

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCHS  
ESCOLA DE BIBLIOTECONOMIA – EB

JESSICA DA ASSUMPÇÃO BARRADAS

**O CAMINHO DO FOTOLIVRO:** da pré-impressão às prateleiras

Rio de Janeiro

2019

JESSICA DA ASSUMPÇÃO BARRADAS

**O CAMINHO DO FOTOLIVRO: da pré-impressão às prateleiras**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção de grau de Bacharel em Biblioteconomia.

Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Claudia Bucceroni Guerra.

Rio de Janeiro

2019

### Catálogo informatizada pela autora

B223 Barradas, Jessica da Assumpção  
O caminho do fotolivro : da pré-impressão às prateleiras / Jessica da Assumpção Barradas. – Rio de Janeiro, 2019.  
112 f; il. color.

Orientadora: Claudia Bucceroni Guerra.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) –  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,  
Graduação em Biblioteconomia, 2019.

1. Fotolivros. 2. Livros fotográficos. 3.  
Produção gráfica. 4. Bibliotecas. 5. Representação  
temática. I. Guerra, Claudia Bucceroni, orient. II.  
Título.

CDU 77:02

JESSICA DA ASSUMPÇÃO BARRADAS

**O CAMINHO DO FOTOLIVRO:** da pré-impressão às prateleiras

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção de grau de Bacharel em Biblioteconomia.

Aprovada em 11 de julho de 2019.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Claudia Bucceroni Guerra (Orientadora)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Geni Chaves Fernandes (Avaliadora)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>º</sup>. Dr<sup>º</sup>. Fabiano Cataldo de Azevedo (Avaliador)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

À memória de vovô, Sebastião Gramido da Assumpção, um verdadeiro pai.

Grata a Antônio Pio de Assumpção Júnior – Prêmio Francisco Alves da ABL, em 1983 – e à Wandy Assumpção, *in memoriam*, por todo carinho e preocupação com meus estudos.

## AGRADECIMENTOS

Grata à Claudia Bucceroni Guerra (UNIRIO), por todo apoio e amizade durante esses quinze meses de orientação — uau, mais tempo do que eu podia esperar!

À professora Simone Paiva (UNIRIO), por fornecer indicações de leitura sobre bibliotecas especializadas, o que me poupou tempo de pesquisa.

À Fernanda Grigolin (UNICAMP), cujo trabalho me serviu de inspiração, pela gentileza em responder meu e-mail.

À bibliotecária Vânia Santos (IMS Paulista), pela boa vontade em guiar nossa visita na Biblioteca de Fotografia do IMS, e pela gentileza em responder meus e-mails.

À Ana Paula Guerra (BEĨ Editora) e Luis Filipe Alvim (BEĨ Editora/Ipsis), pela hospitalidade, e por me permitirem conhecer seus maravilhosos locais de trabalho.

À equipe da Ipsis, pelo acolhimento e disposição em apresentar cada parte desse espetacular parque gráfico — sem dúvida, a maior contribuição para a pesquisa.

À bibliotecária Mary Shinkado (MNBA), pela boa recepção em minha visita ao acervo da Biblioteca Araújo Porto Alegre.

Aos professores Geni Chaves Fernandes (UNIRIO) e Fabiano Cataldo de Azevedo (UNIRIO), da banca examinadora, pelas valiosas observações feitas à pesquisa.

E principalmente grata a Deus, por iluminar meus passos ao longo dessa agradável jornada com os fotolivros.

Também aproveito este espaço para desculpar-me sinceramente com quaisquer pessoas que, porventura, tenham se sentido prejudicadas por minhas ações durante a graduação na Unirio.

## RESUMO

A pesquisa percorre bibliotecas, museus, editoras e espaços culturais em busca do fotolivro, formato que vem se popularizando nos últimos anos. Primeiro, define o que é fotolivro ou livro fotográfico. Em seguida, descreve a produção gráfica, dividida nas etapas de pré-impressão, impressão e pós-impressão, da Ipsis Gráfica e Editora, uma das principais do segmento de livros de arte na América Latina. Por fim, analisa o acervo da Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles Paulista, bem como coleções de livros fotográficos de outras bibliotecas de arte. A pesquisa tem como referencial teórico o conceito de “biografia cultural”, de Kopytoff, para mostrar as transformações do fotolivro desde sua produção até o fim de sua vida útil.

