

O uso de fotolivros como espaço de veiculação de trabalhos jornalísticos¹

Silvio da Costa PEREIRA²

Giulia Mariê FONSECA³

Helder Henrique Nunes de CARVALHO⁴

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS

RESUMO

Este artigo discute a possibilidade de trabalhos jornalísticos serem veiculados no formato de fotolivros. Partimos de compreensões contemporâneas acerca do formato, buscando entrelaçá-las com visões acerca do jornalismo, de modo a pontuar suas aproximações e distanciamentos. O trabalho será complementado pela análise de alguns fotolivros que vimos usando como referência por se valerem de elementos e/ou estratégias próximas do campo jornalístico, posto que partimos da hipótese de que num mundo onde os híbridos ganham cada dia mais relevância (Latour, 2013), o jornalismo não deve se fechar aos formatos tradicionais.

PALAVRAS-CHAVE: fotolivro; fotografia; design gráfico; jornalismo;

INTRODUÇÃO

Este artigo busca refletir sobre uma questão que vimos discutindo há algum tempo no contexto do curso de graduação em Jornalismo na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul: é possível produzir fotolivros como forma de dar saída a trabalhos jornalísticos, ou seria esse formato adequado apenas ao meio documental e artístico?

Na prática, já há alguns anos partimos da hipótese de que tal uso é possível, e temos feito alguns experimentos em Trabalhos de Conclusão de Curso⁵. Assim, embora sigamos com a pergunta inicial em aberto, como é necessário em qualquer reflexão acadêmica, desenvolvemos nosso trabalho a partir dessa hipótese, e trazemos aqui questões que temos vislumbrado.

Nossa reflexão está relacionada às ideias de Latour (2013), que enxerga uma proliferação contemporânea de híbridos, objetos instáveis que não podem ser facilmente

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, 24º Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento do 47º Congresso de Ciências da Comunicação

² Professor do curso de Jornalismo da FAALC/UFMS. E-mail: silvio.pereira@ufms.br

³ Discente do curso de graduação em Jornalismo da FAALC/UFMS. E-mail: giulia.marie@ufms.br

⁴ Discente do curso de graduação em Jornalismo da FAALC/UFMS. E-mail: helder_carvalho@ufms.br

⁵ Os trabalhos ‘Retratos da comunidade São Benedito’, de Priscila de Oliveira Ribeiro (<http://tiny.cc/volsyz>) e ‘Além do lacre’, de Isabela Procópio (<http://tiny.cc/6plsyz>) foram desenvolvidos ao longo desse processo de reflexão, colaborando com ele. Os dois discentes que co-assinam este trabalho desenvolvem, nesse momento, TCCs nesse formato.

categorizados. Isso implica que compreendemos o jornalismo não mais na chave moderna que o gerou, mas como uma prática atravessada por outros saberes, dos quais não apenas bebe, como também lhe contaminam.

O FOTOLIVRO

Parr e Badger (2004, p. 6) definem, resumidamente, o fotolivro como “um livro - com ou sem texto - em que a mensagem principal do trabalho é transmitida a partir de fotografias”⁶. Os autores ressaltam que o significado do conjunto das imagens é mais importante que o significado individual de cada uma delas. Algo que, à exceção do formato – livro –, vale também para uma fotorreportagem.

Como as imagens em um fotolivro são estáticas e dispostas em sequência, as relações estabelecidas entre elas são sugeridas, e, em última instância, o receptor vai interpretá-las a partir de seu próprio repertório. Também aqui esse modo de construção é usado em reportagens ilustradas/fotográficas, embora as estratégias possam ser diversas.

A sequência de imagens é a parte mais curiosa, porque é uma mentira absoluta que aceitamos. Uma fotografia não se relaciona diretamente com a seguinte. Não é como na escrita, em que há uma estrutura e conexões claras. Nós somos, de certa forma, intrusos na estrutura proposta pela literatura. O funcionamento da sequência fotográfica, o fato que a aceitamos como espectadores é algo muito interessante (Abreu; Gossage, 2018, online).

Textos podem ser usados junto às fotografias, em alguns casos fortalecendo a narrativa. “Em outros, palavras e imagens podem brigar entre si, em alguns casos de modo positivo, em outros não” (Parr; Badger, 2004, p. 7). Colberg (2017) considera que, quando presente, o texto de um fotolivro desempenha um papel subordinado na mensagem a ser comunicada. “Na maioria dos casos, um observador exposto a um fotolivro deverá ser capaz de compreender a mensagem do livro apenas olhando para as fotografias” (Colberg, 2017, p. 2). Mas o autor considera que, diferente da maioria dos livros, a produção de fotolivros inicia pelas fotografias. No jornalismo geralmente o texto é o ponto de partida no planejamento e construção dos relatos. Além disso, as fotografias nunca são usadas sozinhas (Sousa, 2004), e seu significado está entrelaçado ao dos textos.

⁶ Todas as citações cujos originais estão em língua estrangeira foram traduzidas pelos autores deste artigo.

