fotografado), “Benedito Braz da Silva, 29/12/1989” singulariza e personifica quem morre.

Embora as justaposições por dominantes tonais frequentemente ocorram em relação com processos de montagem intelectual no fotolivro de Miguel Rio Branco, há alguns casos, como no díptico representado pela Figura 65, nos quais dominantes formais não fundamentam, predominantemente, as justaposições. Organizadas lado a lado, uma pintura (também com características barrocas) e uma imagem fotográfica, construída com reduzida luminosidade, participam de processos intelectuais associativos. Nesta relação, a expressão do personagem na foto à direita, ocultada pela sombra, é preenchida por meio de noções de “cansaço”, “fadiga”, “desolação” inferidas quando se observa a expressão da mulher representada na pintura da página à esquerda. Por sua vez, a situação de abandono e solidão experimentada pelo personagem que parece preso em um espaço fechado por paredes, na fotografia, atua sobre a pintura como metáfora da personagem principal (mulher), imersa e presa à sua própria dor, alheia aos estímulos dos demais personagens retratados. Embora, mais do que nos outros métodos eisensteinianos, os efeitos da montagem intelectual sempre estejam condicionados às experiências do receptor, neste caso é possível que, como sínteses intelectuais desta justaposição, comumente ocorram interpretações relacionadas à noções de “angústia”, “perda”, “solidão” etc.

A metáfora que resulta do conflito-justaposição, desenvolve-se em *Silent Book* nas relações entre duas, três imagens fotográficas e, por meio de efeito cumulativo, ao longo de toda a sequência de páginas que compõem a obra. Semelhante a uma escrita hieroglífica, são processos que exploram os aspectos simbólicos dos objetos

fotografados, constringendo-os a uma relação, portanto a um conflito pautado na existência. Ao mesmo tempo em que essas relações entre as partes tenham tendência a promover interpretações sintéticas, elas são geradas por processos fundamentados na diferenciação, na colisão, no conflito entre as partes, mesmo que essas partes sejam originadas em uma única imagem fotográfica, como no caso das justaposições envolvendo *pars pro toto*. Essas relações metonímicas, inclusive, não só ocorrem na obra como exercício de montagem por tonalidade, como salientam a própria natureza metonímica da imagem fotográfica, como processo que envolve corte³⁷ e seleção.

³⁷ Conforme apontado no capítulo 2, corte e seleção são termos relacionados ao que Eisenstein (2002a) descreveu como *framing* em seus ensaios sobre montagem como processo criativo.

4

Considerações finais

Na teoria de Eisenstein, a montagem é proposta como uma ferramenta intelectual, capaz de ser explorada de maneira irrestrita nos processos criativos que acontecem em diferentes segmentos das artes. Fundamentalmente multidisciplinar, o modelo eisensteiniano relaciona diversos estudos, teorias e modelos. Entendida como um processo de capacidade heurística, a montagem teorizada por Eisenstein possibilita e regula produções não apenas cinematográficas, mas em todas as formas possíveis de arte, inclusive nas que preexistem ao cinema, conforme evidencia o próprio diretor, quando escreve sobre os haicais de Bashô, os romances de Dickens, o teatro Kabuki, a pintura de Da Vinci e assim por diante (Eisenstein, 2002a; 2002b). Entre os autores que descrevem fenômenos estéticos em áreas distintas, utilizando como base o modelo eisensteiniano, estão, por exemplo, Haroldo de Campos (2004, 2007), com análises de sobre a obra de Oswald de Andrade; Flora Samuel (2010), com pesquisas sobre montagem eisensteiniana na arquitetura, com foco no trabalho de Le Corbusier; e Lilia Nemchenko (2018), com estudos sobre o teatro russo dos anos 1960.

