



## **Superfícies Territoriais**

A reimaginação do espaço público em fotolivros



MM539s Mendonça, Silvano

Superfícies Territoriais - A reimaginação do espaço público em fotolivros / Silvano Mendonça; orientador Christus Nóbrega. -- Brasília, 2021.  
292 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes) -- Universidade de Brasília, 2021.

1. fotolivro. 2. fotozine. 3. espaço público. 4. caminhada.  
5. território. I. Nóbrega, Christus, orient.

## Superfícies Territoriais

A reimaginação do espaço público em fotolivros

Silvano Mendonça

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV)  
da Universidade de Brasília (UnB)

Linha de pesquisa: Deslocamentos e Espacialidades  
Orientador: Prof. Dr. Christus Nóbrega

Banca examinadora:  
Christus Menezes da Nóbrega (Orientador - PPGAV / UnB)  
Karina e Silva Dias (Membro Interno - PPGAV / UnB)  
Amir Brito Cadôr (Membro Externo - EBA / UFMG)

Data de aprovação: 2 de agosto de 2021



*“Há superfícies que transformam o fundo das coisas ao redor (...) A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime.”*

Georges Didi-Huberman (Casca, 2019, p. 70).









A todas as pessoas que  
caminharam ao meu lado  
nos últimos dois anos.

## *Sumário*

21	Resumo
25	Breve glossário
27	Introdução
	<b><i>Partida</i></b>
37	Dez imagens de Brasília
43	Primeiros passos (ou: sobre as formas das cidades por onde caminhei)
65	Caminhar é (como) criar histórias
81	Espaço público em formação
	<b><i>Caminhadas</i></b>
93	Ir e voltar, e ir de novo.
105	<i>Áspero</i> (2015 - 2017)
139	<i>Espaços Anônimos</i> (2017)
167	<i>Presente de Deus</i> (2018)
	<b><i>Concreto e Papel</i></b>
187	Territórios do fotolivro
215	Reimaginação do espaço público
257	Considerações finais
269	Lista de imagens
281	Bibliografia

## ***Resumo***

Esta pesquisa trata das relações formais e conceituais entre os territórios dos espaços públicos urbanos e os territórios dos fotolivros. Inicialmente, trato a caminhada como método de aprendizado e ferramenta de compreensão do espaço público. Em seguida, relaciono-a à construção de narrativas e à minha própria produção artística, com destaque para três séries fotográficas criadas entre 2015 e 2018. Por fim, debruço-me sobre as características formadoras de fotolivros e fotozines de diferentes autores/as, décadas e nacionalidades para demonstrar como um mesmo espaço comporta múltiplos lugares, com sentidos e valores tão diversos quanto as experiências neles vividas. Ao longo da escrita, procuro demonstrar como a investigação fotográfica de áreas geográficas de uso comum aliada a práticas editoriais é capaz de engendrar novos olhares sobre a sociedade urbana em suas trocas, tensões e antagonismos.

**Palavras-chave:** fotolivro, fotozine, espaço público, caminhada, território

## *Abstract*

This research examines the formal and conceptual relationships between the territories of urban public spaces and those of photobooks. Firstly, I conceive walking as a learning method and a tool for understanding the public space. Secondly, I link walking to the construction of narratives and to my own artistic production, highlighting three photographic series created between 2015 and 2018. Finally, I look at the formative features of photobooks and photozines by authors of different nationalities produced in various decades to demonstrate how a single space holds meanings and values as diverse as the experiences lived in them. Throughout the dissertation, I aim to demonstrate how the photographic investigation of geographic areas of common use combined with editorial practices is capable of engendering new perspectives on urban society in its exchanges, tensions and antagonisms.

22

**Keywords:** photobook, photozine, public space, walking, territory

## **Breve glossário**

**Fotolivro:** livro baseado no sequenciamento de fotografias, com o intuito de produzir um discurso visual.<sup>1</sup>

**Zine:** livreto impresso, geralmente auto-publicado em pequena tiragem, produzido de forma autoral, com o intuito de divulgar conteúdos políticos e/ou artísticos de forma acessível.

**Fotozine:** zine baseado no sequenciamento de fotografias.

**Espaço público:** área geográfica de uso comum, compartilhada por diferentes grupos, pessoas e comunidades. Aquilo que é comum, geral e de interesse de todos/as e, portanto, oposto ao mundo da propriedade privada.<sup>2</sup>

---

1. PARR, Martin & Badger, Gerry. *The Photobook: A History*. Londres: Phaidon, 2004.

2. LAVALLE, Adrián Gurza. *As Dimensões Constitutivas do Espaço Público*. Espaço & Debates, São Paulo, v.25, p.33 - 44, 2005. Disponível em <[http://bibliotecavirtual.cebrap.org.br/arquivos/023\\_artigo.pdf](http://bibliotecavirtual.cebrap.org.br/arquivos/023_artigo.pdf)>. Acesso em 06/11/2020.

## Introdução

“Quem faz um livro inventa um lugar impresso, e é por ali que segue.”<sup>3</sup>

Assim como os fotolivros, os espaços públicos são formados por territórios espaciais e simbólicos, onde se fazem visíveis superfícies de diferentes origens e significados. Por vezes, para compreendê-las em suas bases constitutivas, não basta observá-las; é necessário tocá-las, escavá-las – literal ou metaforicamente.

O livro tem sido utilizado como recurso de formatação de séries e ensaios fotográficos desde o final do século XIX.<sup>4</sup> Ainda assim, o termo *photobook* – fotolivro, em português – só ganhou popularidade no século XXI, com o lançamento de *The Photobook: A History* (2004), de Gerry Badger e Martin Parr.<sup>5</sup> Os títulos raros evidenciados pelos autores, grande parte pertencente aos seus próprios acervos pessoais, adquiriram ainda mais valor no mercado das artes, corroborando com a percepção geral de que o termo havia sido criado por questões mercadológicas.<sup>6</sup> No entanto, ele tem se mostrado útil para estabelecer uma distinção entre os livros em que as fotografias se relacionam entre si de modo a criar uma grande estrutura narrativa, tal qual as palavras escritas na literatura, e os livros fotográficos mais tradicionais, em que as imagens produzem sentido individualmente.

Na década de 1960, Ed Ruscha, Daniel Spoerri e Sonia Delaunay-Terk, dentre muitos outros grandes nomes das artes visuais do século XX, adotaram o livro como formato principal de alguns de seus trabalhos artísticos; em outras

---

3 . Trecho do texto *L de Livro*, de Waltercio Caldas, publicado no site da Revista Serrote. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2013/03/l-de-livro/>>. Acesso em 30/10/2020.

4 . ABREU, Felipe. *A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture / Paris Photo*. 2018. 181f. Dissertação de Mestrado - Unicamp, Campinas, 2018, p. 10.

5. PARR, Martin & Badger, Gerry. *The Photobook: A History*. Londres: Phaidon, 2004.

6. FELDHUES, Marina. *Conhecer fotolivros: (in) definições, histórias e processos de produção*. Dissertação de Mestrado - UFPE, Recife, 2017, p. 49.

palavras, propuseram o livro como objeto de arte. Desde então, os variados encontros e atravessamentos entre práticas artísticas e editoriais colaboraram com a popularização do termo “livro de artista”. Qual seria, portanto, a diferença entre um livro de artista baseado em fotografias e um fotolivro?

A artista visual Letícia Lampert (1978) afirma não enxergar distinções conceituais relevantes para separar os fotolivros que têm concepção gráfica intrínseca à sua existência dos livros de artista.<sup>7</sup> Ela discorre que as fronteiras entre as categorias “se tornaram incertas, na medida em que a publicação de autor ganhou espaço e, com ela, a liberdade criativa e o controle da produção”. Para Lampert, as aproximações entre os termos tornaram-se mais frequentes quando os/as fotógrafos/as passaram a desenvolver os seus projetos editoriais de forma independente, acompanhando de perto todas as etapas de produção. Essa autonomia foi alcançada com o crescente acesso a recursos gráficos advindos dos avanços tecnológicos do século XXI.

Em minha escrita, conforme foi introduzido no glossário, utilizo o termo “fotolivro” em sua concepção mais consensual, para me referir a um livro que faz uso do sequenciamento de fotografias para produzir um discurso visual. Penso que um mesmo título – *Twenty-six Gasoline Stations* (1963), de Ed Ruscha, por exemplo – pode se adequar simultaneamente às categorias “fotolivro” e “livro de artista”. Dito isso, é importante compreender que nem todo fotolivro é um livro de artista, uma vez que há fotolivros criados com várias mãos, em colaboração entre fotógrafos/as, editores/as e designers, e que mudam de formato e até mesmo de conteúdo a depender de cada reedição. É o caso de títulos seminais da história do livro de fotografia, como *American Photographs* (1938) e *The Americans* (1958).

7 . Texto apresentado no IV Encontro Pensamento e Reflexão na Fotografia, no MIS-SP, em maio de 2015. Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/2015/06/fotolivro-ou-livro-de-artista-eis-a-questao-por-leticia-lampert/>>. Acesso em 18 de junho de 2021.

Em 2021, há fotolivros dos mais variados tipos: feitos com papel, tecido, plástico; baseados em serigrafias; impressos em *offset*<sup>8</sup>; costurados manualmente. Alguns cabem no bolso, de tão pequenos, enquanto outros precisam ser manuseados sobre alguma superfície de apoio, visto suas dimensões avantajadas. Impressa na página do livro, a imagem fotográfica ocupa um território de técnicas e materiais específicos, ainda que este possa ser explorado e compreendido de múltiplas formas a depender da bagagem cultural e sociocognitiva que o/a leitor/a carrega consigo. Se o livro é um lugar inventado, então quem o manuseia habita suas páginas.

Nesta dissertação, proponho que a investigação fotográfica de espaços de uso comum aliada a práticas editoriais é capaz de engendrar novos olhares sobre a sociedade urbana em suas trocas, tensões e antagonismos. Assim, o sequenciamento de fotografias em projetos editoriais deve ser visto como, a um só passo, ferramenta narrativa e estética e instrumento de reflexão crítica e de formação poética. Ao utilizar as páginas deste livro-dissertação como espaço de experimentação (foto)gráfica, proponho a exploração de territórios espaciais e simbólicos semelhantes àqueles encontrados em fotolivros.

A escolha do escopo de pesquisa se deve, inicialmente, à minha atuação no campo editorial fotográfico. Desde 2012, edito e publico fotozines e fotolivros de minha autoria por meio da editora independente Savant, da qual sou o criador e único integrante. Entre os títulos de destaque publicados pela editora estão *Fantasma* (2014) – exposto na Galeria Vermelho, em 2015, na ocasião da exposição Fotos Contam Fatos –, *Vestígios Digitais* (2015) – representado pela Livraria Madalena na edição de 2015 do Paris Photo – e *Presente de Deus 2.0* (2018) – selecionado em convocatória para a exposição de fotolivros do Festival ZUM 2018, no Instituto Moreira Salles (IMS). Enquanto algumas dessas publicações

8 . *Offset* é um tipo de impressão indireta de rápida velocidade baseada na repulsão entre água e gordura. Costuma ser indicada para a impressão de grandes tiragens, devido aos altos custos de produção das chapas metálicas.



almejam, com algum apego ao realismo, a representação imagética de tipologias arquitetônicas e urbanísticas – ou, ainda, de espaços que ganham forma a partir do acúmulo de rastros, resíduos, escritos, entre outros vestígios de atuação humana –, outras apontam para lugares e histórias ficcionais por meio da associação entre fotografias realizadas em diferentes locais, datas e contextos, algumas delas manipuladas digitalmente ao ponto da abstração.

Para além da minha proximidade com o objeto de estudo, quatro aspectos fundamentais da discussão sobre a materialidade da fotografia justificam a relevância deste estudo para as investigações sobre as relações entre fotografia e a reimaginação social e poética do espaço público. Primeiramente, o presente estudo contribui para as discussões sobre a materialidade na prática fotográfica ao investigar a diversidade estética da fotografia contemporânea e seus meios de apresentação. Em segundo lugar, as variadas formas de apresentação e suporte da fotografia, centrais para o debate sobre sua materialidade, estão refletidas no variado escopo de apresentação de fotografias em sequência, integradas aos projetos editoriais (fotolivros, fotozines, *e-books*, entre outros) evidenciados no presente estudo. A escolha justifica-se pela diversidade de técnicas e processos criativos encontrada nesses suportes e pela frequência com a qual eles têm sido utilizados como meio de expressão para trabalhos baseados em fotografias. Em terceiro lugar, a relevância desta dissertação se dá pela escassez de estudos acadêmicos sobre fotolivro e espaço público<sup>9</sup> em comparação ao expressivo destaque dado a fotolivros em exposições, salões, museus, premiações, feiras de impressos e outros eventos de cunho artístico-cultural nos últimos anos.<sup>10</sup> Por

9 . Conforme acesso realizado nas plataformas Scielo, JSTOR e OpenEdition Journals em 31/03/2020.

10 . No Brasil, a partir de 2015, fotolivros foram destaque nas exposições Fotos Contam Fatos (Galeria Vermelho, São Paulo), Livros Possíveis (Ateliê da Imagem, Rio de Janeiro), Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois (CCSP, São Paulo), Mostra de Fotolivros do Foto em Pauta (Festival de Fotografia de Tiradentes) e Narrativas em Processo: Livros de Artista (Itaú Cultural, São Paulo); e nos eventos SP-Arte (Pavilhão da Bienal, São Paulo), Feira Plana (Museu da Imagem e do Som, São Paulo), Feira Tijuana (Parque Lage, Rio de Janeiro), Encontro de Fotolivros (Sesc Vila

fim, busco contribuir para as reflexões acerca da produção em massa de conteúdo visual pela sociedade contemporânea. Diante da onipresença das câmeras digitais em *smartphones* e do compartilhamento maciço e contínuo de imagens que documentam a vida cotidiana nos espaços públicos urbanos na atualidade, faz-se necessária a reflexão sobre como é possível instigar o pensamento crítico por meio da inscrição dessas mesmas práticas fotográficas nas artes visuais.

No capítulo inicial desta dissertação, trato o deslocamento como método de aprendizado e ferramenta de compreensão do espaço público. Para isso, proponho uma investigação descritiva e fotográfica de vias públicas do Plano Piloto e defendo que o ato da caminhada se relaciona intimamente com o processo criativo de desenvolvimento de narrativas.

No capítulo seguinte, apresento três séries – ou caminhadas – fotográficas que realizei entre 2015 e 2018. Por meio da diagramação das imagens, busco explorar as possibilidades gráficas e narrativas que as próprias páginas desta dissertação têm a oferecer. As séries são acompanhadas de textos sobre as suas características formadoras.

No terceiro e último capítulo, proponho uma série de aproximações conceituais entre os territórios dos fotolivros e das cidades. A partir das teses de Milton Santos e Michel de Certeau sobre território e espaço, apresento um panorama de relações entre as características formais dos fotolivros e as bases constituintes do tecido urbano, com foco nos espaços públicos.<sup>11</sup>

Em seguida, baseado nos estudos de Martin Parr e Gerry Badger sobre fotolivros, faço um breve apanhado histórico de livros fotográficos autorais e

Mariana, São Paulo) e Fórum Latino-Americano de Fotografia (Itaú Cultural, São Paulo). O Instituto Moreira Salles da Avenida Paulista (São Paulo) inaugurou, em 2017, uma biblioteca exclusiva para publicações de e sobre fotografia com capacidade para abrigar 30 mil itens, facilitando ao grande público o acesso a fotolivros inéditos no Brasil.

11. CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2014; SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2006; SANTOS, Milton. *Espaço e Método*. São Paulo: Edusp, 2014.

documentais exemplares dos séculos XIV e XX que propuseram novos olhares sobre as interações sociais nos espaços públicos urbanos, tais como *Every Building in Sunset Strip* (1966), de Ed Ruscha, e *Document Kouen* (1980), de Kohei Yoshiyuki.<sup>12</sup> Ainda no terceiro capítulo, volto minha atenção à produção contemporânea brasileira, com especial destaque aos fotolivros independentes e autopublicados. No processo de apresentação das obras, discorro sobre suas características formadoras.

---

12. PARR, Martin & Badger, Gerry. *The Photobook: A History*. Londres: Phaidon, 2004.



## 1. Partida

### 1.1 Dez imagens de Brasília

1. Domingo, 7h17. Eixão Norte, altura da SQN 412. Um homem de vinte e seis anos com óculos escuros erguidos sobre a cabeça pedala uma bicicleta em baixa velocidade enquanto faz um autorretrato com a câmera frontal de seu *smartphone*. Ao fundo, sob a sombra das árvores laterais à pista, um casal de idosos alonga as pernas com a ajuda de faixas elásticas.

•

2. Segunda-feira, 18h35. Estação Terminal Asa Sul do Metrô do Distrito Federal. Dois trens se aproximam paralelamente em sentidos contrários. Nos vagões com destino a Ceilândia, homens e mulheres seguram a barra de apoio superior enquanto se equilibram em pé com suas bolsas e mochilas pressionadas contra o peito. Não há assentos livres. No trilho ao lado, nos vagões com destino ao Plano Piloto, algumas pessoas sentadas fixam o olhar em seus celulares. Outras olham pela janela, com braços cruzados e feições de indiferença. Elas carregam poucos ou nenhum pertence em mãos. Há mais assentos livres do que pessoas sentadas.

39

•

3. Terça-feira, 14h48. Loja Americanas Express da 505 Norte. No estacionamento, nomes de atores e atrizes célebres dos anos 1990, tais como Jennifer Love Hewitt, Alicia Silverstone e David Duchovny, podem ser lidos em adesivos de vinil aplicados sobre os limitadores de vaga. Há três carros estacionados. Em um deles, os escritos “Nas mãos de Deus” podem ser lidos em um adesivo colado no vidro traseiro.

4. Quarta-feira, 8h52. Setor Comercial Sul. Desenhos e escritos feitos com giz branco cobrem as calçadas laterais do shopping Pátio Brasil. Frases como “kkadé as estrelas”, “prezos sos planaltina” e “bombas mata a natureza” podem ser lidas em meio a ilustrações de nuvens, fogueiras e flechas. Espalhados na pista de carros ao lado, pequenos estilhaços de vidro refletem a luz do sol.

•

5. Quinta-feira, 15h38. Esplanada dos Ministérios. Um senhor está sentado com as pernas cruzadas no parapeito que separa o Eixo Monumental da via de ligação SE/NE. Trajando bermuda e chinelo, ele fuma um cigarro e olha para o horizonte. Na pista ao lado, que conecta as vias S1 e N1, membros do Batalhão de Policiamento de Trânsito montam uma barricada com cercas de plástico.

•

6. Sexta-feira, 16h22. Setor de Embaixadas. Apoiada em um carro estacionado na área externa da Embaixada do México, uma jovem mulher argentina vestida com trajes sociais fuma um cigarro enquanto sorri discretamente para um gato de rua que lhe atravessa a vista.

•

7. Sábado, 2h38. Setor de Diversões Sul. No maior painel de LED da América Latina, a propaganda publicitária de um serviço de *streaming* ilumina em tons de roxo o estacionamento do Conic.

8. Domingo, 17h11. CLS 102, Rua das Farmácias. Enquanto carrega duas sacolas de drogarias diferentes, uma mulher caminha lentamente ao lado de sua mãe, uma senhora de oitenta e sete anos. Um adolescente em situação de rua pede a elas ajuda financeira com as mãos estendidas na altura do ombro.

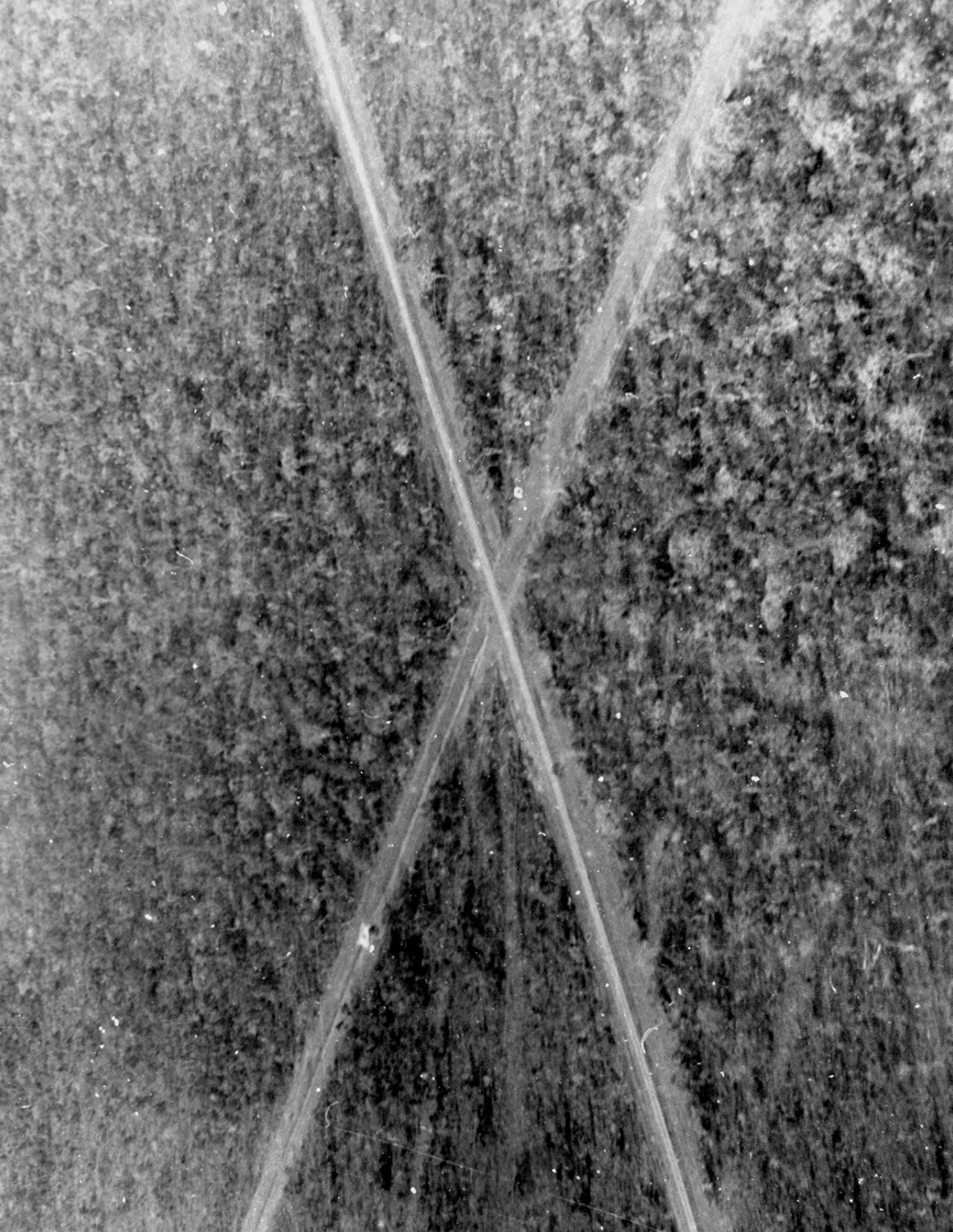
•

9. Segunda, 11h37. Parque da Cidade. Nos arredores de uma quadra esportiva de areia, dois homens musculosos praticam abdominais. Com os queixos próximos aos peitos, eles se encaram com seriedade.

•

10. Terça-feira, 7h17. Eixão Norte, altura da SQN 412. Sozinha, uma mulher de quarenta e oito anos vestida com sapatilhas, calça jeans, camiseta de lycra e bolsa lateral aproveita um instante de fluxo reduzido de carros e atravessa a pista a pé, às pressas, rumo às superquadras das quatrocentos.

1.2 Primeiros passos (ou: sobre as formas das cidades por onde caminhei)



O desenho urbanístico de Brasília, cidade onde nasci e moro, foi criado por Lúcio Costa (1902 - 1998) a partir do traçado de dois eixos cruzados em ângulo reto. Nomeados de Eixo Monumental e Eixo Rodoviário, eles podem ser vistos em um dos primeiros registros fotográficos da construção da cidade, em que um xis desenhado por tratores no solo do centro-oeste brasileiro parece indicar o tesouro em um mapa.

Com ares de terra prometida, Brasília foi inaugurada em 21 de abril de 1960 pelo então Presidente da República Juscelino Kubitschek. Era esperado que a nova capital do Brasil não apenas cumprisse a função de centro administrativo do País, gerando emprego e renda, mas que também inaugurasse uma nova forma de habitar espaços urbanos, mais próxima da vida no campo e distante do ritmo acelerado das grandes metrópoles.

Lúcio Costa desenhou a cidade para que “o conteúdo das quadras fosse visto sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem”.<sup>13</sup> Para ele, era importante que a escala humana fosse norteadora dos espaços construídos, de modo que o/a pedestre tivesse ampla vista tanto do céu quanto do horizonte. Por esse motivo, os prédios residenciais do Plano Piloto foram planejados com gabarito limitado a seis pavimentos entremeados e pilotis livre no pavimento térreo.

A construção de Brasília está documentada no fotolivro experimental *Doorway to Brasilia* (1959), uma colaboração entre o artista visual estadunidense Eugene Feldman (1921-1975) e o designer gráfico brasileiro Aloisio Magalhães (1927-1982). Na publicação, impressa na Filadélfia, Estados Unidos, pela *Falcon Press*, alguns dos primeiros registros fotográficos da nova capital do Brasil foram ampliados e/ou distorcidos no limite do seu reconhecimento, de modo a criar novas formas de representação gráfica. Com imagens de estruturas

---

13 . Lucio Costa, Relatório do Plano Piloto (1957), item 16.

arquitetônicas que beiram a abstração e galhos de árvores do cerrado que mais se assemelham às pinturas de Jackson Pollock (1912-1956), o livro apresenta um registro artístico da concretização de um projeto modernista no centro-oeste brasileiro.

Nos anos seguintes à sua inauguração, Brasília atraiu um número de imigrantes muito maior do que o seu espaço planejado foi capaz de comportar. Por esse motivo, os/as trabalhadores/as com maior renda, principalmente aqueles/as vinculados/as ao funcionalismo público, ocuparam a região central da cidade, onde havia garantia de conforto e acessibilidade urbana, enquanto a periferia cresceu desordenadamente, sem planejamento urbanístico prévio. Como efeito, uma série de problemas graves surgiu no Distrito Federal, desde a desigualdade de concentração de renda em regiões específicas até o sucateamento das regiões administrativas habitadas por comunidades de baixo poder aquisitivo, em que são escassos, até hoje, os recursos públicos aplicados em saneamento básico, transporte, saúde, educação, iluminação pública e acesso à cultura.<sup>14</sup> Portanto, ainda que os/as moradores/as do Plano Piloto usufruam cotidianamente de áreas residenciais bucólicas com fácil acesso aos principais pontos de interesse da capital federal, não é exagero afirmar que, em maior escopo, o projeto urbanístico de Brasília se mostrou inviável com o passar do tempo.

Em 2013, editei e publiquei o fotozine coletivo *Brasília Viva, Brasília Morta* com o intuito de ilustrar aspectos positivos e negativos da cidade a partir dos olhares de diferentes moradores/as e visitantes da cidade. Em vez de uma capa e uma contracapa, a publicação possui duas capas, uma inversa à outra, de modo que o/a leitor/a possa escolher entre dois inícios possíveis. A metade da publicação referente à *Brasília Viva* conta com fotografias de eventos culturais,

14 . Conforme dados divulgados pela Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios 2018. Disponível em: <<http://www.codeplan.df.gov.br/pdad-2018/>>. Acesso em 25/01/21.



*Doorway to Brasilia* (Falcon Press, 1959), de Eugene Feldman e Aloisio Magalhães.



*Brasília Viva, Brasília Morta* (Savant Editora, 2013), zine coletivo organizado por Silvino Mendonça.