Assim, pensando no emprego do formato fotolivro em projetos jornalísticos, podemos fazer uso de recursos empregues por Heng (2019) no desenvolvimento de ensaios visuais ligados às ciências sociais, como a criação de um texto de introdução que precede a narrativa visual fotográfica e a aplicação de legendas em algumas imagens, visando contextualizar o tema para o observador e direcionar possíveis interpretações.

Assim, pode-se compreender que a narrativa presente nos fotolivros é essencialmente estabelecida pela disposição, em sequência ou justaposição, de fotografias, mas a presença de textos verbais em sua composição têm o potencial de complexificar e ancorar a construção de sentidos suscitada pelas imagens fotográficas, o que pode ser pertinente para as narrativas voltadas ao campo do jornalismo. Compreendemos, no entanto, que para ser um fotolivro – e não um livro-reportagem ilustrado fotograficamente – as imagens precisam não apenas constituir-se na narrativa principal, tendo o texto como apoio (e não vice-versa), mas serem planejadas já na fase inicial como parte essencial da narrativa.

Uma intenção ou abordagem necessariamente artística em fotolivros não é universalmente aceita. Edwards (2023) considera que ao contrário de ter um único viés, o fotolivro pode se enquadrar em múltiplos formatos, o que possibilita pensarmos em seu uso como espaço de veiculação de relatos jornalísticos.

A consequência de efetuar esse deslocamento do artístico para o social e coletivo é abrir os estudos de fotolivros a itens que normalmente não seriam considerados artísticos, e sem que seja necessário procurar transformar fotolivros documentais ou conceituais em empreendimentos artísticos. Afinal, a questão do estatuto artístico torna-se secundária uma vez que se aceita que todas as produções culturais são documentos sociais (Edwards, 2024, p. 14)

A autoria é um tema controverso. Enquanto Parr e Badger (2004) consideram que um fotolivro expressa geralmente a visão do fotógrafo, Edwards (2023) defende que ocorre uma produção coletiva na qual, muitas vezes, o trabalho da equipe (laboratoristas, designers, editores, etc.) permanece anônimo. Tal debate também é visto na seara jornalística, onde a produção de uma reportagem fotográfica é tradicionalmente associada apenas ao fotojornalista, o que desconsidera o fato de que as fotos são usadas em um contexto de página ou tela, associadas a textos, outras imagens ou mesmo a áudio, e que o significado é sugerido pelo conjunto e não apenas pela imagem isolada.

Uma vez retirada a ênfase do autor, o fotolivro, visto simplesmente como qualquer livro contendo uma ou mais fotografias, torna-se mais

vivo: é o lugar onde os interesses se encontram, onde o diálogo procura aprovação, onde as ideologias se chocam, onde as normas são invisibilizadas ou expostas; vai parecer uma peça de teatro com diferentes atores prontos nos bastidores. Independentemente da fama do fotógrafo, o fotolivro como documento histórico é uma notável confluência de interações sociais (Edwards, 2023, p. 14).

Para além das fotografias e textos verbais, o fotolivro é indissociável das particularidades do suporte ‘livro’ e todas as definições projetuais influem na experiência e compreensão do observador (Feldhues, 2019). Talvez por passar a enxergar isso alguns autores revisam as compreensões anteriores. Indo contra o que escreveu junto a Parr, Badger pontua o caráter multidisciplinar do formato, e descreve 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” (Badger, 2015, online).

A união de várias decisões projetuais em prol da criação de uma narrativa comum é uma questão relevante, pois implica no estabelecimento de relações complexas entre os elementos que compõem o fotolivro, como

[a] estrutura sequencial das imagens, que promove uma rede de significações; a associação com textos verbais e outros elementos gráficos, que amplia essa rede de relações e/ou situa o trabalho em determinado contexto; e o próprio aspecto físico do livro, que reforça a cadeia de sentidos pela percepção material do objeto (Mazzili, 2020, p. 124)

Fotolivros comunicam-se através de sua materialidade, e por isso a inter-relação entre o planejamento gráfico e os significados atribuídos às mensagens visuais ressalta a importância da comunicação visual. Esse processo é especialmente perceptível por meio do projeto gráfico e da diagramação, assim como pela aplicação dos princípios do design gráfico na concepção dos fotolivros. Tal abordagem não apenas estabelece relações harmoniosas entre os elementos das páginas, mas também contribui para hierarquizar as informações, enaltecer as fotografias e os demais elementos verbais e não-verbais dentro das páginas e entre elas, culminando na criação de um artefato final coeso e esteticamente valorizado.

Conforme apontado por Magni (2016), ao contrário das produções cinematográficas, que se valem da combinação de som e imagens em movimento para gerar efeitos e evocar sensações, nos fotolivros os efeitos de ritmo são simulados através de recursos gráficos. Eles incluem a variação na quantidade e no tamanho das imagens, a maior ou

menor distância entre fotografias, o sangramento de imagens e a própria lógica intrínseca ao ato de virar as páginas. Estratégias que são usadas também no jornalismo, mas que são ampliadas pela extensão do livro, bem como focadas pelo formato e intenções comunicativas ou expressivas buscadas.

