

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
ESPECIALIZAÇÃO EM PRÁTICAS CURATORIAIS

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES

**A Imagem Cristal no processo Curatorial.
Estudo de Caso em Fotolivro**

Porto Alegre

2022

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES

**A Imagem Cristal no processo Curatorial.
Estudo de Caso em Fotolivro**

Trabalho de conclusão de curso de especialização apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Práticas Curatoriais.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Veras

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Pereira Gonçalves , Sandra Maria Lúcia
A Imagem Cristal no processo Curatorial. Estudo de
Caso em Fotolivro / Sandra Maria Lúcia Pereira
Goncalves . -- 2022.
38 f.
Orientador: Eduardo Veras.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Práticas Curatoriais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Arte. 2. Curadoria. 3. Fotografia. I. Veras,
Eduardo, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RESUMO

Neste artigo, busco trazer o conceito de imagem cristal para o campo da curadoria, pensando em tal conceito como um operador no processo curatorial. Para tanto, buscarei demonstrar, como para mim curadora, espectadora interessada, a imagem cristal pode ser um operador em minhas escolhas dos artistas que aqui apresento bem como de seus respectivos trabalhos. Após, irei resgatar a curadoria em seu movimento histórico e entender suas premissas. Em seguida, apresento o fotolivro, sua forma, como o espaço curatorial sobre o qual irei me debruçar. O artista eleito para o estudo de caso é Miguel Rio Branco com o *Silent Book*. A partir dessa superfície faço a minha própria curadoria de imagens guiada pelo conceito de imagem cristal, entendendo que, mesmo de modo inconsciente, o conceito foi um operador da forma final de *Silent Book*.

Palavras-chave: Imagem Cristal. Curadoria. Fotolivro. Miguel Rio Branco.

ABSTRACT

In this article, I seek to bring the concept of crystal image to the field of curation, thinking of this concept as an operator in the curatorial process. For that, I will try to demonstrate, as for me a curator, an interested spectator, the crystal image can be an operator in my choices of the artists that I present here as well as their respective works. Afterwards, I will rescue the curatorship in its historical movement and understand its premises. Next, I present the photobook, its form, as the curatorial space on which I will focus. The artist chosen for the case study is Miguel Rio Branco with the Silent Book. From this surface I do my own curation of images guided by the concept of crystal image, understanding that, even unconsciously, the concept was an operator of the final form of Silent Book.

Keywords: Crystal Image. Curation. Photobook. Miguel Rio Branco.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do livro <i>Silent Book</i> de Miguel Rio Branco.....	29
Figura 2 - Fotografia do livro <i>Silent Book</i>	30
Figura 3 - Fotografia do livro <i>Silent Book</i>	30
Figura 4 - Fotografia do livro <i>Silent Book</i>	31
Figura 5 - Fotografia do livro <i>Silent Book</i>	32
Figura 6 - Fotografia do livro <i>Silent Book</i>	33
Figura 7 - Fotografia do livro <i>Silent Book</i>	33
Figura 8 - Fotografia do livro <i>Silent Book</i>	33

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A IMAGEM CRISTAL: BERGSON, DELEUZE E FATORELLI	11
2.1 A Imagem Cristal, uma aproximação	11
3 CURADORIA, PEQUENO PREÂMBULO	15
4 O FOTOLIVRO COMO ESPAÇO CURATORIAL	20
4.1 Um pouco de história	21
5 ESTUDO DE CASO	25
5.1 Miguel Rio Branco	25
5.1.1 Do documento à matéria artística	26
5.1.2 <i>Silent Book</i>	27
6 CONCLUSÃO	35
REFERÊNCIAS	36

1 INTRODUÇÃO

Já há alguns anos, dentro do Curso de Comunicação como professora de fotografia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Departamento de Comunicação, venho trabalhando com o conceito, cunhado por mim, de Fotografia Menor para pensar algumas imagens no fotojornalismo¹. Para cunhar esse conceito, me baseei no trabalho de Deleuze e Guattari (2002) sobre o que chamam de literatura menor e o trouxe para a Fotografia. Para Deleuze e Guattari,

Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização. (...) A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político. Nas “grandes” literaturas, pelo contrário, a questão individual (familiar, conjugal etc.) tende a juntar-se a outras questões igualmente individuais (...). A literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 38-39).

A fotografia Menor parece ser um modo de fazer insurgente e revolucionário quando presente/aplicado ao fotojornalismo, visto que “menor, no sentido aqui empregado, não carrega consigo, necessariamente e apenas, o fato informativo, a notícia, mas suas consequências e anterioridades” (GONÇALVES, 2009, p. 9). A imagem, neste contexto, vai além do factual noticioso. Possuidoras de sentidos diversos, estas imagens não se encerram em um sentido documental, mas sim representam um número infinito de outras possibilidades.

Como um híbrido que sou entre arte e comunicação, busquei aprofundar tal conceito para pensar tanto imagens na arte quanto na comunicação² e cheguei ao conceito de Imagem Cristal, cuja origem está em Bergson (2010). Deleuze (2007), em seu livro *Imagem Tempo*, utiliza o conceito iniciado por Bergson, para pensar algumas imagens no cinema, imagens especiais que contraem o tempo e criam intensidades, suplementos. Antonio Fatorelli (2003),

¹Por uma Fotografia Menor no Fotojornalismo Impresso Contemporâneo. <http://bjopm.homologacao.emnuvens.com.br/e-compos/article/view/393/364>

² Nesse sentido pode-se trazer e refletir sobre o conceito de Punctum desenvolvido por Roland Barthes no livro *A câmara clara* (1984). O Punctum forma com o Studium, a dualidade que norteia o interesse por uma fotografia. O Studium diz respeito à cultura, aquilo que lançamos sobre a fotografia, em outras palavras: o objetivo. O Punctum, por sua vez, é da ordem do inconsciente, é algo que pula da imagem e nos fere, é subjetivo e pessoal.

fotógrafo, professor e pesquisador da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), traz o conceito para pensar imagens fotográficas, principalmente aquelas que se encontram no campo da arte.

Neste artigo, busco trazer o conceito de imagem cristal para o campo da curadoria, pensando em tal conceito como um operador no processo curatorial. Para tanto, busco demonstrar como, para mim curadora, espectadora interessada, a imagem cristal pode ser um operador em minhas escolhas, como o do artista que aqui apresento, bem como de seu respectivo trabalhos. Após, irei resgatar a curadoria em seu movimento histórico e entender suas premissas. Em seguida, apresento o fotolivro, sua forma, como o espaço curatorial sobre o qual irei me debruçar. O artista eleito para o estudo de caso é Miguel Rio Branco com o *Silent Book*. A partir dessa superfície faço a minha própria curadoria de imagens guiada pelo conceito de imagem cristal, entendendo que, mesmo de modo inconsciente, o conceito foi um operador da forma final de *Silent Book*.

Para as reflexões propostas são convocados, entre outros, autores filiados a Bergson (2010), a saber, Gilles Deleuze (2007), André Rouillé (2009), leitor de Deleuze e Bergson, e Fattorelli (2003). O processo da percepção em Bergson, que envolve a memória, será abordado para chegarmos ao germe de Imagem Cristal, apropriada e adaptada pelos outros autores aqui abordados. Para pensar o conceito de curadoria, recorro ao clássico de Hans Ulrich Obrist (2010), Uma breve história da curadoria. Lanço mão de alguns artigos sobre curadoria a partir de Alexandre Dias Ramos (2010). Utilizo também (Curadoria) de A á Z de Jens Hoffmann (2017) entre outras fontes. O Fotolivro é abordado através de minha própria pesquisa e textos que essa que gerou, além de outros estudos sobre o assunto, entre eles o trabalho de Mariana Feldhues Ramos (2021) sobre Fotolivros. Feitos esses esclarecimentos, a título de propiciar uma leitura mais confortável do artigo, adianto que a imagem cristal, ou encontros cristalinos, acontecem quando uma imagem ou seu conjunto são capazes de propiciar uma aventura do sentido, levando o curador ou o espectador da imagem a encontros inauditos onde se revelam intensidades só possíveis na duração³, momento de supressão e encantamento, quase uma ranhura no real onde o eu vaga e é partícula do universo, lugar da multiplicidade.

³ “A duração é o tempo, o movimento, em sua condição de indivisível [...]. O tempo puro. tratamos o tempo como se fosse matéria, e por isso nos confundimos. Colocamos o tempo como se fosse um instante antes e um instante depois da mesma maneira que dizemos este objeto está a frente ou atrás daquele. Isso pode ser útil em certos momentos, mas desta maneira perdemos a essência do tempo, sua condição íntima: ele é duração pura do passado no presente, prolongamento e conservação de um momento no outro [...]” (TRINDADE, documento eletrônico, 2022).

Feita essa aproximação com tais conceitos, busco neste trabalho, trazer o conceito de imagem cristal como um operador no processo curatorial. Para tanto, irei resgatar a curadoria em seu movimento histórico e entender suas premissas. Após, buscarei demonstrar, como, para mim curadora, espectadora interessada, a imagem cristal pode ser um operador em minhas escolhas dos artistas que aqui apresento e seus respectivos trabalhos. Apresento o fotolivro como o espaço curatorial sobre o qual irei me debruçar. O artista eleito é Miguel Rio Branco. O suporte para minhas indagações virão de minha observação do Fotolivro *Silent Book* de Miguel Rio Branco. A partir dessa superfície faço a minha própria curadoria e aponto a presença do conceito de imagem cristal presente nos trabalhos.

