

REPÚBLICA
ÓPERA BLUES

REPÚBLICA ÓPERA BLUES

REPÚBLICA ÓPERA BLUES

JOÃO LAGINHA





































































As fotografias deste livro foram feitas entre junho e novembro de 2022,
no bairro da República, em São Paulo.

O livro foi desenvolvido como Trabalho Final de Graduação do curso de Arquitetura e Urbanismo da FAU USP,
sob orientação da professora Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli.

Impresso em São Paulo, dezembro de 2022.



REPÚBLICA ÓPERA BLUES

Desenvolvimento de um fotolivro sobre o bairro da República

João Pedro Monteiro Laginha

Orientadora: Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli

Trabalho Final de Graduação II
FAUUSP
Dezembro de 2022

À professora Clice, por toda a ajuda e consideração.

À minha família, Mãe, Pai, Lu e Tot, por sempre me apoiarem para que eu pudesse trilhar meu próprio caminho.

À Juliana, por todo amor e carinho, e pelas conversas que iluminaram este trabalho.

A todos os amigos, por tornarem a vida mais leve.

E às pessoas do bairro da República, por me acompanharem durante estes meses.

Este trabalho consiste no desenvolvimento de um fotolivro sobre o bairro da República, em São Paulo, elaborado de modo a construir uma narrativa daquela paisagem. O fotolivro é acompanhado por um texto organizado em três partes: um ensaio introdutório que busca discutir o significado do gênero fotolivro para a fotografia; um breve texto sobre o bairro da República e as questões históricas e urbanas que o permeiam; e um relato do processo da construção do fotolivro, baseado em um diário que foi escrito ao longo do trabalho.

Palavras-chave: fotolivro, fotografia, narrativa, paisagem, República.

Sumário

O fotolivro e a construção de sentido na fotografia	4
O bairro da República	11
<i>República Ópera Blues: a construção do fotolivro</i>	12
Uma narrativa da paisagem	12
Aspectos técnicos e formais	16
Edição e sequenciamento	17
Projeto gráfico	19
Índice de páginas	22
Bibliografia	27

O fotolivro e a construção de sentido na fotografia

O trabalho iniciou-se pela determinação de seu produto: um fotolivro. As decisões relativas ao tema e ao projeto foram posteriores, isso é, foram feitas a partir das definições e métodos implicadas pelo produto, e não o contrário. O crítico de fotografia Gerry Badger, em seu grande compêndio de fotolivros elaborado junto ao fotógrafo Martin Parr, *The photobook, a history* (2004, 2006 e 2014), formula uma definição do que seria um fotolivro, considerando como critérios fundamentais o protagonismo das fotografias na construção de significado e sua edição em uma sequência premeditada:

Um fotolivro é um livro — com ou sem texto — em que a mensagem principal do trabalho é carregada por fotografias. É um livro cujo autor é um fotógrafo ou alguém que edita e sequencia o trabalho de um ou de vários fotógrafos. Ele tem um caráter específico, distinto da fotografia impressa [...] (BADGER; PARR, 2004 apud SHANNON, 2010, p. 56, tradução nossa).¹

Para Shannon (2010, p. 57), a definição dada por Badger é muito imediata para dar conta das nuances presentes nos mais de 600 livros que constam nos três volumes do *The photobook, a history*. Ela cita a definição dada por Ralph Prins, que considera como critério a ressignificação de cada fotografia e de sua autonomia no conjunto do livro, como mais concisa, coerente e facilmente aplicável. É uma definição que se direciona para o caráter artístico do fotolivro e que especifica a diferença citada por Badger entre a fotografia em um fotolivro e a fotografia impressa avulsamente:

Um fotolivro é uma forma de arte autônoma, comparável com uma escultura, uma peça ou um filme. As fotografias perdem seu próprio caráter fotográfico como uma coisa “nelas mesmas” e se tornam parte, traduzidas em tinta de impressão, de um dramático evento chamado livro. (BOOM; PRINS, 1989 apud SHANNON, 2010, p. 56, tradução nossa).²

Em outra definição, Badger (2015), enfatiza não apenas o protagonismo das fotografias e sua edição, mas a construção de uma narrativa visual a partir delas:

Nos últimos anos, o fotolivro — um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens predominam sobre o texto e em que o trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do designer gráfico contribui para a construção de uma narrativa visual — vem recebendo uma atenção inaudita, seja com o lançamento de histórias e antologias, seja com o florescente mercado de colecionadores.

Apesar de não haver um consenso definitivo do que seria um fotolivro, e do fato que eles provavelmente continuarão sendo classificados e reclassificados à medida que o campo se desenvolve (SHANNON, 2010), as definições acima permitem algumas conclusões. O fotolivro é o lugar em que a fotografia não existe isoladamente, mas como peça essencial de um conjunto único e coerente, cujo significado, frequentemente narrativo, é constituído por cada fotografia e pelas

¹ "A photobook is a book — with or without text — where the work's primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. It has a specific character, distinct from the photographic print [...]."

² "A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs lose their own photographic character as things 'in themselves' and become parts, translated into printing ink, of a dramatic event called a book."

correspondências que estabelecem entre si e com o todo. Essas relações se dão pela edição das fotografias em uma sequência específica sobre a materialidade gráfica do livro, que, por sua vez, também participa da construção de significado. A importância dessa totalidade coerente, que diferencia o fotolivro do simples álbum de fotografias, é citada pelo fotógrafo John Gossage como um dos quatro critérios necessários para o sucesso no gênero:

Em primeiro lugar, o fotolivro deve conter um excelente trabalho. Em seguida, precisa fazer com que esse trabalho funcione como um mundo conciso dentro do próprio livro. Depois, é necessário que possua um projeto gráfico que enalteça o que está sendo tratado. Por fim, ele deve tratar de conteúdo que mantenha o interesse do leitor. (GOSSAGE apud BADGER, 2015).

A importância da unidade orgânica para uma obra não é algo novo ou específico dos fotolivros. O singular, aqui, é a conveniente aplicação desse critério e das operações que dele decorrem a este objeto de forma e conteúdo específicos, de onde se obtém uma ressignificação e expansão das possibilidades da fotografia como meio. A fotografia, ao assumir seu caráter fragmentário sob a luz da organização coerente em um livro, ganha força para percorrer um alcance mais longo em seus significados do que é capaz quando tomada por obra autônoma, vista individualmente ou em contextos áridos em que é ameaçada pela falta de sentido:

A fotografia apresentada individualmente, aparentemente tão clara e enfática, uma fatia da vida e do tempo tirada do mundo, é na verdade notoriamente escorregadia quando se trata de transmitir qualquer tipo de significado além de “aqui está, faça disso o que quiser”. O fotolivro pode não resolver esse problema inteiramente, mas ao menos dá ao fotógrafo a oportunidade de combinar fotografias e de incitar um significado mais complexo. [...] Uma fotografia, não importa quão informativa ou arrebatadora, é na melhor das hipóteses um portador ambíguo de significado, até mesmo um barômetro incerto da intenção ou realização do fotógrafo. (BADGER, 2014, p. 16, tradução nossa).³

Badger indica uma questão central ao se referir à mais particular qualidade da fotografia como meio de representação: sua estreita ligação com a realidade, decorrente das propriedades técnicas de sua produção. Por um lado, é dessa proximidade que a fotografia tira grande parte de suas forças, proporcionando a sensação do real a partir da fisicalidade da imagem e sugerindo objetividade, verossimilhança e testemunho, diante de que “o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem”. (BENJAMIN, 1987, p. 94). Por outro lado, é também dessa correspondência que decorre o caráter elusivo e ambíguo da fotografia, pois, ao se atribuir a função de mostrar a realidade, a fotografia cede parte da voz do sujeito criador — mais conveniente para mediar a transmissão de significados de forma autônoma — à voz ao mesmo tempo clara e enigmática do mundo aparente. Dubois (1998) desenvolve essa questão, ao afirmar que a fotografia é sempre, antes mesmo de poder se parecer com a realidade ou de adquirir qualquer sentido, um traço ou

³ "The single photograph, so apparently clear and emphatic, a slice of life and time taken from the world, is in fact notoriously slippery when it comes to conveying any kind of meaning beyond 'here it is, make of it what you will.' The photobook may not solve this problem entirely, but it at least gives the photographer an opportunity to combine photographs and tease out a more complex meaning. A single photograph, no matter how informative or ravishing, is at best an ambiguous carrier of meaning, even an uncertain barometer of photographer intent or achievement."