É POSSÍVEL DIFERENCIAR REPORTAGEM E DOCUMENTÁRIO?

A observação tem sido um exercício constante na busca pela compreensão das possibilidades de uso do formato fotolivro no jornalismo. Assim, analisamos alguns fotolivros⁷ para identificar características relevantes.

A primeira dificuldade na escolha dos trabalhos a analisar foi uma possível diferenciação – ou não – entre o que é um trabalho jornalístico e outro de viés documental. Sousa (2004, p. 11) destaca que tanto o fotojornalismo (compreendido aqui, de uma maneira ampla, como um relato jornalístico no qual as fotografias têm papel narrativo preponderante) quanto o fotodocumentarismo (entendido como um documentário construído principalmente a partir de fotografias) "usam, frequentemente, o mesmo suporte de difusão (a imprensa), e têm a mesma intenção básica (documentar a realidade, informar, usando fotografias)". O autor, no entanto, aponta que podem ser vistas algumas diferenças entre eles: um fotógrafo documental trabalha a partir de um projeto, enquanto um fotojornalista trabalha cada dia em uma pauta diferente; assim no documentário é possível estudar antecipadamente e aprofundadamente o assunto a ser abordado, ao passo que no jornalismo, como há diversos assuntos a cobrir, e como comumente se fica conhecendo a pauta com pouca antecedência, dificilmente há possibilidade de conhecer o assunto além da superfície; um fotógrafo documental comumente aborda os modos como o assunto escolhido afeta as pessoas, enquanto um fotojornalista comumente fica circunscrito à descrição ou narração do assunto; por fim, o jornalismo geralmente se preocupa com assuntos atuais, de importância naquele momento, enquanto o documentário tende a abordar temas atemporais, e que de modo geral sejam relevantes para os seres humanos.

A reflexão do autor também é válida para o que diz respeito aos prazos, ou *deadlines*. Na elaboração de produtos jornalísticos, o fotojornalista comumente se debruça sobre

⁷ 'Elogiemos os homens ilustres', produzido por James Agee (texto) e Walker Evans (fotos); 'O Caldeirão do Diabo', com fotos e textos de André Cypriano; e 'Pantanal na linha d'água', com fotos de Luciano Candisani.

determinado tema com um prazo pré-estabelecido para a finalização das captações fotográficas, e, muitas vezes, devido a periodicidade com a qual o veículo trabalha, bem como pelas especificações do suporte onde o material será divulgado, o fotojornalista também dispõe da data em que ocorrerá a publicação do material. Enquanto um documentarista talvez não desse o trabalho por finalizado enquanto todos os aspectos definidos no planejamento fossem devidamente registrados, o fotojornalista tem o *deadline* como ponto de encerramento das captações.

Tal distinção parece muito clara para a cobertura jornalística diária, mas não funciona bem se considerarmos as reportagens que se aproximam dos modos de trabalho do documentário apontadas por Sousa.

Assim, recorreremos também a Bezerra (2014), que se debruça sobre o jornalismo e o documentário – embora com ênfase no jornalismo textual e no documentário audiovisual – para tentar aprofundar um pouco mais essa relação. Para esse autor (p. 28), “os termos ‘jornalismo’ e ‘documentário’, carregam por suas tradições o compromisso de representação da realidade a partir do qual os espectadores/leitores, cineastas/jornalistas e pesquisadores irão se relacionar”. Essa ligação entre ambos seria uma espécie de busca por abordar questões ligadas à realidade mundana, valendo-se de estéticas realistas codificadas histórica e socialmente. O que implica que “a relação entre documentário, jornalismo e a realidade passa sempre pela indução e pela condução de determinados sentidos, e pela construção ou estabelecimento de variadas significações” (Bezerra, 2014, p. 29). Tal caminho é criado por uma série de elementos estéticos que foram se cristalizando como aceitáveis ao longo do tempo. “Jornalismo e documentário constroem narrativas que se constituem em verdade e são entendidos como tal a partir de suas próprias lógicas, recorrendo a uma variedade de recursos de linguagem para parecerem factuais e verdadeiros” (Bezerra, 2014, p. 30). Tais marcas estéticas, no entanto, podem ser diferentes, pelo menos nos modelos tradicionais/canônicos de jornalismo e documentário. Mas talvez isso não valha para nós, posto que um fotolivro jornalístico estaria totalmente fora da tradição/cânone. Não há ali marcas claras, como o contexto de um site noticioso, o formato de um jornal ou revista, a projeção em uma sala de cinema ou o fato de encontrá-lo numa aba de ‘documentários’ em um site de streaming. Pior: fotolivros tradicionalmente também

podem ser associados ao campo artístico, o que afastaria o observador/leitor da leitura impregnada de realismo que buscam documentário e jornalismo.

Bezerra (2014, p. 36) alerta que “não existe apenas uma posição possível para as obras relacionadas socialmente aos campos tanto do documentário quanto do jornalismo”, mas que é importante levar em conta a formação discursiva hegemônica pois ela tem grande força na criação da compreensão do que vem a ser cada um destes campos.