Informo que reúno aqui como inspiração, e os reelaboro, textos anteriormente escritos a partir de pesquisas desenvolvidas na Fabico/UFRGS sobre narrativas visuais em fotolivros. Aprofundo neste artigo questões relacionadas aos aspectos curatoriais deles.

2 A IMAGEM CRISTAL: BERGSON, DELEUZE e FATORELLI

Aquilo que o artista almeja, mesmo sem o saber, por meio de sua expressão e expansão dentro do território da fotografia, bem como no território expandido da arte, é a criação de uma *imagem cristal* (DELEUZE, 2007; FATORELLI, 2003). Tal conceito é desenvolvido por Fatorelli (2003), pesquisador e fotógrafo brasileiro a partir de leitura do conceito de Imagem Cristal proposto por Deleuze (2007) para o cinema. Em seu livro, Fatorelli (2003) parte da relação que as imagens estabelecem com o tempo e com o espaço e as divide em Imagens Orgânicas e Imagens Cristal. As Imagens Orgânicas são aquelas nas quais as características referenciais das imagens são valorizadas e nelas se esgotam. Para o autor, ao contrário, a Imagem Cristal é aquela onde a submissão à referência não é o que importa, pois essa imagem é possuidora de realidades que não se confundem com ela. São imagens presentes principalmente no universo da Arte. Para Fatorelli, “[...] autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos [...]” (FATORELLI, 2003, p. 33). Tais imagens provocam a suspensão do aqui e agora, possibilitam nexos com um imaterial, “[...] uma potência de pensamento [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer” (FATORELLI, 2003, p. 33).

A potência dessas imagens está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas diferentes visadas de seus leitores. São imagens suplementares, o dialogismo é a sua condição de realização. Com esse conceito torna-se possível perceber que o grau de aderência das imagens à referência é variável, havendo cargas diferentes de subjetividade ou objetividade de acordo com as relações estabelecidas dessas imagens com o tempo e com o espaço. Torna-se claro que o conceito de Imagem Cristal é caracterizador e propiciador de certa opacidade e ruídos necessários às imagens fotográficas em sua migração para novos territórios, entre eles o da Arte. Expandir, flexibilizar e inquirir os limites do visível, obrigando o observador a um estranhamento que o faz sair de seu lugar habitual, geralmente passivo, e o impele a buscar o sentido de tal imagem que não se liga obrigatoriamente ao referente original.

2.1. A Imagem Cristal, uma aproximação

Tratando-se aqui de fotolivros, compostos em grande parte por imagens que partem da fotografia, é importante ressaltar que hoje o pensamento ao se debruçar sobre a fotografia o faz muito mais com o foco em seu processo de constituição como imagem (que envolve, além da

referência, do objeto presente, os incorporais⁴, referências “invisíveis” na imagem) do que sobre o ato da impressão. O pensamento sobre a expressão se mostra mais fértil, mas não esquece a designação, a descrição, a captação, o registro visto serem condição da imagem fotográfica. Para Rouillé, “as fotografias ultrapassam cada vez mais a constatação para chegar à problemática, ultrapassam seus referentes materiais para exprimir questões mais gerais. A expressão tende a prevalecer ao atestado, à afirmação de existência” (2009, p. 196). Essa expressão é obra de um fotógrafo/artista e será fruída por um espectador que ao se debruçar sobre a imagem o fará a partir de sua memória, mesclando os olhares permanentemente, ou seja, o presente, no processo de percepção em Bergson (2010), é sempre recoberto pelo manto da memória. Cito aqui a memória por ser ela o ponto que nos leva àquilo que Bergson (2010) vai denominar “possibilidade de aparecimento” de Imagem Cristal. O ponto de partida para pensar as relações entre fotografia e memória tem como foco os movimentos que levam à captação da imagem pelo fotógrafo. É a percepção do fotógrafo guiada pela memória acumulada de toda uma vida que se fará presente na imagem (BERGSON, 2010). Marque-se que, no processo fotográfico, o fotógrafo se depara, segundo Rouillé (2009), com três temporalidades heterogêneas: o presente da ação (o fotógrafo frente à duração, a vida que passa diante de seus olhos), o tempo da captação (matemático, abstrato, do disparo mecânico) e uma terceira temporalidade, na qual a imagem, é a um só tempo, um passado-futuro; passado das coisas e dos corpos, futuro do evento da imagem (sua expressão). É uma imagem latente, que se desdobra em dois movimentos antagônicos, mas que ao mesmo tempo se permeiam. Se o fotógrafo for o processador de sua imagem, se abrirá uma quarta temporalidade, a do espectador de suas próprias imagens. Tornando espectador, o operador, ao se deparar com suas cópias, será ele também capturado pelo passado recente da tomada que, por sua vez, se mesclara com o presente da mirada. Frente as suas próprias imagens,

[...]Não é direta e simplesmente remetido ao passado findo do estado de coisas representado, mas tal passado se mistura com as lembranças (o passado contemporâneo) das etapas, das peripécias, das circunstâncias que presidiram sua realização. (ROUILLÉ, 2009, p. 210)

Nesse jogo entre memória e percepção, o passado contamina o presente e é por ele contaminado. Embora possuam temporalidades diferentes, os processos perceptivos, em termos

⁴ Os incorporais seriam o não visível materialmente na imagem, desde os pontos de vista, os ângulos de tomada, as visadas, a composição até a “vida” do fotógrafo. Vida que envolve aspectos individuais e coletivos e que conformam a memória do operador (ROUILLÉ 2010).

Bergsonianos, parecem ser semelhantes para operador e espectador porque ambos estão, perceptivamente, embebidos pelo manto da memória através de suas lembranças.

Explicita-se então como se dá esse processo, essa fina relação entre a fotografia e a memória: tudo se inicia com Bergson (2010) e sua descrição dos mecanismos da percepção e da memória. De acordo com esse autor e seus interpretes (citados no corpo deste texto), “[...] a percepção é uma representação selecionada pelo corpo para a ação [...] a percepção pura parte das coisas [...] ela é impessoal. É preciso, portanto, a contribuição de uma memória para que a percepção se torne consciente e pessoal”, (VIEILLARD-BARON, 2007, p. 25). Ou seja, a percepção de algo se dá a partir de uma atenção, de um “saber” que a antecede, localizado na memória e resgatado como uma imagem-lembrança que vai dirigir a atenção e se mesclar ao objeto dado à percepção. A partir daí, formam-se como que circuitos entre o objeto percebido e a memória. A cada nível de percepção e atenção, portanto de tensão, um novo circuito é gerado. Com o aprofundamento da percepção, sua concentração, novos circuitos são formados, partindo todos do objeto e a ele retornando. Esses circuitos se entrelaçam à volta do objeto, formados por memória, que embebe toda a percepção; vão alcançando camadas cada vez mais profundas da realidade e níveis mais elevados da memória. O mesmo objeto se insere repetidas vezes nos “[...] vários circuitos de percepção e de memória, criando cada um uma imagem mental, uma ‘descrição’, que tende a substituí-lo, a ‘apagá-lo’, retendo dele apenas alguns traços, sempre provisórios” (ROUILLE, 2009, p. 212). O objeto permanentemente se renova, nunca é o mesmo. “Assim, criamos ou recriamos a todo instante. Nossa percepção distinta é verdadeiramente comparável a um circuito fechado, onde a imagem-percepção dirigida ao espírito e a imagem-lembrança lançada no espaço correriam uma atrás da outra” (BERGSON, 2010, p. 117) até um ponto de total indiscernibilidade. Nesses circuitos de percepção e memória, existe um, o mais próximo à percepção imediata do objeto e que contém apenas o objeto “[...] e a imagem consecutiva que volta para cobri-lo” (BERGSON, 2010, p. 119), onde o objeto se reflete como um duplo, criando de si uma imagem virtual⁵ que o envolve (e que rapidamente será envolvida pelos circuitos percepção/memória), nesse lugar, dá-se, segundo Deleuze (2007), uma “coalescência” entre os dois, onde a indiscernibilidade seria total. “Há a formação de uma imagem bifacial, atual e virtual” (DELEUZE, 2007, p. 88), de uma Imagem-

⁵ O virtual aqui é tomado na acepção de Pierre Lévy: “O virtual é como um complexo problemático, o nó de tendências ou forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização” (LÉVY, 1998, p. 16).

Cristal. Nesse momento, fugaz, ainda não absorvido pelas lembranças, essa imagem é um cristal. Ou seja, como frisa Zourabichvili (2009), leitor de Deleuze, o cristal aparece quando

[...] O atual, vivido ou imaginado, é inseparável de um virtual que lhe é cooriginário, de tal maneira que se pode falar de “sua própria” imagem virtual. A imagem divide-se em si mesma, em lugar de se atualizar em uma outra, ou de ser a atualização de uma outra. (ZOURABICHVILI, 2009, p. 43).