índice da realidade, com a qual estabelece uma relação de contiguidade física por meio da luz. Daí decorre que:

[...] a foto-índice afirma a nossos olhos a existência do que ela representa (o "isso foi" de Barthes), mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação; ela não nos diz "isso quer dizer aquilo". O referente é colocado pela foto como uma realidade empírica, mas "branca", se for possível se expressar assim: sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém. (DUBOIS, 1998, p. 52)

Soma-se a isso o fato de que a fotografia também é frequentemente afetada pelo acaso, pela intuição e pelo instinto, por esses acontecimentos externos e internos que parecem escapar à intenção do fotógrafo e que dificilmente podem ser evitados quando se lida diretamente com uma realidade dispersa, da posição de prontidão que a fotografia normalmente exige. Ao ser perguntado em uma entrevista como fazia para chegar às suas imagens, o fotógrafo Walker Evans respondeu: "por instinto, como um pássaro, inteiramente por instinto. [...] Eu sei pelo modo que me sinto na ação que acontece como magia — é isso. É como se houvesse um segredo maravilhoso em um certo lugar e eu pudesse capturá-lo." (EVANS apud SHORE, 2022, p. 67, tradução nossa).⁴ O fotógrafo Joel Meyerowitz dá uma resposta semelhante à mesma pergunta: "é como se apaixonar. [...] O que você sente naquele instante, aquele vislumbre de algo quase fora de alcance, é o que te diz para fazer uma fotografia. É um *feeling*." (MEYEROWITZ, 2002, tradução nossa).⁵ É justamente esse modo de operar que levou Sontag (2004, p. 66) a classificar a fotografia como a "única arte nativamente surreal":

O surrealismo sempre cortejou acidentes, deu boas-vindas ao que não é convidado, lisonjeou presenças turbulentas. O que poderia ser mais surreal do que um objeto que praticamente produz a si mesmo, e com um mínimo de esforço? Um objeto cuja beleza, cujas revelações fantásticas, cujo peso emocional serão, provavelmente, realçados por qualquer acidente que possa sobrevir? [...] À diferença dos objetos das belas-artes das eras pré-democráticas, as fotos não parecem profundamente submetidas às intenções de um artista. Devem, antes, sua existência a uma vaga cooperação (quase mágica, quase acidental) entre o fotógrafo e o tema [...] (SONTAG, 2004, p. 67).

É claro que a boa fotografia dificilmente é um simples produto do acaso e da inspiração. O que pode ser entendido como magia, também pode ser entendido como uma série de decisões internalizadas a partir das quais se desenvolveu um instinto apurado (SHORE, 2022, p. 76), e que não é por ser instinto que está livre de códigos de caráter "técnico, cultural, sociológico, estético, etc." (DUBOIS, 1998, p. 37) que participam da geração de alguma organização, de algum sentido. A percepção, faculdade que na fotografia tem uma relação mais frontal com o produto final do que em outros modos de representação, é naturalmente seletiva: "selecionando o que é significativo e relevante, fazemos com que o caos das impressões que nos cercam se organize em um verdadeiro cosmos de experiências." (MUNSTERBERG, 1983, p. 28 apud SALLES, 1998, p. 92).

⁴ "By instinct, like a bird, entirely by instinct. [...] I know by the way I feel in the action that it goes like magic — this is it. It's as though there's a wonderful secret in a certain place and I can capture it."

⁵ It's like falling in love. [...] What you feel in that instant, that glimpse of something just out of reach, is what tells you to make a photograph. It is a feeling."

Dando continuidade a esse contraponto, a questão aqui não é dizer que a fotografia é totalmente desprovida de significado, mas que seu significado é instável, esquivo, difícil de ser traduzido, e é isso que nos incentiva a torná-la mais eloquente por meio de um contexto. Ainda assim, nada impede uma única fotografia de carregar uma narrativa interna, ainda que sugestiva; de nos fazer conhecer algo do mundo, por meio de suas aparências; de evocar uma emoção. No caso da fotografia como arte, a ambiguidade até pode lhe ser conveniente — as aparentes contradições que atravessam a imagem fotográfica não são muito diferentes das qualidades que marcam a imagem poética; ambas parecem evocar a formulação de William Carlos Williams (apud ADAMS, 2005, p. 23, tradução nossa) “não nas ideias, mas nas coisas”⁶:

[...] o sentido ou significado é um *querer dizer*. Ou seja: um dizer que pode dizer-se de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que as suas imagens. Ao ver a cadeira, apreendemos instantaneamente seu sentido: sem necessidade de recorrer à palavra, sentamo-nos. O mesmo ocorre com o poema: suas imagens não nos levam a outra coisa, como ocorre com a prosa, mas nos coloca diante de uma realidade concreta. (PAZ, 2013, p. 47).

A fotografia, vista desse ponto de vista, de maneira análoga a um poema ou uma obra de arte “para as quais se perdeu o código e para cujo conteúdo contribui acima de tudo a ausência de tal código” (ADORNO, 2007, p. 145), não precisa ser necessariamente utilitária ou conclusiva, não precisa necessariamente “levar a outra coisa”, “querer dizer”. Reduzir todas as suas possibilidades a isso seria reduzi-la a tese, a evidência; seria rejeitar sua forma e torná-la substituível por algumas palavras; seria desconsiderar a experiência de sua criação, em que sempre existe algo de “não sei o que dizer” e que, por isso, “não pode ser elaborada na linguagem disponível, na linguagem recebida, na linguagem do que já sabemos dizer.” (LARROSA, 2014, p. 69). Por mais que seja importante e proveitoso dar sentido às fotografias, esse seu caráter intraduzível nunca será completamente contornável, e é natural que isso nos incomode mais no caso da fotografia do que dos outros meios de representação, porque nos dá a impressão de afastá-la de sua atribuição de ser um espelho claro do real, que seria capaz de defini-lo ou de explicá-lo plenamente. E é aí que reside o verdadeiro problema, porque no melhor dos casos a fotografia só pode *fingir* ser um espelho do real. A fotografia é uma abstração, mesmo que não queira se mostrar como tal; e se ela pode ser considerada um meio generoso, incapaz de desconsiderar o mundo, é justamente por conta de sua capacidade de se passar por ele, retendo algo dele, junto a ele. Ademais, mesmo que a fotografia pudesse ser uma cópia da realidade, isso nem sequer ajudaria em sua ambiguidade, já que todo significado depende de alguma abstração. No fim, toda essa questão parece ser resumida pela opinião de um personagem de Huxley (1986, p. 1) sobre *Os Irmãos Karamazov*: “isso faz tão pouco sentido que chega a ser quase real.”