**Palavras-chave:** Fotolivros. Livros fotográficos. Produção gráfica. Bibliotecas. Representação temática.

## ABSTRACT

This research (“The way of photobook: from prepress to bookshelves”) runs through libraries, museums, publishers and cultural centers in search of the photobook, form that is rising in appreciation in recent years. First, defines what is photobook or photography book. Then, describes its production, divided into the prepress, printing and post-printing steps of the *Ipsis Gráfica e Editora* (a brazilian publishing house), one of the main in segment of art books in Latin America. Finally, analyzes the collection of the Photography Library (*Instituto Moreira Salles/Moreira Salles Institute*), as well as collections of photography books from other art libraries. The research has as conceptual framework the theory of “cultural biography”, by Kopytoff, to show the transformations of the photobook from production to the end of its useful life.

**Keywords:** Photobooks. Photography books. Graphic production. Libraries. Thematic representation.

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 01</b>	– Acabamentos dos livros.....	51
<b>Quadro 02</b>	– Resumo da subclasse 770: Fotografia.....	71
<b>Quadro 03</b>	– Resumo da Tabela 1: Subdivisões padrão ou comuns da CDD.....	72
<b>Quadro 04</b>	– Exemplos da Tabela 2 da CDD.....	73
<b>Quadro 05</b>	– Exemplo de aplicação da CDD.....	73
<b>Quadro 06</b>	– Resumo da subclasse 77: Fotografia e equipamento fotográfico.....	74
<b>Quadro 07</b>	– Sinais auxiliares e números auxiliares da CDU.....	75
<b>Quadro 08</b>	– Exemplos da Tabela 1e da CDU.....	75
<b>Quadro 09</b>	– Exemplo de aplicação da CDU.....	76
<b>Quadro 10</b>	– Fotógrafos/autores mais comuns.....	93
<b>Quadro 11</b>	– Obras pouco encontradas.....	94

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 01</b>	– <i>The Library Project</i> , em Dublin.....	14
<b>Figura 02</b>	– Biblioteca de Fotografia do IMS.....	15
<b>Figura 03</b>	– Estande da “IV Feira URCA de Fotolivros”.....	18
<b>Figura 04</b>	– <i>MAGNUM China</i> , de Colin Pantall e Zheng Ziyu, 2018.....	22
<b>Figura 05</b>	– <i>MAGNUM China</i> , de Colin Pantall e Zheng Ziyu, 2018.....	22
<b>Figura 06</b>	– Alguns <i>layouts</i> de páginas de livros fotográficos.....	23
<b>Figura 07</b>	– <i>Paranoia</i> , de Roberto Piva e Wesley Duke Lee, 1963.....	23
<b>Figura 08</b>	– <i>Photographs of British Algæ</i> , de Anna Atkins.....	28
<b>Figura 09</b>	– <i>Photographs of British Algæ</i> , de Anna Atkins.....	28
<b>Figura 10</b>	– <i>The Pencil of Nature</i> , de Fox Talbot.....	28
<b>Figura 11</b>	– <i>The Pencil of Nature</i> , de Fox Talbot.....	28
<b>Figura 12</b>	– <i>Images à la Sauvette/The Decisive Moment</i> , de Cartier-Bresson.....	29
<b>Figura 13</b>	– <i>Images à la Sauvette/The Decisive Moment</i> , de Cartier-Bresson.....	29
<b>Figura 14</b>	– <i>American Photographs</i> , de Walker Evans.....	29
<b>Figura 15</b>	– <i>New York</i> , de William Klein.....	30
<b>Figura 16</b>	– <i>The Americans</i> , de Robert Frank.....	30
<b>Figura 17</b>	– <i>The Americans</i> , de Robert Frank.....	30
<b>Figura 18</b>	– <i>The Americans</i> , de Robert Frank.....	31
<b>Figura 19</b>	– <i>Chizu</i> , de Kikuji Kawada.....	31
<b>Figura 20</b>	– <i>Andy Warhol’s Index (Book)</i> .....	32
<b>Figura 21</b>	– <i>The Last Resort</i> , de Martin Parr.....	32
<b>Figura 22</b>	– <i>The Last Resort</i> , de Martin Parr.....	32
<b>Figura 23</b>	– <i>Holy Bible</i> , de Adam Broomberg e Oliver Chanarin, 2013.....	34
<b>Figura 24</b>	– <i>Twentysix Gasoline Stations</i> , de Ed Ruscha.....	36
<b>Figura 25</b>	– <i>Twentysix Gasoline Stations</i> , de Ed Ruscha.....	36
<b>Figura 26</b>	– <i>Every Building on the Sunset Strip</i> , de Ed Ruscha.....	36
<b>Figura 27</b>	– Setor de <i>DTP (Desktop Publishing)</i> e Tratamento.....	42
<b>Figura 28</b>	– Setor de tratamento.....	42
<b>Figura 29</b>	– Amostra de prova de cor.....	43
<b>Figura 30</b>	– Chapa de impressão.....	44
<b>Figura 31</b>	– Chapa sendo examinada com auxílio de conta-fios.....	44