Deleuze (2007), em passagem do livro *Imagem Tempo*, sintetiza a constituição da Imagem-Cristal. O que constitui a Imagem-Cristal é a operação mais fundamental do tempo: uma vez que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal (DELEUZE, 2007). Um lugar de trajetórias imprevisíveis, de permuta entre atual e virtual, presente e passado, real e imaginário, um lugar de potência. Então, pode-se dizer, concordando com Rouillé (2009), leitor de Bergson e Deleuze, que “[...] perceber um objeto atual presente significa [...] associar-lhe uma imagem virtual que o reflita e envolva, e inseri-lo nos circuitos que o absorvem entre percepção e lembrança, real e imaginário, físico e mental” (ROUILLÉ, 2009, p. 213). Fatorelli (2003), tendo como base o conceito deleuziano de imagem-cristal, explicitado acima, e tendo como critério a relação variável das imagens com o tempo e o espaço, utiliza o conceito para nomear as imagens fotográficas que não possuem como viés predominante a subserviência à referência (imagens presentes principalmente no universo da arte), possuidoras que são de realidades que não se confundem com ela. Segundo o autor, “autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos” (FATORELLI, 2003, p. 33); essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Provocam a suspensão do aqui e agora, possibilitando nexos com um imaterial, “[...]uma potência de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer” (FATORELLI, 2003, p. 33). A potência dessa imagem está em ampliar o universo do visível, sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades. Para pensar o processo curatorial, é com esse último conceito de *imagem-cristal* que irei trabalhar.

3 CURADORIA, PEQUENO PREÂMBULO

Ao pesquisar sobre a palavra curadoria, encontrei sua origem, como muitos, no latim *curare*, significando zelar, cuidar de algo. Em derivação, aquele que zela, *curator*, significando tutor, aquele que vela e vigia por algo. Então, aquele que cura, que cuida, o curador, tem algo sobre sua responsabilidade e é seu dever o cuidado, a proteção desse algo. Com origem no Direito, o termo é utilizado largamente no campo da arte e inclui o cuidado e preservação de obras de arte, bem como sua exposição ao público.

De acordo com Ramos, é difícil determinar o momento preciso do surgimento do ofício de curador “[...] surgiu pelo resultado do tempo, em lugares e momentos diferentes da história [...]” (2010, p. 9). E foi e é uma prática de escolhas, daquilo que deve ser cuidado e eleito como obra artística a partir de um ponto de vista hegemônico de determinada época e período histórico. Segundo o autor acima citado, “[...] tais escolhas dependeram, na maioria das vezes, dos objetivos que motivaram eleger ou descartar determinadas produções artísticas. E o ofício de curador se refez todo o tempo, conforme a ‘contação’ dessa história da arte” (RAMOS, 2010, p. 9). Não há, portanto, um marco inaugural para a ‘profissão’, há diferentes escolhas de quando tudo começou: *Cinquecento* com o surgimento da Galeria Uffizi⁶, considerado o primeiro museu da história? Os Gabinetes de Curiosidades⁷, acúmulo dos primeiros colecionadores de arte e sendo esses, espécie de curadores através de seus atos de escolha nessa espécie de museu particular? O que se sabe, de acordo com Hoffmann (2017) é que do século XVIII até meados do século XIX, “[...] curadores eram eruditos, quase enciclopedistas, que tomavam conta de tesouros do passado. Eles montavam, catalogavam e preservavam coleções e interpretavam e exibiam os objetos nelas contidos [...], eram entendidos como guardiões dos museus e suas coleções, nas exposições buscavam referendar a importância do que era mostrado para a educação e formação de um público para a arte.” (HOFFMANN, 2017, p. 15)

⁶ “O edifício que alberga a Galeria Uffizi remonta a 1560. O edifício foi construído por Giorgio Vasari a pedido de Cosimo I de Médici para alojar os gabinetes administrativo e legal (*uffizi* em italiano antigo) de Florença. A obra foi concluída em 1580 e no ano seguinte, Francesco I decidiu utilizar a *loggia* do terraço como galeria pessoal. Ali colocou a sua coleção de quadros do século quinze bem como camafeus, pedras, joias, estátuas, peças em bronze, miniaturas, instrumentos científicos e raridades naturais. Com o passar dos anos a coleção foi aumentando com objetos artísticos de todos os tipos. Foi aberto ao público nos moldes de um museu em 1769” (MUSEUS, documento eletrônico, 2022).

⁷ “Os primeiros gabinetes de curiosidades, também conhecidos como quarto ou câmara de maravilhas, surgiram na Europa Ocidental no final do séc. XV e se estenderam até o séc. XVIII. Historicamente, relacionam-se com as Grandes Navegações, a descoberta do Novo Mundo, na Ásia e na África e, por consequência, a evolução do comércio global que culminou com a chegada de mercadorias exóticas ao Velho Continente.” (CORÁ; BATTESTIN, 2021, p. 11)

Mais recentemente, na obra de Hans Ulrich Obrist (2010), *Uma pequena história da curadoria*⁸ encontramos duas posições complementares tomadas por dois estudiosos do assunto, Nessia Leonzini e Christophe Cherix. Na apresentação que faz do livro, Leonzini se pergunta o que faz um curador, a que se dedica esse sujeito, qual o seu trabalho? A autora parece privilegiar em sua fala aspectos relacionados a formação artística e bagagem cultural desse personagem, aquilo a que ele deve se dedicar para sua formação estética, deixando em segundo plano sua ação nos espaços em que atua. Por sua vez, no prefácio do livro, Cherix aborda outra questão, busca problematizar o papel do curador no museu contemporâneo e desse modo nos apresenta um cenário “[...] onde atores performatizam conflitos e adesões, motivados pelas vivências de circunstâncias objetivas e específicas de cada um desses dramas [...]” (CORRÊA, 2013, documento sem paginação). Ou seja, existe na ação desse personagem tensões permanentes relacionadas aos cenários de sua atuação (museu, instituição privada, galeria de arte), aos agentes com os quais se relaciona (críticos de arte, gestores e os artistas, sendo ele também um agente) e as relações e motivações que permeiam as práticas artísticas e seus produtos (as obras), sua exposição e a história que se faz da arte contemporânea. É nesse campo minado e perigoso que o curador deve trilhar, buscando retirar do artista e sua obra, o seu melhor dentro de um contexto social e político. A conclusão de Cherix é que esse trabalhador não tem um desenho acabado, mas que está em permanente construção. A curadoria é processo e, portanto, não possui fórmulas, bulas ou modo de fazer. A curadoria se dá na ação de um sujeito interessado e embasado, com conhecimento da história da arte, que lhe propicie tecer relações de aproximação e afastamentos com os objetos por ele curados e desse modo apresentar o novo, o nunca visto, mesmo que sempre visto. O curador, seja numa exposição individual ou coletiva, deve fazer brilhar o trabalho do artista, fazer de cada objeto apresentado um acontecimento em si, uma unidade/totalidade dentro de um conjunto de outras totalidades.

Contemporaneamente o ofício/trabalho do curador é entendido como prioritariamente a exposição. Eu diria que a exposição é aquilo que aparece, havendo por traz desse ato expositivo uma série de agentes e ações que corroboram para o sucesso desse produto. A curadoria é, inicialmente, um ato coletivo. É como uma orquestra e tem no curador o seu maestro. Pode-se dizer então que exposição é hoje o espaço privilegiado da arte.

⁸ Neste livro, através de entrevistas realizadas com diferentes curadores e outros agentes do campo da arte, Obrist busca chegar ao cerne daquilo que se considera hoje arte contemporânea e contribuir desse modo com uma história da arte, através do depoimento de seus próprios atores, quais sejam curadores, críticos de arte, gestores culturais, historiadores da arte e artistas (OBRIST, 2010).

[...] o principal local de troca na economia política da Arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente desconstruída. Em parte, espetáculo, em parte evento histórico-social, em parte dispositivo estruturante, as exposições - sobretudo, as exposições de Arte contemporânea - determinam e administram os significados culturais da Arte. (GREENBERG; FERGUSON apud SANTOS, 2011, p. 1)

Depreende-se daí o papel central das exposições no sistema da arte contemporânea. São elas as produtoras de significados, “[...] construindo e desconstruindo, questionando e revisitando conceitos, representando momentos de efervescência para o campo artístico e seus desdobramentos [...]” (SANTOS, 2011, p. 2). As exposições são também um modo mais democrático e acessível de divulgação da arte para a sociedade. Os embates que se dão nesse lugar reverberam, provocando um movimento de renovação e reavaliação de conceitos. A exposição mantém e cria o debate constante na arte possibilitando um ir e vir ente o passado e o presente num movimento dialético que oxigena o meio. Neste artigo, o espaço expositivo a ser explorado será o fotolivro.

Como bem menciona Hoffmann (2017), o curador ao iniciar uma exposição realiza uma espécie de viagem onde poderá criar/cobrir o caminho de uma ideia, dando vida a ela e possibilitando ao espectador viajar junto e criar, ele também, novos percursos se realizando assim o que se espera de uma experiência artística, ou seja, a descoberta do novo, do nunca visto provocando pensamento e reflexão. O curador hoje é um criador, como o artista. Sua arte consiste em fazer falar a arte do artista em toda a sua potencialidade, ele é um narrador, aquele que criará conexões e histórias onde elas aparentemente não existiam.

Das leituras realizadas para a construção deste artigo, uma particularmente me chamou a atenção e se afinou com o conceito que proponho como operador curatorial, o de Imagem Cristal. O texto chama-se “A curadoria como historicidade viva.” Seu autor, Cauê Alves (2010), professor e curador, pensa a curadoria como historicidade viva, significando, no meu entender, a busca de uma contração temporal que alinhava num só tempo (duração) passado, presente e futuro (fará isso através de seu embasamento teórico e de sua experiência sensível na busca do novo no trabalho do artista, de conexões possíveis desse com trabalhos na história ou com os que com ele convivem no presente). Buscará, de modo generoso, partilhar essa experiência com público que, por sua vez terá a possibilidade de viver na duração sua própria epifania.