Benjamin (1987), como resposta à ambiguidade das fotografias e a partir de um ponto de vista materialista, propõe o uso de legendas associadas às imagens, de modo a literalizá-las, situá-las no

⁶ “No ideas but in things.”

contexto do mundo que representam e direcioná-las a favor do conhecimento. Dessa forma, evitaria-se que a fotografia caísse no fetiche da criatividade, em que seria limitada pela divisa de “o mundo é belo” e incapaz de compreender os contextos humanos em que aparece. Embora a solução dada por Benjamin pareça excessivamente literal e suspeitosa da fotografia como arte, sua crítica prefigura uma outra resposta encontrada para a ambiguidade da fotografia — o fotolivro:

Com efeito, diz Brecht, a situação "se complica pelo fato de que menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas — numa fábrica, por exemplo —, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado". O mérito dos surrealistas é o de ter preparado o caminho para essa construção fotográfica. O cinema russo representa uma nova etapa nesse confronto entre a fotografia criadora e a construtiva. Não é demais dizer que as grandes realizações dos seus diretores somente seriam possíveis num país em que a fotografia não visa a excitação e a sugestão, mas a experimentação e o aprendizado. (BENJAMIN, 1987, p. 106).

“Algo de artificial, de fabricado”; “construção fotográfica”; “experimentação e aprendizado”, a aproximação com o cinema — tudo isso está presente no fotolivro. Afinal, que outra maneira poderia ser melhor para a construção do sentido da fotografia do que a partir de outras fotografias, enredadas num mesmo suporte gráfico? No fotolivro, as imagens se transformam em vocabulário, e então podem ser manuseadas no conjunto do livro, a partir de uma intenção, de uma ideia. A organização coerente de fotografias nesse formato possibilita uma série de recursos para construção de sentido, recursos que nesse contexto, são sentido — a sequência, a narrativa, o ritmo, as relações visuais, as relações semânticas, o projeto gráfico, a materialidade do livro. Por mais que tirar fotos, conforme já foi comentado, não seja um ato dissociado de operações mentais, o fotolivro permite que essas operações atuem sobre as fotografias de outro modo, menos associado à percepção e mais associado à transformação, em que “a obra de arte surge como uma reorganização criativa da realidade e não apenas como seu produto ou derivado.” (JUNG, 1987 apud SALLES, 1998, p. 95). É desse modo que o fotolivro ressignifica o papel do fotógrafo e o da fotografia — o primeiro como “editor-autor”, para usar o termo de Atget (apud BADGER, 2010), e a segunda como arte literária:

A questão, no entanto, é: será que a própria ideia de produzir obras de arte fotográficas singulares, únicas, não discrepa daquilo que constitui a verdadeira força desse meio de expressão? Em outras palavras, será que a fotografia é arte da mesma maneira que a pintura o é? Uma arte que, em teoria, se traduz na realização, numa única imagem, de tudo aquilo que o artista é capaz de fazer? Ou será a fotografia uma arte de outro tipo, uma arte seriada como o filme ou o romance — cujo verdadeiro potencial só pode ser plenamente realizado mediante uma sequência de imagens?

Ou seja, não seria a fotografia, em essência, uma arte literária, uma arte em que o fotógrafo não é propriamente um manipulador de formas no interior da moldura fotográfica, mas antes um narrador que se vale de imagens em vez de palavras, alguém que conta uma história? (BADGER, 2015).

Aqui, seria importante ilustrar essa ressignificação com um fotolivro — o *American Photographs*⁷, de Walker Evans (2012); aquele mesmo fotógrafo que dizia fazer suas fotos por instinto, como um pássaro. Publicado em 1938, conjuntamente com uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o livro é composto por um conjunto de fotografias de Evans feitas em grande parte após ter sido contratado pela *Farm Security Administration*, uma agência do governo norte-americano responsável pelo desenvolvimento de áreas agrícolas, para documentar fotograficamente as tentativas do governo de melhorar a vida das comunidades rurais durante a Grande Depressão. O texto da sobrecapa do livro abre com o seguinte aviso, em caixa alta: “AS REPRODUÇÕES APRESENTADAS NESTE LIVRO DESTINAM-SE A SEREM VISTAS EM SEQUÊNCIA.” (KIRSTEIN, 2012, tradução nossa).⁸ O livro se divide em duas partes, a primeira reúne fotografias que representam o povo americano e as dinâmicas e símbolos que marcam sua vida na década de 1930 — o consumismo, os carros, as propagandas, o trabalho, a religião, o lazer, etc. Na segunda parte, em contrapartida, não há quase nenhuma pessoa representada (quando há, elas estão sempre à distância), e o olhar se volta para as paisagens urbanas e rurais de modo que a arquitetura — uma arquitetura nativa e tradicional norte-americana — assume o protagonismo. Ao fim de cada seção, há um índice que especifica o local e o ano em que cada fotografia foi feita.

O ensaio que fecha o livro, escrito por Lincoln Kirstein — amigo e patrono de Evans — é preciso em expor a importância do *American Photographs* e dos princípios que o regem, responsáveis por prover uma base para o gênero do fotolivro como uma arte “dotada de estrutura intrincada e de coerência intelectual.” (BADGER, 2015). Fazendo uma associação com o cinema, e reforçando a importância da sequência para a unidade expressiva do livro, Kirstein (2012, p. 194, tradução nossa) afirma:

Fisicamente, as imagens deste livro existem como impressões separadas. Elas carecem da tangível e óbvia continuidade da imagem em movimento, que por sua natureza física compele o observador a perceber uma série de imagens como partes de um todo. Mas estas fotografias, necessariamente vistas uma a uma, não são concebidas como imagens isoladas feitas pela câmera virada indiscriminadamente para cá ou para lá. Em intenção e efeito, elas existem como uma coleção de declarações derivadas e reveladoras de uma atitude consistente. Vistas em sequência, elas são impressionantes por sua exaustividade de detalhes, por sua poesia de contrastes e, para aqueles que desejam ver, por sua implicação moral.⁹

A declaração deste fotolivro, traduzida grosseiramente, parece ser uma crítica aos valores de uma sociedade industrial regida pelo consumo, em oposição aos valores tradicionais representados pelas arquiteturas do século XIX, na segunda parte do livro. A ausência de pessoas nessa segunda parte de alguma forma confirma isso, é como se o povo norte-americano tivesse sido tragado pela

⁷ Disponível na íntegra em https://youtu.be/-oEin7_nd3Y

⁸ "THE REPRODUCTIONS PRESENTED IN THIS BOOK ARE INTENDED TO BE LOOKED AT IN THEIR GIVEN SEQUENCE."

⁹ "Physically the pictures in this book exist as separate prints. They lack the surface, obvious continuity of the moving picture, which by its physical nature compels the observer to perceive a series of images as parts of a whole. But these photographs, of necessity seen singly, are not conceived as isolated pictures made by the camera turned indiscriminately here or there. In intention and in effect they exist as a collection of statements deriving from and presenting a consistent attitude. Looked at in sequence they are overwhelming in their exhaustiveness of detail, their poetry of contrast, and, for those who wish to see it, their moral implication."

vulgarização, e a cultura nativa e tradicional do país tivesse sido abandonada em decadência. Sendo assim, *American Photographs* é capaz não apenas de representar visualmente a sociedade americana da época, mas de “elevantar o casual, o cotidiano e o literal a símbolos específicos e permanentes” (KIRSTEIN, 2012, p. 198, tradução nossa)¹⁰ e de enredá-los de modo a construir uma narrativa poética e uma afirmação consistente sobre aquela sociedade. Também vale chamar atenção para as qualidades empregadas por Kirstein (2012, p. 195, tradução nossa)¹¹ para descrever o *American Photographs*: “intenção, lógica, continuidade, clímax, sentido”. São qualidades muito adequadas a este livro, mas que também poderiam ser utilizadas para descrever uma obra tipicamente narrativa, como um romance ou um filme.

