

Entre silêncio e diálogo: uma reflexão sobre interações de textos e imagens em fotolivros¹

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

RESUMO

Na literatura sobre fotolivros observam-se divergências quanto à relação entre texto e imagem. Enquanto alguns autores enaltecem o discurso predominantemente visual, outros defendem uma interação fundamentada na cooperação entre fotografias e textos. Com o objetivo de refletir sobre essa relação, no presente artigo, disserta-se sobre essas abordagens e apresentam-se as publicações *Mother* (2019, Aperture), de Paul Graham, e *o carnaval é uma memória da minha vó* (2021, Austral), de Anna Ortega. Com base no levantamento teórico e na observação desses exemplos, o fotolivro revela-se um espaço adequado para explorar o diálogo entre visualidade e textualidade, a fim de ampliar os significados, adicionar camadas de sentido e expandir as possibilidades de interpretação.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia contemporânea; fotolivros; relação texto-imagem.

Introdução

Um fotolivro não é o resultado de um simples agrupamento de imagens. Trata-se de um tipo particular de publicação impressa em que fotografias são reunidas com a intenção de estabelecer relações, fazê-las ressoar umas com as outras, “tornando o significado coletivo mais importante que o significado individual das imagens” (Parr; Badger, 2004, p.07, tradução própria). A essência do fotolivro está na soma das diferentes partes. Em outros termos, um fotolivro é “concebido como totalidade, como obra una” e deve funcionar como “um mundo próprio” (Badger, 2015, p.141) ou “uma criação autônoma” (Feldhues, 2017, p.32). Nas páginas, as fotografias remetem a “um mosaico que só adquire sentido quando todas as partes se combinam para formar um todo coerente e legível” (Fernández, 2016, p.08, tradução própria).

As pesquisas acadêmicas sobre fotolivros costumam enfatizar a produção e os processos de elaboração dessas publicações, sobretudo, a articulação das imagens: edição, sequenciamento, montagem (Bonduki, 2015; Feldhues, 2017; Grigolin, 2015; Silva,

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCOM/ECA-USP). Trabalho realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001. / E-mail: carolinaforleo@usp.br.

2018; Vitorio, 2020). Ao ordenar e dispor as imagens nas páginas, fotógrafos e editores estruturam projetos, criam narrativas visuais e influenciam a produção de sentido, reforçando a mensagem que pretendem transmitir (Mazzilli, 2020; Feldhues, 2017; Kiefer, 2018; Vitorio, 2020).

No entanto, observam-se divergências quanto à relação entre texto e imagem no fotolivro. Alguns autores, como Martin Parr e Gerry Badger (2004), enaltecem o discurso visual: as imagens são consideradas o elemento mais importante do fotolivro, enquanto o texto é visto como um suporte ou reforço. Porém, outros pesquisadores, como Patrizia Di Bello e Shamoon Zamir (2012), defendem o estabelecimento de uma relação complexa entre fotografias e elementos textuais fundamentada na complementaridade e na cooperação. Essas duas perspectivas são observadas não só na discussão teórica, mas também na prática, isto é, no trabalho de editores, fotógrafos e designers durante a elaboração de publicações.

Com o objetivo de refletir sobre a relação entre textos e imagens nas páginas dos fotolivros, no presente artigo, disserta-se sobre essas duas abordagens mencionadas. Além desse levantamento teórico, a fim de complementar a discussão, apresentam-se as publicações *Mother* (2019, Aperture), de Paul Graham, e *o carnaval é uma memória da minha vó* (2021, Austral), de Anna Ortega. A identificação dessas publicações decorre de uma busca por fotolivros sobre a velhice realizada na Base de Dados de Livros de Fotografia e no catálogo virtual da Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles. Essas obras mostram-se pertinentes à discussão proposta no artigo, pois as temáticas e a maneira de construir as imagens fotográficas são semelhantes. No entanto, as obras diferem justamente quanto à utilização de elementos textuais.