áreas verdes e paisagens com ampla vista para o céu. Já a *Brasília Morta* ganha forma a partir de imagens como uma fileira de carros estacionados ao redor do Congresso Nacional e uma passarela subterrânea vazia e mal iluminada. Não há na edição do material um julgamento sobre quais aspectos da cidade prevalecem; da forma como são apresentados, eles são complementares.

Muitos dos trabalhos editoriais que realizo têm Brasília como objeto de estudo, direta ou indiretamente. Por esse motivo, acho importante pontuar que a minha relação com a cidade se constrói em torno de uma série de oportunidades que tive e sigo tendo. Possuo carro, sou empregado e moro na Asa Norte, uma região do Plano Piloto com Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) muito alto.<sup>15</sup> Além disso, devido às minhas características físicas, nunca fui vítima de racismo, machismo ou capacitismo nos espaços por onde circulo diariamente. Sendo assim, usufruo sem grandes preocupações do direito constitucional de ir e vir, que deveria ser básico a todos/as. Em suma, não tenho problemas de locomoção no espaço público; quando caminho pela cidade, é por opção, não por necessidade.

Meu ponto de partida para as caminhadas pela cidade e para a escrita desta dissertação é o local onde moro. O que costumo chamar de casa é na verdade um apartamento localizado a poucos metros da universidade onde estudo, no segundo andar de um prédio acinzentado na SQN 407. Anteriormente, morei também na SQN 405 e na SQS 304. Tendo crescido em prédios de superquadras, percebo o pilotis como a fronteira entre o espaço privado e o espaço público que atravessei mais vezes ao longo da vida.

Os pilotis dos prédios residenciais de Brasília foram planejados para uso público indistinto. Ao elevarem os volumes arquitetônicos por meio de pilastras, eles possibilitam a circulação livre de pedestres em vãos sombreados,

15 . Fonte: Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil (PNUD; FJP; IPEA, 2013).



com ampla vista do horizonte. Servem também aos/as moradores/as como área de descanso e lazer integrada à densa arborização dos arredores. Entretanto, ocupações irregulares em torno das áreas residenciais das superquadras se tornaram cada vez mais comuns nas últimas décadas, dificultando o usufruto dos/as transeuntes às áreas comuns de passagem. A construção de barreiras ilegais ao redor dos pilotis, como grades de ferro e cercas-vivas, parece refletir o desejo ascendente dos/as brasilienses por segurança e privacidade. No entanto, obstáculos como muros e grades dificultam a vigilância comunitária e nos apartam dos espaços públicos, transformando-os em espaços hostis, de disputas e conflitos sociais.<sup>16</sup>

Ainda que hoje eu utilize o pilotis muito mais como local de passagem do que como espaço de convivência, passei longas horas “debaixo do prédio” durante a infância. Na companhia de outras crianças, o local rapidamente ganhava expressão lúdica: as pilastras viravam esconderijos, o piso de granilite servia como mesa de desenho e as paredes de cobogós retangulares convidavam à escalada aventureira.

Antes de me mudar definitivamente para Brasília, cidade onde nasci e passei alguns meses da primeira infância, morei até os seis anos de idade em uma casa térrea em Montalvânia, uma pequena cidade na região norte de Minas Gerais, próxima à divisa com a Bahia. Lá, me habituei a caminhar por ruas e avenidas que levam nomes como Hegel, Kant, Marx, Darwin, Sócrates, Freud, Montaigne e Montezuma, entre outras figuras históricas tidas como grandes nomes da intelectualidade por Antônio Montalvão (1917-1992), o fundador da cidade. A casa onde cresci está na rua Agassis, uma homenagem ao zoólogo e geólogo suíço Louis Agassiz (1807-1873). Ela fica próxima às avenidas Marie

16 . RIBEIRO, Sandra Bernardes; REIS, Carlos Madson; PINTO, Francisco Ricardo Costa (Orgs.). *Superquadra de Brasília. Preservando um lugar de viver*. Brasília, Iphan, 2015, p. 73.

Curie e Confúcio. Durante os anos em que morei em Montalvânia – e também nos posteriores, em minhas visitas durante as férias escolares –, esses nomes não passavam de pontos de referência espacial para mim; evocavam apenas as localidades de casas de amigos ou estabelecimentos comerciais. Só depois de alguns anos, já na segunda metade do ensino fundamental, compreendi o que aqueles nomes representavam para além de seu sentido vernacular.

Por mais distantes cultural e geograficamente que sejam as cidades de Brasília e Montalvânia, é possível apontar algumas semelhanças entre elas. Ambas foram planejadas e construídas entre as décadas de 1950 e 1960 e expressam em seus desenhos urbanísticos os ideais de progresso e modernidade sonhados por seus idealizadores. Em Brasília, tais ideais estão evidentes na arquitetura e na configuração espacial baseada em linhas e plano cartesiano; em Montalvânia, nas homenagens a figuras históricas relacionadas às Ciências e à Filosofia presentes nos nomes das ruas que se entrelaçam no espaço público, formando uma teia de perspectivas ideológicas.

Curiosamente, o nome da rua onde cresci, Agassis, faz referência a um geólogo que fez uso da fotografia para construir tipologias visuais, processo que hoje está intimamente ligado à minha prática artística. Na ocasião da Expedição Thayer, ocorrida entre 1865 e 1866, Louis Agassiz buscou documentar fotograficamente os tipos raciais mais comuns no Brasil, com especial atenção à população africana de diferentes origens étnicas do Rio de Janeiro e à população mestiça de Manaus.<sup>17</sup> Suas intenções, no entanto, não visaram à valorização da diversidade étnica do Brasil. Agassiz, um defensor ferrenho do criacionismo, utilizou a tipologia fotográfica com o intuito de defender a existência de uma hierarquia natural na escala dos seres e entre as raças humanas. Para ele, a

17 . MACHADO, Maria Helena P. T.; HUBER, Sasha. *Rastros e raças de Louis Agassiz: Fotografia, Corpo e Ciência, Ontem e Hoje*. São Paulo: Capacete, 2010, p. 30.

população negra provinha de uma “espécie humana inferior, cuja maior qualidade era a força física e a capacidade de servir”<sup>18</sup>. Devido ao reconhecimento de seu racismo, homenagens públicas feitas a Agassiz no passado, como estátuas e nomes dados a montanhas, têm sido questionadas no século presente.<sup>19</sup> A rua onde cresci, no entanto, ainda se chama Agassis em janeiro de 2021.

Passei uma parte considerável da minha infância brincando com vizinhos na rua em que morávamos e também em suas casas, migrando de lar em lar enquanto colhia goiabas e acerolas em seus quintais. Se o vão livre do pilotis brasileiro é uma dessas zonas borradas entre o espaço público e o privado, situação semelhante ocorre com as calçadas em frente às casas térreas, como aquela em que morei. Assim como as vias de uso comum sob os prédios residenciais do Plano Piloto, essas calçadas são áreas de circulação livre onde operam, simultaneamente, noções de espaço público e privado. Já as grades e cercas que separam as edificações residenciais das calçadas têm funções próximas às das prumadas de vidro transparente típicas das superquadras. São barreiras que atuam como fronteiras materiais e simbólicas: demarcam territórios e pertencimentos no espaço geográfico ao mesmo tempo em que separam as áreas consideradas seguras das “terras de ninguém”.

Em seu estudo sobre crime e cidadania na cidade de São Paulo, Teresa Caldeira identifica três padrões de segregação social e espacial ao longo do século XX.<sup>20</sup> O primeiro, mais evidente entre o final do século XIX e o começo dos anos 1940, é baseado em uma cidade concentrada, em que as classes sociais se misturavam espacialmente, embora se distinguíssem por meio de tipos de moradia. A segunda forma-urbana, que dominou o desenvolvimento da cidade

---

18 . MACHADO, Maria Helena P. T.; HUBER, Sasha. *Rastros e raças de Louis Agassiz: Fotografia, Corpo e Ciência, Ontem e Hoje*. São Paulo: Capacete, 2010, p. 32.

19 . *Ibidem*, p. 140.

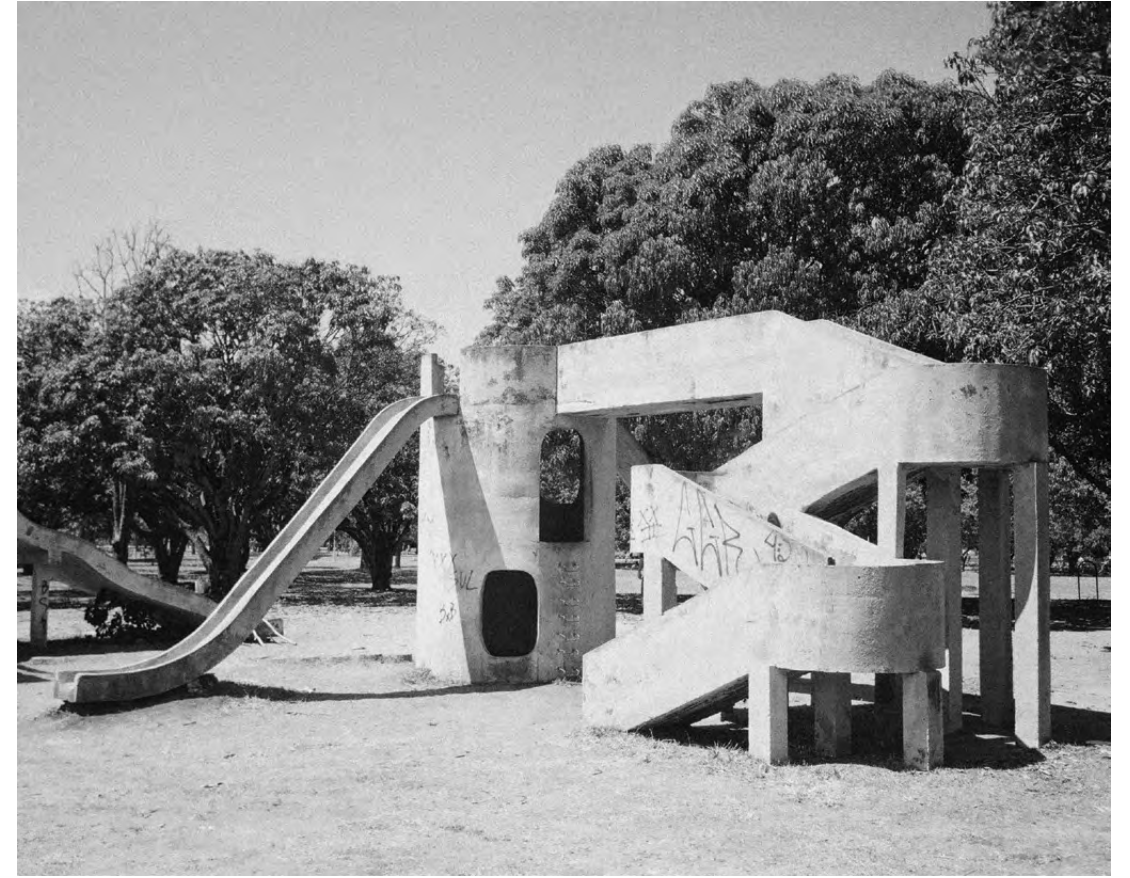
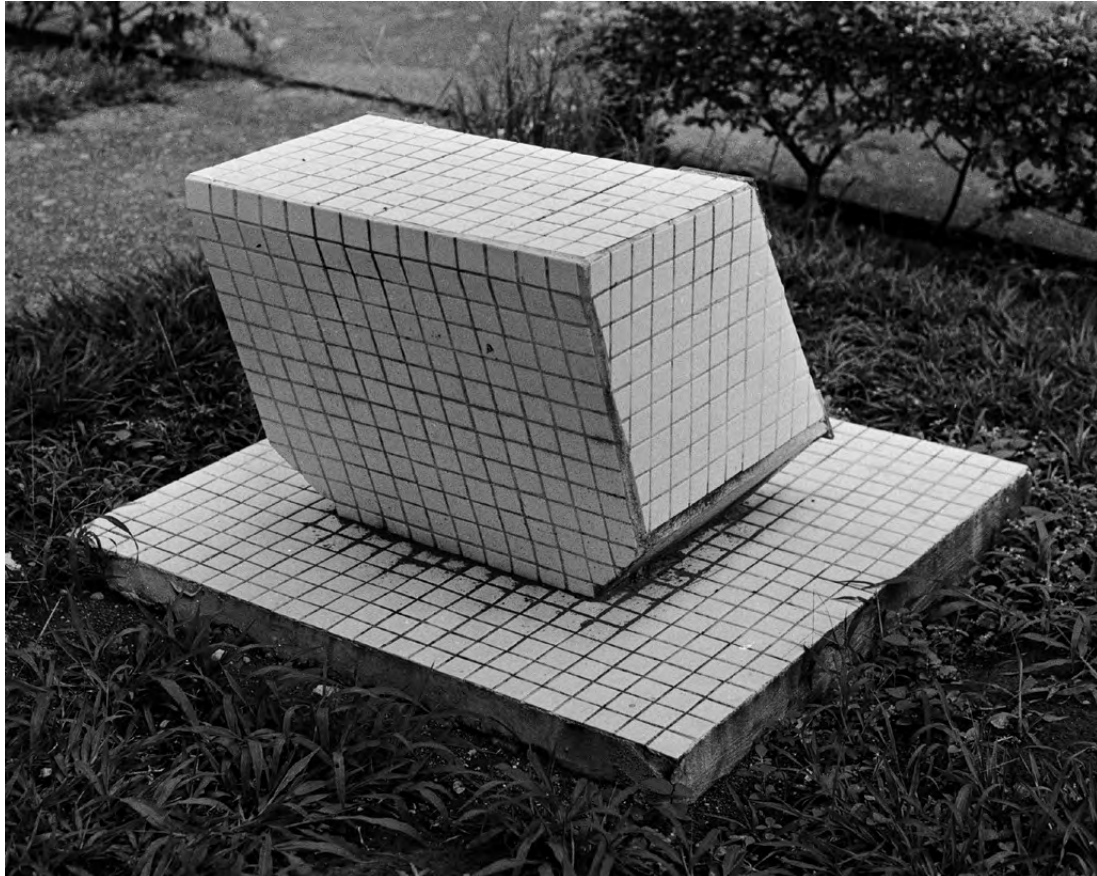
20 . CALDEIRA, Teresa Pires. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2011, p. 211.

entre os anos 1940 e 1980, seria o que a autora chama de centro-periferia, em que grandes distâncias são responsáveis por segregar as classes sociais. Enquanto as classes média e alta ocupam os bairros com boa infraestrutura, as comunidades mais pobres vivem em regiões afastadas e com condições de vida precárias. A terceira forma, que se tornou mais evidente a partir dos anos 1980, baseia-se em enclaves fortificados, ou espaços privatizados cercados de muros e grades onde se concentram centros comerciais, residenciais e de lazer. Ao analisar a história social e formal da cidade de São Paulo, Caldeira defende a importância de se compreender a dimensão espacial da segregação social na cidade. Só assim, segundo a autora, será possível destrinchar e desfazer a oposição centro-periferia, ainda hoje dominante nas grandes metrópoles brasileiras, para transformar os espaços públicos em locais mais seguros e heterogêneos.

O olhar atento às formas dos espaços públicos é capaz de revelar informações cruciais sobre as relações sociais que neles se estabelecem. Segundo o arquiteto e urbanista Carlos Madson Reis, “a cidade só pode ser entendida como uma imensa aglomeração de escrita, na qual cada geração se apropria de seus espaços e deixa as suas marcas e aportes para as gerações posteriores”.<sup>21</sup> Sendo assim, para ler a cidade e compreender o funcionamento de suas partes é necessário se atentar com o mesmo empenho às interações sociais do presente e do passado.

---

21 . RIBEIRO, Sandra Bernardes; REIS, Carlos Madson; PINTO, Francisco Ricardo Costa (Orgs.). *Superquadra de Brasília. Preservando um lugar de viver*. Brasília, Iphan, 2015, pág. 11.





KKATZHA  
PNTI GATPADE  
E SAG THRR  
E TADOS  
VIMANSA

FORRESTE

RESOLVENDO  
REDOVIREM  
MUTANDO  
DE TUDO  
DE TUDO

KKATZHA  
NOVA  
E VERKODI  
TE

MA PEZ

NEM INOENTES  
LIM  
ESTAVAM  
BEGUNSAO

HGRE

PAGANDO

STE

PENHE GEMALIA

NA

IMPRENCA  
PARA O SLETA

SIP DEM FI

SE  
E FERT  
PKZ

PREZOS

SOS

PLANHTI

VINGAN  
SE



Bar da Irene

Bar Zé Pirata  
Bar de ostras

Igreja Católica  
Novo Horizonte

Igreja Católica do  
bairro Novo Horizonte

Salão Minas Bahia

Livia Semi Joias

Casa Nova Construções  
Entrega

Igreja Madureira (Jardim  
Esmeralda) - IADMAD

Grduação EAD  
Premium Unifacvest

Star Chic Cosméticos

Consultório  
odontológico Dr...

Igreja Batista  
de Montalvania

Prime Grill  
Para viagem · Entrega

Rua Itapicuru

Padaria Cochanina

Lanchonete come come  
Para viagem · Entrega

Realce Modas  
Loja de Roupa

MERCADO MUNICIPAL

Armazem Mutirão  
Entrega

Vale Do Cochá -  
Smart Supermercados  
Entrega

Start eletrônicos  
Loja de eletrônicos

FÁBRICA SKIBOM  
Entrega

Madeira Minas Bahia  
Entrega

NA GARAGEM BAR  
E LANCHONETE

Pousada Popular

Supermercado Estrela  
Entrega

DHC ENGENHARIA  
E NEGÓCIOS...

Confecções kanaã  
Loja de uniformes

Comercial varejao

Expresso Cabeleireiro

Rodoviária de  
Montalvânia

Comercial Lopes  
Entrega

HOTEL BELA VISTA

Bar bela vista

Loja Celius Assis  
Loja de eletrônicos

Bar do Jazon

Bar do Timim

Ee Galileu Galilei  
Temporariamente







### 1.3 Caminhar é (como) criar histórias



Processos caminhatórios são comumente associados ao desenvolvimento de narrativas, ficcionais ou não. Quando se ouve que um romance caminha a passos lentos, por exemplo, é possível inferir que a escrita faça uso de longas descrições. Já a escrita acelerada e sem apego à pontuação por vezes é tida como trôpega, em alusão aos obstáculos simbólicos de leitura. Analogias entre a escrita e a caminhada não são arbitrárias: a todo instante, cabe a quem as conduz tomar decisões de ritmo e de trajeto.

Durante a caminhada em vias públicas, questionamos, selecionamos e fragmentamos o espaço percorrido. Esse processo possibilita a desautomatização do desenho urbano e a criação de novos percursos e sentidos sociais. O filósofo francês Michel de Certeau (1925 - 1986) afirma que “caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio”.<sup>22</sup> Para o autor, a caminhada oferece ao pedestre a realização espacial do lugar – processo ao qual se refere como apropriação do sistema topográfico – e obedece a tropismos semânticos ao manipular e remanejar os elementos de uma ordem pré-definida. Nesta perspectiva, um projeto urbanístico é transformado em espaço de convivência pelos pedestres assim como a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos. Em suma, Certeau defende que as estruturas narrativas têm sintaxes espaciais.<sup>23</sup>

Similarmente à caminhada, o manuseio do livro convida, portanto, à prática do lugar, isto é, a significação do espaço a partir da experiência. Essa perspectiva permite que aproximemos a enunciação narrativa e/ou estética do sequenciamento fotográfico, base fundamental da criação de fotolivros, à caminhada do pedestre em vias urbanas de uso comum. Nesta dissertação, defendo que a exploração de espaços públicos aliada a práticas fotográficas e

---

22 . CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 170.

23 . *Ibidem*, p. 182.

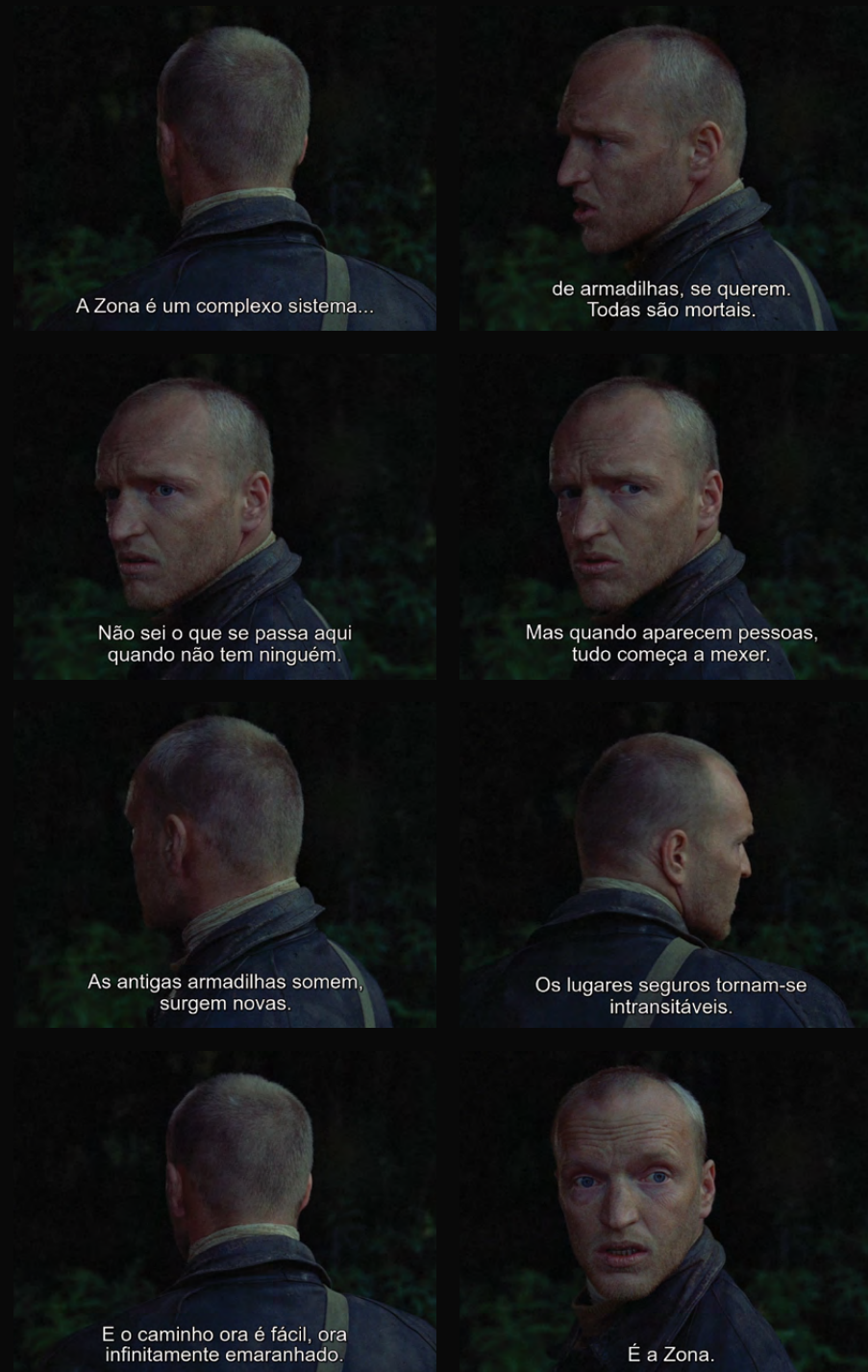
editoriais é capaz de engendrar novos olhares sobre a sociedade urbana em suas trocas tensões e antagonismos.

Ao longo da história das artes, artistas e escritores/as fizeram uso da caminhada como um gesto deliberadamente estético. Por meio de manifestos, performances coletivas e outras ações propositivas realizadas em espaços públicos de grandes metrópoles ou em áreas isoladas onde o meio ecológico predomina, personalidades como André Breton (1896 - 1966), Guy Debord (1931 - 1994), Yoko Ono (1933), Hélio Oiticica (1937 - 1980), Robert Smithson (1938 - 1973), Richard Long (1945), Hamish Fulton (1946) e Sophie Calle (1953) fizeram do jogo dos passos um poderoso instrumento discursivo e político.

Em *Walkscapes - O Caminhar como Prática Estética*, Francesco Careri convida o/a leitor/a a um deambular temporal ao relacionar os primeiros esforços arquitetônicos da humanidade às errâncias pedestres, perpassando pelo surgimento dos menires e das cidades nômades até chegar nos movimentos artísticos e políticos do século XX, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Situacionismo. Ao descrever os experimentos do laboratório de arte urbana *Stalker*, surgido em 1990 e coordenado pelo próprio Careri, o autor relaciona a deriva suburbana, ou *ir a zonzo*, à criação de territórios simbólicos.<sup>24</sup> O nome do laboratório é uma referência ao filme homônimo do cineasta russo Andrei Tarkovsky (1932 - 1986), em que três personagens questionam a existência humana enquanto vagueiam pela zona mutante, uma região com vestígios de visitas extraterrestres e natureza evolutiva imprevisível. Por meio de caminhadas exploratórias ao redor de terrenos baldios e zonas intersticiais – ou *vazios plenos*<sup>25</sup>, como dizia Lygia Clark (1920 - 1988) –, os cerca de quinze pesquisadores

24. “Ir a zonzo” é uma locução italiana que significa “passear sem meta”, “perder o tempo”. Exemplo: “em vez de estudar, vai a zonzo”. CARERI, Francesco. *Walkscapes. O Caminhar como Prática Estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013, p. 167.

25. ABRANCHES, Fernanda. *A convocação do corpo na reelaboração de subjetividades: Lygia Clark e os novos sentidos para a vida cotidiana*. Dissertação de Mestrado - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008, p. 17.



do laboratório experimental almejavam a descoberta de sistemas territoriais difusos, indefinidos e metamórficos. Uma das ações mais marcantes do grupo foi uma caminhada nos arredores de Roma, compreendidos entre o anel ferroviário e o cordão circular da cidade, em 1995. Na ocasião, os integrantes realizaram uma caminhada de mais de sessenta quilômetros ao longo de cinco dias. A ação teve como proposição central a criação de uma rede de trajetos nos “Territórios Atuais”, um “espaço cidadão onde exploradores, artistas e pesquisadores de todo o mundo poderão realizar os seus próprios percursos experimentais de pesquisa para além dos confins do cotidiano”.<sup>26</sup>

Ao basear o percurso de caminhadas em nomes e números de ruas, comércios e residências, o/a pedestre comum configura constelações que organizam semanticamente o espaço público da cidade. Na condição de passantes por estes locais, no entanto, muitas vezes os valores prévios atribuídos a eles são desconsiderados em prol de novos sentidos e significações baseados em experiências pessoais. Nesta perspectiva, é possível que a Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, por exemplo, deixe de ser percebida como o berço da imprensa carioca e passe a ser reconhecida como um ponto de encontro entre amigos/as para almoçar feijoada aos domingos. Sobre essa mudança de sentido atribuída a palavras que designam locais (a construção de uma geografia segunda, poética), Michel de Certeau diz: “Seria necessário multiplicar as comparações para explicar os poderes mágicos de que dispõem os nomes próprios. Parecem carregados pela mãos viajoras que conduzem enfeitando-as.”<sup>27</sup>

Os relatos de diferentes pessoas sobre o mesmo espaço viajado, percorrido e experimentado podem ser tanto complementares quanto contraditórios. Nesta perspectiva, é possível afirmar que a condição do espaço é a de constante resignificação. Para o geólogo brasileiro Milton Santos, o

26 . Walkscapes. *O Caminhar como Prática Estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013, p. 161.

27 . CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2014, pág. 171.

espaço é sempre afetado pelos eventos – uma combinação de ordens temporal e espacial, atuantes sempre no presente.<sup>28</sup> Segundo o autor, “o lugar é o depositário final, obrigatório, do evento.” É possível afirmar, assim, que um mesmo espaço comporta múltiplos lugares, com sentidos e valores tão diversos quanto as experiências neles vividas.