Para finalizar, se quisermos abarcar em um só todos os recursos que o fotolivro pode abrir mão para contribuir para a elaboração de sentido na fotografia, o mais adequado seria atribuí-lo à construção de uma ficção, que parece reger todos os outros recursos significantes. Embora a ficção do fotolivro não seja a ficção a que estamos acostumados — ela é contingente, fluida e frequentemente elíptica (BADGER, 2014, p. 18) — é por meio dela que, seguindo a tipologia de narradores proposta por Friedman (2002), a fotografia pode deixar um pouco de lado sua função primitiva de *mostrar* — associada à imagem, à apresentação, à inferência e ao implícito — para adotar a função de *contar* — associada à ideia, à exposição, à afirmação e ao explícito. Dessa forma, a fotografia abre mão de parte de seu compromisso com a verossimilhança externa para se comprometer com a verossimilhança interna da obra, construindo uma verdade artística, sem necessariamente se afastar da realidade. Conforme afirmado por Salles (1998, p. 139), a obra, “ao adotar essa realidade com leis próprias, ao se desprender do mundo que lhe é externo, aproxima-se mais dele. O mundo, construído ao longo do processo criador, ultrapassa a realidade: canta a realidade e tem o poder de aumentar a compreensão do mundo.” É este, essencialmente, o poder que o fotolivro dá à fotografia: a liberdade de uma voz para contar uma história sobre o mundo.

¹⁰ "Elevating the casual, the everyday and the literal into specific, permanent symbols."

¹¹ "Intention, logic, continuity, climax, sense."

O bairro da República

A aproximação com o tema do livro, a República, ocorreu a princípio por um interesse pela paisagem do bairro e pela riqueza e pluralidade que a marcam, que ali reproduzem outras complexidades de outros níveis menos aparentes. A questão a ser explorada e o modo que seria explorada (isso é, o projeto que guiaria o trabalho) foram se definindo aos poucos, inicialmente por meio de uma breve pesquisa histórica sobre o bairro, e, ainda mais, por meio da pesquisa envolvida na própria experiência de fotografar. Ao longo da pesquisa histórica, cheguei a alguns relatos de pessoas que vivenciam ou vivenciaram o bairro cotidianamente. Por falas que tendem a exaltar o passado da República (RUSSEL, 2013), a impressão que esses relatos passam são de que o bairro ocupa, no imaginário da cidade, um lugar de certo modo em suspenso entre o passado e o futuro, entre o saudosismo e a esperança. Saudosismo, pelo que o bairro foi durante a efervescência cultural que ali ocorreu sobretudo por volta da década de 1950, tendo como palco as ruas, as praças, os restaurantes, as lojas, os cinemas, o Teatro Municipal, a Biblioteca Mário de Andrade, os edifícios modernos. Esperança, pelo reconhecimento de algum potencial que o bairro teria ainda hoje a partir de sua singularidade na cidade, manifestada nos edifícios e espaços urbanos que ali perduram, mas que, por outro lado, estariam hoje em condições menos privilegiadas do que antigamente. É como se a mesma modernidade que o bairro um dia representou, com a expansão da cidade a oeste do Vale do Anhangabaú a partir do início do século XX, tivesse se voltado contra ele, e a República ficado sem seu propósito plenamente cumprido, carregando ambiguidades que se revelam em seu território.

É claro que essa visão carrega seus próprios vieses, e que o bairro nunca ficou de fato em suspenso, esvaziado ou desprovido de suas próprias dinâmicas. O que se pode afirmar de fato foi que essas dinâmicas se transformaram daquela época até hoje, embora muitos símbolos de então ainda façam parte de sua paisagem, cada qual sendo apropriado de maneiras diferentes, de acordo com as mudanças que se sucederam. De alguns anos para cá, também parece estar havendo uma nova transformação por um movimento em sentido contrário ao original, isso é, que agora vai do oeste da cidade para o centro, sobretudo na região mais próxima à Vila Buarque. Sendo assim, a República parece ser esse território instável, não plenamente consolidado, o que se evidencia pelo fato de, historicamente, ter sido um espaço de transição entre o centro antigo e o resto da cidade, bem como pela coexistência nem sempre harmoniosa de usos, atividades, arquiteturas, grupos sociais e, em escala maior, de tempos. Fotografar a República significa situá-la no presente, sem desconsiderar essas ambiguidades que a constituem

Segundo Gossage (apud JOROVICS, 2010), a paisagem não é tipicamente um modo literário, uma vez que não é tão fácil elaborá-la com palavras e ela tende a ficar no segundo plano da história que está sendo contada. No entanto, a paisagem é um modo naturalmente fotográfico, por meio do qual pode, sem muitas dificuldades, se tornar o objeto principal a ser tratado. A ideia de uma narrativa da paisagem não é algo novo na fotografia. Um dos primeiros exemplos seria o álbum fotográfico *Geographic and Geologic Surveys West of the 100th Meridian*¹², publicado em 1873, fruto de uma comissão do tenente norte-americano George M. Wheeler ao fotógrafo Timothy O'Sullivan para convencer alguns patrocinadores de Washington que o oeste americano era seguro e próspero para ser ocupado e desenvolvido pela indústria (JOROVICS, 2010). Posteriormente, por volta da década de 1960, esse modo narrativo foi retomado pelos fotógrafos da Nova Topografia, movimento denominado a partir da exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*¹³, que aconteceu em 1975, em Nova Iorque. Dela participaram fotógrafos como Robert Adams e Lewis Baltz, que buscavam retratar a paisagem norte-americana alterada pelo homem a partir de um olhar austero e modesto, valorizando o suporte em forma de livro para fazê-lo. São fotógrafos que deram continuidade ao pensamento de Walker Evans de que a fotografia é tanto um meio complexo e relevante, quanto uma atividade de caráter literário. (BADGER, 2010).



Figura 2 – Timothy O'Sullivan, *Black Cañon, Colorado River, Looking Above from Camp 7*, 1871¹⁴.
Fonte: MoMA.

¹² Levantamentos Geográficos e Geológicos a Oeste do Meridiano 100 (tradução nossa). Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/portfolios/86918>

¹³ Novas Topografias: Fotografias de uma paisagem alterada pelo homem (tradução nossa).

¹⁴ Disponível em

https://www.moma.org/collection/works/92467?association=portfolios&page=1&parent_id=86918&sov_referrer=association



Figura 3 – Fotografia de Robert Adams, do livro *The New West* (1974).¹⁵ Fonte: American Suburb X.

Além da influência desse olhar da Nova Topografia, que almeja, ao menos em termos formais, a uma simplicidade documental associada à paisagem e ao território, outro fotolivro relacionado a esse movimento foi importante para a escolha de meu projeto — o *The Pond*¹⁶, de John Gossage (2010), publicado originalmente em 1985. Esse fotolivro também conta uma narrativa da paisagem, especificamente uma caminhada de uma cidade até um lago em seus arredores, e depois a volta deste lago até uma casa na cidade. Sendo assim, é um livro que também retrata um território instável (embora de forma menos específica do que este trabalho), na interface entre natureza e cidade, a partir dos símbolos e dos limites que marcam essa paisagem. (BADGER, 2010). De maneira semelhante, optei por fazer uma narrativa embasada de modo literal no território (literal no sentido de sua organização, uma vez que se procurou não deixar de lado as metáforas e as alusões), que consistiria em um trajeto geograficamente definido, um percurso de uma parte da República até outra, atravessando seus microcosmos e acompanhando as mudanças que se dão entre eles. Como a República, conforme já foi dito, é esse espaço em que vários tempos coexistem, tive a impressão de ter duas opções: ir do mais antigo ao mais novo, isso é, do Vale do Anhangabaú (que marca o limite leste do bairro, adjacente ao Centro Antigo) até a Vila Buarque (que marca o limite oeste do bairro, na região onde está ocorrendo o movimento de renovação urbana), ou fazer o sentido contrário. Me pareceu mais interessante fazer o trajeto do mais novo ao mais antigo. Não tenho uma

¹⁵ Disponível em <https://americansuburbx.com/2016/10/long-views-that-obscurely-make-radiant-even-what-frightens-us-robert-adams-the-new-west.html>

¹⁶ Disponível na íntegra em <https://youtu.be/NRabZe3nw38>

resposta clara para essa decisão; talvez por fazer mais sentido seguir o movimento da transformação atual; talvez pela poética da inversão temporal; talvez porque, pessoalmente, sou mais acostumado e conheço melhor a região mais próxima à Vila Buarque, então seria mais lógico começar por ela. Foi esse percurso que veio a guiar tanto o registro fotográfico quanto a edição e a narrativa do livro.