Alves (2010), defende um ofício curatorial livre das pressões externas (institucional, de mercado, moda). Para ele o curador deve saber marcar posição. Ele deve “[...] rever continuamente a hierarquia forjada pelo ‘consenso’ do circuito e contribuir para o assentamento de valores que nem sempre coincidem com os do mercado” (ALVES, 2010, p. 45) Um curador deve saber fazer ver. Através de suas reflexões e estudos, ele, curador, deverá ir para além de

seu gosto individual, levando em consideração “[...] as relações e correlações com a vida pública, que diz respeito a juízos ponderados e fundados em critérios que nunca antecedem os próprios trabalhos de arte, mas que são fornecidos por eles” (ALVES, 2010, p. 45). O que se espera de um curador, segundo Alves (2010), e se afina com as possibilidades oferecidas pela Imagem Cristal, o conceito que trago para pensar o processo curatorial “perfeito”, é que ele possibilite ao público ou ao observador interessado da obra ou obras uma experiência única, como já dito mais acima.

[...] Do curador se espera que abra um sentido possível no interior do trabalho de arte, de cada um exibido ou do conjunto deles e, ao mesmo tempo, que dê espaço para que outros sentidos possam surgir [...] o trabalho de arte é totalidade aberta e o curador, como o crítico, sem deixar de colocar seu ponto de vista, precisa manter o trabalho em sua condição primordial de ser também abertura para o mundo (ALVES, 2017, p. 46-47).

Essa proposta nada mais é do que possibilitar o aparecimento do cristal. Isso fica bem claro na passagem do artigo de Alves, quando ele fala sobre a necessidade dos trabalhos “pulsarem”, latejarem isoladamente e em seu conjunto. Ele acredita que se o trabalho latejar para o público como ele latejou, muito provavelmente, para o artista quando o realizou, o curador terá realizado seu trabalho com mestria, possibilitando o desvelamento do cristal, fazendo rachar as fronteiras entre a autoria e a fruição da obra, transformada, mesmo que num instante fugaz, em pura epifania, revelação do novo e do nunca visto – lugar onde imanência e transcendência se embaralham. Agindo desse modo, o curador evita a cristalização e mumificação do trabalho permitindo o latejar e brilhar de suas múltiplas possibilidades de sentido e abertura para o mundo. É tarefa do curador de uma exposição artística tornar os trabalhos artísticos instituintes, porque não se contenta com o já instituído, como a matéria com a qual ele trabalha, a arte. Ou seja, a arte possui fecundidade, “é gênese interminável” (ALVES, 2010, p. 53), naquilo que possui de cristalino. Acompanhando Alves (2010), nas aproximações que aqui faço do processo curatorial com a possibilidade do aparecimento da Imagem Cristal, penso, como o autor citado, que no trabalho com a arte o curador deve atentar para o produto artístico e suas inúmeras vidas, sua multiplicidade. “[...] Sem nunca sair do tempo, ela, a arte, consegue abri-lo por dentro e instalar nele uma eternidade provisória [...]” (ALVES, 2010, p. 53). Ou seja, essa eternidade é feita por cada instante ter em si mesmo o que o precede e sucede. Nesse sentido o tempo é fluxo, passagem. O tempo é duração, como definiu Bergson (2010).

Embora constituído de estados sucessivos, esses estados não se repetem, estão sempre diferenciando um do outro, num constante jorro de novidade. Assim, infiltrada no tempo, cada obra de arte carrega seu próprio devir e porvir, é gênese interminável, trabalho infinito e, em vez de reproduzir o tempo, ela o reinventa para que ele continue transcorrendo e para que ela não cesse de desafiá-lo (ALVES, 2010, p. 53).

O trabalho do curador é fazer a arte arder, propiciar, através de suas escolhas, que o cristal do tempo se afirme e se desnude diante de um observador interessado.

4 O FOTOLIVRO COMO ESPAÇO CURATORIAL

Antes de dar início este tópico, informo que não irei discutir aqui os sentidos variados do que seja um fotolivro, uma classificação bastante subjetiva e discutida na literatura a respeito⁹. Neste texto, trato o fotolivro como uma narrativa visual que tem por objetivo a comunicação de algo para alguém através de, prioritariamente, fotografias e que através delas, isoladamente e em seu conjunto possibilitem ao fruidor o encontro com o nunca visto ou pensado, função essa propiciada mais comumente na arte. Abordo o fotolivro como narrativas capazes de propiciarem uma aventura para os sentidos, que sejam provocadoras de rupturas, derivas e devir. Entendo o fotolivro, quando se transforma em livro de artista (que é o que aqui me interessa), como um novo espaço expositivo possível aos artistas que possuem na fotografia o seu meio de expressão principal, bem como um novo meio a ser explorado pelos curadores.

Considero o fotolivro um meio democrático e incluyente da produção de artistas que antes não encontravam espaço para a apresentação de seu trabalho, visto a exposição, na maioria das vezes, ser algo pouco acessível para grande parte dos artistas (preços altos, ausência de redes de relações, desconhecimento do sistema da arte entre outras variáveis). Hoje, além das editoras tradicionais, a produção independente e de pequenas editoras permitem que muitos tenham acesso a essa mídia (o próprio artista pode construir o seu livro de modo independente). Além do que o livro circula em lugares aonde a exposição não chega. Possui também características semelhantes as exposições no que diz respeito ao trabalho coletivo que envolve, é um trabalho colaborativo onde o artista e o design assumem o papel de curadores da obra final. O fotolivro, pensado aqui como uma forma de expressão por parte daqueles que participam de sua produção, envolve além do fotógrafo, designers gráficos, tipógrafos e produtores. É desse encadeamento harmonioso, em termos de objetivos comuns, que se terá uma obra instituinte.

Um fotolivro é um livro que pode ou não ser acompanhado por texto, onde a fotografia é o meio principal na construção do sentido. É um livro cujo autor é um fotógrafo artista ou um artista fotógrafo. Pode e deve ser acompanhado por um profissional que edite e sequencie o trabalho (cabe aqui o termo curador). O fotolivro não se equivale a simples impressão fotográfica, suas características são específicas.

⁹ Um exemplo é o livro de SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

[...] O fotolivro é criado por um autor-fotógrafo, criando um trabalho de acordo com a sua visão artística e que trata o fotolivro como um suporte importante. Um fotolivro deve demonstrar que algo de mais ambicioso do que um livro ilustrado de fotografia comum foi tentado, e às vezes alcançado, por seu autor, mesmo que sem consciência (PARR; BADGER, 2004, p. 6).

Ralph Prins (1968), crítico de fotografia dos Países Baixos, considera o fotolivro como uma “[...] forma de arte autônoma, comparável com uma escultura, uma peça de teatro ou um filme. As fotografias perdem seu caráter fotográfico próprio como ‘coisas em si mesmas’ e se tornam partes traduzidas em tinta de impressão, de um evento dramático chamado livro” (BADGER, 2010, p. 221). A preocupação maior em um fotolivro é fazer as diferentes imagens criarem diálogos entre si, por mais improváveis que sejam. Desse modo, para além da adesão ao referente que persegue as imagens fotográficas, em suas ligações, essas diferentes imagens possuem a possibilidade de criarem redes de sentido, oferecendo aos futuros fruidores uma narrativa. Portanto, é a sequência, a relação das imagens entre si, que irá possibilitar nesse universo frágil e escorregadio do sentido uma história possível.

4.1 Um pouco de história

O fotolivro, assim como o ofício/trabalho curatorial, remonta ao século XIX, ano da invenção da fotografia. O inglês Henry Fox Talbot (1800-1877), escritor, pesquisador e cientista do século XIX, foi, junto com Anna Atkins (1799-1871), botânica e fotógrafa, o primeiro personagem da história a publicar suas imagens fotográficas na forma de livro. Ambos foram pioneiros na fotografia. Fox Talbot publicou imagens originais de seu processo fotográfico nomeado Calotipia¹⁰, através de inúmeros volumes (seis) da obra intitulada *The Pencil of Nature* (1844 a 1846). Anna Atkins, considerada a primeira mulher fotógrafa, através do processo da cianotipia¹¹, publicou três volumes com espécies vegetais, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, oito meses antes do primeiro volume do *The pencil of Natures* de Fox Talbot.

¹⁰ A calotipia nada mais que a obtenção de uma cópia em positivo sobre papel advinda de um negativo também de papel. Seu aspecto assemelha-se mais a um desenho a carvão do que propriamente uma fotografia.

¹¹ “A cianotipia é uma técnica de impressão fotográfica que utiliza materiais sensíveis à luz, que são aplicados em papel, sobreposto pelo objeto a ser registrado. Ao se expor o conjunto à luz, a forma do objeto permanece da cor do papel, enquanto todo o seu contorno é sensibilizado, tornando-se azul. A tonalidade da cor azul depende do tempo de exposição e da intensidade luminosa” (DIJIGOW, documento eletrônico, 2022).