Ao utilizarmos a teoria eisensteiniana e suas categorias, para analisar e descrever importantes fotolivros brasileiros, como *Viagem pelo Fantástico*, *Amazônia*, *São Paulo Anotações* e *Silent Book*, notamos que a montagem ocorre com um artefato criativo, responsável pela produção de sentido, em todos os casos. São livros fotográficos que resultam de justaposições envolvendo diferentes partes, e diferentes aspectos e elementos dessas partes. No que se refere a cada um dos trabalhos, eles apresentam, como uma de suas particularidades, a predominância de algum (ou alguns) dos cinco métodos de montagem de Eisenstein.³⁸

³⁸ É importante salientar que a identificação desses métodos no processo criativo das obras não dependeu da constatação do que possa ser considerado intenção ou consciência do uso desses métodos por parte dos autores, uma vez que as categorias foram utilizadas nesta pesquisa como ferramentas de análise e uma vez, ainda, que na teoria eisensteiniana esses métodos não ocorrem exclusiva e necessariamente como resultado da verificação de aplicação premeditada dos métodos em seus filmes, mas são observados pelo cineasta como categorias exaustivas de montagem, possíveis de serem identificadas inclusive em produções que antecedem a teoria.

Em *Viagem pelo Fantástico*, observamos que o que caracteriza a obra são, principalmente, as justaposições intelectuais que, na publicação, envolvem inclusive os aspectos formais das imagens fotográficas, como por exemplo, o uso de técnicas comuns no registro jornalístico para a criação de fotografias ficcionais. As relações entre as partes que compõem as imagens fotográficas, e entre as imagens fotográficas que compõem os contos, são organizadas predominantemente em função de uma colisão entre seus aspectos simbólicos. O fantástico fotográfico é produzido como um *conceito* que funciona como síntese obtida por meio do choque entre as convenções que fundamentam usuais interpretações daquilo que é observado como elemento narrativo nas fotografias.

Como uma proposta radical de investigação da materialidade fotográfica, *Amazônia* ocorre predominantemente como um exercício de montagem fundamentado em experimentações formais. Trata-se de um processo que se verifica tanto na construção de cada fotografia (por meio da qual essas imagens ocorrem como atonalidade, como conflito formal, em relação ao próprio meio fotográfico) quanto nas justaposições tonais observadas nos dípticos. A exploração da relação díptica entre as páginas do livro, como produtora do choque entre as partes, ocorre extensivamente ao longo da obra e é responsável por intensificar a experimentação formal da imagem fotográfica. Os processos de montagem que se desenvolvem no fotolivro, além de constringer a fotografia a atuar como signo de sua própria materialidade, fazem com que a imagem fotográfica se desprenda dos aspectos visuais do objeto de registro para criar uma versão desses mesmos objetos que ocorre em conflito com sua própria aparência. Neste livro fotográfico, como em *São Paulo Anotações*, as relações formais produzem metáforas visuais, uma vez que, justapostas em razão de correspondências tonais e relações atonais, as imagens fotográficas são direcionadas de modo a produzir a sínteses pouco usuais no que diz respeito aos seus aspectos semânticos.

No fotolivro de George Love, o conflito frequentemente ocorre como processo atonal, a começar pelo projeto gráfico da obra que constringe a intensidade cromática das fotografias a atuar em colisão com a página branca. A construção das imagens fotográficas, seus planos, formas e elementos representativos são também constantemente relacionados por meio do choque. Justaposições formais (gráficas, de planos, de volumes, de luz etc.) são responsáveis pela estruturação dessas fotografias e, uma vez convertidas em dominantes tonais, são apropriadas na

formação dos dípticos (como novas justaposições). A obra apresenta-se como um catálogo de explorações fotográficas reguladas por conflitos por meio dos quais a fotografia refere-se a si mesma.

Silent book, por sua vez, ocorre, predominantemente, como um exercício de montagem baseado em uma dominante tonal. Caracterizadas pelo intenso contraste, as fotografias que integram a obra são estruturadas por meio do conflito, entre figuras e formas, baseado no cromatismo. Uma vez apropriadas no fotolivro como fragmentos, essas imagens fotográficas têm suas características formais convertidas em elementos de montagem, promovendo uma organização de partes na qual os aspectos icônicos das fotografias são constantemente salientados como responsáveis pela construção de sentido. Por meio da ocorrência pontual dos trípticos, entre as páginas comuns que formam dípticos no livro, a obra desenvolve-se também como um processo no qual a montagem é investigada em conflito com seus próprios fundamentos. Isso acontece porque a cada desdobramento de uma página que promove um tríptico, constata-se também uma proposta de desconstrução, ou reorganização, das interpretações produzidas pela relação entre as duas partes que integram o díptico. Como se a função do tríptico fosse atuar em conflito com o princípio da montagem, por meio da própria prática desse princípio.