Esse projeto, aparentemente documental em sua organização e nos aspectos formais das fotografias, não buscou ser uma reprodução científica do bairro. A seleção dos lugares representados não foi tão categórica, há muito do bairro que ficou de fora, alguns lugares menos significativos tiveram um protagonismo maior no livro do que outros semelhantes de maior relevância urbana e histórica, as fotos não são sequenciadas perfeitamente de acordo com sua proximidade geográfica, há momentos no livro em que a narrativa se torna menos guiada pelo território e mais pela metáfora. Sobre essa combinação de critérios, Adams (2005, p. 14-15, tradução nossa) afirma que a fotografia de paisagem pode oferecer três verdades — a geográfica, a autobiográfica e a metafórica:

A geografia é, se tomada isoladamente, algo enfadonho, a autobiografia é frequentemente trivial e a metáfora pode ser duvidosa. Mas juntos, [...] os três tipos de informação se fortalecem e reforçam o que todos nós trabalhamos para manter intacto — uma afeição pela vida. [...] Embora não sejamos tão ingênuos quanto à precisão das imagens, continuamos a valorizá-las inicialmente como sinais do que está lá fora, do que é diferente de nós. Há uma certeza na geografia que é um alívio para o mundo sombrio do egoísmo romântico. Se a arte de paisagem fosse apenas reportagem, porém, seria um ingrediente para a ciência, o que não é. Há sempre um aspecto subjetivo na arte da paisagem, algo na imagem que nos diz tanto sobre quem está por trás da câmera quanto sobre o que está na frente dela.¹⁷

É essa aproximação entre o fotógrafo e a paisagem, nem totalmente científica, nem totalmente subjetiva, que pode dar origem a uma afirmação que considera justamente a realidade, na qual “existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria.” (GOETHE apud BENJAMIN, 1987, p. 103).

Com o projeto definido certo tempo após o início das saídas fotográficas, a partir de um dado momento comecei a notar que estava dando muita atenção para os símbolos materiais da República, e que as pessoas estavam sendo excluídas das fotografias. Essa percepção se deu sobretudo quando comecei a fotografar as ruas de pedestres do bairro, entre a Praça da República e o Vale do Anhangabaú, sempre muito movimentadas, e onde quase não há a possibilidade de deixar as pessoas de fora do enquadramento. Foi então que comecei incorporá-las mais nas imagens, tanto nas próprias paisagens, quanto por meio de retratos; e é por isso que elas estão mais presentes no fim do livro do que no começo. Embora os objetos e símbolos materiais sejam capazes de dizer muito sobre as pessoas, como no caso das silenciosas fotografias de Atget em Paris, ou da própria

¹⁷ "Geography is, if taken alone, something boring, autobiography is frequently trivial, and metaphor can be dubious. But taken together, [...] the three kinds of information strengthen each other and reinforce what we all work to keep intact — an affection for life. [...] Although we are not as naive as we once were about the accuracy of pictures, we continue to value them initially as reminders of what is out there, of what is distinct from us. There is a certainty in geography that is a relief from the shadow world of romantic egoism. If landscape art were only reportage, however, it would amount to an ingredient for science, which is not. There is always a subjective aspect in landscape art, something in the picture that tells us as much about who is behind the camera as about what is in front of it."

Nova Topografia, passar a representar mais as pessoas me pareceu mais de acordo com a minha própria experiência daquela realidade, além de abrir outras possibilidades de significação a partir das diferentes maneiras com que elas interagem com a paisagem. Também vale notar a maneira como os edifícios simbólicos, que não são poucos ali, foram representados. Quando eles aparecem, geralmente não estão em primeiro plano, como protagonistas das fotos. A intenção foi de integrá-los à paisagem do bairro, como parte de seu cenário, e não como ícones isolados.

Aspectos técnicos e formais

A câmera utilizada no trabalho foi uma analógica de médio formato. Isso significa que a câmera funciona com um filme maior do que o de 35 mm (o tipo mais comum), e que portanto produz negativos maiores, com mais resolução, além de exibir transições mais suaves entre tons. Por outro lado, a câmera é maior e menos portátil do que uma de pequeno formato e o número de exposições por filme é menor. A câmera que foi utilizada permite 15 fotos por filme, contra as usuais 36 exposições de uma câmera 35 mm.

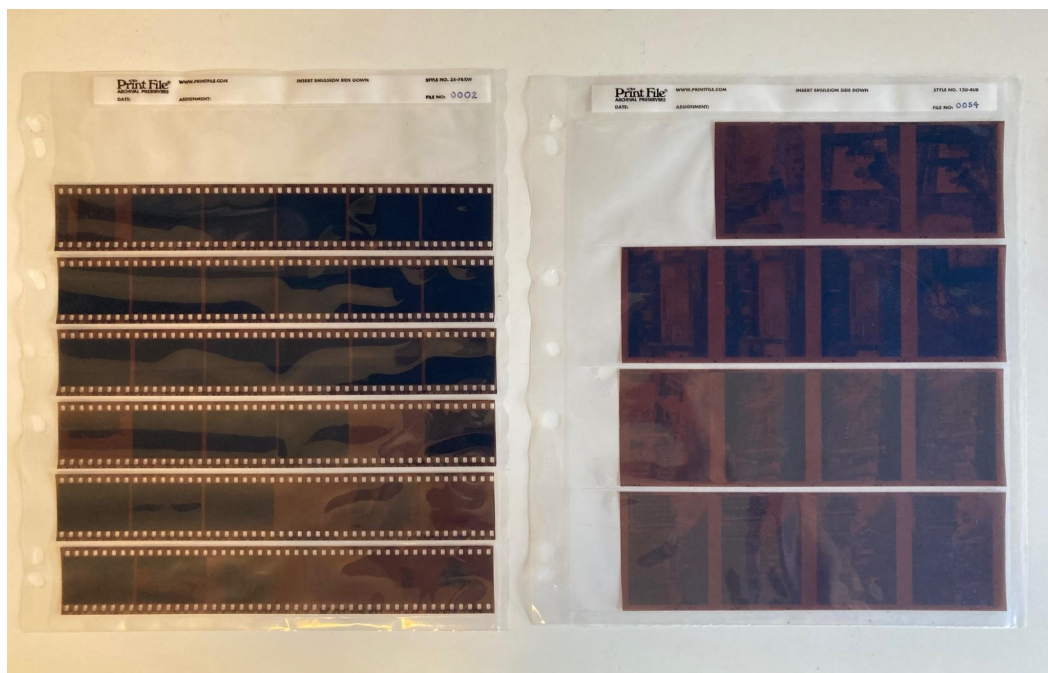


Figura 4 – Comparação entre negativos de um filme 35 mm e de um filme 120. Fonte: autor