Contextualização sobre a interação entre fotografia e texto

Antes de delimitar a discussão ao universo dos fotolivros, mostra-se pertinente e relevante observar a relação entre imagem e texto a partir de uma perspectiva mais ampla. Assim, tem-se como ponto de partida a reflexão do sociólogo francês Sylvain Maresca (2012, p.37) sobre o estado silencioso das imagens fotográficas: “as fotografias não dizem nada já que não recorrem nem à palavra nem à escrita. Nós as vemos, olhamos para elas, mas não as ouvimos, da mesma maneira que não podemos lê-las”. No entanto, o autor descreve diversos esforços empreendidos para tentar contornar este silêncio, para fazer as imagens dizerem algo. Em contextos comerciais, na imprensa ou na publicidade,

frequentemente isso ocorre a partir do uso de uma legenda “que nos indica o que nela [na imagem], devemos ‘ler’ (em latim, *legenda* significa ‘o que deve ser lido’) [...]” (Maresca, 2012, p.37). Já no ambiente dos museus e galerias, isso se expressa, principalmente, na escolha dos títulos, mesmo quando se trata de uma obra identificada como “sem título”. Segundo Maresca (2012), esses textos costumam nos incitar a ver, a reconhecer na imagem o que está descrito nas palavras.

De modo semelhante, em uma discussão sobre os significados da fotografia e do discurso fotográfico, Allan Sekula (2013, p.388) descreve a fotografia como “uma declaração ‘incompleta’, uma mensagem que depende de uma matriz externa de condições e pressupostos para sua legibilidade. Ou seja, o significado de qualquer mensagem fotográfica é necessariamente determinado pelo contexto”. O autor complementa esse ponto de vista ao afirmar que a fotografia “tem apenas *possibilidade* de significado. Só mediante a sua inclusão numa situação discursiva concreta para produzir um resultado semântico claro” (Sekula, 2013, p.392). A compreensão ou a interpretação de uma fotografia necessita, portanto, de um contexto. Esse enquadramento pode envolver tanto a conjuntura cultural, histórica e/ou social quanto o espaço em que a imagem está inserida ou impressa e os elementos que a circundam.

Os pesquisadores Lucia Santaella e Winfried Nöth (1998, p.53) observam que “a abertura interpretativa da imagem é modificada, especificada, mas também generalizada pelas mensagens do contexto imagético”. Em particular, os autores destacam a linguagem verbal como contexto para as imagens e descrevem diferentes interações que podem ser estabelecidas entre esses componentes. A partir de um contínuo entre redundância e informatividade, proposto por Kalverkamper, os autores destacam três pontos-chave:

- (1) a imagem é inferior ao texto e simplesmente o complementa, sendo, portanto, redundante. *Ilustrações* em livros preenchem ocasionalmente essa função, quando, por exemplo, existe o mesmo livro em uma outra edição sem ilustrações.
- (2) A imagem é superior ao texto e, portanto, o domina, já que ela é mais informativa do que ele. *Exemplificações* enciclopédicas são frequentemente deste tipo: sem a imagem, uma concepção do objeto é muito difícil de ser obtida.
- (3) Imagem e texto têm a mesma importância. A imagem é, nesse caso, integrada ao texto. A relação texto-imagem se encontra aqui entre redundância e informatividade (Santaella; Nöth, 1998, pp.53-54).

Nessa terceira situação, observa-se uma equivalência entre imagem e texto, compreendida também como uma relação de complementaridade. Além disso, os pesquisadores mencionam que existem situações de discrepância, incoerência ou contradição entre

imagem e texto, as quais não se enquadram nesse contínuo, pois não são informativas, nem redundantes.

Nessa descrição sobre a articulação entre imagem e texto, Santaella e Nöth (1998) também referenciam as distinções, propostas por Kibédi-Varga, que se fundamentam na forma, isto é, na expressão visual dessa relação. Trata-se de uma caracterização proveniente do campo da pintura que pode ser aplicada à reflexão sobre as fotografias, sobretudo quando se pensa nas relações estabelecidas nas páginas de uma publicação impressa. A primeira forma é a coexistência, que descreve situações em que as palavras aparecem inscritas ou expressas na imagem. A segunda é a interferência, quando a imagem e as palavras aparecem num mesmo contexto, por exemplo, na mesma página, mas estão distantes. A terceira é a correferência, que acontece quando “palavra e imagem aparecem na mesma página, mas se referem ao mundo uma independente da outra” (Santaella; Nöth, 1998, p.56).

Essa menção à presença de imagem e texto em uma mesma página remete-nos ao surgimento das revistas ilustradas e ao estabelecimento do fotojornalismo. Desde o final do século XIX já havia jornais e semanários ilustrados com imagens fotográficas. No entanto, a difusão desses periódicos foi impulsionada na virada para o século XX, quando as câmeras se tornaram portáteis e se desenvolveu a técnica de impressão de meio tom (Mazzilli, 2020; Rouillé, 2009; Graf, 2014). Essas alterações possibilitaram o registro do instante e favoreceram o desenvolvimento do fotojornalismo moderno, “cuja particularidade é ser lido e olhado ao mesmo tempo: a informação não é mais somente uma questão de texto, mas, também de fotografia. O novo estilo jornalístico é, assim, seguido por uma transformação das relações entre texto e imagem, entre o legível e o visível” (Rouillé, 2009, p.128).