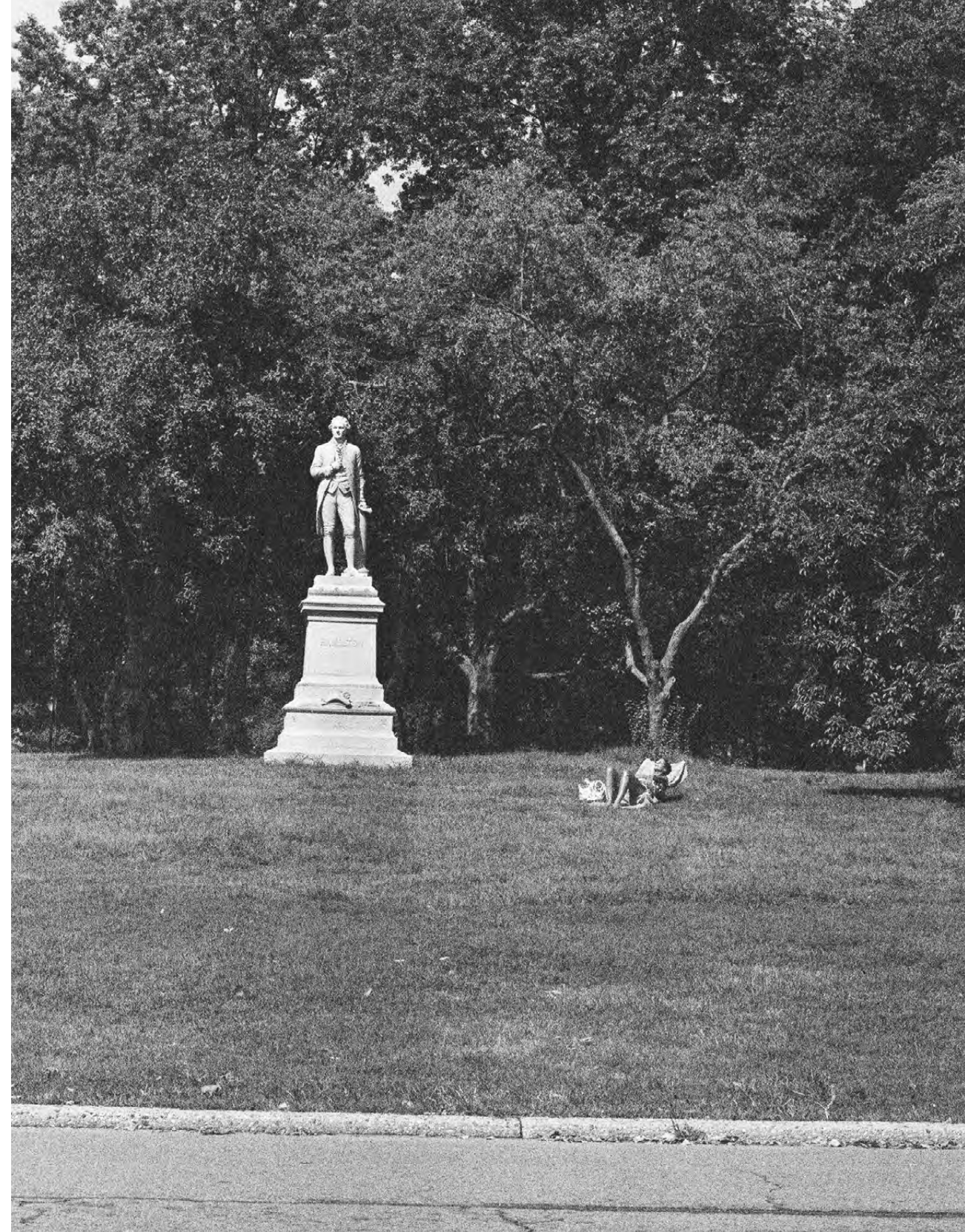
No romance *Cidades Invisíveis* (1972), o autor italiano Italo Calvino sugere que a experiência humana – e, possivelmente, a imaginação – são capazes de territorializar espaços. Ao narrar uma conversa fictícia entre o célebre mercador veneziano Marco Polo, recém chegado de uma extensa viagem ao redor do Império dos Tártaros, e o conquistador Kubai Khan, recluso em seu palácio, Calvino descreve as cidades visitadas por Marco Polo a partir de breves acontecimentos e interações sociais. Nas descrições, o viajante veneziano evoca uma série de imagens efêmeras, desde um “barbeiro que ensaboa com um pincel seco o osso dos zigomas de um ator enquanto este repassa o seu papel examinando o roteiro com as órbitas vazias” ao “salto de um peixe que escapava do bico de um cormorão para cair numa rede”.<sup>29</sup> Por entre suas falas, diferentes tipos de mapas do império se constroem na imaginação do imperador e também na do/a leitor/a. Os relatos de viagem – e a condução narrativa de Calvino – são capazes de espacializar lugares e territórios.

Ao final, a obra desperta algumas questões no/a leitor/a: as cidades descritas por Marco Polo realmente existem na realidade do romance ou são apenas fruto da imaginação fértil do viajante? Caso elas sejam mesmo reais, seus relatos também o são? Como descrever à outra pessoa um espaço experienciado senão a partir de manifestações subjetivas? E quais elementos, materiais ou simbólicos, são capazes de basear noções de cidade e espaço público?

28 . SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 63.

29 . CALVINO, Italo, 1923-1985. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 12, 46.

Tomar uma parte da cidade como o todo é um hábito comum entre turistas. Quando mostro fotografias de viagens que fiz a pessoas que conheço, digo: “esta é Santiago” ou “esta é Berlim”, embora eu não tenha explorado sequer um por cento dos territórios espaciais dessas cidades. Um clichê que me acostumei a ouvir de amigos/as que visitam Brasília pela primeira vez é a opinião de que a cidade se assemelha a um cenário de filme de ficção científica – uma referência aos terrenos praticamente vazios com ampla vista para o céu e às paisagens ocupadas por prédios modernistas, principalmente aqueles de superfícies curvas projetados por Oscar Niemeyer (1907 - 2012) ao longo do Eixo Monumental. Essa impressão parece ser comum entre quem experimenta breve e superficialmente paisagens semelhantes ao visitarem os principais pontos turísticos da capital. Provavelmente, essas mesmas paisagens evocam imagens muito diferentes em quem possui um repertório mais extenso de experiências na região central de Brasília.









## 1.4 Espaço público em formação



Por mais que o Estado tente ordená-lo e por mais que estudemos as suas dimensões constitutivas, o espaço público urbano dificilmente virá a ser um território previsível, passível de compreensão e controle absolutos. Ainda que em suas superfícies se façam visíveis cicatrizes de ações repetitivas, é na recepção contínua à novidade que ele encontra a sua essência transformativa.

Enquanto escrevo esta dissertação, por exemplo, em abril de 2020, uma pandemia provocada por um novo tipo de coronavírus é responsável pela diminuição considerável do número de transeuntes nos mais diversos espaços de uso comum ao redor do mundo. Por meio dos portais de notícias, aprendo que a Praça Navona, em Roma, está vazia. Na Fontana de Trevi, não há turistas em busca do melhor ângulo de registro fotográfico. As praias do Rio de Janeiro, outrora apinhadas de banhistas, estão praticamente vazias. Em Brasília, de onde escrevo, estão suspensas as atividades educacionais em escolas e universidades, bem como as sessões de cinema e teatro, desde a publicação de um decreto assinado pelo Governador do Distrito Federal.<sup>30</sup> Igrejas, museus e galerias estão fechados; bares e restaurantes também. A medida visa conter o contágio exponencial do vírus na região central do Brasil por meio do isolamento social. Nas ruas do Plano Piloto, área conhecida por seus vazios monumentais, são poucos os pedestres à vista; a quantidade de carros circulando pelas ruas, porém, ainda é alta. Uma parte considerável daqueles que caminham pelas vias públicas, seja por decisão própria ou por necessidade, utilizam máscaras de proteção respiratória e mantêm-se distantes de outros pedestres, conforme orientação da Organização Mundial da Saúde.

Matérias jornalísticas estimam que mais de quarenta por cento da população mundial encontra-se em quarentena. O resguardo doméstico, no

---

30 . Decreto Nº 40.539, de 19 de março de 2020. Nele, o Governador do Distrito Federal, Ibaneis Rocha, decretou a suspensão das atividades de atendimento ao público em comércios de Brasília. A medida incluiu restaurantes, bares, cinemas, academias, lojas, salões de beleza, entre outros. O decreto também determinou a suspensão de missas e cultos.

entanto, não é um direito ao qual todos têm acesso: supermercados, postos de gasolina, farmácias e hospitais seguem funcionando normalmente no Brasil. As paradas de ônibus do Distrito Federal seguem cheias, mesmo com a queda no fluxo de passageiros. Autoridades governamentais recomendam a higienização das mãos com álcool em gel durante os percursos cotidianos essenciais, ainda que boa parte da população brasileira sequer tenha acesso ao saneamento básico, assegurado pela Constituição Federal. Há ainda a população em situação de rua; para essas pessoas o espaço público não é apenas uma zona de risco de contaminação, mas um território de disputas espaciais diárias, em que a dissolução das fronteiras entre a esfera pública e a privada e a falta de garantias de segurança muitas vezes resultam na necessidade do deslocamento constante.

Enquanto o número de pessoas infectadas pelo vírus no Brasil segue em ascensão, parte da população adota uma postura negacionista frente à pandemia. Mesmo com todas as recomendações de profissionais da saúde divulgadas pela mídia e em redes sociais, ela decide ocupar as ruas, organiza encontros dentro e fora de casa, se diz preocupada com a economia do país e luta pela reabertura dos comércios.

Os espaços compartilhados, de uso comum, operam simultaneamente entre a ordem e a desordem; entre a expectativa da repetição e a imprevisibilidade do inaudito. Mesmo no mais calmo dos dias, eles são territórios de possibilidades múltiplas, de encontros e confrontos. Os temores e os prazeres associados à vivência e aos percursos cotidianos nos espaços públicos de Brasília não surgem por acaso: caminhar pela cidade é uma forma de compreendê-la em suas dimensões espaciais, culturais, sociais e políticas. Similarmente, a tentativa de representar o espaço público urbano por meio de dispositivos fotográficos e editoriais é uma forma de vivenciá-lo, de aprendê-lo; uma forma de atribuir a ele novos sentidos, de suscitar novas imagens.





O livro tem sido utilizado como recurso de formatação de séries e ensaios fotográficos desde o final do século XIX, conforme detalhado no terceiro capítulo desta dissertação. Um tema que pode ser encontrado com frequência em fotolivros e fotozines – e na história da fotografia, de modo geral – é o espaço público urbano. Por meio de trabalhos autorais e documentais e desenhos gráficos experimentais, artistas, fotógrafos/as, designers e editores/as são capazes de estabelecer diversas relações de significado entre as vias de uso comum e as realidades sociais que as circundam.

Um bom caminho para começar a compreender a capacidade que os fotolivros têm de reimaginar as interações sociais do espaço público é aproximar as características identitárias que compõem o livro, enquanto formato, daquelas que constituem o tecido urbano da cidade. Ocupada por imagens fotográficas, a página do livro baseia a enunciação de territórios múltiplos – materiais, espaciais, imagéticos, simbólicos, poéticos, entre muitos outros. Assim como nas superfícies gravadas por manchas, ranhuras, rabiscos e pixo das construções que compõem os grandes centros urbanos, as páginas do livro carregam camadas históricas de diferentes origens – do conteúdo impresso às marcas de manuseio; do material de confecção às deteriorações causadas pelo tempo. As características físicas de uma publicação, sejam elas intencionais ou acidentais, são capazes de direcionar os caminhos de leitura e, subsequentemente, a experiência do/a leitor/a.

Em um dos ensaios de *O óbvio e o obtuso* (1990), ao abordar a produção do artista estadunidense Cy Twombly, Roland Barthes discorre que embora não haja nada escrito nas telas criadas pelo artista, as superfícies de suas obras parecem ser o receptáculo da escrita.<sup>31</sup> Ele afirma ainda:

---

31 . BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 147.

*Nenhuma superfície é virgem: tudo já nos chega áspero, descontínuo, desigual, marcado por algum acidente: o grão do papel, as manchas, a trama, o entrelaçado de traços, os diagramas, as palavras.*

Na fotografia contemporânea, o suporte – ou a superfície – onde ela se inscreve nem sempre tem propriedades materiais tateáveis. Enquanto a fotografia analógica, inventada no século XIX, é baseada na gravação de imagens visuais em películas e papéis fotossensíveis, o local de inscrição mais comum da fotografia em 2020 são as telas de computadores, *tablets* e *smartphones*. Com a popularização dos dispositivos virtuais, as últimas décadas viram nascer a imagem desterritorializada, que está simultaneamente em todos os lugares e em lugar nenhum. A câmera digital está na mão de cada vez mais pessoas, que, por sua vez, produzem e compartilham cada vez mais imagens. Os meios digitais foram responsáveis também por fornecer aos/às usuários/as das câmeras fotográficas ferramentas de edição e manipulação de imagens cada vez mais complexas, capazes de criar ficções que se assemelham a registros documentais.

Para Joan Fontcuberta, a fotografia eletrônica introduz uma nova categoria de imagens. Em *A Câmera de Pandora*, o autor relaciona o código gráfico das retículas de pixels aos estatutos da pintura e da escritura.<sup>32</sup> Se hoje é possível intervir nos componentes mais básicos da imagem fotográfica, então a noção de representação da realidade dá lugar à construção de sentido, como nas artes pictóricas.

Autores/as interessados/as em explorar a materialidade dos espaços públicos em fotolivros e fotozines fazem das superfícies das cidades a sua ferramenta de escrita. Na página, a imagem fotográfica, tenha sido ela concebida originalmente em meio digital ou analógico, ganha textura, dimensão e contexto. Ela passa então a ocupar um território de técnicas e materiais específicos, ainda

32 . FONTCUBERTA, Joan. *A Câmera de Pandora: A Fotografia depois da Fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili Br, 2013, p. 64.

que este possa ser explorado e compreendido de múltiplas formas a depender da bagagem cultural e sociocognitiva que o/a leitor/a carrega consigo.



## 2. Caminhadas

### 2.1 Ir e voltar, e ir de novo.





Entre 2013 e 2019, percorri a pé milhares de vezes o trajeto aproximado de 1,8 quilômetro entre o local onde eu morava – um edifício residencial na superquadra 304 sul – e o local onde trabalho até hoje – uma empresa pública federal erguida no subsolo do Setor Comercial Sul (SCS). O tempo gasto nas idas, iniciadas por volta das nove da manhã, era de doze a quinze minutos, em média; quando eu estava atrasado, alargava os passos e gastava apenas onze. Ao meio dia, geralmente sob o sol a pino, eu retornava para casa com menos pressa: levava, aproximadamente, entre quinze e vinte minutos, alternando o percurso entre os pilotis das superquadras e as marquises sombreadas da W3 Sul. Às duas da tarde, após almoçar e descansar, eu retornava ao trabalho – de vez em quando a pé, mas frequentemente de carro, em carona oferecida por minha mãe. Às sete da noite, ao final do expediente, eu caminhava novamente para casa, dessa vez para descansar os pés até o dia seguinte. As caminhadas, portanto, eram realizadas entre três e quatro vezes por dia, sempre de segunda a sexta-feira – com exceção dos períodos de férias, abonos e feriados. Estimo ter percorrido a pé, ao longo de sete anos, entre cinco e seis mil vezes o mesmo trajeto, totalizando o percurso realizado em algo entre 9.000 e 10.800 quilômetros, a mesma distância entre Brasília e cidades como Reykjavik, na Islândia, ou Maputo, em Moçambique.

Em dezembro de 2019, eu me mudei para a superquadra 407 norte, localizada a 5 quilômetros do Setor Comercial Sul. Por esse motivo, passei a ir de carro ao trabalho. Desde então, a frequência de caminhadas diárias diminuiu de três a quatro para uma a duas. Mantive as idas a pé, no horário do almoço, para a 304 sul, onde uma parte da minha família continuou morando. O trajeto costura trechos do Setor de Rádio e TV, de alguns centros comerciais, de duas vias com intenso tráfego de carros, de estacionamentos públicos e privados, de um largo descampado entre superquadras e de alguns pilotis de prédios residenciais. Habituei-me a caminhar rapidamente por esses espaços, quase sempre olhando para baixo, onde as transformações diárias se fazem mais perceptíveis do que no

horizonte. Observo as superfícies sob os meus pés mudarem de cor, de formato e de textura. Piso terra, concreto, asfalto, grama, granito, vinil, cerâmica, madeira. Guio meus passos entre desníveis, buracos, calçadas em obras, formigueiros, embalagens plásticas, cacos de vidro, cilindros e esferas de concreto. Quando me deparo com alguma novidade no caminho, como um desenho involuntário no asfalto criado por pneus de carros ou um conjunto de escritos anônimos feitos com giz nas calçadas, interrompo a caminhada brevemente para fotografar ou gravar vídeos.

Na caminhada, não movo apenas as pernas, mas também os pensamentos. Lançar um pé em frente ao outro, em movimento contínuo, é um gesto deliberado, exige a todo instante que decisões sejam feitas. Ao caminhar em espaços públicos urbanos, mesmo por caminhos que julgo conhecer bem, vou de encontro ao desconhecido, aceito o imprevisível. O escritor italiano Adriano Labbucci propõe que “caminhar cria e transforma os lugares, faz avistar por um instante, ou só por uma tarde, aquilo que perdemos, aquilo que ainda podemos salvar, as possibilidades daquilo que ainda não existe”.<sup>33</sup> Devido a compromissos pessoais, como a necessidade de ir ao mercado no fim do dia, ou estímulos ambientais, como uma chuva repentina ou uma tarde muito mais quente do que o habitual, redireciono os passos, repenso rotas, adentro novos espaços, crio lugares.

Dia após dia, pessoas que só conheço de rosto cruzam o meu caminho. Elas aparentam ter compromissos e horários semelhantes aos meus. Imagino seus afazeres, de onde elas vieram e para onde estão indo. Seus fenótipos, vestimentas e trejeitos compõem a imagem que tenho dos espaços que compartilhamos. Assim como eu, elas caminham em silêncio, concentradas nos próprios passos, como numa “imensa respiração dos ouvidos”<sup>34</sup>. Eventualmente,

33 . LABBUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 174.

34 . GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010, p. 65.

quando eu as vejo em outros contextos que não o das caminhadas diárias – sentadas em uma sala de cinema, por exemplo –, demoro a reconhecê-las. Por outro lado, vez ou outra, pedestres totalmente desconhecidos/as me abordam para solicitar orientações espaciais. *Sabe onde fica o cartório? Para que lado é o Hospital de Base?*

A presença humana também se faz presente nos espaços e bens públicos que me circundam por meio de rastros e vestígios. Nos descampados entre as superquadras, linhas irregulares traçadas involuntariamente pelos pés dos/as caminhantes indicam os trechos de tráfego pedestre mais comuns. Da noite para o dia, declarações amorosas, assinaturas, insultos e protestos políticos surgem escritos com spray aerossol em fachadas comerciais e residenciais. Calçadas recém pavimentadas amanhecem ocupadas por pegadas de seres humanos e animais, além de escritos e desenhos feitos com os dedos da mão. Em paradas de ônibus, cartazes com anúncios de pacotes turísticos, aluguel imobiliário e eventos culturais acumulam-se uns sobre os outros com o passar dos dias, formando murais sobre as características e os interesses das pessoas que circulam por ali.

As caminhadas cotidianas me permitem observar como pequenas alterações estruturais no espaço urbano são capazes de afetar os hábitos e costumes dos/as transeuntes. Em 2017, dezenas de esferas de concreto com aproximadamente quarenta centímetros de diâmetro foram instaladas ao longo do Setor Comercial Sul para delimitar as áreas de circulação de pedestres e de automóveis. Embora tenham sido idealizadas como balizadores, as esferas logo ganharam novas funções: banco de descanso, apoio para amarrar cadarço, ponto de referência. Há quem suba nelas para ser localizado/a mais rapidamente por motoristas de aplicativo. Com o passar dos meses, algumas esferas passaram a apresentar rachaduras superficiais e profundas. Outras se deslocaram misteriosamente de seu ponto original para gramados próximos. Quando vejo

três ou mais delas alinhadas em linha reta, enxergo pequenos planetas do sistema solar.

Enquanto as caminhadas rotineiras em regiões centrais de Brasília são de caráter quase funcional, baseadas na repetição de percursos pré estabelecidos, nas caminhadas realizadas em cidades para onde viajo durante os períodos de férias predomina a dimensão do prazer, do desejo de explorar visual e sensorialmente espaços inéditos. Em Brasília, raramente caminho a esmo, sem destino definido. Na condição de viajante, permito-me com maior frequência a deriva e a errância. As viagens são circunstâncias em que costumo criar centenas de vídeos e fotografias; nesse sentido, meu hábito não difere muito das práticas fotográficas de um turista qualquer, que fotografa compulsivamente para mitigar sentimentos gerais de desorientação exacerbados pelo deslocamento espacial.<sup>35</sup> Posteriormente, retorno repetidas vezes aos lugares visitados por meio das imagens criadas. Às vezes, pelo puro prazer da lembrança; às vezes, em busca de novas visões e possibilidades narrativas. O hábito de viajar virtualmente pelas fotografias me permite retornar às cidades visitadas com menos pressa e mais atenção aos detalhes.

Durante as caminhadas, tanto em Brasília como em outras cidades, carrego no bolso duas câmeras: uma *point-and-shoot*<sup>36</sup> analógica de 35mm e um *smartphone*. O formato compacto e o funcionamento descomplicado desses dois dispositivos me permitem fotografar e gravar vídeos com rapidez, sem necessidade de planejamento prévio. Dessa forma, os registros acontecem de forma espontânea e intuitiva. Com a repetição dos dias, as coletas fotográficas e audiovisuais ganham corpo. As imagens criadas são relatos dos passos, bem como dos lugares, das pessoas e das coisas ao meu redor. Eventualmente, elas baseiam livros e zines, em que outros deslocamentos são propostos: fotografias

35 . SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 20.

36 . *Point-and-shoot* é uma câmera compacta na qual a abertura da lente e a velocidade do obturador funcionam de forma automática, sem necessidade de ajustes manuais.

de diferentes épocas e lugares – setores, cidades, países – são apresentadas na mesma publicação, sequenciadas de modo a se relacionarem. Reunidas por meio de justaposições e sobreposições, as imagens se contaminam entre elas e também com a materialidade das páginas, de onde brotam novos sentidos, conforme será detalhado no terceiro capítulo desta dissertação.

Nos subcapítulos seguintes, apresento três séries fotográficas minhas baseadas na exploração pedestre de espaços públicos urbanos. Elas foram criadas entre 2015 e 2018, durante caminhadas rotineiras em regiões centrais de Brasília e viagens a lazer, e autopublicadas em formato de fotolivro ou fotozine por meio da Savant Editora. São elas: *Áspero* (2015-2017), *Espaços Anônimos* (2017) e *Presente de Deus* (2018).





Salvador (Brasil), 2018.



Jökulsárlón (Islândia), 2017.

## 2.2 Áspero (2015 - 2017)

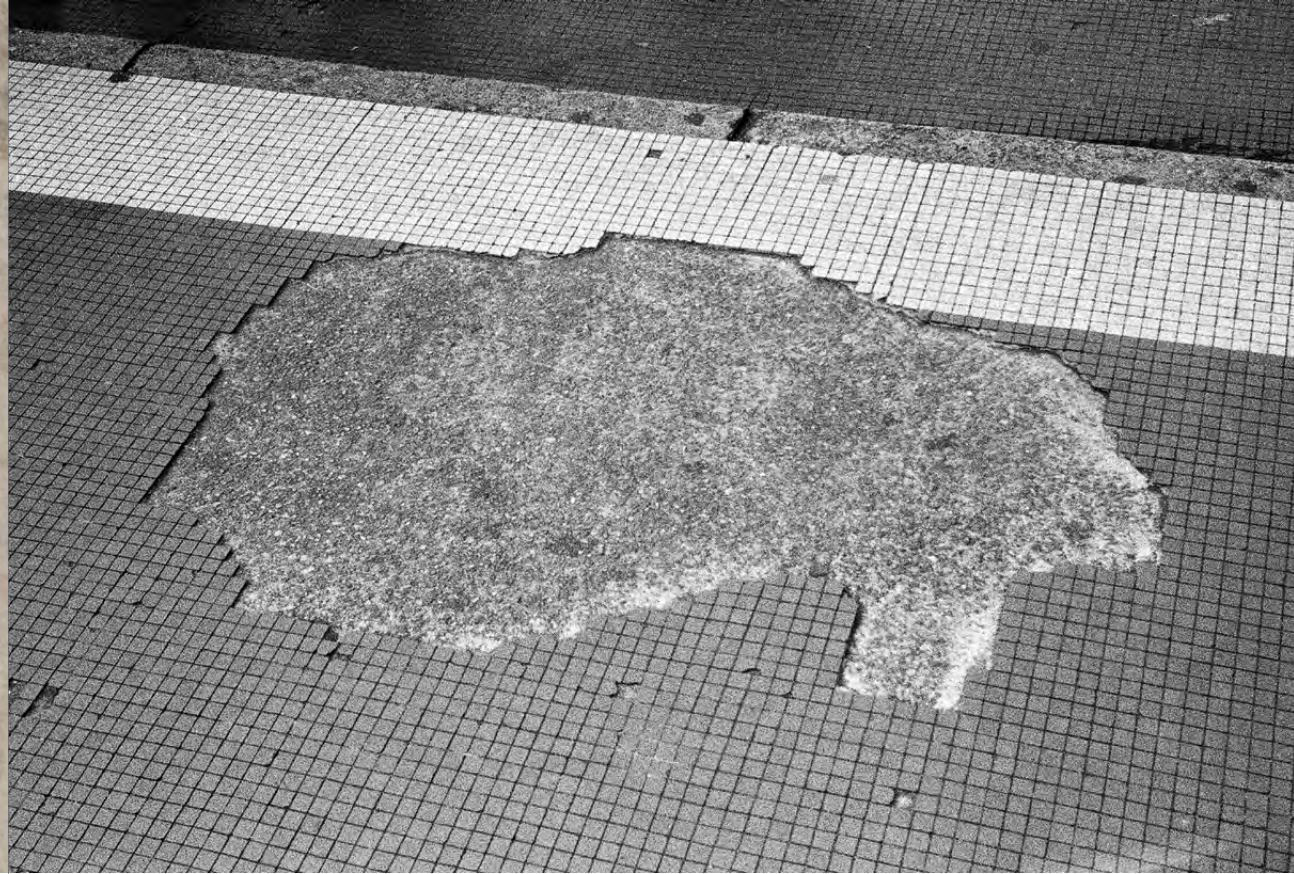
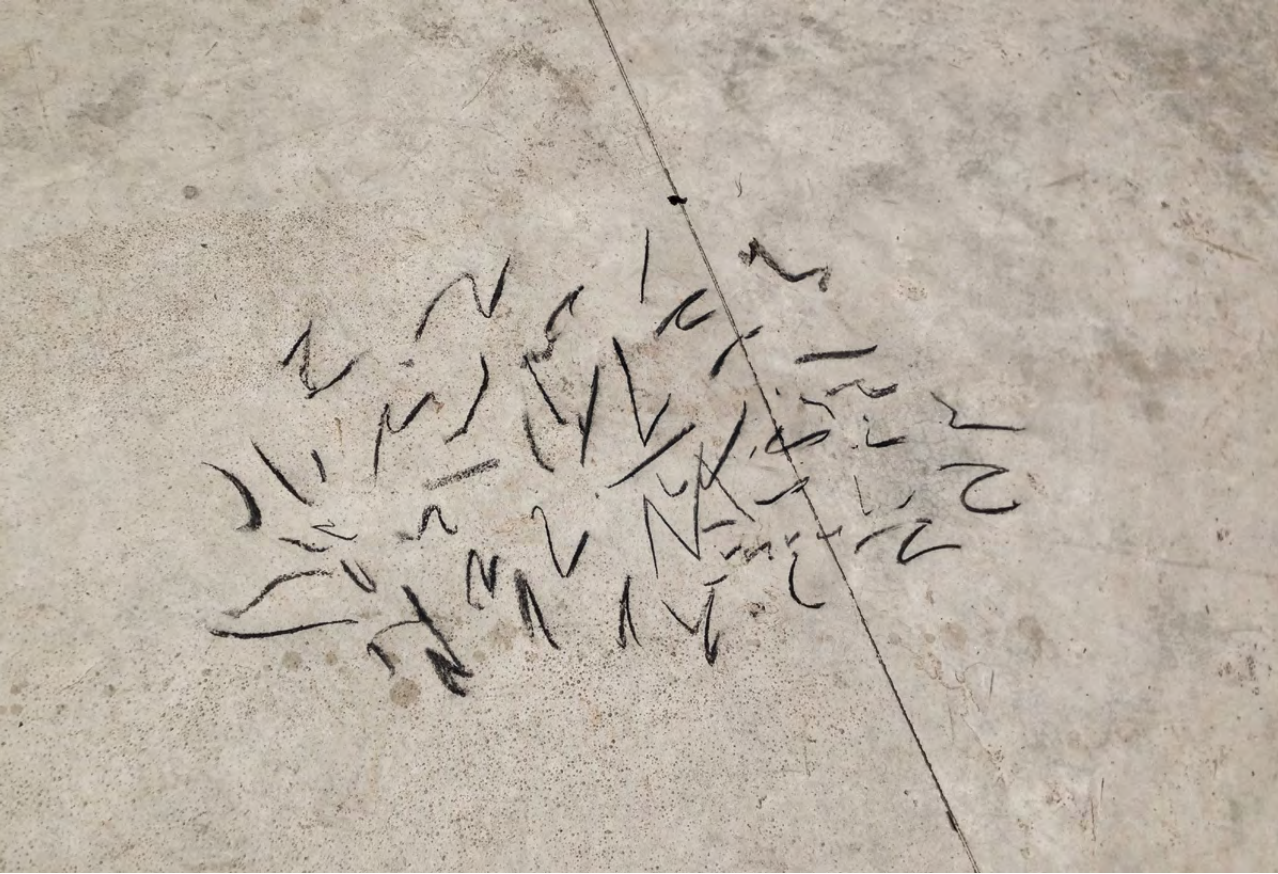


























## *Áspero*

As fotos que compõem a série fotográfica *Áspero* foram criadas entre 2015 e 2017. A maioria delas em Brasília; algumas em São Paulo, Florianópolis e Berlim. A base sobre a qual a série se funda é essencialmente o caminhar. Durante as caminhadas entre a minha casa e o local onde trabalho e nos intervalos possibilitados pelas férias, na condição de viajante, passei a fotografar vestígios de atuação humana que me chamavam a atenção em espaços de uso comum.