Se levarmos isso em conta precisaremos considerar que no jornalismo, como já pontuamos acima baseados em Sousa (2004), o discurso fotográfico é construído de modo entrelaçado ao discurso verbal. Assim, ao nos valermos do formato fotolivro para construir uma narrativa jornalística, a relação entre imagem e texto se constitui como importante para orientar o observador/leitor da obra no sentido de sua filiação jornalística.

O pacto de leitura está determinado pela submissão da obra a um certo número de normas, mais ou menos evidentes, que vão codificar a recepção. Orientado por esse pacto, o espectador/leitor constrói sua recepção apoiando-se nos espaços de certeza oferecidos pelo texto. Esses pontos de ancoragem delimitam a leitura e a impedem de se perder em qualquer direção. (Bezerra, 2014, p. 37)

Mas mesmo isso não assegura que possamos diferenciar um fotolivro jornalístico de outro de viés documental, posto que as normas que buscam assegurar ao observador/leitor que a narrativa se ancora na realidade valem para ambos. Nesse sentido, tanto o jornalismo quanto o documentário buscam conquistar a credibilidade de quem folhear o fotolivro, para que ele acesse a narrativa viso-verbal numa chave realista. Em ambos os casos isso é feito através de estratégias retóricas, ou seja, da construção de uma argumentação que convença o observador/leitor acerca da credibilidade do relato e de sua ligação com o fato/assunto abordado, valendo-se tanto de abordagens afetivas quanto racionais.

Bezerra (2014, p. 38) aponta que, no jornalismo, reportagens são elaboradas por meio do manejo de técnicas consolidadas, que “dizem respeito à apuração e seleção dos fatos, à escolha do vocabulário, à ordenação de informações, ao tratamento das fontes, etc”. Essas características também valem para outros formatos de produção jornalística, e ao tentarmos identificar singularidades que possam diferenciar um fotolivro com viés jornalístico do documental, a associação das fotografias com elementos textuais típicos

da área do jornalismo e realizados por meio das técnicas dessa área, podem ser um elemento que as diferencie de outras produções, por mais que não o assegurem.

Em grande medida as produções jornalísticas são marcadas pela construção de discursos mais acessíveis embora, como destaca Bezerra (2014), algumas vertentes tais como o jornalismo gonzo não caminhem nesse sentido. Já no documentário a busca por uma decodificação simples do discurso não é tão valorizada quanto no jornalismo, o que dá ao diretor do documentário a possibilidade de lançar mão de uma maior liberdade expressiva.

Resta, então, ao autor do fotolivro, valer-se de indicações ou mesmo de um discurso que situe sua obra em um determinado campo, ou seja, associe ela ao jornalismo ou ao documentário, numa espécie de autodeclaração. Bezerra (2014) destaca que é isso que fez Robert Flaherty em ‘Nanook do Norte’, filme que inaugura a produção audiovisual documental, embora ali o objetivo fosse diferenciá-lo de um filme de ficção. A demarcação foi feita na abertura do filme com o texto “Este lugar existe, fica no norte do Canadá e lá vivem pessoas reais, entre as quais Nanook, o esquimó” (Flaherty *apud* Bezerra, 2014, p. 40).