Entre as décadas de 1920 e 1930, foram introduzidas e consolidadas diversas revistas e jornais ilustrados. Segundo Rouillé (2009, p.128), nessa época, “os leitores de jornais começam a querer ‘ver, mais do que ler’ e a ‘preferir informação veiculada pela foto àquela veiculada pelo texto’”. Nesse cenário, destaca-se a revista *Life*, cujo modelo emblemático foi copiado e difundido em todo o mundo. Essa publicação estadunidense, lançada em novembro de 1936, representa o desenvolvimento de um novo formato de comunicação: o fotoensaio (Graf, 2014). Nas palavras de Mazzilli (2020, p.37), “as imagens não se resumiam mais a ilustrações ou elementos decorativos dos textos, mas passaram a ser, elas mesmas, o centro das notícias e matérias, muitas vezes resumindo os

próprios textos a pequenas legendas”. Segundo Cathalina Graf (2014, p.04), a cooperação entre fotografia e texto caracteriza a revista *Life*: “O texto não descreve o que se vê na imagem [...] E, por outro lado, a imagem não ilustra o que está sendo dito no texto. Em vez disso, o texto incorpora o instantâneo em uma história”.

Essa alteração histórica no campo do jornalismo é enfatizada por Roland Barthes (1990, p.20, grifos do autor): “a imagem já não *ilustra* a palavra [...] na relação atual, a imagem já não vem esclarecer ou ‘realizar’ a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem”. Nessa discussão, o autor descreve o texto que acompanha a imagem jornalística como um dos métodos de conotação da fotografia. Em outros termos, o título, a legenda e/ou a reportagem são considerados formas possíveis de atribuir um ou vários significados a uma fotografia. Segundo Barthes (1990, p.20) “ontem, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma amplificação recíproca”. Assim, a interação entre imagem e texto pode explicitar ou enfatizar informações e conotações. Há também a possibilidade de produzir significados diferentes, que podem ser complementares ou até contraditórios.

Diante do que é exposto, compreende-se que o modelo estabelecido a partir das publicações ilustradas e das reportagens fotográficas alteraram as possibilidades de articulação entre imagem e texto. Em particular, evidencia-se a contribuição do fotojornalismo para destacar o protagonismo e o potencial discursivo e narrativo das fotografias. Esses aspectos influenciam diretamente a elaboração de livros de fotografia, sobretudo, de fotolivros.

Predominância de imagens em fotolivros

A difusão do termo *fotolivro* foi impulsionada no início dos anos 2000, quando Martin Parr e Gerry Badger (2004) selecionaram livros de fotografia produzidos ao longo da história e os identificaram como fotolivros. Naquele momento, essa categoria foi descrita como “um livro – com ou sem texto –, no qual a mensagem principal é transmitida por fotografias” (Parr; Badger, 2004, p.06, tradução própria). Ao mencionar fatores que podem influenciar a elaboração de fotolivros, os autores citam a relação entre imagem e texto: “alguns têm textos que coexistem com as fotografias, complementando-as e melhorando o livro. Em outros, palavras e imagens brigam entre si, em alguns casos

positivamente, em outros não” (Parr; Badger, 2004, p.07, tradução própria). Uma década mais tarde, Badger (2015, p.134) reitera a prevalência das fotografias, ao descrever o fotolivro como “um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens predominam sobre o texto e em que o trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do designer gráfico contribui para a construção de uma narrativa visual”.

Nesse contexto, observa-se também a perspectiva de Horácio Fernández (2011). Inicialmente, quando organizou a publicação *Fotolivros Latino-Americanos*, o pesquisador mencionou a interação entre texto e imagem como um dos critérios utilizados para considerar as obras como fotolivros e incluí-las na coletânea:

Buscamos redes de relações entre fotografias, texto e outros materiais visuais em cuja criação o designer gráfico tem papel central. Uma sequência de imagens, o texto que os acompanha, a montagem, a composição e a ordem das páginas, as capas e sobrecapas, a tipografia, as características materiais do papel e da encadernação, a qualidade da impressão... (Fernández, 2011, p.16)