<b>Figura 32</b> –	Esquema de impressão ofsete.....	45
<b>Figura 33</b> –	Vista panorâmica do parque gráfico da Ipsis.....	47
<b>Figura 34</b> –	Vista superior de impressora ofsete.....	47
<b>Figura 35</b> –	Toneis de tinta.....	48
<b>Figura 36</b> –	Impressora ofsete.....	48
<b>Figura 37</b> –	<i>Mitsubishi</i> 8 cores.....	49
<b>Figura 38</b> –	Painel da <i>Mitsubishi</i> 8 cores.....	49
<b>Figura 39</b> –	<i>HP Indigo 10000 Digital Press</i> , a impressora digital.....	50
<b>Figura 40</b> –	Cartuchos da impressora digital.....	50
<b>Figura 41</b> –	Máquina dobradeira.....	53
<b>Figura 42</b> –	Dobragem.....	53
<b>Figura 43</b> –	Cadernos depois de colecionados.....	54
<b>Figura 44</b> –	Máquina de costura.....	54
<b>Figura 45</b> –	Máquina de costura em funcionamento.....	55
<b>Figura 46</b> –	Cadernos costurados.....	55
<b>Figura 47</b> –	Conjunto de miolos costurados.....	56
<b>Figura 48</b> –	Capa dura.....	56
<b>Figura 49</b> –	Clichê utilizado no relevo seco de um catálogo de moda.....	57
<b>Figura 50</b> –	Linha de encadernação.....	57
<b>Figura 51</b> –	Livraria UniSaber, no Rio de Janeiro, 2019.....	62
<b>Figura 52</b> –	<i>Coffee table books</i> .....	62
<b>Figura 53</b> –	Biblioteca de Fotografia do IMS.....	77
<b>Figura 54</b> –	<i>Rue Jacques Prévert</i> , de Doisneau.....	83
<b>Figura 55</b> –	Coleção da editora <i>Steidl</i> na Biblioteca de Fotografia do IMS.....	93
<b>Figura 56</b> –	<i>Entre os olhos, o deserto</i> , de Miguel Rio Branco.....	94
<b>Figura 57</b> –	<i>O Brasil de Pierre Verger</i> .....	95
<b>Figura 58</b> –	<i>Amazônia</i> , de Claudia Andujar e George Love.....	95
<b>Figura 59</b> –	<i>American Photographs</i> , de Walker Evans.....	96
<b>Figura 60</b> –	Jaqueta de filme de poliéster transparente.....	97
<b>Figura 61</b> –	Adesivo de lombada “asa”.....	97
<b>Figura 62</b> –	Estante virtual do site <i>Josef Chladek: on photobooks and books</i> .....	105