OS MODELOS

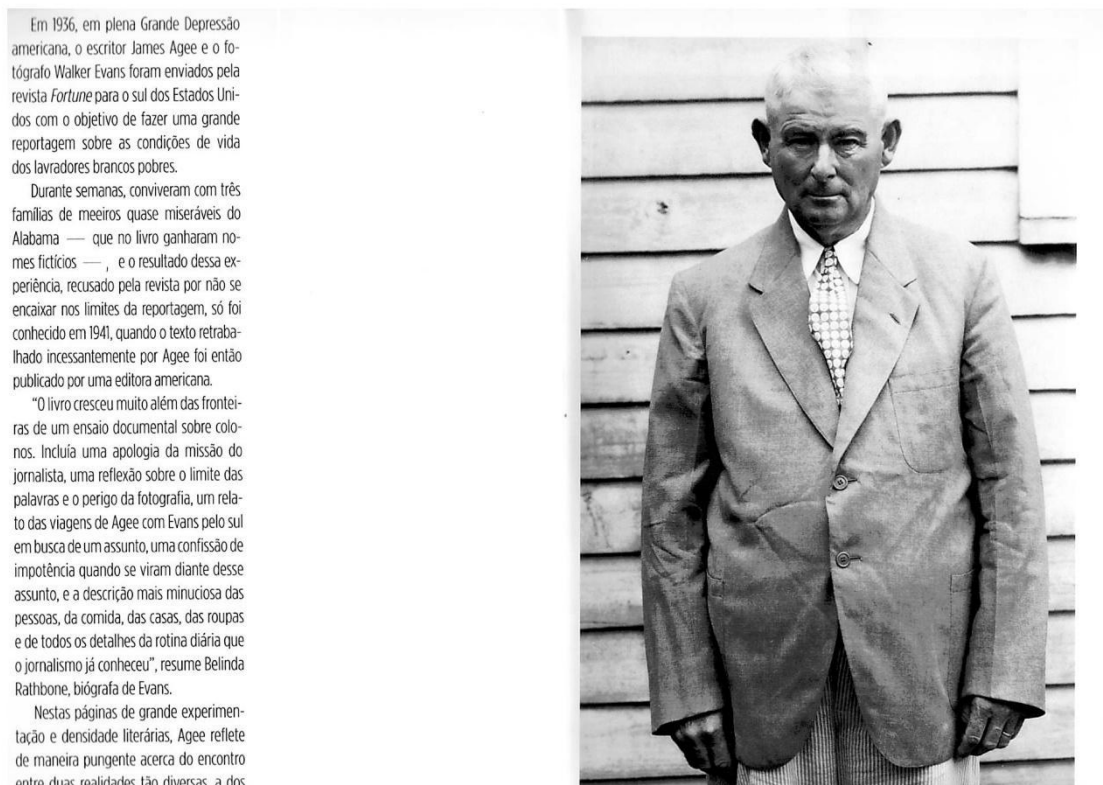
O primeiro modelo vem de ‘Elogiemos os homens ilustres’, produzido por James Agee (texto) e Walker Evans (fotos) no contexto da grande depressão estadunidense, quando ambos foram contratados pela revista *Fortune* para realizar uma grande reportagem sobre as condições de vida dos lavradores brancos pobres do sul dos Estados Unidos. O trabalho virou livro após ser recusado pela revista por extrapolar os limites propostos. Na edição brasileira, à qual tivemos acesso, o livro é dividido em duas partes: a primeira fotográfica, e a segunda textual. Ele inicia com o ensaio fotográfico – composto por 62 fotos em preto e branco, impressas sobre papel couchê branco – já na primeira página logo após a capa, e antes mesmo da folha de rosto e da página com a ficha catalográfica, que só surge depois das fotos. A segunda parte, textual, é composta sobre papel offset, de tonalidade amarelada, e inclui as questões pré-textuais (sumário, folha de rosto, ficha catalográfica, etc.), o texto do livro em si e um posfácio assinado pelo jornalista Matinas Suzuki Jr.

De cara, *Elogiemos os homens ilustres* surpreendia por iniciar com a série de 31 fotografias de Walker Evans (a partir da segunda edição,

feita em 1960, passou a ter o dobro de fotos) e pela falta de legendas. O fato de a sequência fotográfica inicial vir descontextualizada, desacompanhada de identificação das pessoas e dos lugares, sinalizava a preocupação de James Agee em não permitir que as palavras dirigissem a interpretação das imagens. (Suzuki Jr., 2009, p. 440)

Todas as fotografias são retangulares, mas a relação largura-altura é bastante diferenciada entre elas, não havendo um padrão. Quase todas páginas contém uma única foto, havendo uma única página com duas fotografias. Há, em meio ao ensaio, três páginas em branco, criando quatro blocos visuais marcados por uma quebra de continuidade, que também podem ser consideradas como pontos de respiro que orientam e guiam a interpretação do leitor. A ausência de legendas ou textos que identifiquem as pessoas e lugares fazem com que não seja possível certificar-se do que cada grupo de imagens aborda, mas aparentemente os três primeiros delimitam as três famílias de colonos citadas no Prefácio da obra. O quarto bloco de imagens traz imagens das cidades próximas onde as famílias viviam.

Figura 1 – Verso da capa e página 1 de ‘Elogiemos os homens ilustres’