Em todos os fotolivros observados, verifica-se, em vários níveis, a relação entre as partes por justaposição. Cada imagem fotográfica ocorre como montagem e, por sua vez, integra as justaposições que acontecem nas páginas, dípticos e trípticos. Esses trechos da obra, sequenciados, atuam uns sobre os outros obedecendo a princípios semelhantes em novas escalas, e assim, sucessivamente até que seja alcançada uma compreensão da obra como um *conceito* (no sentido proposto por Eisenstein, 2002a). A imagem fotográfica entendida como montagem ocorre por meio de experimentações tanto de suas características formais e icônicas quanto de seus elementos representativos que envolvem aspectos constitucionais e simbólicos do meio fotográfico. Exemplos do primeiro tipo são as tomadas aéreas de *Amazônia*, enquanto os contos fotográficos de *Viagem pelo Fantástico* cabem como casos exemplares do segundo tipo. Uma vez integrada à página do livro, e aos dípticos e trípticos, a fotografia, além de montagem, passa a atuar como elemento de montagem, como fragmento. Nesse processo, partes constitutivas e representativas da imagem fotográfica passam a ser predominantemente consideradas em função não da interpretação daquela imagem como uma unidade, mas da sua relevância

como parte relacionada, como elemento que atua em processos de justaposição. Trata-se de relações que ocorrem na obra como resultado da ação dos aspectos materiais e constitucionais do livro sobre as partes (sejam elas fotográficas ou não). Mesmo que as sínteses, as interpretações resultantes da ocorrência dessas fotografias nas páginas, sejam abertas, imprevisíveis e dependentes das experiências do observador, a constatação dessas relações não deixa de ser indubitável. Isso porque a disposição de duas ou mais imagens fotográficas justapostas em um díptico produzirá, certa e inevitavelmente, interpretações que são resultados da ação de uma sobre a outra. Quando, por sua vez, essas páginas, dípticos e trípticos são constrangidos, pela estrutura do livro, a atuar como fragmentos de montagem, eles funcionam como justaposições de outras justaposições (ou justaposições de sínteses de justaposições), ou seja, são sínteses que passam a atuar como parte, de modo a gerar novas sínteses.

A observação dessas obras permite-nos considerar a montagem como um processo que fundamenta fotolivros em geral, não apenas trabalhos específicos. A produção de sentido acontece por meio da justaposição entre partes (ou seja, entre processos e sistemas de signos diversos, como texto verbal, pintura, desenho, projeto gráfico etc.), e pode ser identificada nos mais diversos tipos de livros fotográficos, independente do assunto que se destinem a tratar ou das experimentações estéticas que proponham. Essa tese encontra aderência na própria teoria eisensteiniana que, como vimos, sugere que a montagem seja entendida como um processo criativo responsável pela construção de produções artísticas que se realizam nos mais distintos sistemas de signos. As análises feitas para esta pesquisa nos permitem inferir que fotolivros com características distintas das que observamos – por exemplo, *Moksha* (Sheikh, 2005) que pode ser acessada no formato ebook; *A João Guimarães Rosa* (Bisilliat, 1969), que relaciona a imagem fotográfica a trechos de obras do escritor a quem o ensaio é dedicado; *The Pond at Deuchar* (Douglas, 2013), desenvolvido como um rolo, semelhante a um pergaminho em versões impressa e digital, que funde imagens fotográficas sem intervalos –, podem ser descritos como fenômenos de montagem e as relações entre suas partes, como casos de justaposição métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual.

O desenvolvimento desta tese abre, como um exercício analítico, novas possibilidades investigativas. Um exemplo imediato dedica-se a examinar a montagem eisensteiniana em fotolivros que relacionam diferentes sistemas de signos.