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
1.1	OBJETIVOS.....	17
1.2	JUSTIFICATIVA.....	17
<b>2</b>	<b>FOTOLIVROS.....</b>	<b>19</b>
2.1	BREVE HISTÓRIA DOS FOTOLIVROS.....	24
2.2	FOTOLIVROS E LIVROS DE ARTISTA.....	33
<b>3</b>	<b>PRODUÇÃO DE UM LIVRO FOTOGRÁFICO.....</b>	<b>37</b>
3.1	MATERIALIDADE DO LIVRO FOTOGRÁFICO.....	37
3.2	PRODUÇÃO DE UM LIVRO FOTOGRÁFICO NA IPSIS.....	38
<b>3.2.1</b>	<b>Pré-impressão.....</b>	<b>38</b>
<b>3.2.2</b>	<b>Impressão.....</b>	<b>45</b>
<b>3.2.3</b>	<b>Pós-impressão.....</b>	<b>51</b>
<b>4</b>	<b>A BIOGRAFIA CULTURAL DO FOTOLIVRO.....</b>	<b>58</b>
<b>5</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>64</b>
5.1	PRIMEIRA E SEGUNDA ETAPA DA PESQUISA.....	64
5.2	ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO DAS COLEÇÕES DE FOTOLIVROS.....	65
<b>6</b>	<b>FOTOLIVRO NA BIBLIOTECA.....</b>	<b>69</b>
6.1	BIBLIOTECA ESPECIALIZADA E BIBLIOTECA DE ARTE.....	69
6.2	CLASSIFICAÇÃO DECIMAL DE DEWEY E CLASSIFICAÇÃO DECIMAL UNIVERSAL PARA FOTOGRAFIA.....	70
6.3	BIBLIOTECA DE FOTOGRAFIA DO INSTITUTO MOREIRA SALLES PAULISTA.....	76
6.4	BIBLIOTECA   CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA DA ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE (EAV).....	79
6.5	BIBLIOMAISON.....	80
6.6	BIBLIOTECA DO CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL/RJ....	82

6.7	BIBLIOTECA DO CENTRO CULTURAL DA JUSTIÇA FEDERAL RJ.....	84
6.8	BIBLIOTECA AMADEU AMARAL (CNFCP).....	85
6.9	BIBLIOTECA/MEDIATECA ARAÚJO PORTO ALEGRE (MNBA).....	86
6.10	DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	88
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>98</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>100</b>
	APÊNDICE A – Fontes de informação.....	104
	APÊNDICE B – Roteiro de observação das coleções de fotolivros.....	108
	APÊNDICE C – Detalhamento das subclasses 77 e 770 das bibliotecas visitadas.....	109

## 1 INTRODUÇÃO

“O livro é o lar inerente da fotografia.”

(GERRY BADGER)

No início dos anos 2000, **livros fotográficos** ou **fotolivros** — publicações compostas por imagens ou ilustrações fotográficas (SILVEIRA, 2016) — conquistaram reconhecimento e popularidade, ocupando lugar de destaque na fotografia contemporânea.

Nos últimos anos, foram lançadas várias antologias de fotolivros, gerais ou organizadas por um país específico, como Japão, China e Holanda. Nunca tantos livros fotográficos foram produzidos, comercializados, lidos e colecionados quanto hoje em dia; do mesmo modo, jamais ocuparam tanto espaço em museus, galerias e feiras de fotografia. Atualmente, há espaços dedicados especialmente ao gênero, como *The Library Project*, da figura 1, além do projeto para a criação do primeiro museu do fotolivro, *The PhotoBookMuseum*, em Colônia, na Alemanha.

Figura 1 – *The Library Project*, em Dublin: livraria, biblioteca e galeria de fotolivros.



Fonte: THE LIBRARY PROJECT. “Photos”, mar. 2019. Disponível em:

<<https://m.facebook.com/TheLibraryProject/photos/a.475580865794796/2347319245287606/?type=3&source=54>>.