No entanto, Mazzilli (2020) refere uma entrevista concedida pelo pesquisador em 2016, que revela afinidade com o ponto de vista defendido por Badger e Parr (2004). Ao responder o que seria um fotolivro, Fernández afirma que “o importante são as imagens, as fotos, muito mais do que o texto; o texto está subordinado às imagens, que têm forma de livro, o qual se deve ler e, portanto, deve ter uma ordem” (Los Fotolibros, 2016 *apud* Mazzilli, 2020, p.92). Essa perspectiva é observada também na tese de Ana Paula Vitória (2020, p.107), quando a pesquisadora pontua a “ausência de texto verbal” na página como um dos aspectos que distinguem um fotolivro, além de relações dípticas e sequências entre imagens, o tamanho e o formato do livro e as escolhas gráficas. Essa maneira de compreender a relação do texto e da imagem nas páginas do fotolivro, evidencia o que Navas (2017, p.58) identifica como uma “noção de escritura com as imagens”, que é favorecida pelo entendimento da fotografia como uma construção ou uma forma de expressão, e não como reprodução do real ou da verdade.

Essa abordagem, em que as fotografias se sobressaem, fundamenta-se em publicações emblemáticas da história da fotografia utilizadas, até hoje, como referência e inspiração. Nesse sentido, destaca-se *The Americans* (1958), do fotógrafo Robert Frank, que durante um ano, percorreu os Estados Unidos e registrou a sociedade americana. Das mais de 27 mil fotografias produzidas, um conjunto de 83 foi selecionado para compor o livro: “*The Americans* já nasceu como fotolivro. Desde o princípio, a ideia do fotógrafo era apresentar uma sequência que desse conta de demonstrar o resultado de sua pesquisa.

A escolha e edição das imagens foi feita com o formato livro em mente” (Kiefer, 2018, p.69). Nessa publicação, as imagens são apresentadas sempre individualmente, acompanhadas por legendas curtas na página oposta. Há também um texto introdutório escrito por Jack Kerouac, que não explica, nem contextualiza, mas, conforme descreve Mazzilli (2020, p. 79), “dá o tom da leitura [...] A linguagem mais espontânea e poética do texto casa bem com as imagens, que também sugerem uma linguagem bastante autoral e expressiva, despojada de grandes tecnicismos”.

É interessante observar que Robert Frank já demonstrava interesse por deixar as fotografias falarem por elas mesmas. De acordo com Gerhard Steidl (2007 *apud* Kiefer, 2018, p.67), responsável por uma das principais editoras de livros de fotografia e editor de Frank a partir da terceira edição de *The Americans*, relata que o fotógrafo não queria nenhum tipo de texto no livro. Os componentes textuais referidos foram incluídos devido a uma preocupação do editor da primeira edição. Em vista disso, retoma-se a reflexão de Maresca (2012) sobre o estado silencioso das imagens fotográficas. O sociólogo francês observa que alguns fotógrafos não explicam suas obras, nem apresentam argumentos aprofundados sobre sua pertinência. Em outros termos, eles “não fornecem as chaves de suas imagens [...] Delas, preservam o mistério e, segundo eles, a magia” (Maresca, 2012, p.39). O pesquisador questiona então, se essa escolha não representaria uma “desconfiança com relação à linguagem, que não expressaria a sensação que eles se esforçam por transmitir?” (Maresca, 2012, p.39). Além disso, o autor indaga: “E se o mutismo [das fotografias] tivesse algo de essencial a nos fazer apreender, a nos fazer descobrir?” (Maresca, 2012, p.39).

Essa escolha pela ênfase no discurso visual e pela ausência de palavras é observada no fotolivro *Mother*, do fotógrafo britânico Paul Graham, publicado pela editora MACK em setembro de 2019. A publicação possui 60 páginas e mede 24 x 31.5 cm. A capa é dura em rosa claro com uma fotografia que retrata uma mulher idosa sentada em uma poltrona, com os olhos fechados. A contracapa também é rosa e apresenta o título, em branco, centralizado próximo à borda esquerda. Nas páginas, há uma sequência de aproximadamente 15 imagens da mulher que aparece na capa, sempre na mesma poltrona, com enquadramento semelhante (Figura 1). A fonte de luz também é constante, provavelmente uma janela, com maior ou menor intensidade dependendo da imagem. As roupas são parecidas, mas variam as cores e as estampas. A posição da cabeça também muda, às vezes está recostada para trás, às vezes está inclinada para a frente. Os olhos

estão fechados. A exceção é a fotografia que está na metade da publicação. A mulher olha para a câmera, com a cabeça reta. Antes dessa fotografia, as imagens aparecem na página da esquerda. Depois, estão à direita. Isso cria um movimento e contrasta suavemente com a repetição das imagens. Algumas páginas rosas são intercaladas às imagens.