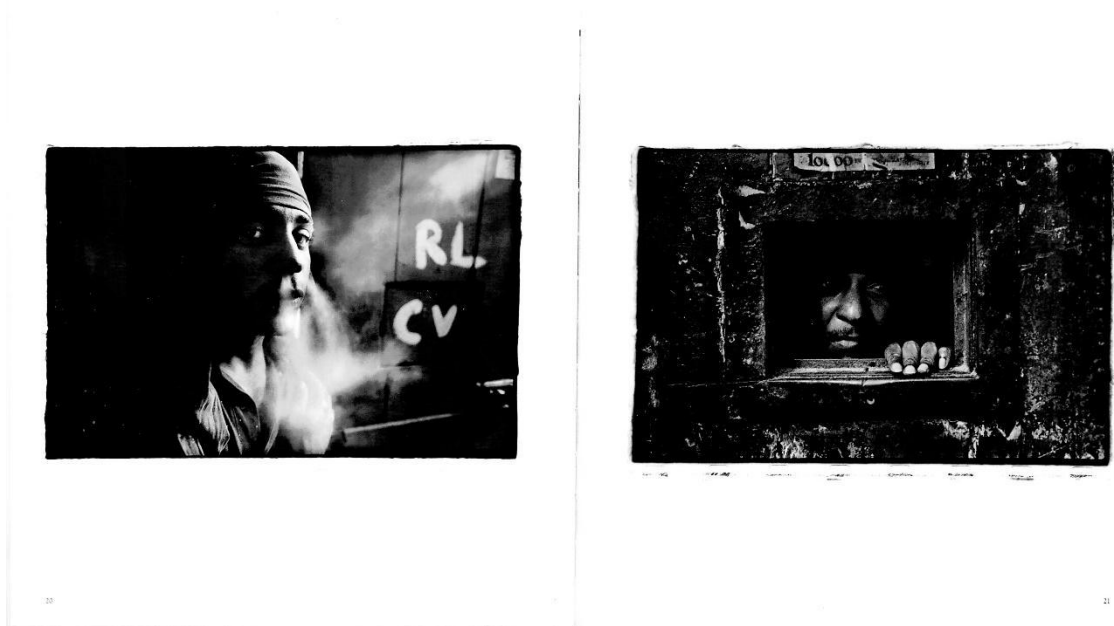


Fonte: Agee; Evans, 2009

Escolhemos este livro, mesmo que a linguagem visual e textual não sejam habituais no jornalismo, em função de algumas marcas. A principal delas é a opção da editora (Companhia das Letras) de incluir no subtítulo que aparece na capa a frase “reportagem que revolucionou o jornalismo”. Em termos fotográficos, o livro foi relevante ao libertar a narrativa fotográfica do jugo da narrativa verbal, buscando entrelaçá-las sem que haja submissão. Mas o fato de que o trabalho foi uma encomenda jornalística também pesa em nossa escolha, mesmo que tenha sido rejeitado pela revista.

Um segundo modelo é vislumbrado em ‘O Caldeirão do Diabo’, que tem fotos e textos de André Cypriano. A narrativa visual, toda em preto e branco, abre com uma imagem que acompanha o Sumário e, logo em seguida, com outra que acompanha a Introdução, mas seu cerne são as 33 fotos situadas entre as páginas 11 e 53. Ela segue, como já pontuamos, em paralelo à narrativa textual (em português e depois em inglês), e se encerra com uma foto que acompanha os Agradecimentos, última página dupla do livro. À exceção das fotos que acompanham o texto e, estranhamente, à usada junto à Introdução, todas as demais trazem as bordas sem cortes retos e limpos, deixando transparecer o negativo fotográfico.

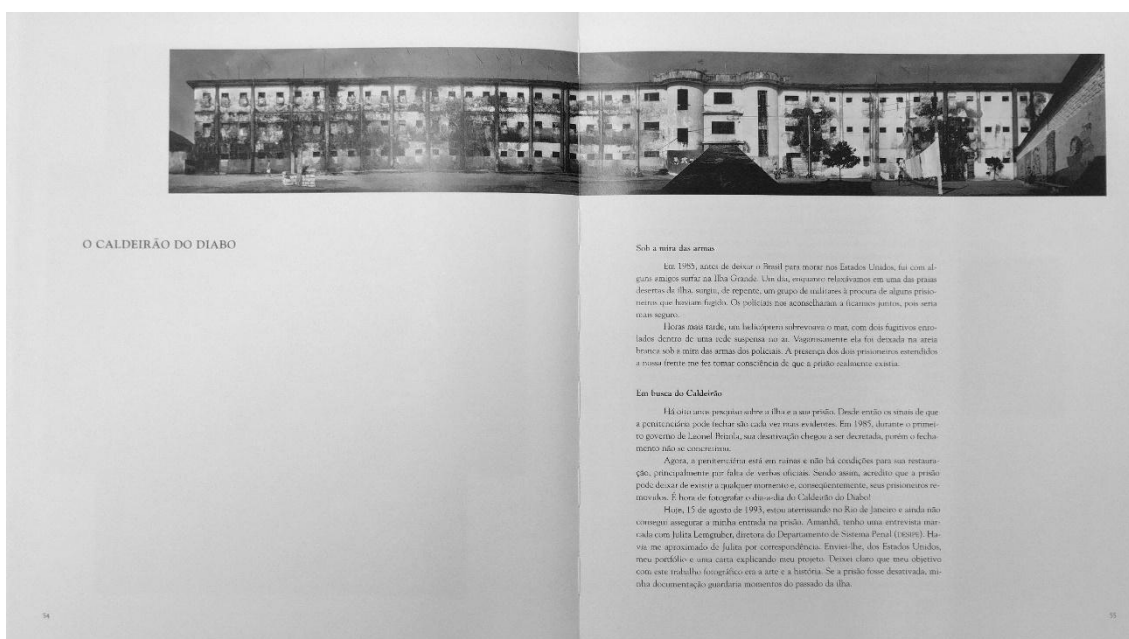
Figura 2 – Páginas 20 e 21 da parte fotográfica do livro ‘O Caldeirão do Diabo’



Fonte: Cypriano, 2001

Embora o autor não seja jornalista, nem o trabalho tenha sido feito para qualquer veículo jornalístico, nós o trazemos aqui em função da proximidade com a narrativa de uma reportagem que vimos no desenvolvimento textual que o autor realiza entre as páginas 54 e 81. Nessa segunda parte do livro, que vem após o ensaio visual principal, o autor apresenta uma narrativa verbo-visual de sua estadia na ilha que possui uma grande densidade de informações sobre a vida dentro do presídio, agregando uma série de questões à narrativa visual que lhe precede, mas também lhe acompanha, já que há pequenas fotos na coluna externa de cada página textual. Assim, o ensaio fotográfico (páginas 11 a 53) e o verbo-visual (páginas 54 a 81, na versão em língua portuguesa) se complementam para formar a narrativa do livro como um todo. Reconhecemos, no entanto, que esse fotolivro pode ser compreendido como documental, o que para nós reforça o terreno movediço no qual se situam os híbridos.