A esses trabalhos seguiram-se inúmeros outros no próprio século XIX, XX e XXI produzidos por diferentes fotógrafos e artistas. Dentre os principais fotolivros do século XX, temos o fundante *The Americans* de Robert Frank, lançado na França em 1958. No livro, produzido com o auxílio de uma bolsa concedida pela Fundação Guggenheim, resultado de dois anos (1955 e 1956) de viagem por inúmeros estados americanos, o fotógrafo apresenta uma postura radical em relação ao fazer fotográfico documental jornalístico, colocando em cheque a ideologia da objetividade que permeou a história desse tipo de imagem. Para alguns autores (SOUSA, 2004; ROUILLÉ, 2009), o que se tem nessas imagens é o não acontecimento, no sentido de que nelas nenhum momento é decisivo; imagens de um cotidiano sem glória de vidas anônimas. Nas 83 imagens que compõem o livro, o que se vê é uma América triste e dura, oposta à fachada de prosperidade difundida pelo poder que vigorava à época. Cenas mal enquadradas, imagens desfocadas, acaso, fragmentos no qual a autoria é a marca das imagens produzidas. Nesse sentido, de acordo com Rouillé (2009), o fragmento substitui “os espaços homogêneos e centrais e as imagens fechadas e totalizadoras do passado” (ROUILLÉ, 2009, p.169). Rompe-se a unidade entre o homem e o mundo. O documento, a referência absoluta enfraquece, por não dar mais conta de um mundo que se fragmenta. Há assunção de formas e de escritas fotográficas, como também o advento do tema e do autor.

Nesse livro, Robert Frank irá estabelecer o que se chama de jogos entre opacidade (subjetividade) e transparência (objetividade). Revolucionário, Robert Frank virou pelo avesso a crença na transparência das imagens, colocando em dúvida o caráter meramente documental da fotografia. Para o teórico francês André Rouillé “Frank vai confirmar o desaparecimento da antiga unidade que reunia imagem e mundo; vai romper a concepção perspectivista do espaço, organizada a partir de um ponto único, e colocar sua subjetividade no centro de sua abordagem” (ROUILLÉ, 2009, p.170). Trata-se de uma descrença na referência como absoluta (GONÇALVES, 2012). Enfim, o que tento apresentar com o livro de Robert Frank é a subjetividade do fotojornalista aflorando e se firmando em suas observações sobre o mundo, onde a verdade absoluta da fotografia é posta em cheque e o que fala é o olhar do fotógrafo sobre o mundo e sua interpretação dele. Dedicado à fotografia como profissão, Robert Frank, nesse trabalho, realizou um trabalho de fotógrafo artista, inovando na fotografia documental feita à época.

Em contraponto ao fotógrafo artista Robert Frank, cito o artista que, entre outros meios, utilizou a fotografia, o americano Ed Ruscha (1937). Ruscha publicou o fotolivro *Twentysix*

*Gasoline Stations*¹² em 1963. Esse livro foi revolucionário e marca o surgimento dos livros de artistas contemporâneos. Esse livro e os outros produzidos por Ruscha, na análise de Parr e Badger, fogem da tendência artística vigente nos Estados Unidos à época, o formalismo abstrato. Escapam também de uma tendência estetizante da fotografia fineart de então. Para Ramos, os livros de Ruscha “estão inseridos dentro do contexto de insurgência da arte conceitual. Nesta o fazer artístico é a operação do planejamento e das decisões prévias. Os livros de artista, como produção de arte conceitual, normalmente se encaixam nessa definição” (RAMOS, 2021, p. 70-71). No caso de Ruscha, a experiência desejada pelo artista é a do vazio.

Twentysix Gasoline Stations é uma publicação modesta formada por fotografias em preto e branco, todas com legendas. Foi publicado pela primeira vez em 1963. Esse trabalho de Ruscha foi contra a paisagem fotográfica vigente de imagens altamente estetizadas, herdeiras da *Straight Photography*¹³ e seus valores. O artista supervisionou o design e a impressão do livro. Em uma entrevista em 1973, ele disse: “[...] Eu sempre quis fazer algum tipo de livro. Quando eu estava em Oklahoma, tive um brainstorming no meio da noite para fazer este pequeno livro chamado *Twentysix Gasoline Stations*. Eu sabia o título. Eu sabia que seriam fotografias de vinte e seis postos de gasolina” (SHARP, 1973, p.30). O conceito dos livros de Ruscha à época eram mais fortes que suas pinturas. Em entrevista de 2008, afirma a importância de seus livros “[...] Embora eu estivesse pintando quadros naquela época, senti que os livros eram mais avançados como conceito do que as pinturas individuais que eu vinha fazendo” (ENRIGHT, 2008, p.41). O trabalho de Ruscha serviu de modelo para inúmeros produtores de livros de artista.

Através do trabalho desses artistas apresentados, pode-se perceber a importância que o fotolivro adquire como espaço expositivo. A partir dos anos sessenta, com a crise da modernidade e o surgimento de formas novas de expressão artística, não convencionais, a galeria e museus são postos a prova como espaço expositivo hegemônico e os artistas, com novos posicionamentos e formas de expressão, buscam lugares alternativos de exposição e espaços não excludentes em relação ao público. Oliveira (2017), faz um mapeamento disso:

[...] Artistas ligados às modalidades até, então, novas e controversas, como a instalação, a videoarte, a performance, a Body Art e as novas tecnologias, buscam outros espaços e formas alternativas para apresentar seu trabalho. Fugindo desse ambiente

¹² O livro pode ser visto e folheado no site: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

¹³ A Fotografia direta Americana se propõe como uma renovação no cenário artístico fotográfico dominado pelo movimento Pictorialista que tinha na pintura sua inspiração. A *Straight Photography* se propôs a produção de uma imagem artística que tivesse no próprio meio fotográfico sua razão de ser.

institucionalizado, a tentativa de promoção, divulgação e distribuição destes trabalhos se desenrola sobre suporte alternativos, incluindo revistas, periódicos, múltiplos e livros. Tais artistas, de forma individual ou coletiva, se apoiam em suportes até então pouco explorados para a produção e para a propagação de suas obras. (OLIVEIRA, 2017, p. 6)

O livro de artista, e aqui no que nos interessa, o fotolivro, ganha força, segundo Oliveira nesse “[...] distanciamento do cubo branco e da aura elitista da arte” (2017, p. 6). E é nisso que acredito ao apontar o fotolivro como um lugar importante para o exercício da curadoria. Portanto, acredito na possibilidade e efetividade da imagem fotográfica seriada poder se apresentar como uma narrativa visual (fotografia expressão), capaz de problematizar a informação visual para além de seu aspecto meramente documental (e desse modo ser um espaço de experimentação da linguagem fotográfica). O aspecto ensaístico e autoral desse tipo de fazer fotográfico ultrapassa o referente e coloca a expressão do fotógrafo/artista, com todos os seus imateriais, dentro da imagem, provocando, desse modo, no leitor, uma aventura do sentido. A potência dessas imagens está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores.

A escolha do fotolivro não é aleatória, visto grande parte da produção expressiva de inúmeros fotógrafos/artistas se apresentar nesse formato. O fotolivro apresenta-se como um espaço permanente (durabilidade da forma livro) e material (de presença das obras em um suporte físico) de exposição dos seus autores. Acredita-se que a materialidade tátil da forma livro é um valor agregado a esse universo de sentido. Desse modo, o livro como suporte de narrativas visuais envolve inúmeros aspectos que vão da edição/curadoria das imagens, disposição nas páginas, texto, tipo de papel, formato, entre inúmeros outros. Os fotolivros são tácteis.

5. ESTUDO DE CASO

Neste trabalho, como tenho afirmado, considero que o fotolivro pode ser um lugar de expressão artística onde é desejável e possível um trabalho de curadoria, seja ela do próprio artista, do designer gráfico, de um curador profissional ou ainda de todos os três juntos. Esse trabalho, individual ou coletivo, conflui para uma obra potente que faz reverberar as questões e conceitos que apresenta. Para pensar a curadoria das imagens produzidas por artistas fotógrafos, apresento como sugestão o operador curatorial de Imagem Cristal (FATORELLI, 2003). Tal operador guiará o curador na busca, dentro da obra do artista, de imagens que não se fecham em si mesmas como pura referência. Dentro desse conceito, os aspectos estruturais da imagem, encontros inesperados com outras imagens pode ser o guia para leituras disruptivas. Com o conceito em mente, o curador terá a possibilidade de produzir narrativas visuais multifacetadas, não fechadas em uma visão unívoca. Seu sucesso como curador virá da sua visão crítica sobre a obra, advindo daí até mesmo questões latentes, que o curador tornará expressas, e não observadas pelo autor do trabalho. Espera-se de um curador de excelência a produção de ranhuras, de rupturas na superfície imagética tornada suplementar.

Dentro do tratado até aqui, informo que dentre as inúmeras obras que tenho pesquisado, escolhi *Silent Book* para ser apresentado neste trabalho por esse fotolivro possuir, no meu entendimento inferente, que o conceito operador atuante foi o de Imagem Cristal, mesmo que de modo inconsciente ou intuitivo. E é isso que se abordarei a seguir.

5.1 Miguel Rio Branco

Como proposto neste artigo, irei agora observar o fotolivro *Silent Book*, de Miguel Rio Branco. Observarei em primeiro lugar a trajetória fotográfica e artística de Miguel Rio Branco naquilo que diz respeito ao aspecto híbrido de suas imagens. *Silent Book* (1997) foi eleito para se pensar acerca das relações que Miguel Rio Branco estabelece em seu trabalho entre o documento e o universo da arte. Suas imagens nesse livro caracterizam-se por um forte estilo barroco, tendo como foco temático o lixo, o abandono, a solidão das metrópoles e seus espaços decadentes como, por exemplo, academias de boxe, *dancings*, prostíbulos. Essas imagens esgarçam o tecido do documento fotográfico, refletem sobre o tempo e penetram o universo da Arte. Como em vários trabalhos de Miguel Rio Branco, o abandono, a miséria e os excluídos continuam sendo a matéria da narrativa visual apresentada.