Devido ao número limitado de fotos por filme, o custo de cada filme e de sua revelação, e o trabalho para digitalizá-los, cada exposição tinha de ser pensada cuidadosamente. Além disso, durante as saídas, a câmera ficava a maior parte do tempo na minha mochila, e eu só a pegava no momento de fotografar. Foi necessário, então, tentar elaborar o melhor possível, pelo olhar, o enquadramento, a composição, a luz e o foco das cenas a serem fotografadas, de modo a entrever como seria a imagem final. Isso significa, conforme explica Shore (2022, p. 59), compreender como o modo que vemos a realidade é traduzido pela câmera, uma vez que, embora a fotografia produza imagens semelhantes às geradas pela nossa visão, há certas diferenças entre elas. A fotografia funciona pela transposição de um espaço tridimensional, do qual fazemos sentido a partir do movimento do olhar, ao espaço bidimensional e fixo da imagem (SHORE, 2022, p. 60); a fotografia tem um enquadramento bem definido; seu foco opera por planos; a luz e as cores são renderizadas de um modo singular; as lentes provocam distorções. Assim, foi importante revelar e digitalizar os filmes simultaneamente ao processo de registro fotográfico, de modo que eu pudesse, aos poucos, entender a lógica visual por meio da qual a câmera traduzia a realidade, comparando o que eu via quando tirava as fotos com a imagem final. A partir de um certo momento, comecei a anotar em um caderno as configurações utilizadas em cada fotografia, o que contribuiu para um domínio formal maior sobre as imagens.

Durante o registro fotográfico, em certos momentos utilizei um tripé para estabilizar a câmera, sobretudo em cenas onde a luz não era suficiente. Outra vantagem de utilizá-lo, além de evitar fotos tremidas, é poder ver a imagem fixada autonomamente, sem precisar segurar a câmera com as mãos. Assim, as relações visuais ficam mais evidentes no visor, e se pode entender melhor a composição da imagem.. Embora, no momento de fotografar, todas essas preocupações formais frequentemente me escapassem, tentei sempre me lembrar delas e levá-las a sério não como algo em si, que se sobreporia ao objeto representado, mas como uma maneira de representá-lo com estrutura e coerência.

Edição e sequenciamento

Chegando ao fim do processo de registro fotográfico, com a maior parte dos filmes já finalizada, revelada e digitalizada, iniciou-se o processo de edição e sequenciamento. A princípio, foi feita uma seleção inicial para excluir todas as fotos que não caberiam entrar no livro, ou porque eram formalmente mal construídas, ou porque não representavam algo que interessava ao significado do projeto. Dessa seleção inicial, obteve-se um conjunto que correspondia mais ou menos à metade do total de fotos, que então foram impressas em formato pequeno, de modo que sequência pudesse ser manuseada livremente e se pudesse fazer dela uma visão geral do conjunto..



Figura 5 – Fotografias impressas para edição. Fonte: autor.

Desse conjunto, foram selecionadas as melhores fotos, aquelas que então formaram a estrutura central do trabalho. Elas foram sequenciadas de modo mais ou menos livre no que diz respeito à relação entre imagens adjacentes; no entanto, foram organizadas de forma geral considerando o projeto, isso é, a narrativa da paisagem guiada pelo território. Foi aí que se decidiu por dividir o livro em capítulos, cada um correspondente a uma certa região da República. A partir disso, foram sendo adicionadas outras fotos que se uniram a esse núcleo estruturante, agora considerando mais atentamente o ritmo e as relações visuais e semânticas entre as imagens. A construção do ritmo foi feita sobretudo empiricamente, testando diferentes possibilidades de combinação. Foi interessante notar que a construção de um bom ritmo não se baseia exclusivamente na harmonia ou no contraste entre fotos, mas em uma alternância entre os dois. Por vezes, encadear fotos mais uniformes entre si produzia um ritmo mais interessante, por continuidade; por vezes, a dissonância entre elas se mostrava mais adequada, dando intensidade à sequência. Badger (2014, p. 19) sugere que pensemos a sequência do fotolivro em termos musicais, uma vez que sua narrativa, assim como a música, também seria semi-abstrata. Assim, o ritmo do fotolivro é o que conduz o modo que o leitor vai percorrê-lo, podendo se tornar mais suave ou mais forte, acelerar e desacelerar, chegar a um clímax ou a uma resolução.

Outra questão importante foi a ressignificação de cada fotografia dentro do conjunto. Algumas imagens que vistas isoladamente pareciam interessantes acabaram por não entrar no livro, ou porque não contribuíam para o projeto, ou porque não encontraram seu lugar na sequência. O oposto

também ocorreu — fotos desinteressantes quando vistas isoladamente ganharam significado e relevância dentro do conjunto, e foram então incluídas no trabalho.



Figura 6 – Processo de edição. Fonte: autor.

Projeto gráfico

Para a disposição gráfica das imagens no fotolivro, optou-se por, de modo geral, expor uma única fotografia por dupla de páginas, na página da direita. Dessa forma, pode-se observar uma imagem de cada vez, sem a interferência visual direta de outras. Há alguns casos de duplas com imagens nas duas páginas, em que as fotografias representam diferentes vistas de um mesmo espaço. Outra exceção ocorre nas passagens de um capítulo para outro, em que a última foto do capítulo é disposta na página da esquerda e a da direita fica em branco. Isso gera uma folha de respiro e, então, uma pausa maior que marca sutilmente a divisão entre as seções.

Em relação ao formato do livro, as premissas foram de fazer um livro vertical, de modo a manter certa analogia com o livro literário típico, que fosse grande o suficiente para que as imagens pudessem ser vistas com clareza, mas não tão grande a ponto de seu manuseio se tornar desconfortável. O desafio encontrado foi que as fotos são, em sua maioria, horizontais, o que gera uma tensão com o formato vertical. Nos testes que foram realizados, era comum ou o livro ficar muito quadrado, de modo a acomodar melhor as imagens horizontais, ou muito vertical, com as imagens pequenas. Assim, as experimentações consistiram em uma procura por equilíbrio entre o formato do livro e o melhor aproveitamento do espaço das páginas.



Figura 7 – Testes de formato do livro. Fonte: autor.

As experimentações sempre buscaram definir as proporções da página a partir das proporções das fotografias, de 4:3. O formato final foi obtido a partir da multiplicação dessa razão por 9, obtendo-se então a proporção de 36:27. Essa operação dividiu a mancha das imagens em módulos, que foram então utilizados para compor as margens e o formato da página. Estabelecendo o tamanho de cada módulo em centímetros, chegou-se ao formato final de 27,6 x 30,6 cm.