Figura 3 – Página de abertura da narrativa verbo-visual de ‘O Caldeirão do Diabo’

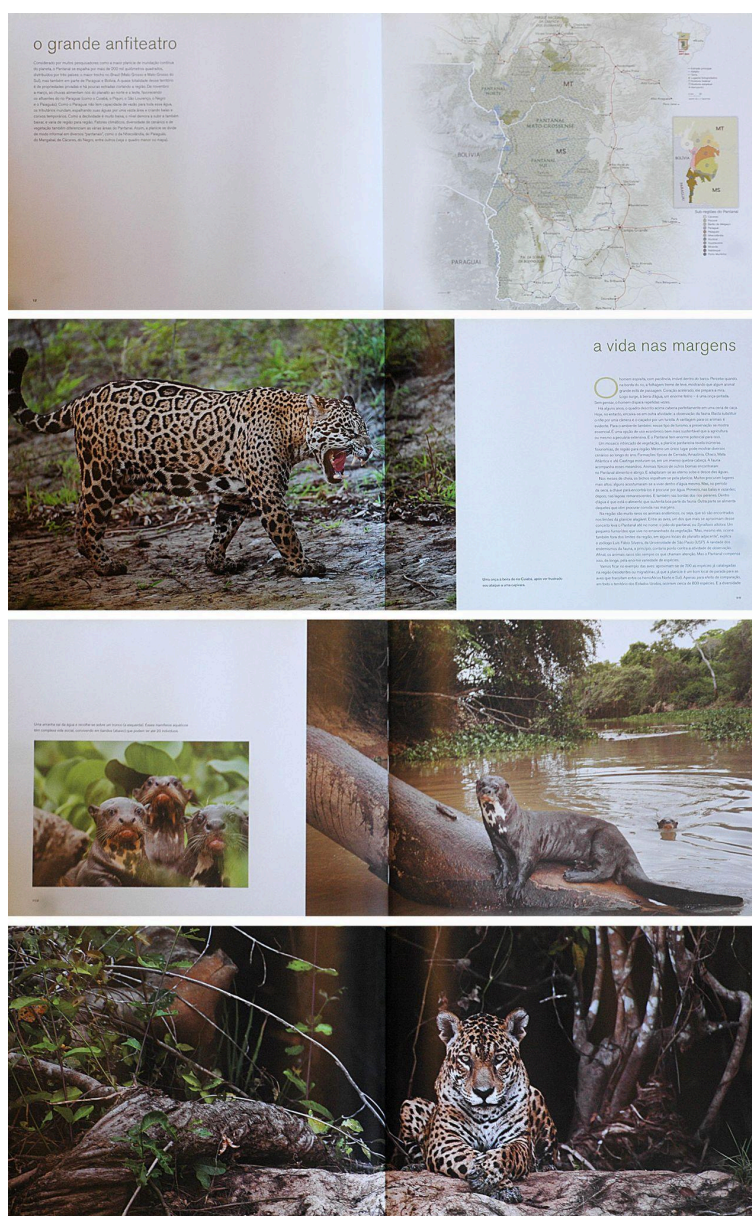


Fonte: Cypriano, 2001

O terceiro modelo vem de ‘Pantanal na linha d’água’, de Luciano Candisani, e nasce da proposta – ou desafio – colocada pelo documentarista Lawrence Wahba ao redator-chefe da revista National Geographic Brasil, Matthew Shirts, que a repassou a Candisani:

fazer um livro que mostrasse o Pantanal de Mato Grosso a partir da importância da água. Aqui a influência do jornalismo transparece não apenas na origem do livro, mas também no uso dos textos verbais, presentes principalmente nas legendas que acompanham quase todas as fotos, que ancoram os sentidos das imagens, e de uma série de pequenos textos que funcionam como separadores de capítulos e se assemelham aos intertítulos presentes em uma reportagem, agregando camadas de informações às imagens. As fotografias são todas em cor.

Figura 4 – Páginas de ‘Pantanal na linha d’água’



Fonte: Candisani, 2012

O ensaio fotográfico, cerne do livro, é composto por 108 fotografias, dispostas ao longo de cinco capítulos. Todas as imagens são retangulares, a maioria delas usada na horizontal. As poucas fotos verticais são usadas em tamanho menor. Todos esses capítulos iniciam com uma foto, mas também há um texto que ocupa duas páginas.