Figura 1: Páginas do fotolivro *Mother* (2019), de Paul Graham



Fonte: Site da editora MACK³.

As únicas palavras escritas que aparecem no fotolivro são o título e a autoria (Figura 2), além da ficha técnica da publicação. Logo que o livro é aberto, em uma página branca, estão o nome e a assinatura de Paul Graham. Na sequência, à esquerda, está a primeira fotografia. Na página ao lado, está a palavra *mother* – mãe, em português – também centralizado e perto da borda da página. Essa inserção remete ao que Santaella e Noth (1998) descrevem como interferência: texto e imagem distantes, mas em um mesmo contexto. O texto acompanha a imagem e funciona, ao mesmo tempo, como título da obra e como legenda, indicando que a mulher retratada é mãe. No entanto, não se sabe de quem ela é mãe; supõe-se que do autor. Também não é possível identificar onde ou quando as fotografias foram feitas. Pela repetição da cena com variação das roupas e da luz pressupõe-se que são dias diferentes. O fotógrafo parece retratar a passagem dos dias, a recorrência da rotina, a observação de pequenos acontecimentos. Porém, há detalhes e aspectos que as fotografias não são capazes de expressar. Devido à ausência de palavra,

³ Disponível em: https://mackbooks.co.uk/products/mother-br-paul-graham?_pos=2&_sid=a2c90a89a&_ss=r. Acesso em 12 jun. 2023.

cabe ao observador supor, imaginar ou buscar informações fora do livro para contextualizar e adicionar camadas de sentido ao que é visto.

Figura 2: Páginas de abertura do fotolivro *Mother* (2019), de Paul Graham



Fonte: Site da editora MACK⁴.

Alguns dados adicionais podem ser encontrados em uma entrevista realizada por Sean O'Hagan (2019) com Paul Graham, publicada no site do jornal britânico *The Guardian*. O escritor esclarece que os retratos são da mãe do fotógrafo, Dorothy, com quase 90 anos. As imagens foram realizadas em visitas à casa de repouso onde ela mora na Inglaterra, durante dois anos. O fotógrafo descreve que “queria [ter], de alguma forma, uma visão clara dela e de seus últimos anos na Terra” (O'Hagan, 2019, tradução própria). Graham afirma que a mãe concordou em ser fotografada e descreve o processo como paciente e contemplativo. Ele diz ter ficado sentado durante horas, observando a mãe e o passar do tempo, ouvindo o relógio e o vento. Graham complementa: “Eu tenho um filho pequeno agora, e com isso veio a percepção do que realmente significa cuidar de uma criança. Além disso, você se vê refletindo sobre suas próprias memórias de ser cuidado quando criança. É a continuidade de uma linha” (O'Hagan, 2019, tradução própria).

Essa questão é pontuada também em uma breve apresentação da publicação no site da editora: “A morte e o lento desenrolar da velhice tardia é o assunto principal aqui, mas há também uma dualidade no cerne dessas imagens: à medida que oscilamos entre a vida e a morte, filhos e pais invertem os papéis” (MACK, 2019, tradução própria). Posto de outra forma, com o passar do tempo, quem cuidava passa a ser cuidado e vice-versa. No entanto, as imagens não parecem ser suficientes para dar conta desse tema. Diante disso, considera-se que faltam elementos para transmitir a mensagem pretendida, de modo que a publicação não se configura como “um mundo próprio”, para usar os termos de Badger (2015, p.141).

⁴ Disponível em: https://mackbooks.co.uk/products/mother-br-paul-graham?_pos=2&_sid=a2c90a89a&_ss=r. Acesso em 12 jun. 2023.

Cooperação entre imagem e texto em fotolivros

Em contraste à essa perspectiva que enfatiza o discurso visual em um fotolivro, alguns pesquisadores observam que a relação estabelecida entre fotografia e texto pode ser mais complexa. Nesse sentido, Patrizia Di Bello e Shamooun Zamir (2012, pp.03-04, tradução própria) consideram problemática a definição proposta por Parr e Badger, referida anteriormente: “Tal tentativa de conceder primazia à imagem, e de relegar o texto a um papel de apoio ou de reforço, rapidamente se desfaz diante de muitos dos exemplos que os próprios Parr e Badger incluem em sua história”. Em outros termos, os pesquisadores identificam uma incoerência entre o discurso de Parr e Badger (2004) e as obras selecionadas por eles para integrar a coletânea *The Photobook: A History*. Esse ponto de vista é reforçado por Mazzilli (2020, p.93) que observa uma situação semelhante na publicação organizada por Fernández (2011): “em *Fotolivros Latino-Americanos* há casos de livros em que o texto exerce um papel tão importante quanto as imagens, ajudando a conformar seu sentido”.