Outras possibilidades de pesquisa consistem no isolamento de um método de montagem (por exemplo, intelectual), por meio do qual questões culturais e simbólicas podem ser mais detalhadamente analisadas e exploradas. Baseados nos resultados obtidos nesta pesquisa, podemos, ainda, desenvolver modelos teóricos nos quais não só fotolivros, mas outras mídias (incluindo a própria fotografia independente do meio à que ocorra associada) sejam descritas como um fenômeno de montagem eisensteiniana.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Jorge F. **As Bases Históricas e Teóricas da Montagem no Cinema**. Avanca Cinema. Avanca: Cine-Clube de Avanca, p.622-629, 2014.
- AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem**. Lisboa: Texto e Grafia, 2007.
- ANDRADE, Joaquim F. M. O livro fotográfico no Brasil - alguns comentários. **Revista do Livro da Biblioteca Nacional**, v. 55, p. 203-211, 2015.
- ANDRADE, Joaquim F. M., KÉSIAH, Viana. P. Do Nascimento da Fotografia ao Livro Fotográfico: um retrato da formação do Brasil. **Brasiliana da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional**, v. 418, p. 402-437, 2001.
- ANDUJAR, Claudia. **Entrevista concedida ao Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo**. São Paulo: 25 out. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IZ-ST25KWXY&t=109s>>. Acesso em 2 abr. 2018.
- _____. São Paulo Anotações. **Folha de São Paulo**. 24 abr. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2404200503.htm?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996>. Acesso em: 16 dez. 2018.
- ARMSTRONG, Carol. **Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843–1875**. Cambridge: MIT, 1998.
- ATÃ, Pedro; QUEIROZ, João. Semiosis is cognitive niche construction. **Semiotica**, v. 2019, n. 228, p. 3-16, 2019.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume, 2004.
- AUMONT, Jacques; HILDRETH, Lee. Montage Eisenstein I: Eisensteinian Concepts. **Discourse**, v. 5, p. 41-99, 1983.
- BADGER, Gerry. It's All Fiction: Narrative and the Photobook. **Imprint: Visual Narratives and Beyond**. Stockholm: Art and Theory Publishing, 2013.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- BATE, David. 2013. The Syntax of a Photowork. **Imprint: Visual Narratives in Books and Beyond Stockholm**. Sweden: Art & Theory, 2013.
- BEINEKE, Colin. **Towards a Theory of Comic Book Adaptation**. Lincoln: University of Nebraska-Lincoln. 2011
- BELLO, Patrizia di et al. **The Photobook: from Talbot to Ruscha and beyond**. Londres: IB Tauris, 2012.
- BITTENCOURT, Renato Nunes. Nietzsche intérprete da agonística grega. **Controvérsia**, v. 6, n. 1, p. 01-15, 2013.
- BLOOM, Harold. The art of reading poetry. Nova York: Perennial, 2004.
- BONI, José Alberto. **Verde Lente: fotógrafos brasileiros e a natureza**. São Paulo: Empresa das Artes, 1994.
- BOOM, M.; PRINS, R. **Photography between covers: the Dutch documentary photobook after 1945**. Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.
- BORGES, Jorge Luís. **Quase Borges – 20 transpoemas e uma entrevista**. Traduções de Augusto de Campos. São Paulo: Terracota, 2013.
- BOSI, Afredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMPANY, David. Recalcitrant Intervention: Walker Evans's Pages. **The Photobook: from Talbot to Ruscha and beyond**. Londres: IB Tauris, p.71-90, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.
- _____. Miramar na mira. **Oswald de Andrade, Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, p. 19-60, 2004.
- _____. Serafim: um grande não-livro. **ANDRADE, Oswald de. Serafim Ponte Grande**, v. 9, p. 13-46, 2007.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CANJANI, Douglas. O fotojornalismo expandido de George Love no Brasil: breve aproximação. **Nhengatu-Revista iberoamericana para Comunicação e Cultura contrahegemônicas**, v. 2, n. 3, 2015.

CARRIÓN, Ulises B. et al. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011 [1975].

CECATO, Roberto. Amazônia: uma aventura na linguagem fotográfica. **Fotoweb Academy**. São Paulo: 18 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gCEBrVUSW-k&t=4s>>. Acesso em 7 ago. 2019.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. **Aletria: revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras, n. 14, p.11-41, jul./dez. 2006.