Há ainda dois ‘capítulos’ antes, e dois após, o ensaio principal. No início do livro, entre o sumário e o ensaio, há uma breve apresentação, com um texto curto e uma fotografia, e uma espécie de capítulo introdutório, que apresenta a região do Pantanal, que conta com uma infografia e dez fotografias. Essa infografia em página dupla situa graficamente a região do Pantanal, fornecendo um panorama visual sobre o local onde os registros foram realizados. Após o ensaio há dois breves ‘capítulos’: o primeiro aborda o trabalho do fotógrafo Luciano Candisani, e o último é um texto assinado por Lawrence Wahba, acompanhado de uma fotografia. Há ainda fotografias na sobrecapa do livro e nas páginas iniciais, da folha de rosto ao sumário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da compreensão de fotolivros aqui esboçada, bem como dos exemplos visitados (embora não apresentados neste momento), compreendemos ser possível entrever um espaço para a veiculação de narrativas jornalísticas através de fotolivros. Mas talvez não caiba falar em ‘fotolivro jornalístico’, posto que isso engessaria o formato ‘fotolivro’, cujas fronteiras são bastante fluidas.

Mais do que a presença, quantidade ou formato, parece ser o viés dos ‘textos complementares’ (não necessariamente escritos) – que no jornalismo se pretendem prioritariamente informativos, mesmo quando mesclados com outras características – uma das características dos relatos jornalísticos veiculados em fotolivros. Sua construção busca ampliar o conhecimento do observador para além daquilo que as fotografias e seu entrelaçamento em livro permitem, dialogando com, e complementando, esse conjunto visual.

Outras características pretendem ser encontradas. Nessa busca observamos que fugir da instabilidade não nos ajuda. Por isso mergulhamos nela e - nesse momento - nos contentamos com indícios que permitam vislumbrar algo de prática jornalística em fotolivros. A maior dificuldade se mostra em diferenciar o documental do jornalístico

em face apenas do fotolivro produzido, sugerindo que compreender o processo também é importante para o exercício que nos propusemos.

Por fim, considerando que o suporte é o livro, o design de um fotolivro é essencialmente diferente do de uma fotorreportagem, que é criada para os suportes revista ou jornal. Nos fotolivros, a narrativa visual estabelecida pelo sequenciamento das fotografias é planejada em conjunto com o projeto gráfico do livro, que, por meio do trabalho de sua materialidade, tem a potencialidade de constituir um elemento agregador de significados, de forma que o produto final seja coeso. Isso também implica na construção de uma narrativa visual diferenciada da reportagem fotográfica, com critérios de edição mais flexíveis, sequências mais longas, pausas mais pronunciadas e critérios mais expressivos de associação ou contraste.

REFERÊNCIAS

AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogemos os homens ilustres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes. **Revista Zum**, 31 ago. 2015. Disponível em: <https://shorturl.at/Kd48P>. Acesso em: 24 jun. 2024.

CANDISANI, Luciano. **Pantanal na linha d'água**. São Paulo: Editora Abril / National Geographic, 2012.

COLBERG, Jörg. **Understanding Photo Books: The form and content of the photographic book**. New York: Routledge, 2017.

CYPRIANO, André. **O Caldeirão do Diabo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

EDWARDS, Paul. Introduction: the photobook as confluence. In: EDWARDS, Paul (ed.). **The photobook world**. Artists' books and forgotten social objects. Manchester: Manchester University Press, 2023.

FELDHUES, Marina. A narrativa dos fotolivros: ordenação das fotografias. In: Encontro Nacional de História da Mídia, 12., 2019, Natal, RN. **Anais [...]**, GT História da Mídia Visual. Rio de Janeiro, RJ: Alcar, 2019. Disponível em: <https://shorturl.at/ejOdf>. Acesso em: 24 jun. 2024.

ABREU, Felipe; GOSSAGE, John. Entrevista: o fotógrafo John Gossage conversa sobre fotolivros e seu novo trabalho em parceria com Martin Parr. **Revista Zum**, 27 nov. 2018. Disponível em: <https://shorturl.at/Vk4SP>. Acesso em: 21 jun. 2024.

HENG, Terence. Creating Visual Essays: Narrative and Thematic Approaches. In: PAUWELS, L.; MANNAY, D. (eds.) **The SAGE Handbook of Visual Research Methods**. Londres: Sage, 2019, p. 617-628. Disponível em: <https://shorturl.at/3XyBd>. Acesso em: 27 jun. 2024.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: Ensaio de antropologia simétrica. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

MAGNI, Lolita F. Narrativas Visuais em Fotolivros. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 39, 2016, São Paulo, SP. **Anais [...]**. São Paulo, SP: Intercom, 2016. Disponível em: <https://shorturl.at/WbAJ2>. Acesso em: 01 maio 2024.

MAZZILLI, Bruna S. **O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental**. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <http://tiny.cc/dletyz>. Acesso em: 24 jun. 2024.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SUZUKI JR., Matinas. Posfácio. O algodão agridoce. *In*: AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os homens ilustres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 433-454.