Ao tratar sobre a interação entre texto e imagem, Di Bello e Zamir (2012), concordam que, em um fotolivro, as fotografias são essenciais. No entanto, os pesquisadores defendem a construção de uma relação dialética entre esses elementos. Isso quer dizer que, nesse tipo de articulação proposta, “as fotografias vão além do papel de ilustração” e “reivindicam um papel ativo na geração de um significado independente” (Di Bello; Zamir, 2012, p.04, tradução própria). Contudo, essas imagens “não transcendem os textos que as acompanham” (Di Bello; Zamir, 2012, p.04, tradução própria). Posto de outra forma, o texto não deve funcionar como mero suporte ou reforço para as fotografias. Essa perspectiva remete a relação de equivalência ou complementaridade, referida por Santaella e Nöth (1998), quando a imagem e o texto têm a mesma importância e mostram-se integrados.

Esse ponto de vista também é observado por Mazzilli (2020) na fala do designer venezuelano Ricardo Báez, que critica a elevação da fotografia em relação ao texto e afirma que “não deveria existir uma hierarquia tão rígida entre esses dois elementos dentro do fotolivro” (Báez, 2019 *apud* Mazzilli, 2020, p.94). Diante disso, a pesquisadora reitera que as imagens são fundamentais em um fotolivro, mas não devem se sobressair aos textos e outros elementos que formam uma publicação, “pois é a cooperação de todos eles que configura a unidade semântica da obra” (Mazzilli, 2020, p.94). Essa noção de

cooperação aparece também na definição de fotolivro proposta por Navas (2017). Segundo o poeta e crítico, trata-se de um “suporte específico” que “se define pelo casamento estreito, poroso, entre fotografia e livro, fotografia e texto, fotografia e design gráfico” (Navas, 2017, pp.85-86). Assim, compreende-se que, nessa perspectiva, um fotolivro se caracteriza pela combinação de visualidade e textualidade.

Esse posicionamento parece ser reforçado também por Feldhues (2017) ao observar diferentes papéis desempenhados pelos textos na elaboração de um fotolivro. Primeiramente, a pesquisadora descreve que, em formatos mais tradicionais, é habitual a presença de textos de apresentação, no início da publicação, em geral escritos por curadores ou críticos. Esse formato tem origem nos catálogos e exposições de fotografia. Em muitas situações, esses textos “podem acabar explicando o livro, ancorando as imagens em significados pré-estabelecidos, ou determinando como o leitor deveria ver o livro” (Feldhues, 2017, p.131). Já em fotolivros mais recentes, o texto de apresentação tem sido substituído por uma discussão sobre a obra, normalmente posicionada no meio ou final do livro: “Assim, o leitor pode ter contato com o livro e com as imagens primeiro, sem ser orientado por um texto. Muitos desses textos que discutem o livro são descrições da experiência ou da participação do autor do texto ante a narrativa visual, ou ante o projeto fotográfico” (Feldhues, 2017, p.134).

Essa articulação e integração de palavras e imagens é observada em *o carnaval é uma memória da minha vó*⁵, de Anna Ortega, publicado pela editora Austral em outubro de 2021. A publicação feita com estrutura flexível, possui 32 páginas e mede 11,5 x 16,5 cm. A capa e contracapa são impressos no mesmo papel do miolo, um papel fino, de tom marfim. Na capa, vemos a imagem de uma estampa floral e na parte inferior, em uma faixa em branco, o escrito “o carnaval”. Na contracapa, não há imagem, apenas o restante do título “é uma memória da minha avó” na parte inferior. De modo semelhante ao fotolivro de Graham (2019), apresentado anteriormente, este trabalho apresenta cerca de 15 fotografias realizadas por Ortega sempre de cima, com enquadramento parecido. Nas imagens vemos retratos de uma mulher idosa deitada com a cabeça apoiada em um travesseiro ou em uma almofada. A fotografada encara a câmera com frequência, são poucas as imagens em que ela desvia ou fecha os olhos. As poses e posicionamentos de

⁵ A editora apresente a obra como um zine por ser uma produção experimental. Porém, no presente artigo, a publicação é considerada um fotolivro, pois o sequenciamento e a edição de imagens expressam uma narrativa. Além disso, os aspectos materiais, isto é, o tamanho pequeno e as páginas finas contribuem para a construção de sentido da obra, uma vez que remetem à fragilidade expressa nas imagens e textos.

mãos e cabeça mudam, assim como as roupas (Figura 3). Isso sugere que os retratos foram feitos em momentos diferentes.