_____. Intermedialidade. **Revista de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte: UFMG. p. 8-23, 2011.

COPLANS, John. Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications. **Artforum International**, vol. 3, n. 5, fev. 1965.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. & João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DUBOIS, Philippe. **Ato Fotográfico (o)**. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In ELLESTRÖM, Lars (Ed.). **Media Borders, Multimodality and Intermediality**. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2010, p. 11-48.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. 40 anos de Viagem pelo Fantástico – fotografias de Boris Kossoy. **Icônica**. 2011. Disponível em

<<http://www.iconica.com.br/site/40-anos-de-viagem-pelo-fantastico-fotografias-de-boris-kossoy/>>, acesso em 20 de março de 2017.

FERNÁNDEZ, Horacio et al. **El fotolibro latinoamericano**. Barcelona: RM Verlag, 2011.

_____. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **The Latin American Photobook**. Nova York: Aperture, 2011.

FRADE, Gustavo. Dez poemas de Matsuo Bashô. **Em Tese**, v. 20, n. 2, p. 140-149, 2014.

FRANCO, Gustavo Naves. Modos ficcionais e historicidade: Charles Dickens, Franz Kafka, Raymond Carver. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 7, n. 16, p. 121-137, 2014.

FREADMAN, Anne. **The Machinery of Talk: Charles Peirce and the Sign Hypothesis**. Stanford: Stanford University Press, 2004.

GERHEIM, Fernando. Relato de pesquisa: da similaridade na montagem à tela em movimento. **ARS** (São Paulo), v. 12, n. 23, p. 160-169, 2014.

GIERSTBERG, Frits; SUERMONDT, Rik. **The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards**. Nova York: Aperture, 2012.

GIOIA, Mario. Kossoy passeia pelo fantástico em exposição. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 jan. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2601200801.htm?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996> Acesso em: 17 mar. 2016.

GONZÁLVEZ-GARCÍA, Francisco et al (Eds.). **Metaphor and Metonymy revisited beyond the Contemporary Theory of Metaphor**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2013.

GUIMARÃES, César. Algumas aproximações entre cinema e literatura. In: GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. Cap. V, p. 109-142.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegómenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo, Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.

KLEIMAN, Naum; SOMAINI, Antonio. **Sergei M. Eisenstein**: Notes for a General History of Cinema. Amsterdam University Press, 2016.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Edusp, 2002.

_____. **Entrevista concedida à TV UFSC**. Florianópolis, 2 de março de 2018. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=wW8cgUuEBZE&t=442s>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

_____. **Fotografia & história**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Hercule Florence**: A descoberta isolada da fotografia no Brasil. 3. ed. São Paulo: Edusp. 2006.

_____. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. **Um olhar sobre o Brasil**: a fotografia na construção da imagem da nação, 1833-2003. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria L. T. **O olhar europeu**: o negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: Edusp, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. Reinventing the medium. **Critical Inquiry**, v. 25, n. 2, p. 289-305, 1999.

KRESS, Gunther R. et al. **Reading images: The grammar of visual design**. Psychology Press, 1996.

LAVIN, Maud; TEITELBAUM, Matthew (Ed.). **Montage and modern life, 1919-1942**. Cambridge: Mit Press, 1992.

LOURENÇO, Allan A. A fragmentação da experiência em Baudelaire por Walter Benjamin. **Cadernos Benjaminianos**, v. 13, n. 2, p. 243-261, 2017.

MANJABOSCO, Angelo A. **O Brasil não é para principiantes**: Lew Parrella, Geoge Love e David Zingg, fotógrafos norte-americanos na revista Realidade (1966-1968). Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

MCCAUSLAND, Elizabeth. Photographic Books. **The Complete Photographer**, v. 8, n. 43, p. 2783-2794, 1942.

MÜLLER, Jürgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thais (Org.) **Intermidialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012, p. 75-95.

_____. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era. **Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies**, n. 2, p. 15-38, 2010.

NASCIMENTO, Edna Maria FS. Metalinguagem natural e teoria da linguagem. **ALFA: Revista de Linguística**, v. 34, p. 115-120, 1990.

NELSON, Andrea Jeannette. **Reading photobooks**: Narrative montage and the construction of modern visual literacy. Minneapolis: University of Minnesota, 2007.