Miguel Rio Branco, filho de pai diplomata, nasceu nas Ilhas Canárias em 1946, período em que as regras do fazer fotodocumental começavam a ser mudadas (SOUSA, 2004). Filho de diplomata teve sua infância dividida entre Espanha, Argentina, Portugal, Brasil, Suíça e Estados Unidos. Seu envolvimento com as imagens começou com o desenho e a pintura, nos anos 1960, na Suíça. Em 1966, estudou no *New York Institute of Photography*. Em 1968, estudou na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) do Rio de Janeiro, Brasil. Artista multimídia, no início dos anos 1970 começou a trabalhar como fotógrafo e diretor de fotografia de cinema nos Estados Unidos. A partir de 1972 passou a expor seus trabalhos de fotografia e cinema. É correspondente da agência francesa *Magnum* desde os anos 1980.

Ressalta-se o trânsito de Miguel Rio Branco entre pintura, fotografia e cinema. Esse trânsito deixa marcas em seu trabalho fotográfico: as imagens no livro aqui abordado ganham sentidos novos que são proporcionados pela edição e pela montagem feitas pelo artista, junto com o designer gráfico Jean Yves Cousseau, ultrapassando o dado pela mera referência fotográfica; soma-se a isso a dramática paleta cromática de Miguel Rio Branco, herdada de sua pintura. Em tempo, a ausência de um texto que acompanhe as imagens ressalta o caráter dialógico de seu trabalho: o espectador é instado a participar da construção da narrativa visual, sempre instável, ambígua, polissêmica. Tais características poderão ser constatadas no prosseguimento do artigo.

5.1.1 Do documento à matéria artística

Miguel Rio Branco possui no campo da arte-fotografia, a fotografia praticada pelos artistas, uma herança documental. As imagens apresentadas no livro *Silent Book* são tributárias dessa herança. Entretanto, de partida, Miguel escapa dessa classificação que, historicamente, considera a fotografia uma cópia fiel do mundo; um ícone, como diria Dubois (1998) ao utilizar a teoria dos signos de Pierce para caracterizar a imagem fotográfica. Essa característica marcou o fazer documental fotográfico desde seu nascimento no século XIX até os anos cinquenta do século XX. Entre as décadas de 1940 e 1960, o surgimento de um discurso desconstrutor, oriundo de diferentes áreas do saber, agiria sobre a leitura das imagens fotográficas. A fotografia passou a ser vista como transformadora do real, provocando “efeitos de real”. Esta segunda posição, segundo Dubois (1998), corresponde, na teoria dos signos de Pierce, ao símbolo, aquele que possui com seu referente uma relação arbitrária. Ou seja, a fotografia é, para essa corrente, um conjunto de códigos (social, cultural, estético, entre outros) a serem decifrados. O trabalho de Miguel Rio Branco como fotógrafo documentarista parece ter uma

relação mais próxima com essa segunda corrente epistemológica, que acredita na presença da subjetividade do fotógrafo na construção/composição do real. Seu trabalho também encontra eco na terceira posição epistemológica defendida por Dubois, que vê a fotografia como traço de um real sem, contudo, a “obsessão do ilusionismo mimético” (1998, p. 53). Índice, ícone e símbolo formam uma hierarquia: primeiro a fotografia é índice, traço de um real, depois ela é um ícone, semelhança e por fim, símbolo, adquire sentido. O trabalho documental de Miguel Rio Branco mescla as três posições, ressaltando o caráter simbólico da imagem. Como coloca Sousa (2004), “A fronteira entre o documento, no sentido originário do termo, e a arte estreita-se e esbate-se nesses casos. Os novos documentaristas desenvolvem mais comentários visuais sobre o mundo do que geram notícias visuais sobre esse mesmo mundo” (SOUSA, 2004, p. 176).

Então, o caráter indicial das imagens é o ponto de partida de Miguel Rio Branco na construção de sua narrativa visual sem, contudo, absolutizá-lo, a iconicidade é intuitiva e o sentido se faz na apresentação dessa narrativa. Suas imagens assinalam a autoria, trazem para dentro do quadro fotográfico os imateriais, referentes incorporais que vão além dos detalhes técnicos da tomada de imagem e que incluem a vivência do fotógrafo, suas percepções, sentimentos e desejos, bem de acordo com as palavras de Cauquelin (2008), ao refletir sobre os incorporais nas imagens, “[] Um fragmento de vida, reminiscências de lugares, pessoas, tempo passado e presente, palavras trocadas, uma atmosfera de cheiros, cores, sabores, sons: um tecido frágil que tende a se desfazer se chegarmos perto demais e cuja consistência é a fluidez” (2008, p. 2). Pode-se dizer então que o trabalho documental de Miguel Rio Branco se qualifica como fotografia expressão, aquela praticada pelos fotógrafos, no dizer do teórico francês André Rouillé (2009), que nega a certeza do discurso referencial, sendo uma resposta à crise que assola a imagem documental no contemporâneo. Esse modo de fazer adere ao discurso do múltiplo, do híbrido potencializando a outra parte da imagem fotográfica, aquela que não se esgota na referência. Mas a arte-fotografia, aquela praticada pelos artistas, onde a imagem fotográfica descolada do papel de documento do mundo adquire a função de matéria para a arte (ROUILLÉ, 2009) é o novo lugar das imagens de Rio Branco no livro *Silent Book*.

5. 1. 2 *Silent Book*

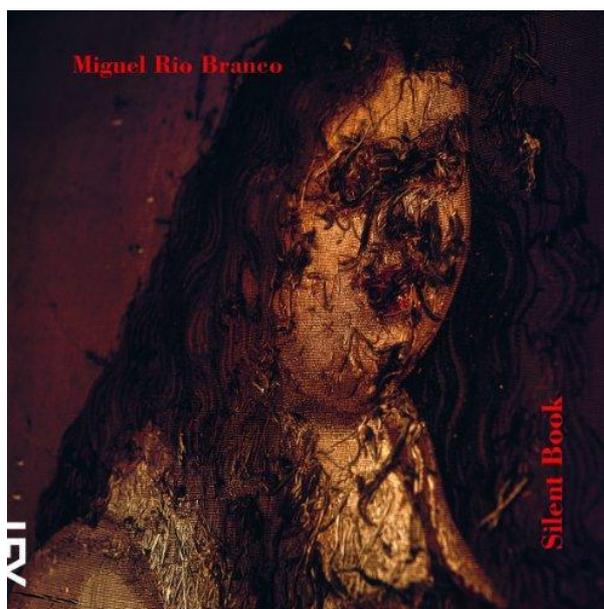
Informo que a leitura/análise que inicio é guiada por toda a teoria explicitada até aqui. Todavia, lembro que a leitura de imagens é sempre de acordo com aquele que a realiza, sendo, antes de tudo, um ponto de vista, embasado, sobre a obra. A leitura que proponho é uma das

inúmeras possíveis, talvez a mais coesa no descontínuo de sentido proposto por imagens. Apesar da intensão primeira do autor/curador nas imagens apresentadas, o potencial cristalino de que estão impregnadas possibilita ao observador interessado, lacunas e brechas por onde outros sentidos podem aderir. Sentidos esses sempre provisórios, como os reflexos de um cristal. Considero importante ressaltar que *Silent Book* é uma releitura do artista/curador sobre obras documentais realizadas ao longo de sua carreira. Há nelas um fio condutor, um fio eivado de dor, de miséria dos marginais do mundo do consumo. É através do entrelaçamento desses fios que Miguel Rio Branco nos oferece uma outra narrativa, no meu entender mais potente. Os encontros imagéticos provocados, a forma plástica levada ao primeiríssimo plano faz reverberar o que antes eram imagens factuais. Somos levados a conhecer as entranhas, do que subjaz por debaixo da tinta impressa.

*Silent Book*¹⁴ (1997), cuja imagem de capa pode ser observada a seguir (**figura 1**), é considerado um dos fotolivros mais importante do século XX (VITÓRIO; QUEIROZ, 2015). Um livro sem palavras cuja narrativa se constrói no encadeamento das imagens, reúne parte do trabalho fotodocumental expressivo de Miguel Rio Branco, desenvolvido em diferentes cidades do mundo durante a década de 1990. Produzidas para representar a realidade, essas imagens, infiéis à sua origem, possuem uma potência ficcional não descartada pelo artista, bem como pelo designer gráfico que, com o artista, realiza a curadoria das obras presentes no livro. Ao migrarem para o livro, ressignificadas em novos arranjos na edição e montagem, essas imagens transformam-se em matéria artística e adquirem outros significados. Em *Silent Book*, o novo encadeamento proposto, cuja paginação se faz quase sempre em dípticos (quando aberto, duas imagens são vistas em conjunto) e em tripídicos, o artista/curador constrói com essas imagens poemas visuais, propõe sua temática (ou não temática). O uso de cores sombrias e saturadas, as formas, as texturas buscadas e as composições corroboram e trabalham em conjunto para o efeito dramático desejado. Do antigo documento, novas realidades de forte teor existencial emergem como num palimpsesto. Torna-se possível dizer, junto com Lombardi (2007), que “[...] *Silent Book* fala do real de uma maneira oblíqua – pela plasticidade, pela linguagem poética, pela narrativa coberta de subjetivismos e pela abertura exacerbada ao imaginário” (LOMBARDI, 2007, p. 123). O folhear de suas páginas é um mergulho profundo no simbólico, lugar entre o real e o imaginário.