Em *Áspero*, busquei criar um conjunto de imagens que sugerisse relações de significado entre as micro disposições do espaço público e os transeuntes que o atravessam. São fotografias de lugares por onde eu e muitas outras pessoas circulamos. A palavra *circular* é central à série, pois remete ao cotidiano, aos movimentos circulares, repetitivos. A repetição está presente em diversos aspectos das imagens, como, por exemplo, na dupla exposição (criada digitalmente) dos registros de construções humanas: as caixas de energia que se dispõem como entidades reunidas no meio de uma calçada, a planta afiada e solitária utilizada como adorno no solo de uma praça e a falha arquitetônica de uma edificação doméstica. Ela pode ser percebida também nos elementos cotidianos que ganham sentidos escultóricos por meio da ação do tempo, como no poste com cartazes sobrepostos que se descascam e na calçada de pedras que se desfaz feito um quebra-cabeças. Por fim, a repetição se faz presente no círculo de areia, desenhado a partir de caminhadas circulares sobre uma das dunas da Praia da Joaquina, um dos pontos turísticos mais movimentados de Florianópolis.

Até novembro de 2020, a série já ganhou pelo menos três expressões expositivas. A primeira foi o fotazine *Áspero*, publicado em 2016 pela editora paulista Livros Fantasma. A impressão foi financiada por meio do edital Proac SP, promovido pela Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo.

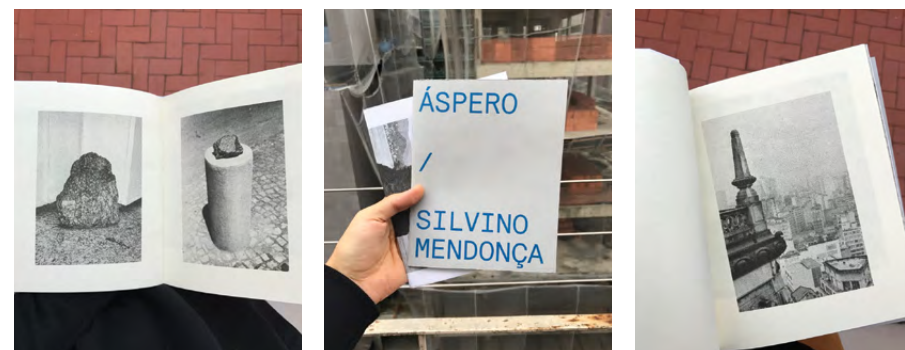
O apoio possibilitou a impressão em *risograph*<sup>37</sup> de uma tiragem de quinhentas cópias, distribuídas gratuitamente em feiras de arte impressa da capital paulista, e em cidades menos favorecidas cultural e economicamente do Estado de São Paulo. No site da editora, lê-se a seguinte descrição para a publicação: “Áspero, escultórico, táctil, protuberante, textura ruidosa no olho ou na superfície da terra.”<sup>38</sup>

A segunda e a terceira expressão expositiva da série se deram simultaneamente com a realização da exposição *Áspero*, na Galeria de Bolso da Casa da Cultura da América Latina (CAL), entre novembro de 2017 e janeiro de 2018, e com o lançamento do fotozine *Áspero 17*, autopublicado por meio da Savant Editora. O desejo de publicar novamente o trabalho em formato de zine se deu pelo motivo de eu ter continuado a trabalhar na série ao longo dos meses que antecederam a abertura da exposição. Na versão da Savant, diferentemente da publicação editada pela Livros Fantasma, há fotos coloridas feitas com *smartphone* e não apenas fotos feitas com filme preto e branco. Por ter sido publicada de forma independente e autofinanciada, a tiragem inicial foi de apenas trinta cópias. Na capa, além de uma fotografia impressa, há um relevo onde se lê “A.17”.

Percebo a publicação da Savant como uma espécie de catálogo da exposição realizada na CAL, embora ambas sejam obras completas e tenham sentidos próprios. Algumas das escolhas expográficas realizadas para a galeria se refletem na diagramação do fotozine autopublicado. A proximidade entre as fotos *Riscado* e *Viaduto Santa Ifigênia*, por exemplo, dispostas em uma das paredes com molduras e dimensões semelhantes, teve como objetivo sugerir uma relação díptica. No fotozine, há um esforço similar: as mesmas imagens

37 . *Risograph* é uma marca de duplicadores digitais fabricados pela Riso Kagaku Corporation, projetados principalmente para fotocópias e impressões de alto volume.

38 . Disponível em <<http://livros-fantasma.com/catalogo/>>. Acesso em 09/11/2020.



*Áspero* (Livros Fantasma, 2016), de Silvino Mendonça.



*Áspero 17* (Savant Editora, 2017), de Silvino Mendonça.

são apresentadas justapostas em páginas que se tocam quando fechadas. Em ambas as fotografias são visíveis marcas de intervenção humana encontradas em calçadas com trânsito intenso de pedestres. Até mesmo as dimensões e o desenho perimetral imaginário das intervenções no espaço físico onde elas foram registradas são semelhantes. Ao dispor as imagens lado a lado, portanto, reforço que elas são complementares.

Na ocasião da exposição, algumas das fotografias foram apresentadas sobre um tablado de madeira com aproximadamente 30 centímetros de altura, de modo que os/as visitantes se curvassem para baixo para visualizá-las – uma referência à forma como a maioria das imagens da exposição foram originalmente concebidas. Inevitavelmente, o fotozine também estimula esse modo de ver; o olhar para baixo é um hábito comum entre leitores/as.

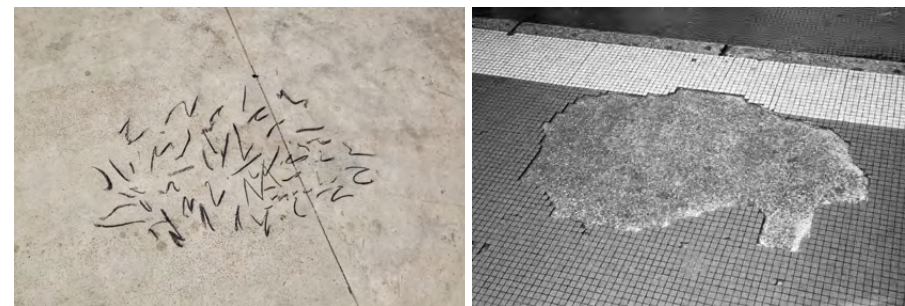
Em *Cascas* (2017), Georges Didi-Huberman discorre sobre a observação das “coisas chãs” ao apresentar um olhar crítico sobre a memória do Holocausto no Museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia.<sup>39</sup> Ao percorrer o local que um dia serviu de palco para uma série de crimes hediondos contra a comunidade judaica, ele busca se atentar às marcas do desastre nos interstícios simbólicos das superfícies. O autor retorna para casa com um punhado de registros fotográficos e algumas cascas de bétulas, ou “lascas de tempo”, elementos que o auxiliam na narração e tentativa de compreensão da sua experiência no local.<sup>40</sup> Ao rememorar a caminhada pelo museu, ele discorre:

Tenho o costume de andar olhando para o chão. Alguma coisa deve ter restado de um antiquíssimo - mais valeria dizer infantil - medo de cair. Mas também de uma certa propensão à vergonha, de maneira que durante muito tempo encarar alguma coisa foi para mim tão difícil - o sentimento de que era preciso uma verdadeira coragem para isso - quanto necessário. Daí

39 . DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 28.

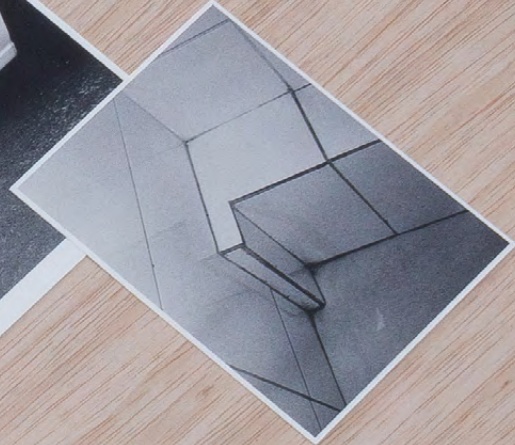
40 . Ibidem, p. 10.

resultou como que espontaneamente, um conjunto de gestos imperceptíveis destinados a concentrar, mais que dissipar, meu campo visual. Julguei então por bem transformar essa genérica timidez diante das coisas, essa vontade de fugir ou de permanecer numa perpétua atenção flutuante, em observação de tudo que está embaixo: as primeiras coisas a serem vistas, as coisas que temos “debaixo do nariz”, as coisas chãs. Como se me curvar para ver me ajudasse a pensar melhor o que vejo.<sup>41</sup>



41 . DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 28.





### 2.3 Espaços Anônimos (2017)









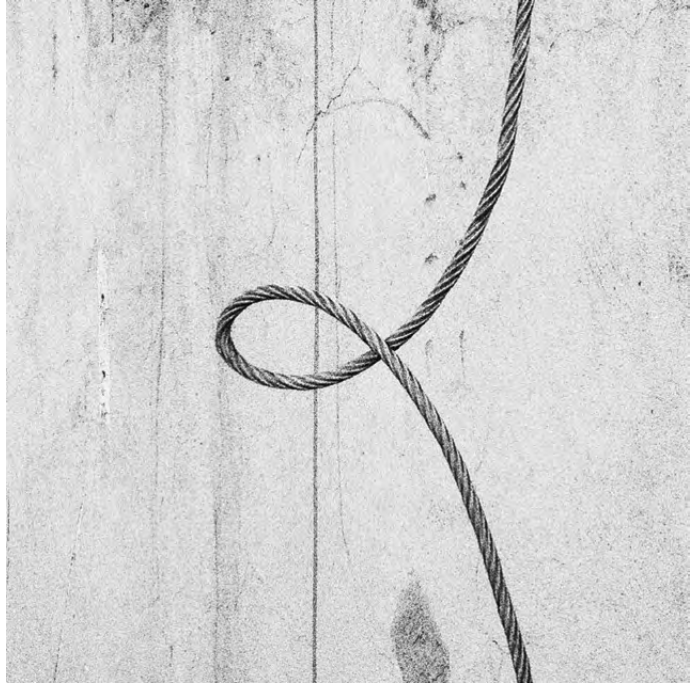












### *Espaços Anônimos*

A série *Espaços Anônimos* foi criada em 2017 a partir de um convite do estúdio de arquitetura Coarquitetos para organizar uma pequena exposição. Na ocasião, revisei minha produção fotográfica dos últimos dois anos e propus um recorte baseado na busca pela identidade residual de espaços urbanos compartilhados, um interesse que estava presente também em minha série anterior, *Áspero*.

As fotografias e o vídeo que dão corpo à série foram criados em cidades muito diferentes entre si, tanto em aspectos geográficos quanto culturais: Berlim, Brasília, Copenhague, Montevideú, Reykjavik, São José do Vale do Rio Preto e Vík. Há poucas ou nenhuma figura humana nas imagens; quando aparecem, estão fragmentadas. A série apresenta cenas cotidianas em que a arquitetura, o urbanismo e o desenho gráfico se apresentam como expressões dos anseios, desejos e necessidades dos/as habitantes que os criaram.

Na exposição, as obras foram apresentadas em diferentes suportes: algumas impressões fotográficas foram emolduradas com madeira e vidro, enquanto outras menores foram fixadas diretamente na parede com pregos atravessados nas extremidades do papel. Já o vídeo foi projetado em uma lona branca, com proporções de tamanho e altura na parede similares às imagens impressas, de modo a criar uma unidade organizacional entre todos os trabalhos apresentados. Os materiais dos suportes utilizados – madeira, vidro, papel, prego e lona – amplificam os sentidos arquitetônicos presentes nas imagens.

Alguns meses após a exposição, auto-publiquei a série em formato de fotozine por meio da Savant Editora. A publicação é composta por dezessete imagens distribuídas em trinta e duas páginas A5 de papel offset e uma sobrecapa de papel vegetal. Para incluir uma parte do vídeo na publicação, criei uma sequência de *frames* ao longo de seis páginas, em que podem ser vistas as

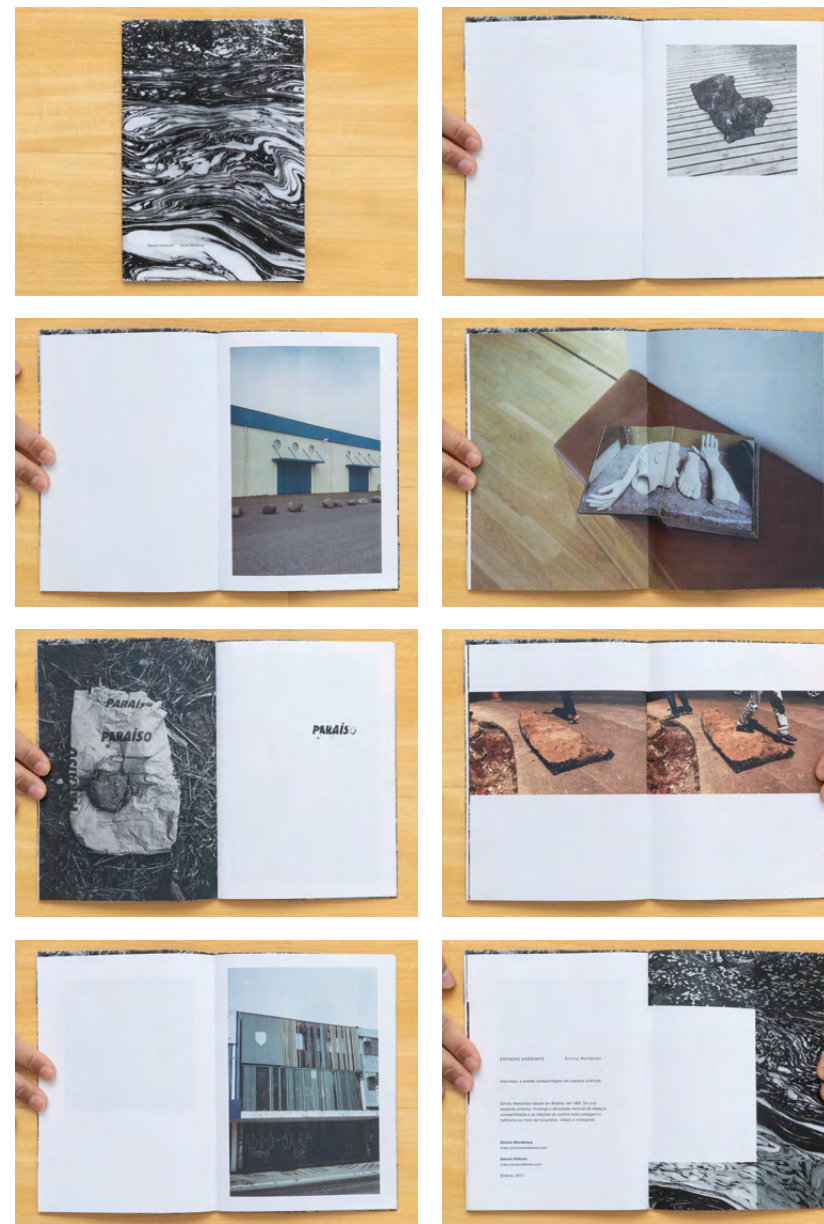


pernas de pessoas anônimas caminhando sobre um tampo de asfalto ao avesso.  
A ordem dos *prints* nas páginas respeita a cronologia do plano sequência original,  
de modo a sugerir continuidade e movimento.

160



*Espaços Anônimos*, Silvano Mendonça. Estúdio Coarquitetos (2017)



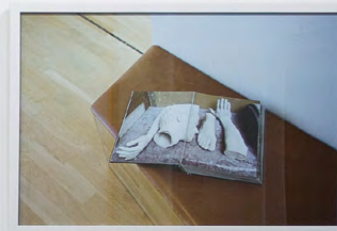
*Espaços Anônimos* (Savant Editora, 2017), Silvano Mendonça.



PROODIN 1st  
aa

Small informational cards on the wall.





Small informational labels or captions are visible on the wall to the right of the artwork.



## 2.4 Presente de Deus (2018)

















*Deus deu a vida pra cada um cuidar da sua.*



### *Presente de Deus*

Diferentemente dos processos de criação de *Áspero* e *Espaços Anônimos*, em que a produção fotográfica contínua e espontânea aos poucos foi apontando para a criação de séries, em *Presente de Deus* o conceito formador surgiu antes da produção das imagens. Durante caminhadas realizadas entre a minha casa e o local onde trabalho, atravesso diversos estacionamentos de estabelecimentos comerciais e residenciais. Nesses trajetos cotidianos, me chamou a atenção a quantidade de adesivos de cunho religioso e/ou teísta presentes em carros estacionados. Quando surgiu a ideia de criar uma tipologia visual desses adesivos, comecei a fotografá-los.

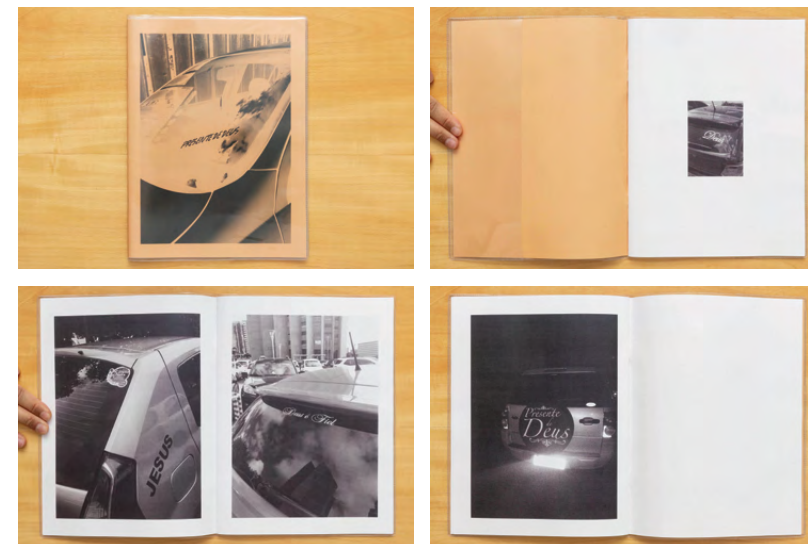
A série se guia pelo conteúdo muito mais do que pela técnica. As fotos foram feitas com um iPhone, que carrego sempre no bolso, sem grandes preocupações de composição ou virtuosismo técnico. Ainda que eu tenha me preocupado em criar composições harmoniosas entre as fotografias justapostas nas páginas duplas da publicação, não houve no processo de edição e montagem o interesse em organizar as fotografias de forma a construir uma narrativa sequencial. Há um fator unificador das imagens que se dá pelo tema central, mas a sequência das imagens poderia ser embaralhada aleatoriamente e o sentido da publicação continuaria o mesmo.

A primeira versão impressa da série foi o fotozine *Presente de Deus* (2018), lançado por meio da Savant Editora em março de 2018, na ocasião da sexta edição da Plana, feira de arte impressa e publicações independentes. A autopublicação conta com trinta e três fotografias dispostas em páginas individuais com bordas brancas e encadernação do tipo canoa. A impressão em papel offset é envolta por uma sobrecapa de plástico transparente.

Cinco meses após a publicação do fotozine, em agosto de 2018, também por meio da Savant Editora, lancei a segunda versão impressa da série,

o fotolivro *Presente de Deus 2.0* (2018). Com mais páginas, uma nova arte de capa e dimensões reduzidas, ele apresenta uma versão estendida da série. São noventa e duas fotos distribuídas em cento e oito páginas com encadernação do tipo brochura, também conhecida como lombada quadrada. Optei por publicar uma nova versão da série por conta de três fatores. Inicialmente, porque continuei fotografando adesivos com temas religiosos nos meses seguintes ao lançamento do fotozine. Além disso, a primeira tiragem da publicação esgotou-se rapidamente, então uma nova impressão já estava nos planos. Por fim, me dei conta de que quanto mais diversos fossem os registros, mais completo e relevante seria o conjunto tipológico.

Em setembro de 2018, *Presente de Deus 2.0* foi selecionado via convocatória para a exposição de fotolivros do Festival Zum, realizada na biblioteca do IMS Paulista. Ao tratar da série no texto “Entre a técnica e o conteúdo”, o fotógrafo Felipe Abreu discorre: “ao se eximir de construir imagens expressivas, Silvino delega parte considerável da construção de sentido ao espectador, que traz consigo sua visão de classe, de política e até seu senso de humor para este jogo de criação coletiva”.<sup>42</sup>



*Presente de Deus* (Savant Editora, 2018), de Silvino Mendonça.



*Presente de Deus 2.0* (Savant Editora, 2018), de Silvino Mendonça.

42. Texto publicado no blog da revista Bravo. Disponível em <<https://medium.com/revista-bravo/a-fotografia-entre-a-aspereza-do-gr%C3%A3o-e-o-presente-de-deus-9ea8e014a0da>> Acesso em 18/10/2020

### 3. Concreto e papel

#### 3.1 Territórios do fotolivro





*Manual para 2 em 1* (Alexander and Bonin Publishing, Inc; 2015), de Jonathas de Andrade.

Se você entra no mar, seu corpo sente a mudança de meio e sua sensibilidade se reconfigura. É isso que faz um livro quando entramos nele, em especial alguns livros de fotografia que comunicam essencialmente as densidades formadas por suas imagens. Nessa condição, o livro é muito mais do que uma sequência, é um ambiente que manifesta suas qualidades em movimentos descontínuos. Quantas vezes não começamos um livro pelo meio (a palavra é inevitável!) e saltamos por suas páginas numa ordem que não obedece a linearidade imposta pela encadernação? <sup>43</sup>

Fotolivros são compostos por superfícies multifuncionais. Pensemos, inicialmente, em seu formato mais tradicional: um caderno formado por páginas fotográficas impressas em folhas de papel branco. As características físicas deste material oferecem ao leitor, entre outras sensações, uma experiência territorial baseada no toque. Com o livro em mãos, a percepção espacial do leitor tende a variar de acordo com o peso, as dimensões e as texturas da publicação. Esse contato direto com o material pode provocar sensações prévias a qualquer assimilação entre forma e conteúdo. Portanto, embora as propriedades físicas de um livro sejam importantes vetores na condução de mensagens específicas, elas configuram também um território de sensações próprias, de possibilidades fenomenológicas e de múltiplos sentidos.

Ainda que não sejam muito comuns, há, ainda, fotolivros feitos de lâminas de plástico, borracha, couro, madeira, vidro e papelão, entre muitos outros materiais presentes também nos espaços públicos urbanos. *Fordlândia* (2017), de Kátia Fiera, por exemplo, sobre o fracassado projeto de cidade homônimo de Henry Ford no estado brasileiro do Pará, tem capa de borracha e miolo de tecido. Já *Manual para 2 em 1* (2015), de Jonathas de Andrade, um guia de carpintaria que ensina a transformar duas camas de solteiro em uma cama de

43. ENTLER, Ronaldo. *Notas sobre o atrito entre o livro e a fotografia*. Revista Zum, 2019. Disponível em <<https://revistazum.com.br/colunistas/livro-e-a-fotografia>>. Acesso em 22/01/2021.





*Fordlândia* (autopublicado, 2017), de Kátia Fiera.

casal, foi feito com serigrafia sobre blocos de papel cartão de alta gramatura, que se assemelham a lâminas de madeira MDF.

Em minha produção editorial e no escopo desta dissertação, interessam-me justamente as publicações onde forma e conteúdo são indissociáveis, opostas àquelas que Jörg M. Colberg definiu como “fotolivros *Tupperware*”<sup>44</sup>, livros com formatos genéricos que se assemelham a contêineres de fotografias abandonadas. Em meu projeto *Presente de Deus* (2018) – publicação que reúne fotografias de adesivos com temáticas teísta, cristã, espiritual e religiosa encontrados em carros estacionados em Brasília – a sobrecapa de plástico transparente tem como objetivo aproximar o leitor não apenas da materialidade e da textura dos adesivos registrados, mas também da estética presente no comércio popular cristão brasileiro, onde bíblias e outros textos religiosos são comumente apresentados em formato semelhante.