Figura 3: Páginas da publicação *o carnaval é uma memória da minha vó* (2021), de Anna Ortega



Fonte: Site da editora Austral⁶.

Tanto o título quanto os textos curtos presentes no interior da publicação descrevem que a mulher retratada é a avó da fotógrafa. Intercalados à sequência de imagens, aparecem pequenos trechos de conversas entre avó e neta e pensamentos da fotógrafa, escritos em primeira pessoa. Alguns dos textos reforçam a fragilidade que vemos em algumas fotografias e descrevem a despedida que se aproxima. Ao abrir o livro, na primeira página, antes dos retratos, há uma frase curta que dá o tom do livro: “pergunto à minha vó se ela sabe da força que tem / ela diz ‘acho que já soube mais’.” (Ortega, 2021). Em outra página, a fotógrafa escreve: “antes de dizer o que queria / minha vó me alertou / disse que quando ela se for / quer que eu recorde apenas / das coisas boas que vivemos juntas / penso enquanto escrevo / (enquanto ouvia era impossível pensar) / no verbo que ela escolheu / se for” (Ortega, 2021). Não há um padrão na diagramação. Algumas páginas apresentam apenas imagens, outras apenas textos. Às vezes, são estabelecidas relações dípticas entre imagens. Em outros momentos, as interações acontecem entre fotografia e texto.

Não há uma descrição de onde ou quando essas fotografias foram feitas. Contudo, alguns trechos indicam que avó e neta moram juntas, sugerindo que os retratos foram produzidos em casa: “em setembro, nos mudamos de casa. Saímos do lugar em que

⁶ Disponível em: <https://austral.ink/o-carnaval>. Acesso em 12 jun. 2023.

estávamos há dez anos e retornamos para a rua em que morávamos quando eu nasci” (Ortega, 2021). Também não sabemos exatamente o que aflige a avó, mas entendemos que ela está doente. Nesse trecho sobre a mudança de casa, a autora conta ter lembrado de comprar flores, um hábito da avó. Ao final, ela escreve: “se ela estivesse bem, penso, estaríamos fazendo isso juntas” (Ortega, 2021). As fotografias também revelam que a avó não está bem. Além das poses e roupas que variam, é possível observar diferenças nas expressões da avó, que se tornam mais abatidas, e nos cabelos, que ficam mais ralos, ao final da sequência de imagens. A inversão dos papéis de cuidado mencionada por Graham em entrevista (O’Hagan, 2019) e descrita na apresentação de *Mother* no site da MACK (2019), aparece expressa em *o carnaval é uma memória da minha vó* (2021):

hoje é 28 de agosto / e minha vó pede para deitar em meu braço / faltam dois dias para o meu aniversário / por um instante penso / que não sei dar colo ou dar peito / devo abrir o braço e acolhê-la em meu peito? / devo deixá-la deitar e então abrir o braço? / não sei se estava preparada / para não ser quem se aninha em um braço / e ser quem aninha / minha vó deita / e pergunta / “não tá pesando?” (Ortega, 2021).

Os textos apresentados na publicação não descrevem, nem explicam as imagens. Mas acrescentam detalhes sobre a relação entre avó e neta e sobre o cotidiano compartilhado por elas. Para usar os termos de Santaella e Nöth (1998, p.56), as fotografias e textos estabelecem uma relação de correferência, isto é, “se referem ao mundo uma independente da outra”. Há equivalência e cooperação as fotografias e os textos de *o carnaval é uma memória da minha vó* (2021). Ao associar os dois elementos, a publicação traz informações contextuais aos poucos e de forma poética. Contudo, percebe-se também que não é preciso dizer tudo. Não é preciso delimitar a cidade ou a rua em que elas vivem. No entanto, saber que elas moram juntas é relevante. Assim como não é preciso especificar a doença da avó, apenas revelar que ela não está bem. Ao final da publicação, na dedicatória colocada na página de créditos, o nome da avó é revelado: “à Seles, cujo brilho é dourado e tem origem no peito” (Ortega, 2021). Não é preciso pesquisar informações fora do livro; ela funciona como “um mundo próprio” (Badger, 2015, p.141). Os componentes visuais e textuais presentes nas páginas possibilitam acessar diferentes camadas do assunto abordado: detalhes e nuances da rotina, a passagem do tempo, a intimidade, a relação entre avó e neta, a proximidade da morte, o medo da perda iminente, a antecipação do que permanecerá e a inversão dos papéis de cuidado.