NEMCHENKO, Lilia. Montage as the Meaning-generative Principle of Avant-garde: From Montage in Cinema to Montage in Theatre (Soviet and Post-Soviet Theatre and Cinema). **KnE Social Sciences**, v.11, n.1, p. 114–131, 2018.

NUNES, Pedro. **As Relações Estéticas no Cinema Eletrônico**. João Pessoa/ Natal/ Maceió: UFPB, UFRN, UFAL, 1996.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The Photobook**: a History. vol 1. London: Phaidon 2004.

_____. **The Photobook**: a History. Vol 2. London: Phaidon, 2009.

_____. **The Photobook**: a History. vol 3. London: Phaidon, 2014.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers**. Cambridge: Harvard University Press, (1931-1958). 8 vls.

_____. **The essential Peirce**: selected philosophical writings. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

PHILLIPS, Christopher. Introduction. In: LAVIN, Maud; TEITELBAUM, Matthew (Ed.). **Montage and modern life, 1919-1942**. Cambridge: Mit Press, 1992.

PINEL, Vincent. **El Montaje, El Espacio Y El Tiempo Del Film**. Barcelona: Paidós, 2004.

- PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, v. 6, 1982.
- _____. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- QUEIROZ, João; EL-HANI, Charbel. Towards a multi-level approach to the emergence of meaning in living systems. **Acta Biotheoretica**, v. 54, n. 32006, p. 179-206, 2006.
- RAJEWSKY, Irina. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. **Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies**, n. 6, p. 43-64, 2005.
- _____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais (Org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012, p. 51-73.
- RIEDEL, Dirce Cortes. Machado de Assis: a consciência do tempo. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 1, n. 1, p. 110-116, 2017.
- ROTH, Andrew (Ed.). **The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the 20th Century**. Springfield: Roth Horowitz, 2001.
- ROTH, Andrew et al. **The open book: a history of the photographic book from 1878 to the present**. Gotemburgo: Hasselblad Center, 2004.
- SAMUEL, Flora. **Le Corbusier and the architectural promenade**. Basileia: Birkhäuser. (2010).
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.
- _____. O espaço afetivo na fotografia de Claudia Andujar. **Revista Maracanan**, v. 12, n. 14, p. 49-57, 2016.
- SHANNON, Elizabeth. The rise of the photobook in the twenty-first century. **North Street Review: Arts and Visual Culture**, v. 14, p. 55-62, 2010.
- SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: SciELO-Editora da UFRGS, 2008.

SOMAINI, Antonio. Cinema as “Dynamic Mummification,” History as Montage: Eisenstein’s Media Archaeology. **Sergei M. Eisenstein: Notes for a General History of Cinema**. Amsterdam University Press, 2016.

SOUSA, Cruz e et al. **Últimos sonetos**. Aillaud & cia, 1905.

SOUZA, Rodolfo C. Uma introdução às teorias analíticas da música atonal. **Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas**. Goiânia: ANPPOM, 2009.

SWEETMAN, Alex. **Photographic book to bookwork: 140 years of photography in publication**. Riverside: University of California, 1986.

VARTANIAN, Ivan et al. (Ed.). **Japanese Photobooks of the 1960s and'70s**. Nova York: Aperture, 2009.

VILLATORO, V. The Image That Narrates. **Photobook Phenomenon**. Barcelona: Fundación Foto Colectania, 2017.

VIVEIROS, Paulo. **A Imagem do Cinema: história, teoria e estética**, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2.^a ed., 2005.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

WOLF, Werner. Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. **Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage**. Amsterdam: Rodopi, p.13-34, 2002.

YATSKEVICH, Olga et al. (Ed.). **CLAP! 10x10: contemporary Latin American photobooks: 2000-2016**. Nova York: 10 x 10 Photobooks, 2017.