Para reimaginar as interações sociais dos espaços públicos por meio de fotolivros – ou, anteriormente, por meio de fotografias e de sequenciamentos fotográficos –, é necessário compreender como se dá a formação desses espaços em seus territórios originais. Em *Espaço e Método* (2014), Milton Santos defende que as formas geográficas contêm frações do social, logo não são apenas formas, mas formas-conteúdo. Por esse motivo, as formas adquirem diferentes funções e significados a partir dos diferentes contextos que os movimentos sociais lhes atribuem. Para o autor, o espaço onde essas formas são ativadas é uma instância da sociedade na mesma medida em que é uma instância econômica e sociocultural. Ele aponta ainda para a flexibilidade semântica dos elementos compositivos dos espaços urbanos ao dizer que:

Se a forma é primariamente um resultado, ela é também um fator social. Uma vez criada e usada na execução da função que lhe foi

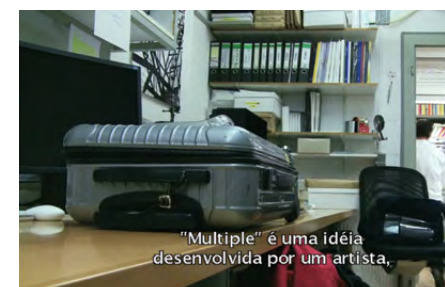
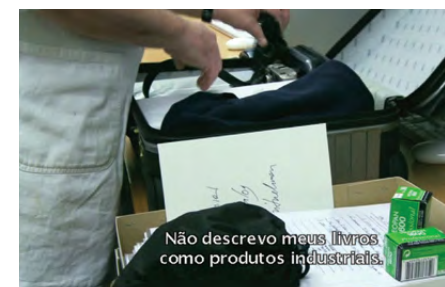
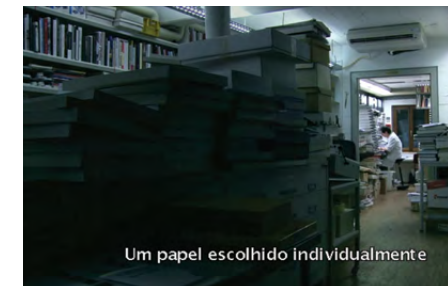
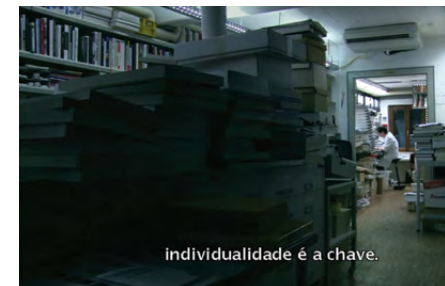
44 . COLBERG, Jörg. *The Form of the Photobook (Revisited)*. Conscientious Photography Magazine, 2020. Disponível em: <<http://cphmag.com/form-photobook-revisited/>> Acesso em 09/11/2020

designada, a forma frequentemente permanece aguardando o próximo movimento dinâmico da sociedade, quando terá toda a probabilidade de ser chamada a cumprir uma nova função.<sup>45</sup>

Em Brasília, por exemplo, tornou-se comum em restaurantes das comerciais do Plano Piloto, principalmente aqueles frequentados pelas classes sociais de grande poder aquisitivo, a utilização de cercas-vivas ou vasos com plantas frondosas – algumas delas passam dos dois metros de altura – nos arredores da área externa onde há mesas. Não é necessário muito esforço para concluir que esses objetos não servem apenas como decoração; eles configuram fronteiras físicas e simbólicas entre os restaurantes e o mundo exterior. Ao demarcarem as áreas de atuação dos estabelecimentos em espaços abertos com grande circulação de pessoas, as plantas impedem o acesso de vendedores ambulantes e pedintes. Ainda assim, os clientes têm a sensação de estar em espaços abertos e ventilados, integrados ao espaço público. Um simples vaso com plantas nesse contexto, portanto, possui valores, funções e significados muito diferentes de um vaso semelhante localizado em um jardim público ou no interior de uma casa.

Se os fotolivros que propõem a reimaginação dos espaços públicos baseiam-se em contextos sociais específicos, as imagens que os compõem podem ter múltiplos significados, tanto a partir de seus elementos puramente fotográficos – enquadramento, foco, iluminação, entre outros aspectos técnicos – quanto a partir da forma como são dimensionadas, sequenciadas e impressas. Portanto, assim como elementos do espaço público adquirem diferentes sentidos quando são manipulados, a estética do fotolivro (sua estrutura organizacional, sua forma e sua linguagem) é o espaço onde as imagens ganham contexto e significado.

45 . SANTOS, Milton. *Espaço e Método*. São Paulo: Edusp, 2014, p. 74.



Frames do filme *Como faz um livro com Steidl* (2010), de Jörg Adolph e Gereon Wetzel.

Conforme foi tratado anteriormente, o manuseio e a leitura de um fotolivro convidam à prática do lugar e à deambulação. Suas propriedades materiais configuram espaços a serem explorados com o tato, a visão e o olfato, ao passo que o encadeamento de imagens indica direções de percurso-leitura. Na perspectiva de que o/a leitor/a habita os territórios dos fotolivros, os limites das páginas são análogos ao alcance do olhar. Quando uma fotografia sangra pelas bordas, cabe à imaginação completar a imagem que se forma na extrapolação da área impressa. Convencionalmente, o sentido de leitura é planejado linearmente da capa à contracapa, da esquerda para a direita, mas é possível que o/a leitor/a crie os seus próprios trajetos e percorra a publicação de modo errático, indo e voltando entre as páginas; na contramão, iniciando a leitura pelas páginas finais; ou de forma trôpega, saltando páginas acidentalmente. Algumas pessoas passeiam rapidamente pelas imagens, sem grande interesse em decodificá-las, enquanto outras contemplam a vista com menos pressa e buscam mergulhar nas profundidades conceituais da página dupla.

Impressa na página de um fotolivro, a imagem fotográfica adquire textura, dimensão e contexto específicos. Ela não precisa ser bela ou tecnicamente complexa, basta estar alinhada às ideias da publicação. Diferentemente dos livros que se assemelham a repositórios de fotografias individualmente expressivas, nos fotolivros, “a soma, por definição, é maior do que as partes, e quanto maior as partes, maior o potencial da soma”.<sup>46</sup> *Tables to meet* (2014) – “mesas para encontros”, em português –, por exemplo, apresenta fotografias tiradas com celular por três fotógrafos que compartilham o mesmo nome (Erik), mas que moram em países diferentes e nunca se encontraram fisicamente. As imagens de mesas improvisadas vistas na publicação foram trocadas virtualmente entre eles ao longo dos anos, como locais de possível encontro no

46 . BADGER, Gerry apud ABREU, Felipe. *A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture | Paris Photo*. 2018. 181f. Dissertação de Mestrado - Unicamp, Campinas, 2018, p. 10.





futuro. Elas não transmitem preciosismo com enquadramento ou foco: parecem ter sido tiradas às pressas, como é de praxe na comunicação via aplicativos de mensagens. O objeto em si – um livro robusto com encapamento em tecido e aplicação de serigrafia – transmite muito mais preocupação técnica do que as imagens fotográficas nele contidas. No Manifesto de Publicação da 4478ZINE, editora independente dirigida por Erik van der Weijde, um dos três autores de *Tables to meet*, lê-se: “o caráter fetichista do material impresso pode prover camadas extras que reforçam o valor das imagens” e “o livro, como um objeto, ganha força quando ele é recontextualizado pelo seu leitor, pelo seu dono ou pela estante onde ele está”.<sup>47</sup>

Um fotolivro na estante corresponde a um destino específico. Ele pode ser folheado-percorrido repetidas vezes, podendo ganhar novos sentidos a cada leitura-caminhada. Quem pensa o espaço público por meio do fotolivro pode fazê-lo a partir de perspectivas subjetivas. Conforme foi abordado anteriormente, um mesmo espaço comporta múltiplos lugares, com sentidos e valores tão diversos quanto as experiências neles vividas. Mesmo nas cidades com os maiores Índices de Desenvolvimento Humano (IDH) do mundo se encontram locais de indigência e desigualdade social. A região central de Brasília, por exemplo, pode ser retratada como um espaço de descaso político ou de fervor cultural, a depender do olhar que lhe é direcionado. Os elementos do espaço urbano, quando fotografados e estruturados em sequências, são capazes de basear relatos íntimos, críticas sociais, tipologias, narrativas ficcionais, entre muitos outros tipos de conteúdo. Por meio de projetos gráficos idealizados a partir dos conjuntos fotográficos, leitores/as de fotolivros são convidados/as a percorrer espaços inteiramente novos, em que as superfícies das cidades se confundem

47 . O Manifesto de Publicação da 4478ZINE está disponível em: <<https://www.4478zine.com/2010manifest.html>>. Acesso em 12/05/2021.

com as superfícies das páginas, e vice-versa. Fotolivros, assim como os espaços públicos urbanos, são formados por territórios espaciais e simbólicos.

Os territórios materiais dos espaços públicos são formados pelas áreas geográficas de uso comum e de interesse de todos, opostas às propriedades privadas. Já os territórios simbólicos são aqueles onde se estabelecem relações de poder e pertencimento ou que despertam sensações, memórias e imagens. Os pilotis dos prédios das superquadras de Brasília, por exemplo, configuram territórios do brincar, ao passo que as áreas cercadas por grades e pelos enclaves fortificados podem ser tidas como territórios seguros por algumas pessoas e hostis por outras. Similarmente, a ideia de abrigo ou de lar simboliza a segurança afetiva como lugar. Os territórios simbólicos do espaço público, portanto, não são demarcados a partir de suas propriedades materiais e alcance geográfico, mas conforme suas conotações e seus contextos, que podem ser múltiplos e mutantes.

Nos fotolivros, os territórios materiais são formados pelas páginas e suas especificidades técnicas: tipo de papel, gramatura, textura, entre outras características táteis. Já os territórios simbólicos podem ser identificados onde há construção de sentido e formação poética, como nas rimas visuais proporcionadas pelas justaposições e na aproximação conceitual entre imagem impressa e tipo de papel. O encadeamento de fotografias, assim como a escolha de palavras em um conto literário, é um mecanismo de criação narrativa capaz de espacializar lugares e construir territórios. De modo geral, a prática artística na feitura de fotolivros sobre espaços públicos urbanos consiste em relacionar os territórios materiais aos simbólicos, e vice-versa, de modo que eles se tornem interdependentes.

As variadas fotografias apresentadas em um único fotolivro, ordenadas pela paginação, constituem uma unidade formal, uma obra completa. A associação entre elas, de modo a criar um discurso visual, é estimulada por

sobreposições, justaposições e sequenciamentos. Por meio desses recursos, as imagens impressas se tornam engrenagens do sistema-livro, podendo adquirir sentidos que extrapolam ou até mesmo contradizem a sua leitura individual, isolada de outros componentes. De modo geral, na página dupla as imagens adjacentes se contaminam de tal modo que se tornam vista única, um horizonte aberto. Semelhantemente, o sequenciamento de páginas contextualiza as páginas duplas, faz delas travessias de um longo percurso, lugares complementares de um mesmo destino.

No premiado fotolivro *ZZYZX* (2016), o fotógrafo estadunidense Gregory Halpern (1977) parece tecer uma crítica ao “sonho americano” ao propor uma viagem por regiões da Califórnia, partindo do deserto, região presente nas imagens áridas e solares que dão partida à sequência fotográfica do livro, até chegar no oceano pacífico, visto nas fotografias noturnas das páginas finais.<sup>48</sup> Ao longo de cento e vinte e oito páginas, o autor recorre à associação entre fotografias de paisagens em chamas, objetos abandonados ou semi-destruídos e pessoas vulneráveis ou em situação de rua. As imagens, todas verticais e diagramadas em página única, são apresentadas com bordas brancas e dimensões idênticas umas às outras. Ao escrever sobre a publicação, Felipe Abreu propõe a análise de suas sequências fotográficas à luz de teorias do cinema, com especial atenção à escola de teóricos soviéticos do início do século XX, em que se destacam as contribuições dos cineastas Lev Kuleshov (1899 - 1970) e Sergei Eisenstein (1898 - 1948).<sup>49</sup> Felipe justifica as suas escolhas ao afirmar que:

As conexões criadas por Halpern podem ser comparadas com os processos de montagem métrica, rítmica e intelectual propostos por Eisenstein. O primeiro tipo lida com o comprimento

48 . Em 2016, *ZZYZX* recebeu o prêmio Paris Photo-Aperture de Fotolivros e foi citado em dezenas de listas de melhores fotolivros do ano promovidas por grandes veículos da imprensa, tais como New York Times, The Guardian e TIME.

49 . ABREU, Felipe. *Justaposição, sequência e narrativa no fotolivro ZZZYX, de Gregory Halpern*. Studium, São Paulo, n 40, dezembro de 2018. Disponível em <<https://www.studium.iar.unicamp.br/40/01/index.html>>. Acesso em 07/05/2021.

temporal de cada plano ou imagem, o segundo, com a repetição de um elemento e suas possibilidades, criando uma indicação de ritmo, seja ele acelerado ou lento. Já o terceiro tipo busca conexões complexas entre as imagens, originando um conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas.

A montagem de planos cinematográficos, bem como o encadeamento fotográfico em fotolivros, opera como mecanismo de inter-relação entre imagens. No início do século XX, com o intuito de botar à prova a sua teoria sobre montagem no cinema, Kuleshov executou uma série de testes de audiência com diferentes plateias. Um mesmo plano, em que se via um ator em *close-up* com expressões faciais tão neutras quanto possível, foi apresentado com planos seguintes distintos – um bebê chorando, uma mulher dançando, uma criança deitada em um caixão, um prato de comida, entre outros. As variadas interpretações das plateias para as expressões faciais do ator em cena resultaram no que posteriormente ficou conhecido como *Efeito Kuleshov*.<sup>50</sup> A página dupla de um fotolivro, similarmente à sequência de dois planos cinematográficos, contextualiza e transforma as imagens individuais.

Em *ZZYZX*, os retratos feitos por Halpern são frequentemente apresentados próximos a fotografias de objetos com os quais as pessoas fotografadas dividem alguma semelhança formal ou conceitual. A imagem de um homem sem os dentes da frente, por exemplo, surge justaposta à de um para-brisa trincado. Em outro momento, no verso da página que revela a fachada de um edifício comercial do tipo arranha-céu em perspectiva térrea, uma mulher com cabelos que chamam a atenção pelo comprimento e pela coloração irregular – as longas raízes castanhas contrastam com o loiro da parte inferior – é vista de costas, sentada sozinha em um banco na calçada. A oposição frente/verso criada



*ZZYZX* (Mack, 2016), de Gregory Halpern.

50 . ABREU, Felipe. *A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture / Paris Photo*. 2018. 181f. Dissertação de Mestrado - Unicamp, Campinas, 2018, p. 57.

pelas páginas permite que as imagens sejam lidas a partir de suas contradições. Devido à linearidade dos trajetos propostos pelo autor ao longo da publicação, é possível inferir que a mulher e o edifício vistos nas imagens ocupem espaços geográficos semelhantes, ainda que, simbolicamente, apontem para realidades opostas.

Vale destacar que nos fotolivros, ao contrário do que acontece em produções audiovisuais, o tempo de observação das imagens é definido pelo/a espectador/a. É possível, por exemplo, que o/a leitor/a prolongue a estadia em uma das imagens apresentadas por Halpern, de modo a fazer uma pausa para descanso e/ou contemplação na viagem imagética proposta pelo autor. Nessa perspectiva, folhear o livro de trás para frente corresponde à experiência da viagem de volta – do oceano ao deserto, da noite para o dia.

Conforme as páginas de ZZYZX avançam, as paisagens e os objetos em evidência parecem se conectar cada vez mais intimamente com as figuras humanas. Ainda assim, não há respostas fáceis sobre as intenções do autor ao relacioná-las. A única informação sobre as fotografias presente no livro é de que elas foram feitas nos arredores de Los Angeles, salvo algumas poucas exceções. Mesmo organizadas em uma mesma estrutura narrativa, as imagens são ruidosas e misteriosas e permitem uma vasta gama de interpretações.

Um dos efeitos possíveis causados pelo sequenciamento de fotografias em fotolivros é a sensação de passagem do tempo. No encerramento de *The Missing Eye* (2021), de Mattia Parodi (1989) e Piergiorgio Sorgetti (1988), uma sequência de três fotografias apresentada ao longo de seis páginas revela o movimento decrescente de pequenas ondas circulares na superfície de um lago. As imagens aparentam ter sido criadas após a queda de algum objeto, sob o mesmo ângulo e com segundos de diferença. Conforme as páginas avançam, as águas se acalmam e o reflexo das árvores ao redor torna-se nítido. Em meu fotozine *Espaços Anônimos*, semelhantemente, conforme foi demonstrado

anteriormente, *frames* de um único plano audiovisual foram diagramados em ordem cronológica ao longo de seis páginas, de modo a sugerir o movimento contínuo do vídeo original. Um intervalo muito maior de tempo pode ser percebido na construção sequencial de *TTP* (2018), de Hayahisa Tomiyasu (1982), publicação que será abordada mais detalhadamente no subcapítulo seguinte, em que o folhear das páginas faz avançar dias e até mesmo estações em uma mesma perspectiva espacial. Em alguns fotolivros, a inserção de páginas em branco pontuais ao longo da sequência fotográfica é capaz de criar divisórias temporais e/ou espaciais na narrativa, bem como organizar sub-seções de eixos temáticos, destacar imagens específicas e promover alterações no ritmo de leitura. Todos os elementos gráficos de um fotolivro afetam a experiência de leitura, até mesmo os espaços vacantes.

O convite ao toque é outro aspecto dos fotolivros que pode ser pensado conceitualmente. A página, em seu formato mais usual, “estabelece uma escala adaptada para as mãos, para ser manipulada, dobrada, fechada sobre si mesma. Por vezes, uma página esquecida ao ser aberta revela novamente seu amplo território.”<sup>51</sup> Fotolivros com diferentes formatos convidam a diferentes modos de folhear. Suas dobras criam divisórias espaciais dentro de um mesmo território-livro, similarmente ao que ocorre nos limites compartilhados entre diferentes imagens impressas e tipos de papel; fronteiras são garantia de diversidade, conforme nos lembra Michel de Butor.<sup>52</sup> A depender de como as páginas são sobrepostas umas sobre as outras, o movimento das mãos requerido para a leitura evoca gestos de descobrimento, de escavação, de mergulho, de destruição, entre vários outros.

51 . PAIVA, Luciana. *Frente-verso-vasto: por uma topografia da página*. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de Brasília. Brasília, 2018, p. 18.

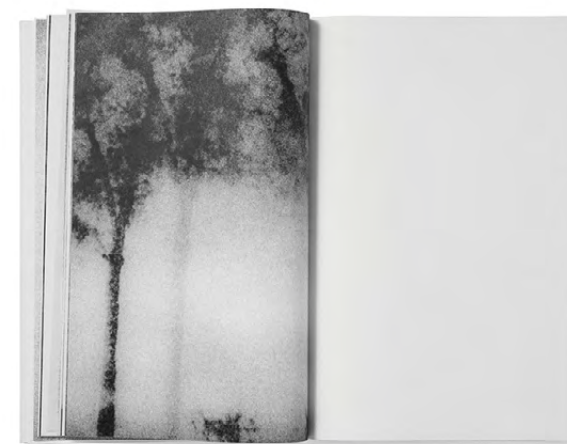
52 . Pala de Michel Butor (*Living Along the Border*) realizada em Coblênça, na Alemanha, em 14/09/1987.

*Nimbus* (2016), de Elaine Pessoa (1968), por exemplo, apresenta “uma atmosfera do fantástico, adornada pelo acúmulo cinzento da poeira do tempo”.<sup>53</sup> O fotolivro possui páginas em dobra francesa, com fotografias em preto e branco altamente granuladas, quase abstratas, de paisagens bucólicas escondidas em suas faces interiores, de modo que o/a leitor/a sinta-se instigado/a a descortinar os seus segredos. A existência de imagens ocultas é sugerida sutilmente pela transparência do papel bíblia, material de baixa gramatura que baseia o miolo da publicação. Para visualizá-las, é necessário flexionar os extremos das folhas ou então rasgá-las. Para o fotógrafo e designer Fábio Messias (1980), responsável pelo projeto gráfico de *Nimbus*, desenhar um fotolivro é como esculpir um objeto.<sup>54</sup> É dele também o projeto gráfico de *Tropeço* (2017), de Mario Lalau (1978), fotolivro que reúne fotografias de rua tiradas em diferentes localidades do mundo. As páginas da publicação são pôsteres soltos com vinco central, o que possibilita ao/a leitor/a alterar a sequência da paginação e até mesmo a capa. Por meio de seu formato interativo, *Tropeço* oferece uma sensação de deriva semelhante à experimentada pelo autor durante a criação das imagens. Em maior escopo, o título propõe uma experiência estética que confronta a ideia do fotolivro como espaço de ordenação de séries fotográficas.

Alinhados conceitualmente aos motivos dos conjuntos fotográficos, os materiais que dão corpo aos bons fotolivros não atuam como meros suportes: eles se tornam a própria obra. Por meio do tato e da visão, o/a leitor/a percorre a vastidão das imagens texturizadas em diferentes tipos de papel, plástico, tecido, entre outros materiais. A materialidade das páginas imprime diferentes valores e sentidos às imagens fotográficas que ocupam os seus territórios, assim

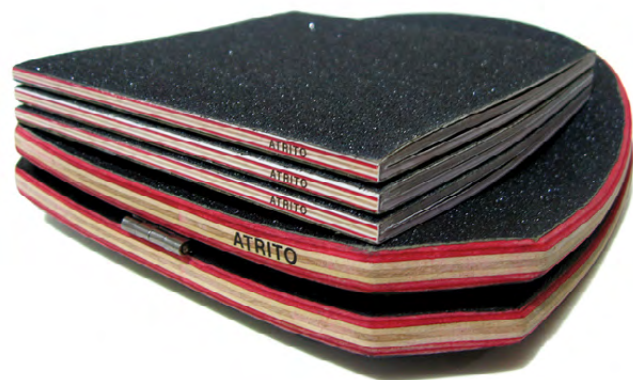
53 . Descrição da publicação no site da editora Fotô Editorial. Disponível em: < <https://www.fotoeditorial.com/produto/nimbus-elaine-pessoa/>>. Acesso em 14/05/2021.

54 . Fala de Fábio Messias na conversa *O livro como experiência com Fábio Messias e Ekaterina Kholmogorova*, realizada virtualmente na ocasião do Festival Imaginária, em 25/03/2021. Disponível em: <<https://youtu.be/hBKUsIPXW2c>>. Acesso em 14/05/2021.



*Nimbus* (Fotô Editorial, 2016), de Elaine Pessoa.





*Atrito* (Editora Bote, 2014), de Daniel Justi.

como o inverso também se aplica. Em *The Cars* (2015), de Wolfgang Tillmans (1968), por exemplo, as páginas lisas e brilhantes em papel couché reforçam as características táteis e visuais das latarias dos carros fotografados. Já em *Atrito* (2014), livro-objeto de Daniel Justi sobre a relação de skatistas com os espaços públicos da cidade de São Paulo, a textura de lixa presente na capa não apenas evoca a materialidade dos *shapes* de skate, como também traduz, por meio da sensação do toque, o título da publicação.

Ao aplicar o conceito de “dupla-objetividade” de Edmund Husserl às fotografias impressas, Bettina Lockermann distingue a “imagem física” do “objeto-imagem”.<sup>55</sup> A primeira é formada pelo papel fotográfico, que pode ser visto, tocado, cheirado e manipulado livremente pelo/a espectador/a. O segundo é fisicamente ausente e pode ser percebido apenas pelo sentido visual, em perspectiva bidimensional única, a do/a fotógrafo/a; deste modo, ele carrega a “característica da irrealidade”.<sup>56</sup> Ao contrário do material em que ele é impresso, o objeto-imagem não envelhece ou quebra; ele é um recorte do espaço e do tempo que tende à ambiguidade. No âmbito dos fotolivros, as propriedades materiais da imagem fotográfica, a sua relação com os demais elementos impressos e o contexto geral na qual ela está inserida – título, autor/a, editora, ano e local de publicação – favorecem a criação de sentido. Há títulos que buscam complementar, ou até mesmo explicar, as fotografias com legendas, descrições e sinopses, ao passo que outros, mais experimentais, abrem mão desses recursos por completo para estimular leituras e interpretações mais variadas.

Conforme será detalhado no subcapítulo seguinte, a reimaginação do espaço público, em fotolivros dedicados a investigá-lo, se dá de muitas formas e em muitas etapas. É sabido que a fotografia prevêê, já em sua criação, algum

55 . LOCKEMANN, Bettina. *A Phenomenological Approach to the Photobook*. In: BADGER, Gerry; BATE, David; LOCKEMANN, Bettina; MACK, Michael (Orgs.) *Imprint - Visual Narratives in Books and Beyond*. Estocolmo: Art and Theory Publishing, 2013, p. 83 a 127.

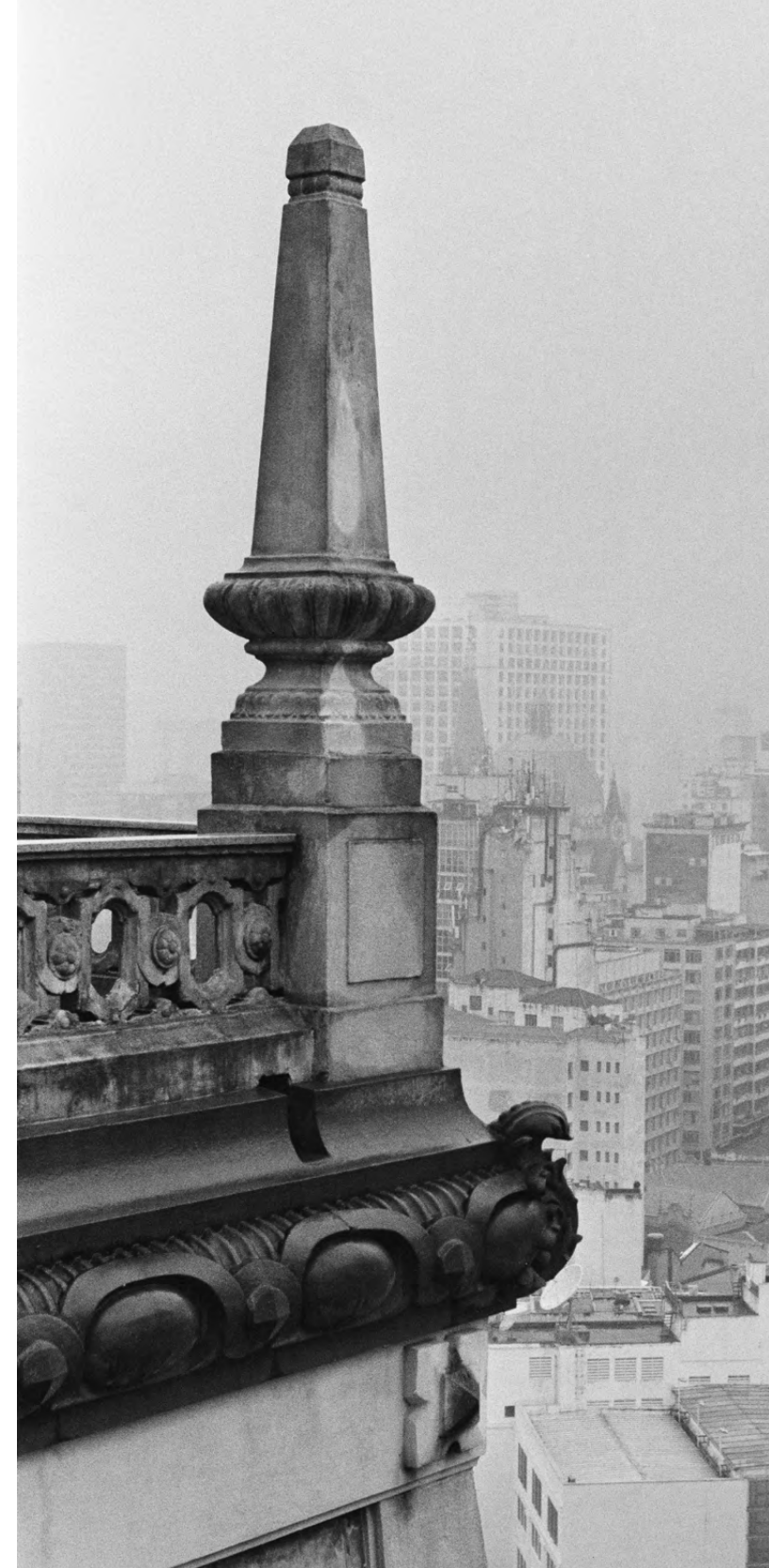
56 . *Ibidem*

nível de interpretação da realidade. Diferentes câmeras e lentes ópticas são capazes de retratar um mesmo espaço com resultados altamente distintos. Joan Fontcuberta defende que a tentativa de documentar a “realidade viva” por meio da fotografia está destinada ao fracasso, pois “somente enganando podemos alcançar certa verdade, somente com uma simulação consciente nos aproximamos de uma representação epistemologicamente satisfatória”.<sup>57</sup> Nas mãos de fotógrafos/as, artistas e editores/as, os dispositivos fotográficos se transformam em ferramentas de escrita e de criação espacial.