No Brasil, a reputação dos fotolivros também está aumentando. A importância do formato começou a ser debatida no “I Fórum Latino-Americano de Fotografia”, em outubro de 2007, em São Paulo, e resultou na publicação de *Fotolivros Latino-americanos* (2011), com organização do historiador Horacio Fernández. Em 2013, foi realizada uma exposição homônima (também com curadoria de Fernández) pelo Instituto Moreira Salles (IMS), em São Paulo e no Rio de Janeiro. A inauguração da Biblioteca de Fotografia do IMS Paulista (figura 2), a primeira do gênero no país, em setembro de 2017, vem consolidar no Brasil o prestígio dessas publicações. Atualmente, a biblioteca promove as rodas de conversa “Fotolivre de cabeceira”, que ocorrem um sábado por mês, abertas ao público em geral<sup>1</sup>.

As bibliotecas, enquanto isso, são diretamente impactadas pelo aumento na produção de fotolivros. O mercado editorial exerce uma influência fundamental sobre quais livros estão disponíveis; portanto, a aquisição dessas obras, seja por compra, doação ou permuta, tende a crescer. Nas bibliotecas onde livros fotográficos são geralmente colecionados — bibliotecas de arte, bibliotecas universitárias de arte ou bibliotecas públicas com seções especializadas — o desconhecimento sobre o significado do formato ainda paira. O interesse de estudiosos e amantes de fotografia não significa que este gênero esteja organizado da melhor maneira.

Por um lado, como afirma o curador e escritor Neumüller (2017), as instituições públicas precisam reconhecer o valor do fotolivre. No entanto, sendo esse estudo ainda incipiente, é normal a pouca valorização do formato. A Biblioteconomia precisa de mais discussões e investigações sobre o fotolivre.

Por exemplo, a Biblioteca Nacional (BN) já está pesquisando o tema. Na mesa-redonda “O Livro Fotográfico no Brasil”, em dezembro de 2018, a instituição levantou duas questões:

1. Quanto ao depósito legal dos fotolivros publicados no país, que nem sempre é realizado pelos autores ou editores;
2. Quanto ao processamento técnico do acervo de livros fotográficos da BN. A catalogação, até então feita por título, autor e pelos assuntos “Fotografia Brasil” ou “Fotografia Artística”, não faz menção ao formato de fotolivre, sendo considerada insuficiente. Caberia uma busca pelo assunto das fotografias, ou a inclusão de uma nota explicativa que indicasse que se trata de um fotolivre?

---

<sup>1</sup> Ver: <<https://ims.com.br/eventos/fotolivre-de-cabeceira/>>.

Figura 2 – Biblioteca de Fotografia do IMS: fomento ao fotolivro no Brasil.



Fonte: Claudia Guerra.

Em resumo, “Estamos considerando novas formas de catalogar o livro fotográfico, justamente porque estamos percebendo a necessidade de diferenciar esse tipo de obra dentro de nosso acervo”, declarou Diana Ramos, Chefe da Divisão de Iconografia da BN<sup>2</sup>.

As questões levantadas pela Biblioteca Nacional são apenas exemplos de dúvidas que esse gênero pode suscitar para a Biblioteconomia. Outros questionamentos são: o que acontece com essas publicações quando chegam às bibliotecas? Em qual proporção os fotolivros estão presentes em bibliotecas de arte? Como estão classificados? Quais fotógrafos e temas são mais comuns?

---

<sup>2</sup> Ver: <<https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2018/12/evento-discutiu-livro-fotografico-brasil-reunindo>>.

## 1.1 OBJETIVOS

O objetivo geral da pesquisa é mostrar o caminho percorrido pelo fotolivro, desde sua criação até as estantes das bibliotecas de arte. No contexto da investigação, entendemos fotolivro em seu sentido mais amplo, conforme veremos no capítulo 2.

Fotolivro ⇒ Produção ⇒ Biblioteca.