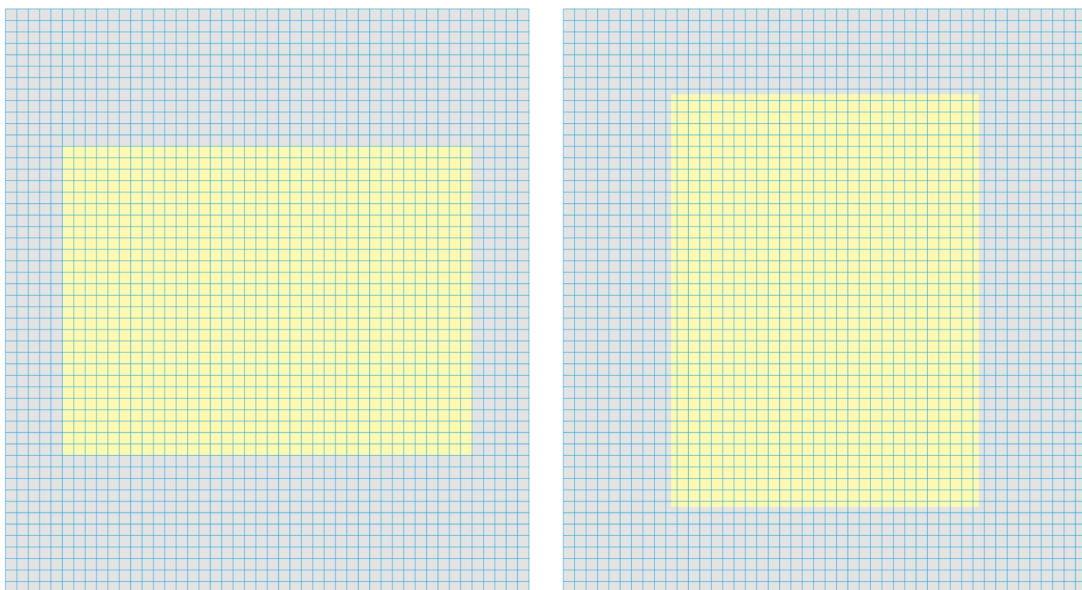


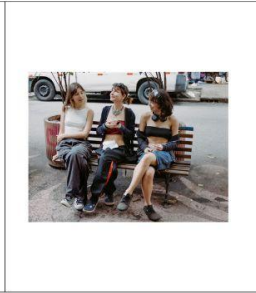
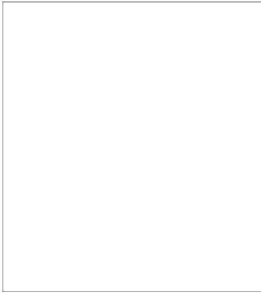
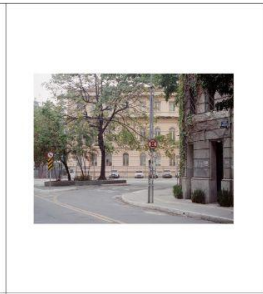
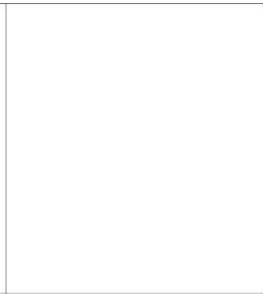
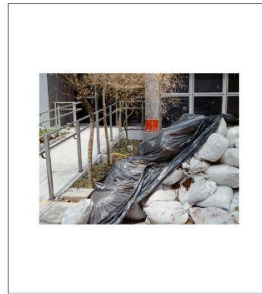
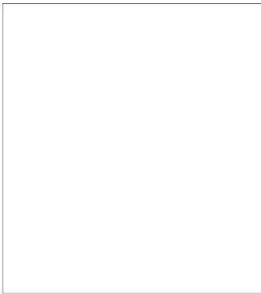
Figura 8 – Estrutura das páginas. Cada módulo corresponde a 0,6 cm. Fonte: autor.

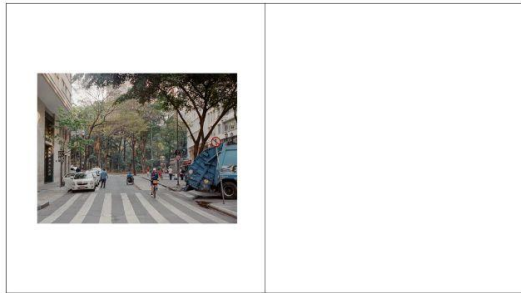
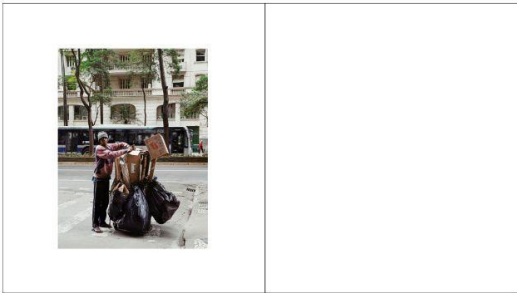
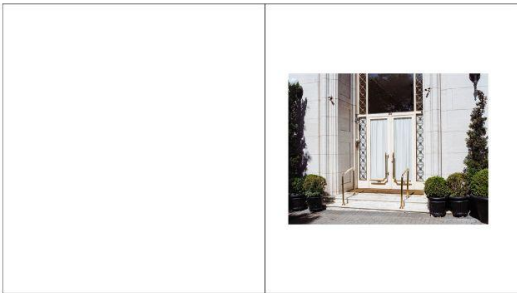
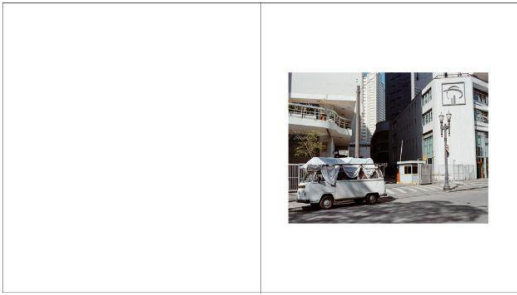
A partir daí, as fotografias selecionadas na edição foram tratadas digitalmente e foram feitas as decisões relativas à impressão e à encadernação. O tipo de encadernação escolhido foi o de lombada quadrada costurada, com capa dura, permitindo que o livro fique aberto em 180 graus sem que seja necessário segurá-lo. O miolo do livro foi impresso em papel couché fosco 170g, o revestimento da capa foi feito em papel azul escuro brilhante, remetendo ao título, e o texto da capa e da lombada foram impressos em branco. Após a impressão de um miolo de teste, fizeram-se mais alguns ajustes no tratamento das imagens, e então se realizou a impressão final.

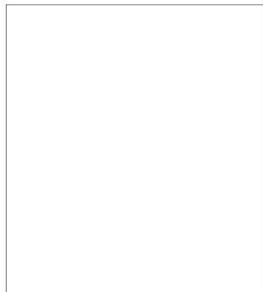
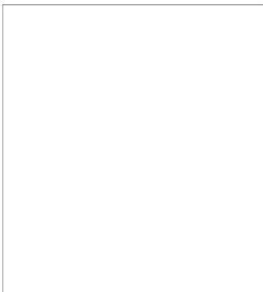
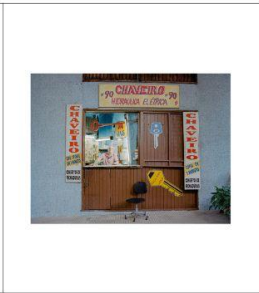
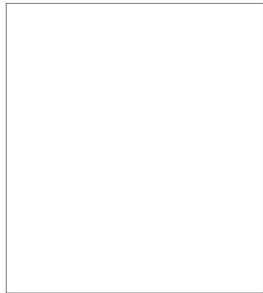
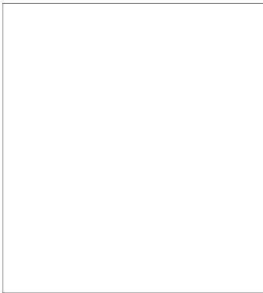
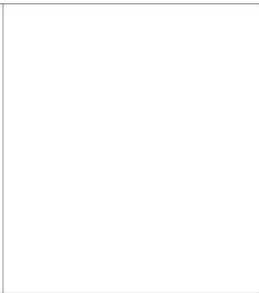
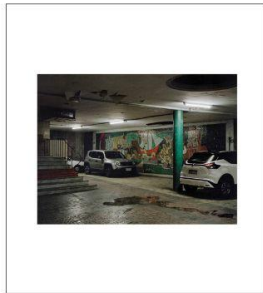
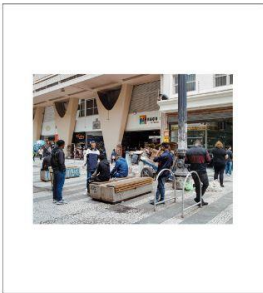
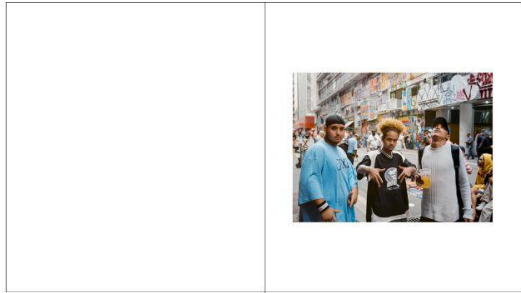
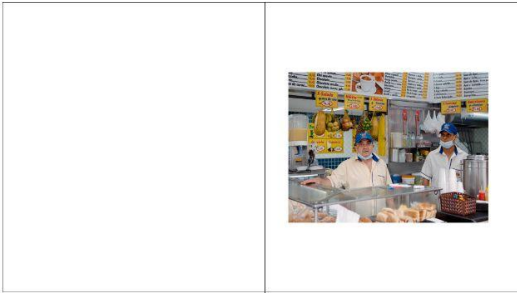
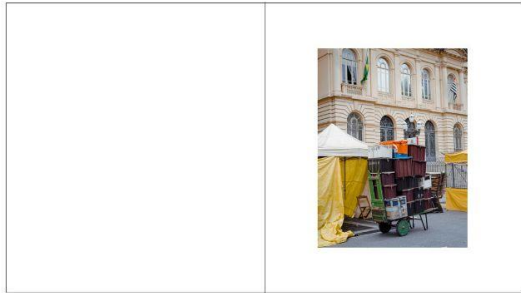