Em fotolivros, as imagens fotográficas ocupam espaços específicos, cujas propriedades materiais convidam à exploração multi-sensorial. Os variados títulos apresentados nesta dissertação possibilitam ao/à leitor/a percorrer virtualmente espaços públicos urbanos sob perspectivas exclusivas, bem como explorar livremente territórios materiais e simbólicos inteiros, com lógica de funcionamento própria. Por meio de recursos como justaposições, sobreposições e sequenciamentos fotográficos, autores/as são capazes de promover deslocamentos geográficos e temporais, contar histórias, estimular o senso crítico e provocar sensações de incômodo e de prazer, entre muitos outros desdobramentos poéticos e narrativos. As páginas dos fotolivros, portanto, são territórios vastos, de onde brotam novos sentidos e novos lugares a cada leitura.

---

57. FONTCUBERTA, Joan. *A Câmera de Pandora: A Fotografia depois da Fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili Br, 2013, p. 109.





## 3.2 Reimaginação do espaço público



Nada que o homem construiu tem aparência aleatória. É sempre possível “ler” a superfície das coisas. Há sempre várias intenções paralelas. Por exemplo, ao longo dos últimos dez anos, acompanhei como os faróis dos carros se transformaram em esculturas de luz complexas e altamente técnicas, com aparência mais agressiva. Eles parecem quase exagerados – muito além dos requisitos técnicos. Neste pequeno detalhe, vi a imagem de um estado mental fundamental, das fantasias tecnológicas do mundo: uma busca incansável por individualidade e distinção deu origem a esses novos faróis, oferecendo ao motorista a sensação de estar no comando desse instrumento cibertecnológico e, ao mesmo tempo, enviando uma mensagem geral de agressão.<sup>58</sup>

Em *A Natureza do Espaço*, Milton Santos divide os elementos constituintes do espaço em cinco categorias: os homens, as firmas, as instituições, o chamado meio ecológico e as infraestruturas, sendo essas últimas o trabalho humano materializado e geografizado na forma de casas, plantações, caminhos etc. Para o autor, as funções desses elementos são intercambiáveis e redutíveis umas às outras: conforme o desenvolvimento histórico se dá nos espaços, é possível que alguns homens possam ser lidos como firmas, por exemplo, ou que as firmas assumam o papel de instituições. As relações entre os elementos que compõem o espaço variam a partir das condições dos lugares onde eles se encontram. Milton Santos afirma que tais elementos isolados não passam de abstrações – é tão somente na relação entre eles que passamos a conhecê-los e defini-los.<sup>59</sup>

Por meio de interpretações visuais das interações sociais que se dão nos espaços públicos e de estudos sobre formas urbanísticas e arquitetônicas,

---

58 . Minha tradução do original: “Nothing man made looks the way it is without a reason. One can always “read” the surface of things. There are always a number of agendas playing out in parallel. For example, over the last ten years I have followed how car headlights have increasingly become highly technical and have been transformed into complex light sculptures, which have a more aggressive look about them. They seem almost “overbred” - far beyond technical requirements. In this small detail, i saw a picture for a fundamental state of mind, for the technological fantasies of the entire world: a restless search for individuality and distinction gave birth to these new headlights, offering the driver a sense of being in command of this cyber-high-tech instrument, and at the same time sending out an overall message of aggression.” TILLMANS, Wolfgang. *The Cars*. Colônia: Walther König, 2015, p. 5.

59 . SANTOS, Milton. *Espaço e Método*. São Paulo: Edusp, 2014, p. 25.

a criação de fotolivros é capaz de estimular novos olhares sobre a coletividade na sociedade urbana. Conforme foi exemplificado anteriormente, cidades compartilhadas por diferentes pessoas, grupos e comunidades são territórios dinâmicos em que os seus elementos constituintes adquirem novas funções e significados a todo instante. Os fotolivros, por sua vez, podem ser lidos como territórios onde algumas dessas dinâmicas são abordadas sob uma perspectiva imagética-discursiva. Por meio do sequenciamento fotográfico e de justaposições, o formato do fotolivro permite ainda que as estruturas organizacionais das cidades sejam totalmente reconfiguradas, de modo a criar novas relações de sentido entre os elementos que nelas se encontram e até mesmo histórias inteiramente ficcionais, conforme exemplificado mais adiante. Vale notar também que os livros são, por natureza, objetos nômades, capazes de circular pelo mundo em diferentes mãos, podendo ganhar novos sentidos e interpretações a cada leitura. A criação de fotolivros, portanto, pode ser lida como uma ferramenta de reimaginação do espaço público, uma vez que possibilita a autores/as e leitores/as de realidades sócio-geográficas distintas experimentá-lo sob novas e variadas perspectivas.

Ao longo de cinco anos, durante dias e noites, o fotógrafo japonês Hayahisa Tomiyasu registrou da janela de seu quarto a movimentação de transeuntes nos arredores de uma mesa fixa de pingue-pongue em um parque público em Leipzig, na Alemanha. As fotos, tiradas do mesmo ângulo, em uma abordagem documental objetiva e direta, deram origem ao fotolivro *TTP* (2018), vencedor do *First Book Award*, promovido pela editora britânica Mack, no mesmo ano. A simplicidade conceitual do projeto surpreende pela potência narrativa. Página após página, a função da mesa de pingue-pongue varia radicalmente de espaço lúdico a espreguiçadeira, obstáculo de skate, balcão de lavanderia, armação de escalada para crianças, ponto de encontro, refúgio para moradores de rua, entre outros usos. A última fotografia da publicação reforça o aspecto



narrativo da sequência de imagens ao revelar a mesa sendo removida do local por um trator. O resultado pode ser lido como um estudo sobre a passagem do tempo e sobre as idiossincrasias do comportamento humano. É também um trabalho de natureza artística, em que a sequência fotográfica foi pensada, formatada e impressa cuidadosamente a partir de perspectivas autorais. Em suma, o fotolivro *TTP* inspira a pergunta norteadora desta dissertação: Como projetos editoriais e sequenciais de investigação fotográfica do espaço público podem articular novos olhares sobre a coletividade na sociedade urbana e questões sociais de trocas, tensões e antagonismos entre pessoas, grupos e comunidades?

É certo que fotolivros têm recebido crescente reconhecimento em exposições, bibliotecas, salões, museus, premiações, feiras de arte e outros eventos de cunho artístico-cultural. O livro é, no entanto, um dos principais e mais tradicionais suportes de expressão da fotografia desde o século XIX. Em *The Photobook: A History*, os fotógrafos e pesquisadores britânicos Gerry Badger e Martin Parr apresentam um panorama de fotolivros exemplares, desde sua origem nas primeiras décadas após a invenção da fotografia até títulos publicados no tempo presente e influenciados pelo impacto da disseminação de imagens na internet.<sup>60</sup> Acredita-se que o primeiro livro de fotografias da história tenha sido *Photographs of British Algae* (1843).<sup>61</sup> Publicado em fascículos, o livro reúne cianotipias de espécimes de algas marinhas da costa britânica desenvolvidas pela botânica e fotógrafa Anna Atkins (1799-1871). Embora a expressão artística não fosse o seu principal objetivo, Atkins demonstrou sensibilidade estética ao criar composições harmônicas e imaginativas. Badger e Parr lembram,

60 . BADGER, Gerry; PARR, Martin. *The Photobook: A History*. Londres: Phaidon, 2010.

61 . Segundo o Metropolitan Museum of Art, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* foi “o primeiro livro a ser impresso e ilustrado fotograficamente”. Disponível em <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/286656>> Acesso em 28/11/19.

ainda, os fotolivros japoneses experimentais dos anos sessenta e setenta e os livros modernistas e de propaganda dos anos trinta e quarenta, entre outros movimentos estéticos expressivos.

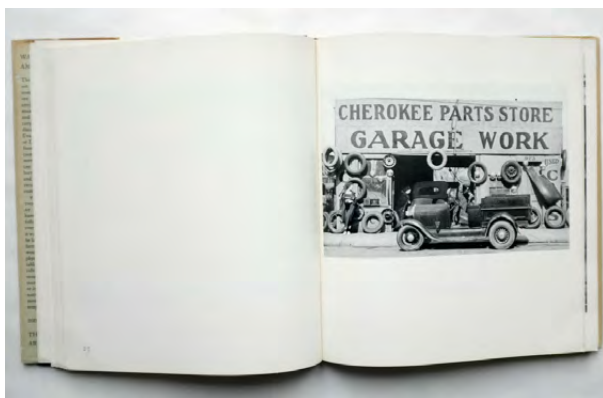
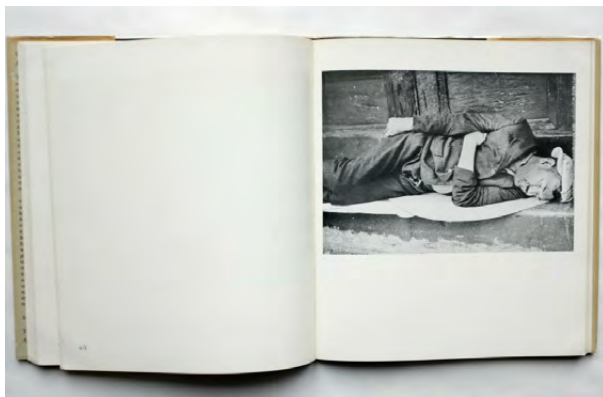
Considerado um dos títulos mais importantes da história dos fotolivros, *American photographs* (1938) – “fotografias americanas”, em português –, do fotógrafo estadunidense Walker Evans (1903 - 1975), apresenta oitenta e sete registros em preto e branco realizados em áreas públicas rurais e urbanas dos Estados Unidos de cidadãos comuns, trabalhadores/as e fachadas de construções vernaculares. Contratado em 1935 pelo governo americano para documentar a recuperação econômica do país, após o período de recessão econômica conhecido como Crise de 1929 (ou Grande Depressão), Evans viajou de carro ao redor de estados da região Sul, como Mississippi, Alabama e Louisiana, onde fotografou cenas cotidianas – um carro estacionado em frente a uma borracharia, uma mulher vestida com casaco de pele caminhando sob o sol, adolescentes carregando melancias na área externa de uma mercearia, entre outras – com notável realismo. Embora o objetivo do governo fosse evidenciar os efeitos de seus próprios programas sociais, nas fotografias criadas por Evans via-se um país ainda afetado pela pobreza e pela miséria causadas pelo período de recessão.<sup>62</sup>

Em 1938, a série foi apresentada na primeira exposição individual de um fotógrafo no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Na ocasião, tomou corpo também como fotolivro, em uma edição de capa dura com tiragem de cinco mil cópias publicada pelo próprio museu para acompanhar a exposição. Gerry Badger observa que embora o lançamento da série nas paredes do MoMA tenha sido praticamente esquecido, a publicação permanece como um marco definidor na história dos fotolivros.<sup>63</sup> Para o autor, Evans demonstrou

62. LIBRARY OF CONGRESS. Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives. Disponível em: <[www.loc.gov/pictures/collection/fsa/docchap4.html](http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/docchap4.html)>. Acesso em 22/01/21.

63 . BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes. Revista Zum, 2015. Disponível em <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>>. Acesso em 10/12/20.





*American Photographs* (MoMA, 1938), de Walker Evans.

que o sequenciamento fotográfico poderia compor uma estrutura complexa de coerência intelectual, com essência de arte literária, ao criar um poema visual sobre o estado em que se encontrava o seu país de morada.

Apesar do estilo documental e realista adotado por Walker Evans na concepção das imagens que formam a série, o fotógrafo refutou a noção de que as suas fotografias compunham documentos. Em entrevista a Leslie Katz, publicada na revista *Art in America*, em 1971, ao tratar da sua obra, ele afirmou que “um documento tem uma utilidade, enquanto a arte não tem nenhuma. Como consequência, a arte jamais será um documento, mas ela poderá adotar este estilo”.<sup>64</sup> A partir desta colocação, é possível afirmar que Evans não identificava em sua obra fotográfica um esforço de registrar a realidade, mas, sim, de interpretá-la livre e artisticamente.

Publicado duas décadas após *American photographs*, sob nítida influência da publicação de Walker Evans, o fotolivro *The Americans* (1958), de Robert Frank (1924 - 2019), reúne fotografias em preto e branco criadas durante viagens de carro ao redor dos Estados Unidos entre 1955 e 1957. Editada originalmente em parceria com o curador e designer gráfico francês Robert Delpire (1926 - 2017), a publicação apresenta imagens de cidadãos comuns em meio a motos, estradas, parques, lojas de departamento, *jukeboxes*, entre outros ícones da cultura norte-americana. Ela oferece uma perspectiva do cidadão comum dos Estados Unidos pós Segunda Guerra Mundial, ora envolto em momentos de lazer, ora atormentado pelo racismo e mergulhado na cultura de consumo.

Estima-se que Frank tenha tirado mais de vinte e sete mil fotografias durante as suas viagens, das quais apenas oitenta e três foram selecionadas para integrar a série. As imagens provocativas, sequenciadas de modo a permitir leituras e interpretações múltiplas, fazem com que *The Americans* permaneça

64 . KIEFER, Luísa. *Sobre Fotografia e Ficção: histórias em imagens*. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018, p. 60.

como uma referência de narrativa e montagem de fotolivro em 2020, mais de sessenta anos após a publicação de sua primeira edição. Em 2017, a série foi exposta em São Paulo, no Instituto Moreira Salles (IMS), com o título *Os Americanos*. Na ocasião, o livro foi reeditado e impresso em versão traduzida para o português em parceria com a editora alemã Steidl, que havia lançado uma reedição do título em 2007 com as imagens digitalizadas em melhor resolução e novas especificações técnicas (papel, formato e encadernação) supervisionadas pelo autor.<sup>65</sup>

Além de abordarem temas semelhantes, as publicações de Walker Evans e Robert Frank compartilham também semelhanças técnicas: em ambas, as fotografias em preto e branco são apresentadas suspensas individualmente em páginas ímpares, sem imagens justapostas. A quantidade de imagens e as dimensões físicas das publicações são quase idênticas. Vale notar ainda que os autores das duas séries fotográficas, ambas de grande escopo e precisão técnica, receberam suporte financeiro de grandes instituições: as viagens de Evans foram financiadas pelo governo americano, conforme detalhado anteriormente, enquanto as de Robert Frank foram possibilitadas por uma bolsa da Guggenheim.

Nas décadas de 1960 e 1970, o artista estadunidense Ed Ruscha (1937), frequentemente associado ao Pop Art, produziu dezoito pequenos livros de fotografias. Autopublicados em pequenas tiragens, os títulos se tornaram referências na história da arte conceitual e do livro fotográfico autoral. No texto introdutório de *Los Angeles Apartments* (2013), o autor Christian Müller discorre que é possível ler os fotolivros de Ed Ruscha como “recipientes” de suas obras de arte, como *Boîte-en-valise* (1935), de Marcel Duchamp (1887 - 1968), que continha reproduções em miniatura, fotografias e *ready-mades* do próprio

65 . STEIDL. *The Americans* by Robert Frank. Disponível em: <<http://www.steidlville.com/books/695-The-Americans.html>>. Acesso em 22/01/21.

artista, permitindo-lhe exibir seu trabalho de várias maneiras.<sup>66</sup> A comparação sugere que Ruscha trata livros como objetos, frequentemente apresentando-os como pequenas esculturas. Alguns desenhos em grafite feitos por ele ao longo dos anos mostram os seus próprios livros em diferentes perspectivas espaciais, reforçando o interesse do autor no objeto material que carrega sua obra. É importante pontuar, no entanto, que durante muito tempo Ruscha tratou suas fotografias como obras individualmente banais, cujo sentido só era adquirido a partir da forma-livro. Em 1965, ele chegou a afirmar que “a fotografia está morta como arte; seu único lugar é o mundo comercial, para propósitos técnicos ou informativos”.<sup>67</sup> Décadas depois, em 2003, ele afirmou que passou a enxergar as suas obras fotográficas dos anos 1960 como artísticas, pois agora elas tinham um “quociente de tempo” que lhe alterava a percepção.<sup>68</sup>

Em *Every Building in Sunset Strip*, autopublicado em 1966, Ed Ruscha volta-se à área de entretenimento da Sunset Boulevard, na cidade de Los Angeles, Estados Unidos. O formato de sanfona do fotolivro permite a apresentação de todas as fotografias dos edifícios da região em uma mesma página. Para produzir as imagens, Ruscha utilizou uma câmera fotográfica motorizada de pequeno formato acoplada ao teto de um carro. Após reveladas, ele cortou e montou as fotos lado a lado, reunindo-as em uma página de sete metros e meio. Cada lado da rua é apresentado em uma longa faixa, com as duas tiras justapostas ao longo de todo o comprimento da dobra. Em 1973, Ruscha repetiu o mesmo processo de documentação, desta vez na área Hollywood Boulevard, e, em 2004, refez de carro e fotografou o mesmo percurso, resultando em *Then and Now: Hollywood Boulevard, 1973-2004* (2005). Na obra, a passagem do tempo pode ser percebida por meio das novas fachadas, árvores e configurações arquitetônicas da rua.

66 . MÜLLER, Christian. *Ed Ruscha: Los Angeles Apartments*. Göttingen: Steidl, 2013, p. 17.

67 . Ibidem, p.11.

68 . Ibidem

Similarmente a Ed Ruscha, o casal alemão de artistas Hilla Becher (1934 - 2015) e Bernd Becher (1931 - 2007) demonstrou amplo interesse em construir tipologias de construções arquitetônicas presentes em espaços públicos por meio de fotografias em preto e branco. Com uma câmera profissional de grande formato, Hilla e Bernd fotografaram sistematicamente edifícios com semelhanças formais em diferentes países da Europa pós-industrial, como fornos de cal, depósitos de gás e silos. O método adotado pelo casal envolvia um conjunto de procedimentos, como o enquadramento centralizado de elementos isolados e a busca por condições de iluminação sem grandes contrastes de sombras, de modo a criar imagens descritivas concentradas nas próprias estruturas, e não em interpretações subjetivas.<sup>69</sup> As imagens, posteriormente, eram organizadas de forma minimalista em grades geométricas e apresentadas em dimensões idênticas, de modo que não houvesse hierarquia entre elas.

Em *Anonyme Skulpturen: Ein Typologie Technischer Bauten* (1970), o primeiro fotolivro de autoria do casal, as fotografias são divididas em capítulos que correspondem aos tipos de estrutura em evidência (“Torres de resfriamento”, por exemplo). Ao explorar os formatos possíveis de um único tipo de estrutura, os Bechers demonstraram como diferentes contextos históricos e geográficos afetam o pensamento arquitetônico. Para o editor e professor de Artes Amir Brito Cadôr, “ao fotografar estruturas obsoletas, ou prestes a perder a sua utilidade, para além de reforçarem o aspecto purista e formal de seu trabalho, os Bechers atuam como guardiões/intérpretes da memória futura.”<sup>70</sup>

Mais interessado em ações humanas do que em formas e vestígios urbanos, *Document Kouen* (1980), do fotógrafo japonês Kohei Yoshiyuki (1946), apresenta uma série de imagens criadas às escondidas de encontros sexuais noturnos em parques de Tóquio. Portando apenas uma câmera de 35mm e

69 . CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, p. 164.

70 . *Ibidem*, p. 164.



*Anonyme Skulpturen: Ein Typologie Technischer Bauten* (Art-Press, 1970), de Hilla e Bernd Becher.



*Document Kouen* (Seven Sha, 1980), de Kohei Yoshiyuki.



*Centro* (autopublicado, 2014), de Felipe Russo.

filme infravermelho, Yoshiyuki registrou uma comunidade secreta de amantes e voyeurs escondida em meio a arbustos. Assim como em *TTP*, de Hayahisa Tomiyasu, o fotolivro se constrói a partir da observação repetitiva de uma mesma área pública com grande movimentação de pessoas – parques públicos, em ambos os casos. Com imagens de figuras humanas que remetem a animais selvagens fotografados durante safaris, a publicação “captura perfeitamente a solidão, a tristeza e o desespero que tantas vezes acompanham as relações sexuais ou humanas em uma metrópole grande e difícil como Tóquio”.<sup>71</sup>

Desde o começo do século XXI, artistas visuais de diversas nacionalidades, como Andreas Gursky (1955), Wolfgang Tillmans (1968), Alec Soth (1969), Betsy Karel (1946) e Gabriel Orozco (1962), entre outros, têm explorado a constituição material e poética do espaço público com atenção à desigualdade social, o urbanismo excludente e a gentrificação por meio da fotografia de cenas e objetos cotidianos nestes espaços. Entre tais obras, *Centro* (2014), do fotógrafo paulista Felipe Russo (1979), possibilita outra vivência de um grande centro urbano a partir do detalhe, do vazio, do silêncio, do mundano e de pequenos gestos transformativos de intervenção sobre a superfície da cidade. Em entrevista à Revista Zum, Felipe Russo afirma que seu objetivo com a investigação do centro de São Paulo a partir da fotografia é aproximar escalas distintas de observação, desconstruindo hierarquias de importância do espaço construído.<sup>72</sup> Segundo o fotógrafo, os objetos e espaços fotografados aludem a questões históricas e sociais ora muito particulares a São Paulo, ora típicas de qualquer grande centro urbano, “como monumentos que celebram o efêmero e apontam a existência de uma energia latente de transformação”. Russo afirma ainda que o ensaio é constituído pela pesquisa do espaço e de sua representação

71. Fala de Martin Parr em texto descritivo da exposição *The Park*, realizada no Instituto de Arte Moderna de Brisbane, em 2011. Tradução livre de texto disponível em: <[ima.org.au/exhibitions/kohei-yoshiyuki-the-park/](http://ima.org.au/exhibitions/kohei-yoshiyuki-the-park/)>. Acesso em 10/01/21.

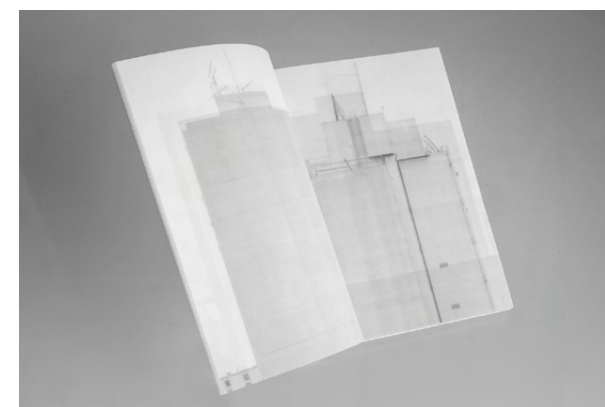
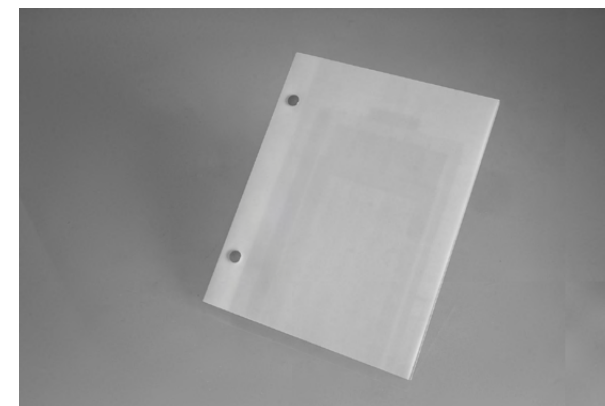
72. A entrevista está disponível em: <[www.revistazum.com.br/radar/fotolivro-centro](http://www.revistazum.com.br/radar/fotolivro-centro)>. Acesso em 28 de novembro de 2019.

no plano bidimensional da superfície de uma fotografia. Tal esforço, em *Centro*, resulta em um trabalho marcado por fotografias contemplativas, realizadas com câmeras analógicas de grande formato nas primeiras horas do dia, em que o espaço se apresenta e se identifica por meio da pós-ação. O projeto gráfico do livro, por sua vez, com seus relevos e costura aparente, não apenas complementa a série fotográfica, como é ele próprio aspecto indissociável do sentido da obra.

São muitos os fotolivros e fotozines dedicados a investigar o centro de São Paulo, a metrópole mais populosa da América Latina. Tive acesso a alguns desses títulos durante feiras de publicações independentes e de arte impressa realizadas na capital paulista, onde expus regularmente por meio da Savant Editora entre 2013 e 2018. Autopublicado em 2014, *Campo Cego*, de Ivan Padovani, apresenta um inventário de empenas cinzentas. Impressas em *laser film*, um material translúcido similar ao papel vegetal, as imagens se sobrepõem e se atravessam, formando novos desenhos arquitetônicos. Segundo o autor, a proposta da publicação é a de “olhar para estas paredes e não ver nada, mas ao mesmo tempo ser um espaço sujeito a ser preenchido de forma subjetiva”.<sup>73</sup> *A Grande Seca* (2015), de Ronald Ansbach, por outro lado, apresenta imagens de edifícios da cidade de São Paulo com um objetivo mais específico: expor o abandono dos espaços públicos e a negação da cidade como *locus* coletivo.<sup>74</sup> A publicação, que é vendida embrulhada a vácuo, é composta por folhas de papel com uma dobra vertical no centro da página agrupadas por uma faixa elástica, de modo que o/a leitor/a possa organizá-las em sequências variadas. Já *Empena Cega* (2016), de Marcelo Cidade (1979), propõe uma investigação sobre as “possibilidades de se fazer arte entre o espaço público da cidade e o espaço

73. Trecho de entrevista com Ivan Padovani realizada pelo site Oitenta Mundos. Disponível em: <<https://oitentamundos.com.br/ivan-padovani-e560b13bcb68>>. Acesso em 02/01/21.

74. LIVRARIA MADALENA. *A Grande Seca*. Disponível em: <<https://livrariamadalema.com.br/?product=a-grande-seca>>. Acesso em 22/01/21.



*Campo Cego* (autopublicado, 2014), de Ivan Padovani.

privado (ou semi-público) de galerias e museus”.<sup>75</sup> Por meio da documentação fotográfica de ambientes urbanos frequentados por skatistas e pichadores, o artista paulista recria trajetos cotidianos que servem de inspiração para os seus trabalhos em escultura e instalação.

Similarmente ao *Empena Cega*, *Ressaca Tropical* (2016), do artista plástico brasileiro Jonathas de Andrade (1982), pode ser lido com um grande mosaico de referências e inspirações, ainda que seja uma obra completa, de sentido construído pelo/a leitor/a. Publicado em parceria com a Ubu Editora, o fotolivro foi inspirado por um diário de autoria anônima encontrado pelo artista no lixo, em que são relatadas histórias de amor e reflexões cotidianas sobre a vida compartilhada nas ruas da Recife dos anos 1970. Ao apropriar-se de fotografias da cidade selecionadas em quatro acervos diferentes e misturá-las a relatos extraídos do diário, o artista alagoano constrói uma narrativa semi-ficcional baseada na reorganização de documentos históricos.