¹⁴Silent Book pode ser visualizado no site do artista: http://www.miguelriobranco.com.br/portu/mobile_obra.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=1

Figura 1 – Capa do livro *Silent Book* de Miguel Rio Branco.



Fonte: Miguel Rio Branco, *Silent Book*, 1997

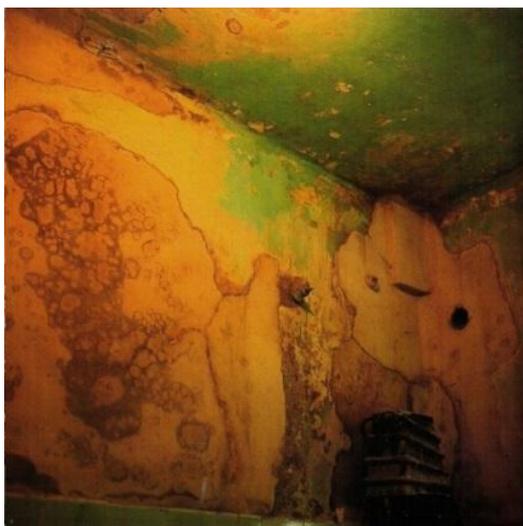
Imagens de boxeadores, prostitutas, objetos descartados, animais mortos, cenas circenses, lugares abandonados compoem uma bricolage dantesca permeiam as 98 páginas de *Silent Book*. São imagens pungentes, que falam de dor, de medos, de morte, dos socialmente excluídos. No passar das páginas, a temática recorrente da finitude está presente de modo incontornável: nos corpos, espaços e objetos apresentados como dejetos. *Silent Book* reúne aspectos documentais, poéticos e estéticos com uma temática que gira em torno do sobreviver dos destituídos do planeta, homem ou animal, e nesse sentido torna-se um livro de apelo universal.

Silent Book é resultado de um trabalho notavelmente estético e poético que acolhe também preocupações documentais. O livro não trata de um problema social específico, ele levanta questões universais como a dor, a violência e a morte, mostradas por meio de fotografias que se destacam pela composição e pelos elementos plásticos. Além disso, as imagens que o compõem não estão diretamente ligadas a um acontecimento momentâneo, nem sequer temos acesso a qualquer tipo de informação sobre elas, de forma que, nesse contexto, elas adquirem uma validade intemporal (LOMBARDI, 2007, p. 123).

Nas imagens a seguir, feitas durante trabalho desenvolvido na Academia de Boxe Santa Rosa, Rio de Janeiro, RJ, presentes em *Silent Book* (**figura 2 e 3**), paginadas lado a lado (díptico), sangrando suas respectivas páginas, observa-se separadamente em cada uma delas

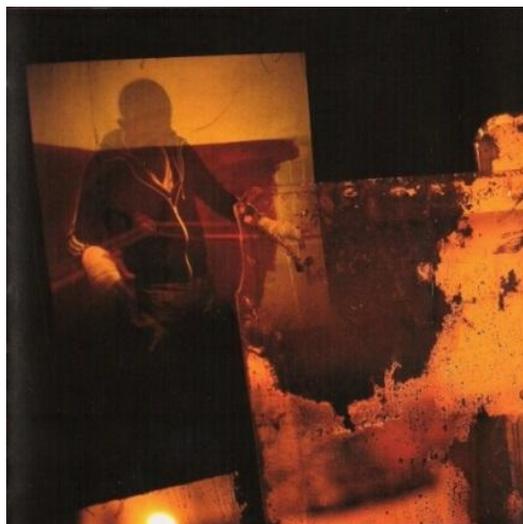
reflexões sobre a pobreza, a passagem do tempo, o abandono e mesmo a solidão. Infiltrações e mofo, a marca do tempo que escoo deixando suas marcas na parede, apresentam-se como aspectos denotativos e informacionais de primeira vida documental dessas imagens. As cores quentes, a palheta cromática saturada dessas imagens dá a falsa ideia de aconchego aumentando a carga dramática das imagens. Os aspectos plásticos e artísticos se fazem perceber.

Figura 2 – Fotografia do livro *Silent Book*



Fonte: Miguel Rio Branco, *Silent Book*, 1997

Figura 3 – Fotografia do livro *Silent Book*



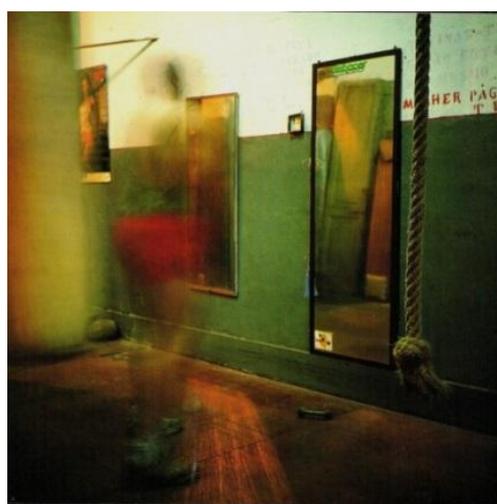
Fonte: RIO BRANCO, 1997

Na terceira imagem (**figura 3**), continuação da que a precede, observa-se a sobreposição e a montagem, fazendo ressaltar o permear do corpo e de seu entorno: espelhos desgastados em primeiro plano por sobre imagem espelhada ao fundo de um boxeador, parte do fundo da

imagem é negro, apontando para um nada. A presença do tempo, cumulativo, recobre a imagem, a dor da existência embaça o olhar. Em conjunto, como díptico, essas imagens são complementares e reforçam a questão poética e plástica que as recobre. Tal encontro, um de muitos nesse fotolivro, faz perceber o trabalho do artista/curador guiado por um conceito desbravador e profundo sobre o trabalho curado. Arrisco dizer que quem o guia é o cristal – potencializador de contrações temporais e espaciais, onde o sentido está sempre a se produzir. Para o observador/leitor da obra há uma espécie de despertar lisérgico, potente e descurtinador do nunca visto, possibilidade da experiência com o cristal (contração temporal intensa).

Nas duas imagens a seguir (**figuras 4 e 5**), mais uma vez um díptico, um novo encadear de imagens na construção deste poema visual que é *Silent Book*. As imagens, também realizadas na Academia de Box Santa Rosa, são subexpostas recebendo menos luz do que seria necessário para uma visualização mais precisa dos corpos e lugar. Nelas a questão do tempo se mostra através dos corpos borrados, provocado por um tempo mais longo de exposição. Esses corpos assemelham-se a espectros, rastros de um passar do tempo arrastado e denso. Para além do fato documental original, ambas as imagens falam de decadência, e paradoxalmente de desejo, da força dionisíaca que move esses corpos anônimos considerados excedentes pelo sistema capitalista contemporâneo. São corpos que resistem na busca de uma mais-valia de prazer. Como Imagem Cristal, esse encontro de imagens, na fenda que provocam sobre si, não se fecham em um único sentido. Esse encontro é multiplicidade e se dá a ver ao leitor interessado. Esse, reafirmo, é o trabalho da boa curadoria: fazer o espectador ir além do possível.

Figura 4 – Fotografia do livro *Silent Book*



Fonte: RIO BRANCO, 1997

Figura 5 – Fotografia do livro *Silent Book*



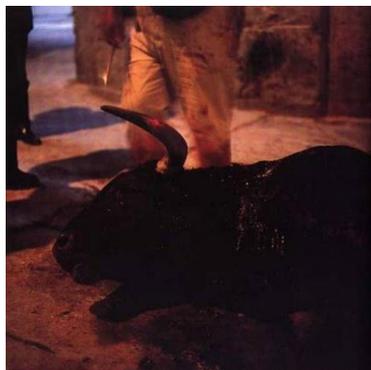
Fonte: RIO BRANCO, 1997

Em síntese, o trabalho desenvolvido em *Silent Book* reafirma o abandono e a decadência imposta à periferia do capital e não deixa margem a dúvida: esse é o mundo dos excluídos, daqueles que não possuem a capacidade de consumo exigida para figurarem como cidadãos. Como indicado anteriormente, as imagens nesse livro, em sua maioria, são sangradas e apresentam-se em dípticos, maioria, trípticos e quando solitárias compõem com uma imagem negra na página ao lado. O ritmo de leitura é lento, contemplativo. Ao virar das páginas, a periferia do sistema capitalista, oferecida à visão do observador interessado, se adensa, ganha força e vida; é feita de restos, de escombros, de lixo. Nos arranjos oferecidos pela curadoria/diagramação do livro se perceber a potência da narrativa oferecida por Miguel Rio Branco. Ao transcender a mera referência da coisa dada em novos arranjos visuais, o artista retira o observador interessado de seu lugar de segurança e permite a ele, através de seu engajamento com a imagem, a possibilidade do encontro com o cristal – lugar privilegiado, de metamorfoses. Não apenas um encontro estético, mas, antes de tudo ético. A imagem (ou imagens) advinda dessas relações de montagem tornam-se organismos vivos em atualizações permanentes e incessantes, tornam-se pensamento.