Livros Fotográficos citados

- ANDUJAR, Claudia; LOVE, George. **Amazônia**. Bauru: Práxis, 1978.
- KOSSOY, Boris. **Viagem pelo Fantástico**. São Paulo: Kosmos, 1971.
- LOVE, George. **São Paulo Anotações**. São Paulo: Eletropaulo, 1982.
- RIO BRANCO, Miguel. **Silent Book**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ALMEIDA, Guilherme; AYROSA, Eduardo. **Rua**. São Paulo: Martins Fontes, 1961.
- ALTBERG, Tatiana et al. **Sí por Cuba**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- ANDUJAR, Claudia. **A Vulnerabilidade do Ser**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____. **Mitopoemas Yanomami**. São Paulo: Olivetti do Brasil, 1979.
- _____. **Yanomami: A Casa, a Floresta, o Invisível**. São Paulo: Dba, 1998.
- ATKINS, Anna. **Photographs of British algae: cyanotype impressions. 1843-1853**.
- BISILLIAT, Maureen. **A João Guimarães Rosa: fim de rumo..., terras altas..., urucúia...; Fragmentos extraídos de " Grande Sertão: Veredas" de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Gráficos Brunner, 1969.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **Man and Machine**. Davis-Delaney-Arrow, 1969.
- CASALDÁLIGA, Pedro et al. **Missa da Terra sem Males**. Rio de Janeiro: Tempo e Presença, 1980
- CRAVO NETO, Mário. **Bahia**. São Paulo: Raízes, 1980.
- DOUGLAS, Helen. **The Pond at Deuchar**. 2013. Disponível em: <
<http://helendouglas.onlineculture.co.uk/ttp/ttp.html>>. Acesso em: 2 dez. 2016.
- EVANS, Walker; KIRSTEIN, Lincoln. **Walker Evans: American Photographs**. Nova York: Museum of Modern Art, 1938.
- FRANK, Robert. **New York Is**. Nova York: New York Times, 1960.
- FRANK, Robert; KEROUAC, Jack. **The Americans**. Gottingen: Steidl, 2008 [1958].
- GASPARINI, Paolo. **Retromundo**. Caracas: Editorial Arte, 1986.

GRANATO, Ivald; CARRIÓN, Ulises. **O domador de boca**. São Paulo: Massao Ohno, 1978.

KAWADA, Kikuji. **Chizu** [O Mapa]. Tóquio: Bijutsu Shuppansha, 1965.

KOSSOY, Boris. **Boris Kossoy**. Fotógrafo. São Paulo: Cosac & Naify 2010.

LEMINSKI, Paulo; PIRES, Jack. **Quarenta clics em Curitiba**. Curitiba: Editora Etecetera, 1976, 1990.

MORAES, Vinícius; MORAES, Pedro. **O Mergulhador**. Rio de Janeiro, Atelier de Arte, 1968.

OMAR, Arthur. **Antropologia da Face Gloriosa**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

PIVA, Roberto; DUKE LEE, Wesley. **Paranóia**. São Paulo: Massao Ohno, 1963.

RAY, Man. **Électricité**. Paris: CPDE, 1931.

RIO BRANCO, Miguel. **Dulce Sudor Amargo**. Cidade do México: Fondo de Cultura Economica, 1985

_____. **Entre os olhos o deserto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. **Maldicidade**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

_____. **Nakta**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

_____. **Plaisir la douleur**. Paris: Textuel, 2005.

_____. **Silent book**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

RUSCHA, Ed. **Real Estate Opportunities**. Los Angeles: National Excelsior Press, 1970.

_____. **Some Los Angeles Apartments**. Los Angeles: National Excelsior Press, 1965.

_____. **Thirtyfour Parking Lots**. Los Angeles: National Excelsior Press, 1967.

_____. **Twenty Six Gasoline Station**. Los Angeles: National Excelsior Press, 1963.

_____. **Various Small Fires and Milk**. Los Angeles: National Excelsior Press, 1970 [1964].

TAKANASHI, Yutaka. **Toshi-e, Toward the City**. [S.l.:s.n.], 1974.

TALBOT, William Henry Fox. **The pencil of nature**. Talbotype Manufacturing Establishment in Reading, 1844-1846.

_____. **Sun Pictures in Scotland**. Talbotype Manufacturing Establishment in Reading, 1845.

SHEIKH, Fazal. **Moksha**. 2005. Disponível em: <
[http://www.fazalsheikh.org/online_editions/moksha/online_edition_en/start.ph](http://www.fazalsheikh.org/online_editions/moksha/online_edition_en/start.php)
p>. Acesso em: 12 set. 2014.