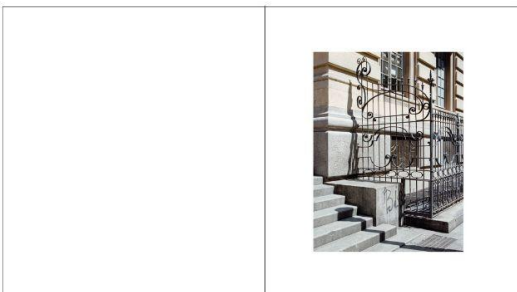
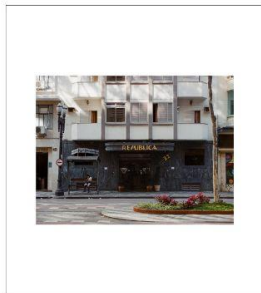
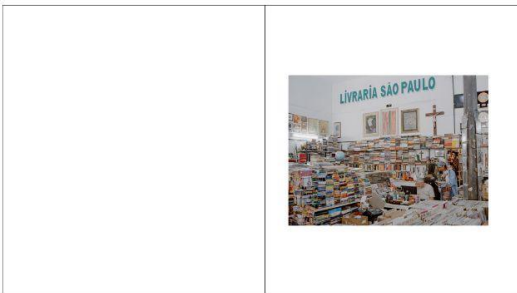
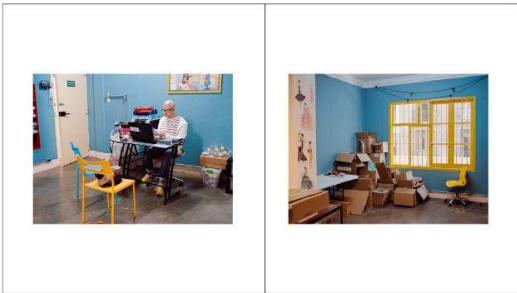
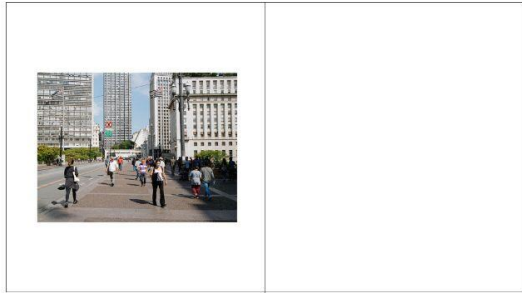
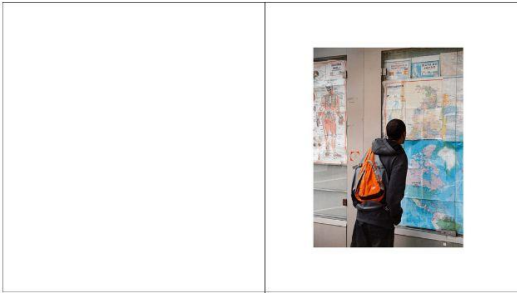
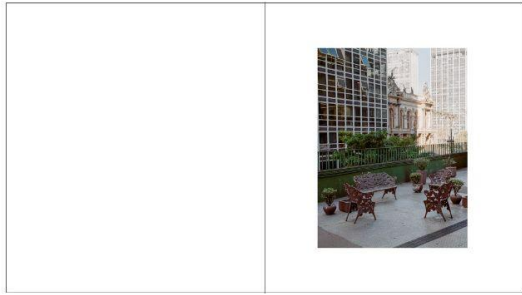
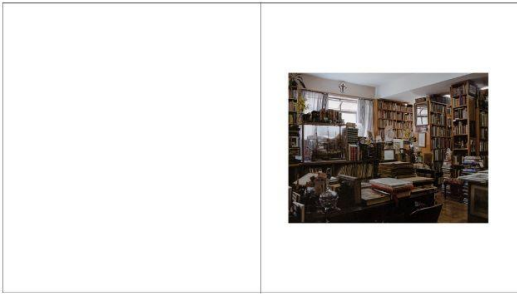
Figura 9 – O fotolivro finalizado. Fonte: autor.

Índice de páginas









Bibliografia

- ADAMS, Robert. *Beauty in photography*. Nova Iorque: Aperture, 2005.
- ADAMS, Robert. *The new west*. Göttingen: Steidl, 2015.
- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BADGER, Gerry. Genesis of a photobook. In: GOSSAGE, John. *The Pond*. Nova Iorque: Aperture, 2010.
- BADGER, Gerry. It's all fiction: narrative and the photobook. In: BADGER, Gerry et al. *Imprint: visual narratives in books and beyond*. Estocolmo: Art And Theory Publishing, 2014. p. 15–47.
- BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes. 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros>. Acesso em: 10 out. 2022.
- BADGER, Gerry. PARR, Martin. *The photobook: a history, vol. 1*. Londres: Phaidon, 2004.
- BADGER, Gerry. PARR, Martin. *The photobook: a history, vol. 2*. Londres: Phaidon, 2006.
- BADGER, Gerry. PARR, Martin. *The photobook: a history, vol. 3*. Londres: Phaidon, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 91–107.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1998.
- EVANS, Walker. *American Photographs*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2012.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166–182, mar./mai. 2002.
- GOSSAGE, John. *The pond*. Nova Iorque: Aperture, 2010.
- HUXLEY, Aldous. *O gênio e a deusa*. Porto Alegre: Globo, 1986.
- JUROVICS, Toby. Into the not-so-wild. In: GOSSAGE, John. *The Pond*. Nova Iorque: Aperture, 2010.
- KIRSTEIN, Licoln. Photographs of America: Walker Evans. In: EVANS, Walker. *American Photographs*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2012.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte, Autêntica, 2014.
- MEYEROWITZ, Joel. A conversation: Bruce K. MacDonald with Joel Meyerowitz; July 22–26, 1977. In: MEYEROWITZ, Joel. *Cape Light*. Boston: Bulfinch, 2002.
- RUSSEL, Jefferson. *República - História do bairro de São Paulo / SP*. Youtube, 3 mai. 2013. Disponível em <https://youtu.be/s4xyXF2gFPE>. Acesso em 03 nov. 2021.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, 1998.
- SHANNON, Elizabeth. The rise of the photobook in the twenty-first century. *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, St Andrews, v. 14, p. 55–62, 2010.
- SHORE, Stephen. *Modern instances: the craft of photography*. Londres: MACK, 2022.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.