Apresento a seguir um tríptico, dentre inúmeros outros possíveis (**Figuras 6, 7 e 8**). Alguns trípticos dentro do livro podem ser lidos apenas como dípticos, dependendo da escolha do leitor em desdobrar ou não uma página. Escolhi desdobrá-la. O encontro dessas três imagens é atordoante. O conjunto desmancha certezas e desterritorializa, como se o chão faltasse aos pés. É como escutar uma música dodecafônica pela primeira vez. Aturdidos por essa ousadia narrativa criada pelo artista/curador, busca-se um sentido e ele não é e nem vem de maneira

fácil. As três imagens, soberanas isoladamente, se costuram em carne, sangue, dor e suor. Para entendê-las a que se deixar tragar pelo espanto. Todas as três imagens (**figuras 6, 7 e 8**) remetem a luta, a sobrevivência, a violência corriqueira no mundo dos excluídos.

Figura 6 – Fotografia do livro *Silent Book*



Fonte: RIO BRANCO, 1997

Figura 7 – Fotografia do livro *Silent Book*



Fonte: RIO BRANCO, 1997

Figura 8 – Fotografia do livro *Silent Book*



Fonte: RIO BRANCO, 1997

Na figura 6, provavelmente feita em um abatedouro clandestino, choca a aparência banal do fato. O sangue, a faca, o corpo em movimento do assassino e a placitude da vítima denotam o terror dos mais fracos frente há forças que não domina. A imagem da 'bailarina' (**figura 7**), é tremula como a do homem na imagem anterior. Nada nela parece estável. Seus braços se seguram em cordas vermelhas como a parede por trás dela, parece estar num ringue. O maio berrante e o contexto que a cerca faz com que tenhamos relação com a figura 6. Há uma espécie de equivalência entre o corpo abatido do boi e o corpo dócil e domesticado da mulher. Essas imagens me trazem, sou levada para os seus vórtices. Indico aqui a presença de um encontro cristalino, de intensidade.

Na terceira imagem deste tríptico (**figura 8**), outro susto. O que faz essa imagem que me remete a Cristo nesse lugar nenhum? Percebo então que o lugar é uma academia de box, há luvas penduradas ao fundo e o protetor dental na boca do pretense Cristo, me falam de sua condição de boxeador. Todavia, a pele, sua textura e brilho me afastam de um corpo carnal, ele se assemelha mais a um ícone. O movimento de corpo esperado de um boxeador é substituído por um corpo passivo e imagético. O olhar para o alto parece indicar a desesperança como senhor de sua ação sobre o mundo. O conjunto dessas três imagens, o tríptico, informa sobre a não redenção daqueles apartados dos jogos do consumo ofertados pelo capital.

Ressalto que as leituras realizadas são apenas algumas de inúmeras possíveis e, seus aprofundamentos são inesgotáveis. Tal estado de coisa é tributário de uma curadoria/edição/montagem de imagens bem realizada que busca o além da imagem, seus entres e fissuras por onde atualizações acontecem incessantemente, surpreendendo o próprio artista. Esse tipo de realização curatorial é tributária de uma atenção atenta a possibilidade do surgimento da Imagem Cristal e a provocação de encontros cristalinos, arrebatadores e plenos de multiplicidades. O compromisso de uma curadoria sensível é, portanto, tornar visível o invisível das imagens, atualizar um virtual da imagem.

6 CONCLUSÃO

Este trabalho não acaba aqui, como não acabam as atualizações de uma curadoria suplementar. Digo isso porque considero que cada curadoria é um processo que está sempre a se refazer a cada novo olhar sobre ela. A curadoria potente faz ver e proporcionam uma miríade de ‘aparições’.

Busquei neste trabalho, trazer o conceito de imagem cristal como um operador no processo curatorial. Resgatei a curadoria em seu movimento histórico para entender suas premissas. Após, busquei demonstrar, como para mim curadora, espectadora interessada, a imagem cristal pode ser um operador em minhas escolhas de artistas a serem curados e de seus respectivos trabalhos. Apresentei o fotolivro como o espaço curatorial sobre o qual me debrucei, apontando as possibilidades desse lugar. O artista eleito foi Miguel Rio Branco. O suporte para minhas indagações veio de minha observação do Fotolivro *Silent Book*. A partir dessa superfície fiz uma espécie de curadoria para apontar a presença do conceito de imagem cristal presente nos trabalhos e na primeira curadoria feita. Creio ter conseguido apresentar e desenvolver as questões propostas.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Cauê. **A curadoria como historicidade viva**. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). Sobre o ofício de curador. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- BAGDER, Gerry; PARR, Martin. *The Photobook, a history*: V. I. Londres : Phaidon, 2004.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CORÁ, Janaína; BATTESTIN, Cláudia. Gabinete de curiosidades: um lugar de maravilhamento diante do mundo. **Art & Sensorium** – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais. Curitiba, v.8, n.1, p. 9 –29, jan./jun. 2021. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/viewFile/3806/pdf_61>. Acesso em: 22 abr. 2022
- CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. **Revista Iluminuras**. Porto Alegre, v. 14, n. 32 p. 216-222, jan. /jun. 2013.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIJIGOW, Patrícia. **Anna Atkins**: uma mulher à frente do seu tempo. São Paulo: Escola de Botânica, 2022. Disponível em: < <https://www.escoladebotanica.com.br/post/anna-atkins>>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- DUBOIS, P. **O Ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1998.
- ENRIGHT, Robert. *The Painted Whirred: Ed Ruscha's Spin on Language*. **Border Crossings**. Winnipeg, n. 106, maio de 2008.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O cinema e o clichê em Gilles Deleuze**. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-cinema-em-gilles-deleuze>>. Acesso em 12 abr. 2020.
- FATORELLI, Antonio Pacca. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Editora Faperj, 2003.
- FERNÁNDEZ, Horácio. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FRANK, Robert. *The americans*. Göttingen: Steidl, 2008.
- GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. Fotografia, Memória e Arte: sobras de Geraldo de Barros. **Contracampo**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense, n. 23, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17227/10865>>. Acesso em: 22 abr 2022.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. Por uma fotografia menor no jornalismo diário contemporâneo. **E-compós**, Brasília, v.12, n.2, maio/ago. 2009. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/393/364>>. Acesso em: 22 abr. 2022.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. Fotojornalismo: entre a opacidade e a transparência. **Discursos fotográficos**. Londrina, v.8, n.13, p.71-91, jul./dez. 2012.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. Miguel Rio Branco: tempo, arte e documento. **Revista Estúdio**. Lisboa, v. 3, n.5, p. 330-337, 2012.

GUATTARI, Felix; DELEUZE, Gilles. **Kafka, por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

HOFFMANN, Jens. **Curadoria de A a Z**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2017.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário Imaginário**: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2007. 172 p. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lombardi-katia-documentario-imaginario.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2022

MUSEUS de Florença - Galleria degli Uffizi. 2022. Disponível em: <<https://www.museusdeflorenca.com/galleria-degli-uffizi/>>. Acesso em: 22 abr. 2022

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicações, 2010.

OLIVEIRA, Nikolaus Andreas Nogueira. **Livro de artista**: aspectos da produção como categoria artística. Curitiba, 2017. Trabalho de conclusão de curso de especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício de curador**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.

RAMOS, Maria Feldhues. **Fotolivros**: (in)definições, histórias, experiências e processos de produção. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.

RIO BRANCO, Miguel. **Miguel Rio Branco**. [2022?]. Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/mobile_obra.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=1>. Acesso em 13 abr. 2022.

RIO BRANCO, Miguel. **Silent book**. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre o documento e a arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

RUBY, Sterling. Ed Ruscha. **Interview Magazine**. 2022. Disponível em: <<https://www.interviewmagazine.com/art/ed-ruscha>>. Acesso em: 22 abr. 2022

SANTOS, Franciele Filipini dos. **A Curadoria na Cena Artística Contemporânea**: algumas considerações. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/10art_FrancieleFilipini.pdf>. Acesso em: 20 abr 2022

SHARP, Willoughby. “... *a kind of a Huh?*”: *an interview with Edward Ruscha*. *Avalanche*, n.7, Winter/ Spring 1973.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

SIQUEIRA, Matheus. **Fotolivro**. s.d. Arquivo PPT. Disponível em: <<https://matheussiqueira.com/wp-content/uploads/2019/03/Aula-5-Fotolivro.pdf> >. Acesso em: 22 abr. 2022

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA, Fabio; BONI, Paulo César. Fotojornalismo cidadão: a fotografia a serviço da cidadania. **Studium 27**. Campinas, [2008?]. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/download/12344/7627/23109>>. Acesso em: 11 ago. 2008.

TRINDADE, Rafael. **Bergson – A Duração Pura**. 2022. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2018/10/10/bergson-a-duracao-pura/>>. Acesso em: 22 abr. 2022.

VITÓRIO, Ana Paula; QUEIROZ, João. **Silent book**: suporte e semiose no fotolivro de Miguel Rio Branco. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2015. Trabalho apresentado no 8º Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação do Rio de Janeiro e XII Seminário de Alunos de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 21 a 23 de outubro de 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/es/18446847/Silent_Book_suporte_e_semiose_no_fotolivro_de_Miguel_Rio_Branco>. Acesso em: 13 abr. 2022.

WHITE, Maria. **Edward Ruscha 'Twentysix Gasoline Stations' 1963**. Tate, 2013. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>>. Acesso em: 13 abr, 2022.

ZOURABICHVILI, François. **Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2009.