Considerações finais

No presente artigo, apresenta-se uma reflexão sobre a articulação entre textos e imagens nas páginas dos fotolivros. Para tanto, consideram-se duas perspectivas distintas que lidam com essa questão: uma enaltece o discurso visual e a importância das imagens, a outra defende a complexidade que pode existir na interação entre visualidade e textualidade. Ao observar as publicações *Mother* (2019, Aperture) e *o carnaval é uma memória da minha vó* (2021, Austral), evidencia-se que os textos, de fato, podem ser um elemento relevante na equação que forma um fotolivro. Esse tipo de publicação revela-se um espaço adequado para explorar o diálogo entre visualidade e textualidade de maneiras múltiplas, a fim de ampliar os significados, adicionar camadas de sentidos e expandir as possibilidades de interpretação.

Não existe um jeito único de construir essa interação. As palavras não precisam ser descritivas ou explicativas, não precisam estar subordinadas às imagens, nem impor um discurso único e direto. É possível estabelecer diálogos polifônicos, “em que textos e imagens se complementam e se confrontam, sem perder sua autonomia, como num jogo, ou numa dança, sobrepondo camadas de complexidade às narrativas dos fotolivros” (Feldhues, 2017, p.145). Diante disso, compreende-se que o potencial expressivo dos fotolivros se manifesta também na justaposição e na articulação de texto e imagem. Assim como as relações imagéticas são importantes, mostra-se igualmente relevante ponderar sobre a elaboração de componentes textuais e a influência exercida pelas relações entre texto e imagem na construção de um fotolivro. Esse parece ser um caminho profícuo tanto para a produção de publicações quanto para o desenvolvimento de estudos acadêmicos.

REFERÊNCIAS

BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes? **Revista ZUM**, n. 8, abril de 2015. p.132-155.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obturo: ensaios críticos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990. p.11-25.

BONDUKI, Inês Pereira Coelho. **Linha vermelha**. 2017. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

-
- FELDHUES, Marina. **Conhecer fotolivros: (in) definições, histórias e processos de produção**. 2017. 212 f. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- FERNÁNDEZ, Horácio. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FERNÁNDEZ, Horácio. **New York in Photobooks**. Barcelona: RM e Centro José Guerrero, 2016.
- GRAF, Cathalina. The birth of the photo essay: the first issues of Life and Look. 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/7916898/The_birth_of_the_photo_essay_The_first_issues_of_LIFE_and_LOOK. Acesso em 09 jun. 2023.
- GRAHAM, Paul. **Mother**. London: MACK, 2019.
- GRIGOLIN, Fernanda. **A fotografia no livro de artista em três ações: produzir, editar e circular**. 2015. 188 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- KIEFER, Luísa Martins Waetge. **Sobre fotografia e ficção: histórias em imagens**. 2018. 353 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- MACK. **Loja virtual da MACK**, 2019. Mother, Paul Graham. Disponível em: <https://mackbooks.co.uk/products/mother-br-paul-graham>. Acesso em 12 jun. 2023.
- MARESCA, Sylvain. O silêncio das imagens. In: SAMAIN, Étienne. (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012. p. 37-40.
- MAZZILLI, Bruna. **O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental**. 2020. 172 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- NAVAS, Adolfo. **Fotografia e poesia (afinidades eletivas)**. São Paulo: Ubu, 2017.
- O'HAGAN, Sean. Paul Graham on Mother: 'I wanted to look clearly at her last years on Earth'. **The Guardian**, 23 out. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/23/paul-graham-mother-photographer-book-portraits>. Acesso em 12 jun. 2023.
- ORTEGA, Anna. **o carnaval é uma memória da minha vó**. Porto Alegre: Austral, 2021.
- PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The Photobook: A History**. Volume I. London: Phaidon Press, 2004.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constanca Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. Imagem, texto e contexto. In: SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998. p.53-57.
- SEKULA, Allan. Sobre a invenção do significado da fotografia. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). **Ensaio sobre fotografia de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p.387-410.
- SILVA, Felipe Abreu e. **A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture/Paris Photo**. 2018. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- VITORIO, Ana Paula. **Fotolivro como montagem: fenômenos de justaposição eisensteiniana**. 2020. 135f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.