Também interessados em explorar a história da capital pernambucana a partir de um olhar íntimo e subjetivo, Bárbara Wagner (1980) e Benjamin de Burca (1975) apresentam em *Edifício Recife* (2018) fotografias de esculturas presentes em prédios da cidade acompanhadas de depoimentos de seus porteiros, que compartilham impressões gerais sobre as obras com as quais convivem diariamente. Idealizadas a partir de uma lei municipal instaurada em 1962 que obrigava a instalação de artes tridimensionais na entrada de grandes edificações, muitas das esculturas acabaram cercadas em espaços residenciais privados com o passar dos anos, tornando-se restritas à contemplação dos/as moradores/as dos edifícios.<sup>76</sup> Se inicialmente as obras eram comissionadas



75 . SP ARTE. Obras: Marcelo Cidade: empena cega. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/obras/marcelo-cidade-empena-cega-7994/>>. Acesso em 22/01/21.

76 . OGRITO!. Expo de Bárbara Wagner mostra obras de arte em prédios privados do Recife. Disponível em: <<https://www.revistaogrito.com/barbara-wagner-edificio-recife/>>. Acesso em 22/01/21.

*Edifício Recife* (IKREK Edições e Koenig Books, 2018), de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca.



*Farroupilha* (Editora Madalena, 2020), de André Penteadó.

a artistas de tradição modernista, a partir dos anos 1990, com a pressão dos setores privados para que os projetos imobiliários fossem concluídos o quanto antes, muitas das esculturas passaram a ser criadas pelas próprias construtoras.<sup>77</sup> O fotolivro, publicado pela IKREK Edições em parceria com a Koenig Books, apresenta sessenta e seis fotografias distribuídas ao longo de 160 páginas de treze por vinte e um centímetros. O formato compacto e vertical da publicação, com encadernação do tipo brochura no extremo superior da página, remete aos blocos de anotações. Eleito em 2018 pela Revista Zum e pela Biblioteca de Fotografia do IMS como um dos fotolivros de destaque do ano, *Edifício Recife* é simultaneamente um catálogo de esculturas, uma pesquisa de opinião e um retrato da especulação imobiliária de Recife.

Outro projeto de expressivo destaque no campo dos fotolivros interessado em identificar aspectos formadores de identidades nacionais nos espaços públicos é *Rastros, Traços e Vestígios*, de André Penteadó (1970). Composto por três publicações lançadas ao longo de cinco anos – *Cabanagem* (2015), *Missão Francesa* (2017) e *Farroupilha* (2020) –, o projeto é resultado de uma investigação visual de acontecimentos históricos ocorridos antes da invenção da fotografia ou que não possuem iconografia fotográfica de época. Segundo o autor, os fotolivros não objetivam ser um projeto documental, mas, sim, questionar a própria natureza do documento e discutir como certas narrativas são perpetuadas, em detrimento de outras.<sup>78</sup>

Ao folhear os fotolivros de Penteadó, é evidente o interesse do autor em discutir como acontecimentos do passado ecoam no presente, especialmente no cotidiano dos espaços públicos e nas relações raciais do Brasil atual. Em suas páginas, são frequentes as imagens de monumentos históricos, fachadas

77 . WAGNER, Bárbara. *Edifício Recife*, 2013. Bárbara Wagner. Disponível em: <<https://www.barbarawagner.com.br/Edificio-Recife-Edifice-Recife>>. Acesso em 22/01/21.

78 . Informação disponível em <<http://rastrosracoestestigios.com.br/sobre/>>. Acesso em 04/01/21.

de edifícios, travessias, eventos culturais, entre outros elementos materiais e imateriais que constituem as paisagens urbanas. Em *Cabanagem*, imagens pixelizadas de homens negros mortos, publicadas originalmente na seção policial do jornal Diário do Pará, são intercaladas com fotografias de igrejas católicas e objetos em forma de cruz, enquanto em *Missão Francesa*, edificações com traços arquitetônicos europeus destacam-se em meio a ruas pichadas e estacionamentos lotados. Em uma das passagens mais marcantes de *Farroupilha*, última e mais robusta publicação do projeto, o/a leitor/a mergulha na escuridão da noite no Cerro dos Porongos, onde mais de cem soldados negros escravizados foram mortos em uma única madrugada na ocasião da Guerra dos Farrapos, para, em seguida, emergir abruptamente nos olhos atentos de um soldado branco que participa do tradicional desfile de 20 de setembro, evento anual que celebra a identidade gaúcha.<sup>79</sup> Nos três fotolivros, Penteadó optou por uma estética que muitas vezes remete à investigação forense, com uso frequente de *zoom* e *flash*, como se estivesse procurando evidências de um crime. Por essa abordagem, é possível inferir que, para o autor, os acontecimentos históricos investigados foram permeados por atos de violência.

Atravessamentos entre os temas fotografia, violência e história estão presentes também em *Río-Montevidéo* (2015), da artista brasileira Rosângela Rennó. Publicado pelo Centro de Fotografia (CdF) de Montevidéu para acompanhar a exposição homônima, o fotolivro apresenta trinta e duas fotografias em preto e branco criadas entre 1957 e 1973 por Aurelio González, jornalista uruguaio do Partido Comunista que, pressentindo a proximidade de um golpe militar, escondeu quase cinquenta mil negativos em um local de difícil acesso. Inicialmente tido como perdido, o material foi descoberto após três décadas oculto e passou a fazer parte do acervo fotográfico do CdF. Ao

79. BARBOSA, Luciano Rodrigues. *A cor dos Porongos: Percepções raciais flutuantes no século XIX*. Monografia - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011, p. 33.

apropriar-se de imagens criados por González em que são vistos desde protestos violentos e confrontos armados a partidas de futebol e cerimônias religiosas, Rennó constrói uma história que aproxima as realidades sociais, políticas e culturais do Uruguai e do Brasil enquanto “questiona a relação entre narrativas coletivas nacionais e fatos registrados.”<sup>80</sup>

Para a escritora estadunidense Susan Sontag (1933 - 2004), a reabilitação de fotografias antigas tornou-se um importante ramo na indústria dos livros fotográficos. Segundo a autora, fotografias não passam de fragmentos, cujas amarras se afrouxam com o tempo, e poderiam ser descritas também como citações.<sup>81</sup> Um livro de fotografias, portanto, seria como um livro de citações. Sontag é crítica à produção desenfreada de livros baseados em fotografias apropriadas de sótãos e acervos públicos. Ela afirma que tais títulos oferecem “história instantânea, sociologia instantânea, participação instantânea” e, não raramente, são formas anódinas de “empacotar a realidade”, caracterizadas pela dispersão de dados.<sup>82</sup>

Assim como há fotolivros interessados em tratar de questões históricas, de conhecimento e interesse comum, há títulos baseados na proximidade e na intimidade de seus/suas autores/as com espaços específicos. De origem alemã, *Pferde & Autos* (2012) – “cavalos e carros”, em português –, fotolivro autopublicado de Clara Bahlsen, oferece um olhar sobre a vida cotidiana em uma vila rural no norte da Alemanha – local onde a autora cresceu –, em que meninos são comumente presenteados com carros, enquanto meninas ganham cavalos e pôneis. O título aborda temas como tradição familiar e papéis de gênero por meio de trinta e seis fotografias – algumas coloridas, outras em preto e branco – sequenciadas

80. Descrição da obra disponível em <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/about/63>>. Acesso em 04/01/21.

81. SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 86.

82. Ibidem, pág. 90.





Photo Note	August 3, 2013
Amsterdam	Dam
1:40 - 4:00	

ao longo de cinquenta e seis páginas. A capa dura forrada com papel prateado remete à lataria dos automóveis, ao passo que a sequência fotográfica que encerra a publicação – automóveis pretos muito semelhantes entre si atravessam uma rodovia, sumindo aos poucos do enquadramento – transmite a sensação de que os carros são instrumentos que possibilitam a exploração do desconhecido, para muito além da zona rural, de onde os cavalos (e suas proprietárias?) raramente saem.

*People of the Twenty-First Century* (2014) – “pessoas do século vinte e um”, em português –, do artista holandês Hans Eijkelboom (1949), é outro exemplo de fotolivro interessado em criar relações de significado entre habitat e padrões comportamentais a partir de olhares direcionados aos espaços públicos. Ao longo de mais de vinte anos, entre 1992 e 2013, o autor documentou sistematicamente padrões altamente específicos de vestimentas em áreas de uso comum de diferentes países, com predileção aos arredores de *shoppings* e centros comerciais. Para executar tal tarefa, Hans adotou um método que consistia em pendurar a sua câmera na altura do peito e esconder um disparador remoto no bolso, de onde os disparos eram acionados discretamente em meio a multidões de pessoas.<sup>83</sup> Posteriormente, as imagens criadas eram diagramadas com dimensões idênticas em grades geométricas, de modo que não houvesse hierarquia entre elas. Sob as grades, eram adicionadas fichas textuais indicando as cidades, as datas e os horários de criação das fotografias. Em um dos conjuntos fotográficos, realizado em Amsterdã no dia 19 de agosto de 2003, é possível ver doze homens vestidos com blusas estampadas com o símbolo da banda *Rolling Stones*. Em outro momento do livro, no dia 10 de maio de 2012, em São Paulo, doze mulheres caminham em uma rua comercial vestidas com estampas de onça.

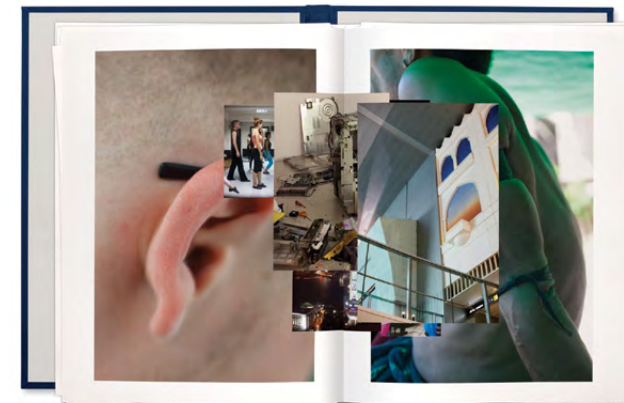
83 . EIJKELBOOM, Hans. *People of the Twenty-First Century*. Phaidon Press, Londres, 2014, p. 497.

Antes de ser publicada como fotolivro pela editora Phaidon, em 2014, *People of the Twenty-First Century* foi exposta na 30ª Bienal de São Paulo, em 2012. A obra dialoga tanto com a produção artística dos Bechers, em termos de organização imagética baseada em grades e interesse por tipologias, quanto com *American photographs* e *The Americans*, pelo empenho em retratar características físicas e gestuais exemplares de parcelas da população. As fotografias que baseiam *People of the Twenty-First Century*, no entanto, retratam uma variedade muito maior de pessoas, de diferentes tempos, nacionalidades e classes sociais.

Tendências estéticas e hábitos comportamentais da população mundial no século XXI são eixos temáticos de *Neue Welt* (2012) – “novo mundo”, em português –, fotolivro criado pelo artista alemão Wolfgang Tillmans a partir de fotografias tiradas entre 2009 e 2012 em áreas públicas de diferentes cidades, países e continentes. Por meio da união dos registros, Tillmans apresenta uma visão de mundo baseada no consumo, nas interações sociais cotidianas, nas fronteiras físicas e simbólicas e na relação dos seres humanos com os aparatos tecnológicos ao seu redor. Não há uma lógica clara na forma como as imagens são apresentadas: fotografias feitas em diferentes locais e contextos são apresentadas na mesma página, algumas vezes parcialmente sobrepostas umas pelas outras. Essa escolha estética sugere que, para o autor, já não é possível organizar o mundo da atualidade em categorias simples, como outros fotógrafos tentaram fazer no passado.<sup>84</sup>

Ainda que a diagramação experimental predominante da publicação abra um vasto campo de possibilidades interpretativas, algumas escolhas estéticas pontuais mais tradicionais sugerem as intenções do autor. Em uma página dupla, por exemplo, a fotografia de um caminho escuro que se assemelha ao interior de uma cabana improvisada é apresentada justaposta à outra de uma

84. GODFREY, Mark; HOLERT, Tom; TILLMANS, Wolfgang (Orgs.). *Wolfgang Tillmans: 2017*. Londres, Tate Publishing, 2017, p. 62.

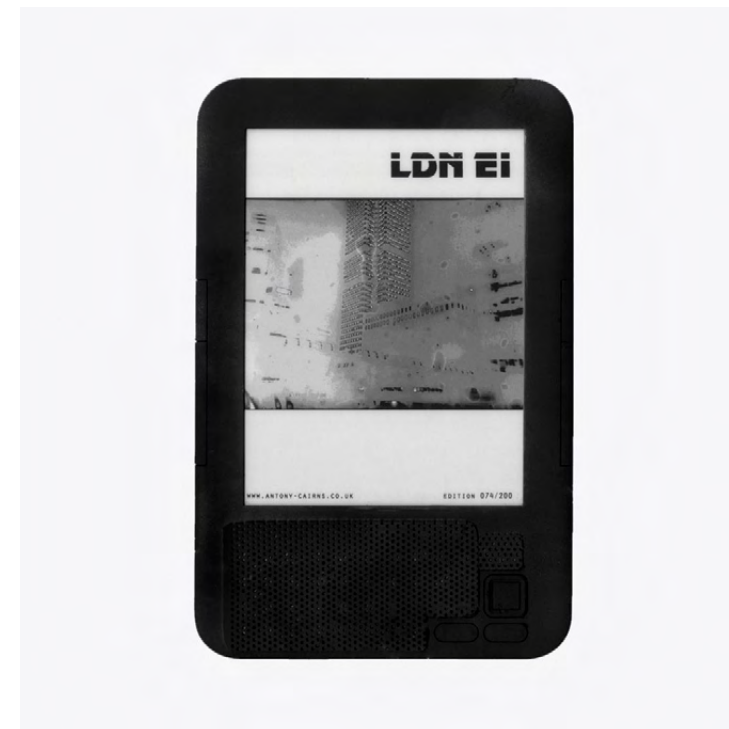


*Neue Welt - Art Edition* (Taschen, 2012), de Wolfgang Tillmans.

garganta humana. Juntas, elas compõem a imagem de um local de morada ou de passagem. Apontam também para a arquitetura como uma extensão das necessidades do corpo. Outra rima visual pode ser percebida mais adiante entre duas fotografias dispostas em diferentes momentos do livro. Na primeira vemos as cataratas do Iguaçu; na segunda, uma garra de aço coleta uma grande quantidade de lixo doméstico, que parece prestes a escapar pelas brechas do dispositivo mecânico. Além de possuírem semelhanças imagéticas – composição triangular; tons monocromáticos – e de conteúdo – elementos de grandes proporções; a iminência da queda –, ambas as imagens ocupam sozinhas páginas duplas com sangria de impressão em todas as laterais. A relação entre as duas fotografias sugere que a produção de lixo segue um fluxo contínuo semelhante àquela da queda das águas das cataratas.

Em 2014, na ocasião da Bienal de Arquitetura de Veneza, Tillmans aplicou suas práticas editoriais na criação de uma instalação inédita. Em *Book for Architects* (2014), paredes perpendiculares compõem a estrutura de uma instalação fotográfica pensada nos moldes de um fotolivro. A obra consiste em uma projeção de dois canais (Cor, 44'55") sobre superfícies divididas por um ângulo de 90°, como páginas de um livro aberto. Fotografias de edifícios cotidianos realizadas pelo fotógrafo alemão durante viagens a trinta e sete países compõem o conteúdo da obra. Enquanto assiste à projeção, o público é convidado a interagir com um móvel de madeira, estruturado em variados níveis de altura, no qual é possível apoiar, subir ou sentar. A inclusão do objeto não é arbitrária: o móvel foi projetado pelo próprio artista como extensão da obra fotográfica e está diretamente relacionado ao conteúdo apresentado. Ao oferecê-lo como apoio de descanso multiuso, o artista segue investigando o modo como o ser humano se relaciona com o espaço físico ao seu redor.

Em *Book for Architects*, enquanto as propriedades digitais da projeção referenciam os processos técnicos que possibilitaram os registros fotográficos,



LDN EI (autopublicado, 2015), de Antony Cairns.



*Folie à deux* (autopublicado, 2019), de Felipe Abreu.

a materialidade do espaço expositivo dialoga diretamente com o conteúdo da projeção. Em suma, a instalação de Tillmans aponta para os temas das fotografias digitais em seus suportes de apresentação físicos, integrando estes últimos, por sua vez, às ideias fundamentais que compõem a obra. Como em fotolivros convencionais, *Book for Architects* é baseada em um sequenciamento específico de imagens, dispostas em diferentes dimensões, muitas vezes sobrepostas, sugerindo rimas visuais.

Um número crescente de artistas, fotógrafos/as, designers e editores/as têm explorado as possibilidades das interfaces digitais no processo de criação de suas obras. As experimentações resultam, muitas vezes, em publicações exclusivas e interativas, que navegam entre o meio físico e o eletrônico e se transformam de acordo com as demandas do/a leitor/a. Em *LDN EI* (2015), o fotógrafo Antony Cairns reimagina digitalmente tanto a paisagem urbana quanto a experiência de folhear um fotolivro. A obra, finalista ao prêmio Paris Photo-Aperture de Fotolivros de 2015, é um Kindle hackeado. Ao contrário do Kindle tradicional, em que o leitor escolhe aquilo que deseja ler, em *LDN EI*, o leitor visualiza apenas os registros noturnos de espaços urbanos esvaziados e estruturas metálicas em construção concebidos originalmente em filme fotográfico P&B de 35mm. Ao design original do aparelho – formato arredondado e superfície emborrachada, para conforto das mãos do leitor –, foram acrescentados fragmentos afiados de metal. A aparência de construção inacabada do dispositivo reforça o conteúdo da obra.

Diferentemente das obras apresentadas anteriormente, em que o olhar direcionado ao espaço público buscava comentar situações e acontecimentos verídicos, há títulos que partem da realidade material das áreas urbanas para construir narrativas inteiramente ficcionais. Em *Folie à deux* (2019), por exemplo, o fotógrafo e editor brasileiro Felipe Abreu parece questionar as percepções mais comuns atribuídas a certos conjuntos fotográficos ao propor uma narrativa

criminal baseada em aparências. Por meio da união de imagens de arquivo, relatos escritos e fotografias criadas pelo autor – em que são vistos um beco vazio e mal iluminado, uma passarela subterrânea, o interior de uma floresta, a fachada de um prédio ao entardecer, entre outros espaços ermos –, o fotolivro constrói um labirinto de pistas falsas envolvendo seis supostos assassinatos. Não consta na publicação a informação de que os crimes não ocorreram de fato, de modo a estimular no/a leitor/a desavisado/a o desejo por solucionar o mistério do encadeamento das imagens. Segundo o autor, um dos objetivos do fotolivro é o de “transportar clichês e códigos do romance policial, do filme noir e detetivesco para uma publicação fotográfica”.<sup>85</sup>

Em 2014, experimentei as possibilidades de ficção oferecidas pelo sequenciamento fotográfico ao criar o fotozine *Fantasma*. Autopublicado por meio da Savant Editora, o título consiste em uma folha única de sessenta por noventa centímetros com impressão nas duas faces, dobrada de modo a conduzir a ordem em que as imagens são apresentadas. Por meio da associação entre fotografias em preto e branco tiradas em Brasília, Buenos Aires, João Pessoa, São Paulo e Tiros, busquei criar uma cidade única e imaginária caracterizada pela solidão de seus/suas habitantes. A artista gráfica e educadora brasileira Ana Paula Garcia observa que a paisagem evocada pela publicação “não é pertencente a apenas um lugar, mas a vários, e só existe a partir da leitura da publicação. A montagem, portanto, constrói um lugar ficcional, que só existe ao ser ativado pelo leitor.”<sup>86</sup>

Conforme exemplificado, fotolivros sobre espaços públicos e dinâmicas sociais urbanas podem expressar tanto as experiências e memórias como os

85. Trecho de entrevista com Felipe Abreu realizada pela Revista Zum. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/fole-a-deux/>>. Acesso em 22/01/21.

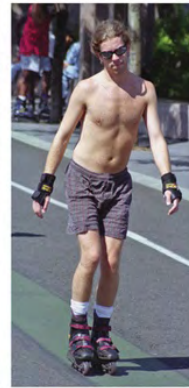
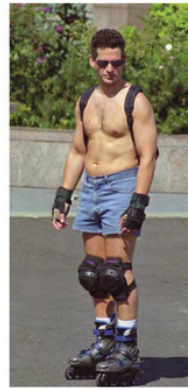
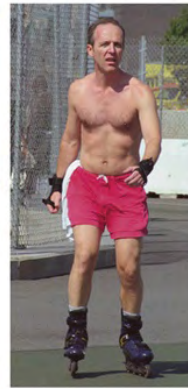
86. GARCIA, Ana Paula. *Lugar impresso: relações entre a paisagem e o livro de artista*. Dissertação de Mestrado - UFMG, Belo Horizonte, 2020, p. 99.

desejos e anseios de seus/suas autores/as. Eles podem conter narrativas ou não, assim como podem ou não tratar de situações e acontecimentos verídicos. Em 2021, com o acesso facilitado a ferramentas fotográficas e de edição, as relações entre o livro e a fotografia têm sido exploradas e ressignificadas cotidianamente por fotógrafos/as, artistas e editores/as. Enquanto alguns títulos se alinham a categorias tradicionais, tais como diário, tipologia e fotojornalismo, outros se tornam objetos de interesse justamente por conta de suas imprecisões e especificidades. Para o professor, pesquisador e crítico de Fotografia Ronaldo Entler, ainda que os livros teóricos sejam capazes de “produzir aventuras”, eles chegam ao/à leitor/a “minimamente sedimentados”, ou estruturalmente previsíveis, ao passo que os fotolivros configuram terrenos abertos, descontínuos, de categorização difícil.<sup>87</sup>

Os títulos apresentados nesta dissertação apontam para a pluralidade de sentidos e suportes do sequenciamento fotográfico em projetos editoriais. Além de serem obras de natureza artística capazes de gerar leituras e interpretações variadas, eles confirmam a hipótese que ancora esta pesquisa de mestrado: fotolivros impressos e eletrônicos têm a capacidade de reimaginar as interações sociais do espaço público ao propor interpretações visuais das características identitárias que o compõem. Beneficiando-se de particularidades do formato editorial, tais como a manipulação interativa de páginas e a possibilidade de divulgação de obras artísticas completas para além do alcance de museus e galerias, as obras em evidência nesta dissertação propõem o sequenciamento de fotografias como instrumento de reflexão crítica e formação poética.

87. ENTLER, Ronaldo. *Notas sobre o atrito entre o livro e a fotografia*. Revista Zum, 2019. Disponível em <<https://revistazum.com.br/colonistas/livro-e-a-fotografia>>. Acesso em 22 de janeiro de 2021.





24 AUG 1997	New York City, US 10.50 - 11.20
-------------	------------------------------------

EVERY BUILDING  
**ON THE  
SUNSET  
STRIP**

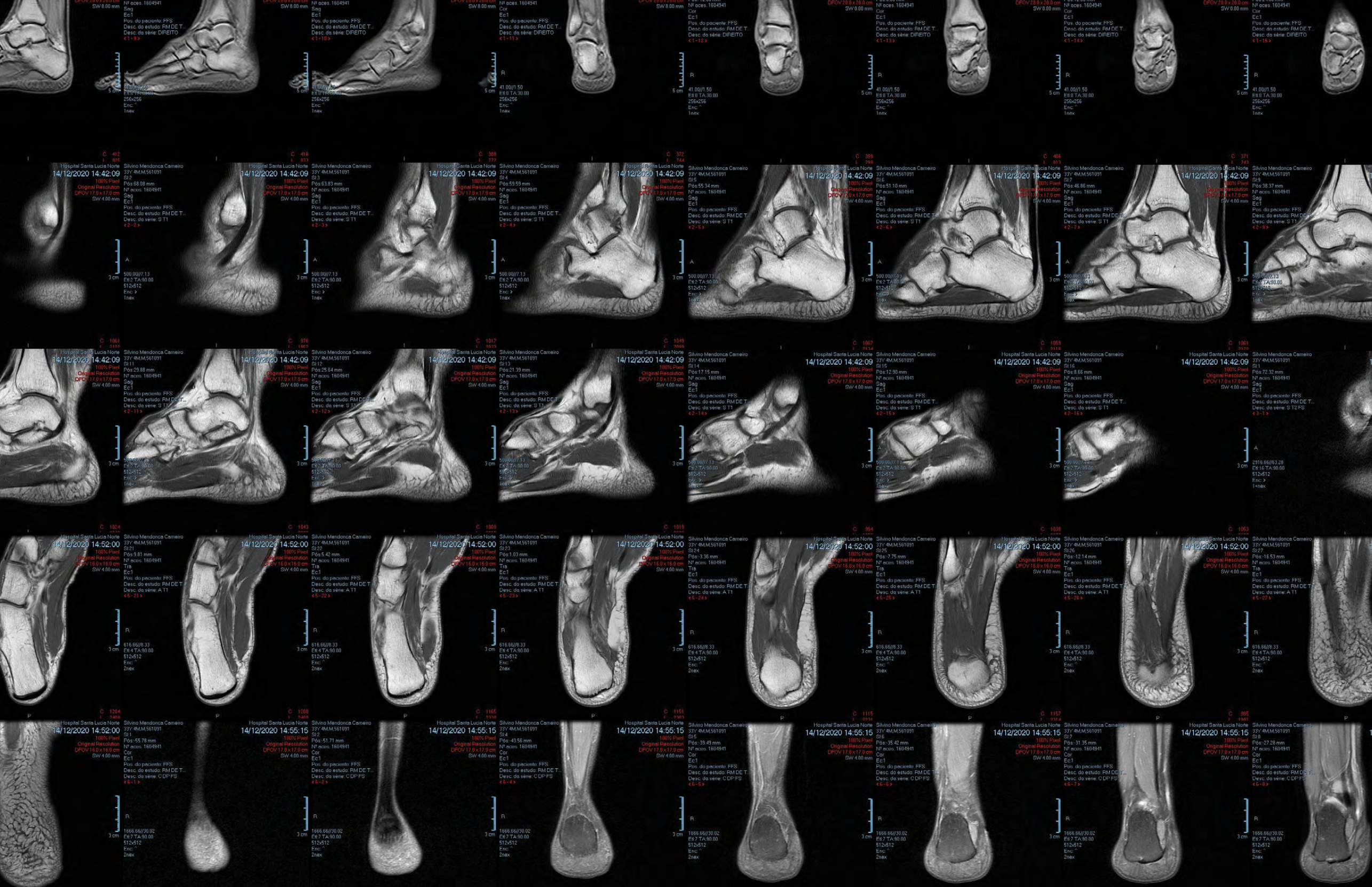
**EDWARD RUSCHA**

**1 9 6 6**





## Considerações finais





Nos últimos sete meses de escrita desta dissertação, torci o tornozelo do pé direito duas vezes. Os acidentes aconteceram em circunstâncias semelhantes: menos de um minuto após sair de casa, tropecei ao pisar desajeitadamente em superfícies desniveladas entre o pilotis e o estacionamento do prédio em que moro. Conforme orientação do ortopedista que me atendeu nas duas ocasiões, fiz dez sessões de fisioterapia e continuo me exercitando em casa, com um disco de equilíbrio.

Desde que passei a trabalhar remotamente, em março de 2020, diminuí consideravelmente a frequência de caminhadas diárias. Quase não frequento mais a região central de Brasília e há dias inteiros em que sequer saio de casa. Teria a mudança de hábito me deixado mais propenso aos tropeços? Após um ano de repouso, estariam os meus pés menos treinados para percorrer os desníveis característicos dos espaços públicos? Talvez tenham sido apenas descuidos pontuais. Ou talvez os meus olhos já não persigam as “coisas chãs” com a mesma atenção de antes.

A diminuição na frequência das caminhadas e a impossibilidade de viajar com segurança certamente afetaram a minha produção fotográfica. Entre março e dezembro de 2020, fotografei um único filme de 35mm. No álbum do meu celular, constam 2.591 fotos criadas neste período. A título de comparação, em 2019, no mesmo espaço de tempo, revelei 11 filmes e tirei 4.116 fotos com o celular. Se caminho menos, fotografo menos.

Após a primeira lesão, fui submetido a uma ressonância magnética, que extraiu do meu pé direito uma sequência de imagens em preto e branco, granuladas, quase abstratas; de certa forma, similares a algumas fotografias que crio com a minha câmera de 35mm. Dispostas na ordem em que foram criadas, as imagens apresentam um mergulho milimétrico nas densidades dos músculos e ossos que me sustentam na caminhada. Em um primeiro momento, elas se mostraram úteis no diagnóstico do trauma que sofri: edema contusional no

maléolo lateral da fíbula, alteração de sinal intrassubstancial do tendão fibular longo e pequeno derrame articular tibiotalar. Hoje, elas não têm mais a utilidade de outrora, mas despertam em mim lembranças vivas e agridoces das últimas semanas de 2020.

Ao longo dos últimos dois anos, debrucei-me sobre uma ampla variedade de fotolivros que se adequam ao escopo desta pesquisa, vários dos quais me foram apresentados pelos/as seus/suas próprios/as autores/as, em feiras de publicações independentes realizadas ao redor do Brasil. Diante das publicações, busquei compreender quais foram os mecanismos utilizados para transformar os espaços públicos urbanos em territórios impressos, não para tentar decodificar ou explicar as intenções de quem as criou, mas para visualizar diferentes perspectivas de leitura. Paralelamente, propus-me a refletir sobre as práticas artísticas e editoriais que me acompanham desde a criação da minha primeira zine. Desde que comecei a fotografar até hoje, sinto como se eu não buscasse assuntos para criar publicações; eles chegam a mim naturalmente, em caminhadas, viagens e outros deslocamentos.

Interessei-me pelo universo dos fotolivros em meados de 2005, quando visitei pela primeira vez a seção de livros de fotografia da Livraria Cultura. Nesse mesmo período, fui introduzido aos trabalhos de centenas de fotógrafos/as brasileiros/as e estrangeiros/as por meio do *Flickr*<sup>88</sup>, muitos/as dos/as quais autopublicavam os seus trabalhos autorais em meios impressos. Em 2009, me aventurei pela primeira vez no formato: projetei uma zine intitulada *S.M.* em formato A5 com 28 páginas no *Corel Draw*<sup>89</sup> e imprimir dez cópias em papel *offset* na papelaria mais próxima da minha casa. A publicação contém fotografias tiradas em áreas públicas de Brasília e a sua pequena tiragem foi distribuída

88 . *Flickr* é um website de hospedagem e partilha de fotografias, desenhos, ilustrações, entre outras imagens.

89 . *Corel Draw* é um programa de desenho vetorial bidimensional para design gráfico. Não é a ferramenta ideal para a diagramação de publicações com paginação. Hoje, utilizo o programa *Indesign* para criar projetos gráficos de zines e livros.

gratuitamente na mesma semana em que ela foi impressa. Em *S.M.*, busquei criar rimas visuais a partir de fotografias justapostas, mas não me atentei à possibilidade de desenvolver uma estrutura narrativa ao longo das páginas. Foi um experimento conduzido de modo desprezioso, pelo simples desejo de ver as fotografias organizadas em um mesmo material impresso.

Desde então, continuei experimentando com os formatos impressos, até que, em 2012, criei a minha própria editora independente, a Savant. Percebo, hoje, que não há uma fórmula definitiva para a criação de bons fotolivros. Algumas publicações se sustentam bem apenas com imagens, ao passo que outras se beneficiam de contexto em forma de títulos, datas e sinopses. Há histórias inteiras que podem ser contadas por meio de fotocópias baratas grampeadas, enquanto outras necessitam de papéis e encadernações especiais. Em minha experiência como designer, sempre busquei atender às especificidades técnicas e conceituais do conjunto fotográfico, desde que houvesse orçamento para tal. O funcionamento descomplicado da Savant, editora de uma pessoa só, permite-me trabalhar com agilidade. As etapas de produção de *Zoológica* (2015), por exemplo, fotozine de minha autoria, não duraram mais do que duas a três semanas, da concepção do tema à impressão, passando pela produção das imagens e pela diagramação. É mais um exemplo de obra criada sem grande planejamento prévio, na base da intuição e do desejo de materializar ideias.

Mediante a vasta produção de zines na contemporaneidade, é de se esperar que alguns títulos tenham relevância questionável. Nesse sentido, tenho minha parcela de más decisões feitas na última década: publiquei trabalhos que provavelmente teriam crescido em qualidade com pesquisas mais extensas, sem a pressa de lançá-los, e imprimir outros que já circulavam suficientemente bem em vias digitais. Uma característica especial da autopublicação, no entanto, é justamente a possibilidade de se arriscar e cometer erros. Nada impede que uma pequena tiragem seja revisada, reeditada e reimpressa. Arrisco dizer, inclusive,

que essa é uma das principais características que diferenciam fotozines de fotolivros, mais do que as suas propriedades materiais. Zines são, em essência, publicações experimentais, ensaísticas. Fotolivros, por outro lado, costumam exibir as formas definitivas de projetos fotográficos.

Com frequência, perco-me nas páginas de um fotolivro em busca de seus significados. Adentrei o universo materializado em *Manual* (2007), de Wolfgang Tillmans, em muitas ocasiões. A cada leitura, descubro novas associações possíveis entre as suas imagens, que incluem fotografias de diferentes décadas e localidades, em que são vistas fachadas de edifícios religiosos, composições de natureza morta, manifestações políticas e exposições do próprio artista; *scans* de cartas, embalagens e artigos jornalísticos; *prints* de e-mails; abstrações criadas com papel fotossensível, entre outras. Há tanto para ser visto e também para ser lido. Mas sobre o que exatamente é o livro? De quais temas ele trata? O que comunica a justaposição de uma fotografia da pintura *Bauernjunge*, de Wilhelm Leibl (1844 - 1900), à imagem de três pirâmides egípcias vistas à distância? Parte do meu fascínio por *Manual* vem da minha incapacidade de explicá-lo satisfatoriamente. Para compreendê-lo, é preciso adentrá-lo, vivenciá-lo.

Os fotolivros apresentados nesta pesquisa evidenciam aspectos sociais e geográficos de espaços públicos ao redor do mundo sob as perspectivas particulares de seus/suas autores/as. Por meio de estruturas narrativas baseadas no encadeamento de fotografias e de experimentos gráficos com diferentes tipos de papel e de impressão, os títulos oferecem olhares plurais, por vezes críticos, sobre a coletividade na sociedade urbana. Em *Edifício Recife* (2018), por exemplo, fotografias de esculturas localizadas em condomínios privados impulsionam discussões sobre os direitos da população aos espaços públicos da capital pernambucana. Ao adentrar os enclaves fortificados descobertos pelas páginas, o/a leitor/a vê de perto as esculturas escondidas pelos muros e grades e

experimenta a cidade de um modo que não é inteiramente possível fora da virtualidade do livro. Em *TTP* (2018), uma mesa de pingue-pongue localizada em uma área pública apresenta-se como palco para as idiosincrasias do comportamento humano. No celebrado *Document Kouen* (1980), parques públicos de Tóquio são tidos como territórios de liberdade sexual. Já nos fotolivros *Cabanagem* (2015), *Missão Francesa* (2017) e *Farroupilha* (2020), elementos materiais e imateriais que constituem as paisagens urbanas contemporâneas oferecem diferentes perspectivas sobre eventos históricos do Brasil. Estes são alguns dos exemplos que trago em minha pesquisa para ilustrar diferentes modos de experimentar o espaço público por meio da fotografia e de projetos editoriais.

Devido às restrições de mobilidade causadas pela pandemia, optei por cancelar uma viagem a São Paulo, onde eu planejava passar alguns dias imerso no acervo da biblioteca de fotolivros do IMS Paulista. Por esse motivo, precisei escrever sobre algumas publicações com as quais não tive contato físico – pude apenas assistir a elas sendo folheadas por mãos alheias em vídeos compartilhados em *websites* como YouTube e Vimeo. Por um lado, o acesso limitado às publicações me impossibilitou de explorá-las ativamente. Sem poder manipulá-las fisicamente, tive apenas uma ideia geral de suas verdadeiras dimensões e texturas. Além disso, a gravação em vídeo compromete as cores, os contrastes e as resoluções das fotografias impressas. Por outro lado, as plataformas virtuais me apresentaram publicações nacionais e internacionais com as quais eu dificilmente teria contato em outras circunstâncias. Apesar das limitações citadas anteriormente, os vídeos oferecem uma boa prévia da experiência de leitura e, com alguma frequência, despertam o desejo de acessar os exemplares em suas totalidades. Talvez isso explique o uso recorrente do recurso por

livrarias especializadas em fotolivros em suas lojas virtuais. No mais, sempre que eu desejava absorver uma imagem por mais tempo, bastava pausar o vídeo.

Optei por disponibilizar a versão digital desta pesquisa em páginas duplas, tal qual a versão impressa, uma vez que as relações espaciais e conceituais estabelecidas entre as páginas complementam reflexões trazidas pela escrita. Por meio de uma apresentação visual estratégica, busquei demonstrar na prática como a articulação entre diferentes fotografias estimula a produção de novos sentidos. Ao final, as páginas ocupadas por obras fotográficas minhas e de outros/as autores/as erguem territórios que convidam os/as leitores/as à prática do lugar.



## Lista de imagens

**Capa**

Imagem 1: *A verdade está nas ruas* (2020), de Silvino Mendonça.

**Página 5**

Imagem 2: *Autorretrato com poste* (2019), de Silvino Mendonça.

**Página 11**

Imagem 3: *Evite acidentes* (2016), de Silvino Mendonça.

**Páginas 12 e 13**

Imagem 4: sem título - rachadura na W3 Sul (2016), de Silvino Mendonça.

**Páginas 14 e 15**

Imagem 5: sem título - centro de São Paulo (2017), de Silvino Mendonça.

**Página 35**

Imagem 6: sem título - edifício em Montevideu (2015), de Silvino Mendonça.

**Página 44**

Imagem 7: *Cruzamento dos eixos Monumental e Rodoviário, no Distrito Federal* (1957), de Mário Fontenelle.

**Página 47**

Imagens 8 a 11: *Doorway to Brasilia* (Falcon Press, 1959), de Eugene Feldman e Aloisio Magalhães. Fotos da Base de Dados de Livros de Fotografia.

Imagens 12 a 15: *Brasília Viva, Brasília Morta* (Savant Editora, 2013), zine coletivo organizado por Silvino Mendonça. Fotos da Base de Dados de Livros de Fotografia.

**Página 49**

Imagem 16: sem título - pilastra pichada (2017), de Silvino Mendonça.

**Página 54**

Imagem 17: *Pequeno Monumento Brasiliense* (2016), de Silvino Mendonça.

**Página 55**

Imagem 18: sem título - Parque da Cidade Sarah Kubitschek (2018), de Silvino Mendonça.

**Páginas 56 e 57**

Imagem 19: sem título - escritos feitos com giz na calçada do Setor Comercial Sul (2018), de Silvino Mendonça.

**Páginas 58 e 59**

Imagem 20: Mapa de Montalvânia no Google Maps

**Páginas 60 e 61**

Imagem 21: sem título - Ibirapuera visto do MAC de SP (2015), de Silvino Mendonça.

**Páginas 62 e 63**

Imagens 22 a 25: sem título - Sílvia escalando prédio da Asa Sul (2020), de Silvino Mendonça.

**Páginas 66 e 67**

Imagem 26: sem título - pessoa caminhando na calçada em Nova Iorque (2015), de Silvino Mendonça.

**Página 71**

Imagem 27: frames do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovsky.



### **Páginas 75 a 78**

Imagens 28 a 30: sem título - movimentação nos arredores da estátua de Alexander Hamilton, no Central Park, em Nova Iorque (2015), de Silvano Mendonça.

### **Páginas 83 e 83**

Imagem 31: sem título - entrada de estacionamento na W3 Sul (2020), de Silvano Mendonça.

### **Página 87**

Imagem 32: sem título - painel luminoso no Eixo L Sul (2020), de Silvano Mendonça.

### **Página 88**

Imagem 33: sem título - painel luminoso no Eixo L Sul (2020), de Silvano Mendonça.

### **Página 91**

Imagem 34: sem título - placa com seta apontada para a esquerda (2020), de Silvano Mendonça.

### **Páginas 94 e 95**

Imagem 35: sem título - Marina caminha em Vík (2017), de Silvano Mendonça.

### **Página 101**

Imagem 36: sem título - homem apoia o pé em esfera de concreto (2017), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 102**

Imagem 37: sem título - Artur sobre rochas em Salvador (2018), de Silvano Mendonça.

### **Página 103**

Imagem 38: sem título - Mulheres caminham em Jökulsárlón (2017), de Silvano Mendonça.

### **Página 107**

Imagem 39: *SCS 1* (2017), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 109**

Imagem 40: sem título - pedra sobre concreto (2015), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 111**

Imagem 41: sem título - poste em Berlim (2017), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 112**

Imagem 42: *Pedra da cidade 1* (2015), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 114**

Imagem 43: *Riscado* (2015), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 115**

Imagem 44: *Viaduto Santa Ifigênia* (2017), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 116**

Imagem 45: sem título - carro estacionado no Setor de Rádio e TV (2017), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 117**

Imagem 46: sem título - placa pichada na W3 Sul (2016), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 118**

Imagem 47: sem título - desenho com giz em estacionamento (2017), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 119**

Imagem 48: sem título - calçada na W3 Sul (2015), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 121**

Imagem 49: *Obra 1* (2015), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Páginas 122 e 123**

Imagem 50: *Círculo de Areia* (2016), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 125**

Imagem 51: *700* (2017), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 127**

Imagem 52: *SQS 304 1* (2017), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Página 131**

Imagens 53 a 55: *Áspero* (Livros Fantasma, 2016), de Silvano Mendonça.

Imagens 56 e 57: *Áspero 17* (Savant Editora, 2017), de Silvano Mendonça.

### **Página 133**

Imagem 58: *Riscado* (2015), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

Imagem 59: *Viaduto Santa Ifigênia* (2017), da série *Áspero*, de Silvano Mendonça.

### **Páginas 134 e 135**

Imagem 60: Exposição *Áspero*, de Silvano Mendonça, na Casa da Cultura da América Latina 1 (2017). Foto de Diego Bresani.

### **Páginas 136 e 137**

Imagem 61: Exposição *Áspero*, de Silvano Mendonça, na Casa da Cultura da América Latina 2 (2017). Foto de Diego Bresani.

### **Página 141**

Imagem 62: sem título - rocha atravessa tablado em Þingvellir (2017), da série *Espaços Anônimos*, de Silvano Mendonça.

### **Página 142**

Imagem 63: sem título - porto de Reykjavik (2017), da série *Espaços Anônimos*, de Silvano Mendonça.

### **Página 143**

Imagem 64: sem título - parque em Montevidéu (2015), da série *Espaços Anônimos*, de Silvano Mendonça.

### **Página 144**

Imagem 65: sem título - casa em Copenhage (2017), da série *Espaços Anônimos*, de Silvano Mendonça.

### **Página 146 e 147**

Imagem 66: *Rio Spree* (2017), da série *Espaços Anônimos*, de Silvano Mendonça.

### **Página 148**

Imagem 67: sem título - construção de madeira em Hörgsland (2017), da série *Espaços Anônimos*, de Silvano Mendonça.

### **Página 149**

Imagem 68: sem título - construção de madeira em Vík (2017), da série *Espaços Anônimos*, de Silvano Mendonça.

### **Páginas 150 e 151**

Imagem 68: *Livro de fotografias sobre banco* (2017), da série Espaços Anônimos, de Silvino Mendonça.

### **Páginas 152 a 155**

Imagens 69 a 100: frames do vídeo *Com quantas formas se faz uma cidade?* (2017), da série Espaços Anônimos, de Silvino Mendonça.

### **Página 156**

Imagem 101: sem título - cabo de aço (2016), da série *Espaços Anônimos*, de Silvino Mendonça.

### **Página 160**

Imagens 102 e 103: Detalhes da exposição *Espaços Anônimos*, de Silvino Mendonça, no Coarquitetos (2017). Foto de Jean Peixoto.

### **Página 161**

Imagens 104 e 111: *Espaços Anônimos* (Savant Editora, 2017), de Silvino Mendonça. Fotos da Base de Dados de Livros de Fotografia.

### **Páginas 162 e 163**

Imagem 112: Exposição *Espaços Anônimos*, de Silvino Mendonça, no Coarquitetos 1 (2017). Foto de Jean Peixoto.

### **Páginas 164 e 165**

Imagem 112: Exposição *Espaços Anônimos*, de Silvino Mendonça, no Coarquitetos 2 (2017). Foto de Jean Peixoto.

### **Páginas 169 a 180**

Imagens 113 a 124: sem título - carros adesivados, da série *Presente de Deus* (2018), de Silvino Mendonça.

### **Página 185**

Imagens 125 a 128: *Presente de Deus* (Savant Editora, 2018), de Silvino Mendonça. Fotos da Base de Dados de Livros de Fotografia.

Imagens 129 a 132: *Presente de Deus 2.0* (Savant Editora, 2018), de Silvino Mendonça. Fotos da Base de Dados de Livros de Fotografia.

### **Páginas 188 e 188**

Imagem 133: sem título - mar em Cabedelo (2013), de Silvino Mendonça.

### **Página 190**

Imagens 134 a 136: *Manual para 2 em 1* (Alexander and Bonin Publishing, Inc; 2015), de Jonathas de Andrade.

### **Página 192**

Imagens 137 a 139: *Fordlândia* (autopublicado, 2017), de Kátia Fiera.

### **Página 195**

Imagem 140: Frames do filme *Como faz um livro com Steidl* (2010), de Jörg Adolph e Gereon Wetzell.

### **Página 197**

Imagem 141: sem título - estátua Zumbi dos Palmares no Conic (2021), de Silvino Mendonça.

### **Página 198**

Imagem 142: sem título - parte de trás da estátua Zumbi dos Palmares no Conic (2021), de Silvino Mendonça.

### **Página 203**

Imagens 143 a 146: *ZZYZX* (Mack, 2016), de Gregory Halpern. Frames de vídeo disponibilizado pela Unobtainium Photobooks.

### **Página 207**

Imagens 147 a 149: *Nimbus* (Fotô Editorial, 2016), de Elaine Pessoa.

### **Página 208**

Imagens 150 a 152: *Atrito* (Editora Bote, 2014), de Daniel Justi.

### **Páginas 211 e 212**

Imagem 153: sem título - topo do Edifício Martinelli (2016), de Silvino Mendonça.

### **Páginas 212 e 213**

Imagem 154: sem título - sombra de dedo sobre o Museu Nacional de Brasília (2014), de Silvino Mendonça.

### **Páginas 216 e 217**

Imagem 155: *Neue Welt* - Art Edition (Taschen, 2012), de Wolfgang Tillmans.

### **Página 221**

Imagens 156 a 159: *TTP* (Mack, 2018), de Hayahisa Tomiyas.

### **Página 224**

Imagens 160 a 162: *American Photographs* (MoMA, 1938), de Walker Evans.

### **Página 229**

Imagens 163 e 164: *Anonyme Skulpturen: Ein Typologie Technischer Bauten* (Art-Press, 1970), de Hilla e Bernd Becher.

Imagens 165 a 168: *Document Kouen* (Seven Sha, 1980), de Kohei Yoshiyuki.

### **Página 230**

Imagens 169 a 174: *Centro* (autopublicado, 2014), de Felipe Russo.

### **Página 233**

Imagens 175 a 177: *Campo Cego* (autopublicado, 2014), de Ivan Padovani.

### **Página 235**

Imagens 178 a 180: *Edifício Recife* (IKREK Edições e Koenig Books, 2018), de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca.

### **Página 236**

Imagens 181 a 186: *Farroupilha* (Editora Madalena, 2020), de André Penteado.

### **Página 240**

Imagem 187: *People of the Twenty-First Century* (3 de agosto, 2013), de Hans Eijkelboom.

### **Página 243**

Imagens 188 a 190: *Neue Welt* - Art Edition (Taschen, 2012), de Wolfgang Tillmans.

### **Página 245**

Imagens 191 e 192: *LDN EI* (autopublicado, 2015), de Antony Cairns.

### **Página 246**

Imagens 193 a 198: *Folie à deux* (autopublicado, 2019), de Felipe Abreu.

### **Páginas 250 e 251**

Imagem 199: sem título - Sílvia no mar, da série *Fantasma* (2013), de Silvino Mendonça.

**Página 252**

Imagem 200: *Water Towers* (1988), de Hilla Becher e Bernd Becher.

**Página 253**

Imagem 201: *People of the Twenty-First Century* (24 de agosto, 1997), de Hans Eijkelboom.

**Páginas 254 e 255**

Imagem 202: *Every Building on The Sunset Strip* (1966), de Ed Ruscha. Foto do Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux.

**Páginas 258 e 259**

Imagem 203: ressonância magnética (2020).

**Página 260**

Imagem 204: sem título - pegadas em praia de Florianópolis (2016), da série *Estado de Vigília*, de Silvino Mendonça.

**Página 267**

Imagem 205: sem título - ilustração de anatomia humana em rua de Santiago (2018), de Silvino Mendonça.

**Página 278**

Imagem 206: *À esquerda* (2020), de Silvino Mendonça.

**Página 279**

Imagem 207: sem título - estacionamento da loja Havan, em Brasília (2018), de Silvino Mendonça.

**Páginas 288 e 289**

Imagem 208: sem título - gramado em frente à cachoeira Seljalandsfoss (2017), de Silvino Mendonça.



## Bibliografia

ABRANCHES, Fernanda. *A convocação do corpo na reelaboração de subjetividades: Lygia Clark e os novos sentidos para a vida cotidiana*. Dissertação de Mestrado - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.

ABREU, Felipe. *A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture / Paris Photo*. 2018. 181f. Dissertação de Mestrado - Unicamp, Campinas, 2018.

ABREU, Felipe. *Folie à Deux*. São Paulo: Edição do autor, 2019.

ANDRADE, Jonathas de. *Ressaca Tropical*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ANSBACH, Ronald. *A Grande Seca*. São Paulo: Fotô Editorial, 2015.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADGER, Gerry; BATE, David; LOCKEMANN, Bettina; MACK, Michael (Orgs.) *Imprint - Visual Narratives in Books and Beyond*. Estocolmo: Art and Theory Publishing, 2013.

BAHLEN, Clara. *Pferde & Autos*. Berlim: Edição de autor, 2012.

BARBOSA, Luciano Rodrigues. *A cor dos Porongos: Percepções raciais flutuantes no século XIX*. Monografia - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BURCA, Benjamin; WAGNER, Bárbara. *Edifício Recife*. São Paulo: IKREK Edições e Koenig Books, 2018.

CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CAIRNS, Antony. *LDN EI*. Londres: Edição do autor, 2015.

CALDEIRA, Teresa Pires. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2011 (3ª Edição).

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CIDADE, Marcelo. *Empena Cega*. São Paulo: Cobogó, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. 2ª edição ed. São Paulo: Papirus Editora, 1998.

EIJKELBOOM, Hans. *People of the Twenty-First Century*. Nova Iorque: Phaidon, 2014.

EVANS, Walker. *American Photographs*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1938.

FELDHUES, Marina. Conhecer fotolivros: (in) definições, histórias e processos de produção. Dissertação de Mestrado - UFPE, Recife, 2017.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros Latino-americanos*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. *A Câmera de Pandora: A Fotografia depois da Fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili Br, 2013.

FRANK, Robert. *Os Americanos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.

GARCIA, Ana Paula. *Lugar impresso: relações entre a paisagem e o livro de artista*. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

GODFREY, Mark; HOLERT, Tom; TILLMANS, Wolfgang (Orgs.). *Wolfgang Tillmans: 2017*. Londres, Tate Publishing, 2017.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010.

HALPERN, Gregory. *ZZYZX*. Londres: Mack, 2016.

JUSTI, Daniel. *Atrito*. Belo Horizonte: Editora Bote, 2014.

KESSELS, Erik; STEINBRECHER, Erik; VAN DER WEIJDE, Erik. *Tables to meet*. 4478zine: Amsterdã: 2014.

KIEFER, Luísa. *Sobre Fotografia e Ficção: histórias em imagens*. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

LABBUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LALAU, Mario. *Tropeço*. São Paulo: Fotô Editorial, 2017.

LAVALLE, Adrian. *As Dimensões Constitutivas do Espaço Público - Uma abordagem pré-teórica par lidar com a teoria*. 2005. Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, São Paulo, 2005.

MACHADO, Maria Helena P. T.; HUBER, Sasha. *Rastros e raças de Louis Agassiz: Fotografia, Corpo e Ciência, Ontem e Hoje*. São Paulo: Capacete, 2010.

MENDONÇA, Silvino. *Áspero 17*. Brasília: Savant Editora, 2018.

MENDONÇA, Silvino (Org.). *Brasília Viva, Brasília Morta*. Brasília: Savant Editora, 2013.

MENDONÇA, Silvino. *Espaços Anônimos*. Brasília: Savant Editora, 2017.

MENDONÇA, Silvino. *Fantasma*. Brasília: Savant Editora, 2014.

MENDONÇA, Silvino. *Presente de Deus*. Brasília: Savant Editora, 2018.

MENDONÇA, Silvino. *Presente de Deus 2.0*. Brasília: Savant Editora, 2018.

MAGALHÃES, Aloisio & FELDMAN, Eugene. *Doorway to Brasília*. Filadélfia: Falcon Press, 1959.

MÜLLER, Christian. Ed Ruscha: *Los Angeles Apartments*. Göttingen: Steidl, 2013.

PADOVANI, Ivan. *Campo Cego*. São Paulo: Edição do autor, 2014.

PARODI, Mattia; SORGETTI, Piergiorgio. *The Missing Eye*. Turim: Witty Books, 2021.

PARR, Martin & Badger, Gerry. *The Photobook: A History*. Londres: Phaidon, 2004.

PENTEADO, André. *Cabanagem*. São Paulo: Editora Madalena, 2015.

PENTEADO, André. *Farroupilha*. São Paulo: Editora Madalena, 2020.

PENTEADO, André. *Missão Francesa*. São Paulo: Editora Madalena, 2017.

PESSOA, Elaine. *Nimbus*. São Paulo: Fotô Editorial, 2016.

RENNÓ, Rosângela. *Río-Montevideo*. Montevideu: Centro de Fotografia (CdF), 2015.

RIBEIRO, Sandra Bernardes; REIS, Carlos Madson; PINTO, Francisco Ricardo Costa (Orgs.). *Superquadra de Brasília. Preservando um lugar de viver*. Brasília, Iphan, 2015.

RUSCHA, Edward. *Then and Now: Hollywood Boulevard 1973-2004*. Göttingen: Steidl, 2005.

RUSSO, Felipe. *Centro*. São Paulo: Edição do autor, 2014.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Milton. *Espaço e Método*. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHUMAN, Aaron. *Construction Sight: How a generation of artists is re-ordering the building blocks of photography*. Frieze Magazine, Londres, ed. 170, abr. 2015.

SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SONESSON, Gorän. *Semiotics of Photography: On Tracing the index*. In: Pictorial Meanings in the society of information. [s.l: s.n]. p. 134.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TILLMANS, Wolfgang. *Neue Welt*. Colônia: Taschen, 2012.

TILLMANS, Wolfgang. *The Cars*. Colônia: Walther König Verlag, 2015.

TOMIYASUO, Hayahisa. *TTP*. Londres: Mack, 2018.

YOSHIYUKI, Kohei. *Document Kouen*. Tóquio: Seven Sha, 1980.





Brasília, agosto de 2021.