Para tanto, foram traçados os seguintes objetivos específicos:

- a) Definir o que é fotolivro, e apresentar suas principais características;
- b) Mostrar como é produzido um livro fotográfico, a partir de uma visita técnica ao parque gráfico da Ipsis Gráfica e Editora;
- c) Analisar a Biblioteca de Fotografia do IMS Paulista, bem como o acervo de fotolivros de bibliotecas de arte do Rio de Janeiro;
- d) Identificar e comparar as características mais comuns encontradas nos acervos de fotolivros dessas bibliotecas.

Como referencial teórico, utilizaremos o conceito de *biografia cultural*, desenvolvido por Kopytoff (1986), e o de *livro-objeto*, de Escarpit (1976), para apresentar o percurso e as transformações do livro fotográfico, desde sua criação enquanto bem de consumo até o fim de sua vida útil.

A proposta deste trabalho é tentar elucidar o tema — reunindo algumas pesquisas recentes sobre fotolivros —, e apresentar um panorama do que vem sendo praticado pelas bibliotecas.

## 1.2 JUSTIFICATIVA

A pesquisa se justifica pela popularização do livro fotográfico, o crescimento na sua produção editorial e, conseqüentemente, pelo aumento destas obras nas bibliotecas do país.

Outra razão é a necessidade de trazer a discussão do âmbito das Artes visuais para a Biblioteconomia. A fotografia é um assunto recorrente em nossa área, sendo amplamente abordado no campo de indexação de acervos fotográficos. Porém, o tema dos fotolivros é

debatido pela área há pouco tempo, enquanto na literatura de Artes visuais é um assunto frequente.

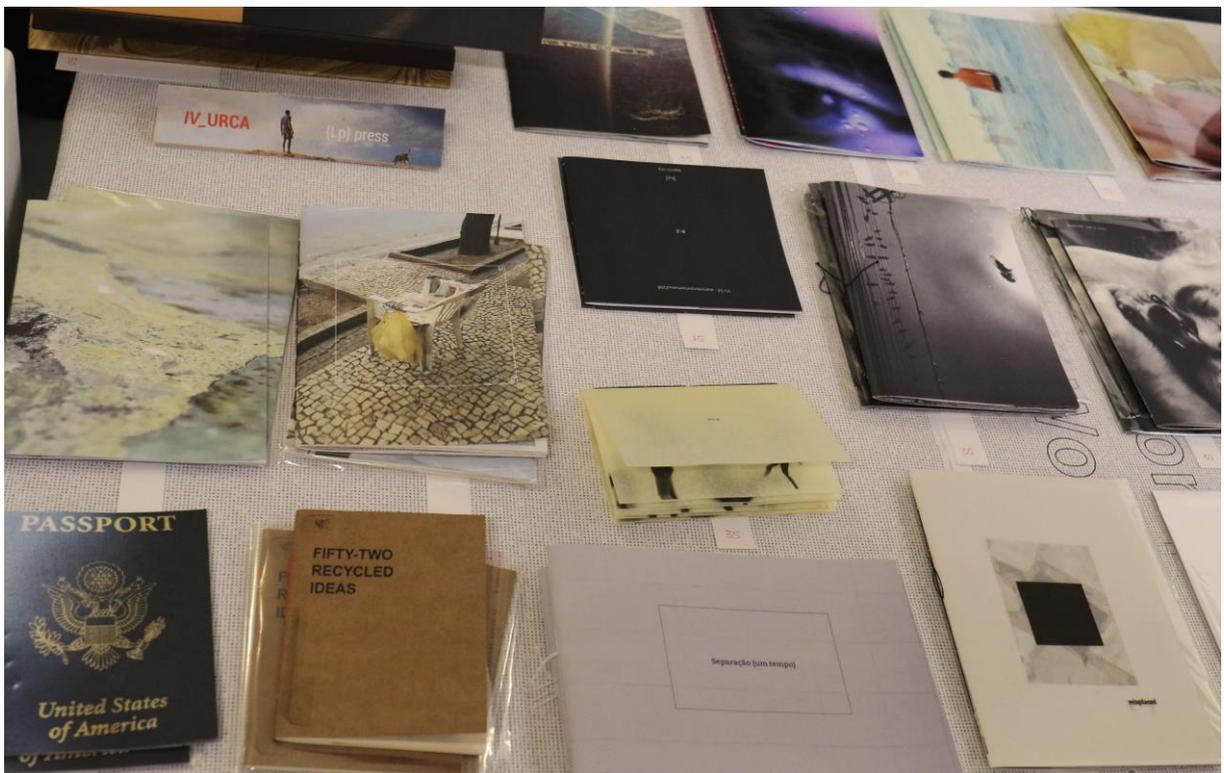
O interesse em unir livro e fotografia deu-se em duas etapas:

1. No âmbito da disciplina optativa “Tópicos Especiais em Ciência da Informação I: Fotografia/Documento”, ministrada pela professora Claudia Bucceroni Guerra no curso de Biblioteconomia da Unirio, no primeiro semestre de 2017;
2. Com a notícia da inauguração da nova unidade do IMS na Avenida Paulista, em 20 de setembro de 2017, cujo destaque é a Biblioteca de Fotografia, especializada em livros fotográficos.

Também foram importantes as visitas à “Feira URCA de Fotolivros”, no Ateliê da Imagem (figura 3), e à “Feira Tijuana”, no Parque Lage, ambas no Rio de Janeiro, em julho e agosto de 2018, respectivamente, onde editoras independentes do Brasil e da América Latina todos os anos expõem e vendem sua produção.

Esta pesquisa pretende trazer um tema relevante para a Biblioteconomia, e contribuir para um estudo ainda novo no país.

Figura 3 – Estande da “IV Feira URCA de Fotolivros”, no Rio de Janeiro.



Fonte: Claudia Guerra.

## 2 FOTOLIVROS

“No momento em que as pessoas olharem para minhas fotos, quero que elas se sintam do mesmo jeito que quando desejam ler duas vezes o verso de um poema.”

(ROBERT FRANK)

**Livro de fotografias, livro fotográfico ou fotolivro** (em inglês *photography book*, *photobook* ou *photo book*; em francês *livre de photographies* ou *livre photographique*) é um tipo de publicação onde imagens ou ilustrações fotográficas se sobressaem ao texto.

“A expressão ‘livro de fotos’ abrange projetos editoriais muito diversos, desde o livro com fotografias — em que o fotógrafo é pouco envolvido — até o livro de autor” (MEIZEL, 2015, p. 250, tradução nossa).

Uma definição mais precisa e atual é apresentada pelo Tesouro de Arte e Arquitetura da Fundação Getty. O termo recomendado pelo tesouro é *photobooks* (fotolivros):

Livros, com ou sem texto, nos quais a informação essencial é transmitida através de uma coleção de imagens fotográficas. Estes podem ser de autoria de um ou mais artistas ou fotógrafos, ou organizados por um editor. Geralmente, as imagens em um fotolivro destinam-se a ser vistas em contexto, como partes de um todo maior. Com mais frequência usado para se referir a obras reproduzidas mecanicamente e distribuídas comercialmente. Para álbuns compostos de impressões fotográficas montadas, com ou sem informações de identificação, use “álbuns de fotografias” [*photograph albums*] (GETTY VOCABULARY, 2017, *on-line*, tradução nossa).

A definição de Cannabrava, fotógrafo e curador, destaca o real significado das imagens, ao conceituar que fotolivros são “livros nos quais há que se ler as fotografias, nos quais a imagem é realmente o texto” (CANNABRAVA, 2009, *on-line*).

No fotolivro “não autoral” — isto é, livro de fotografias ou livro fotográfico — o fotógrafo intervém pouco ou não intervém em sua edição e realização. Os responsáveis pelo projeto são editores ou organizadores. Essa categoria inclui os livros publicados depois do falecimento do fotógrafo, a maioria dos catálogos de exposição<sup>3</sup>, e miscelâneas de fotos por ano, época ou tema (figuras 4 e 5) (FERNÁNDEZ, 2011).

<sup>3</sup> Catálogos: Preservam a lembrança de exposições, que são temporárias. Podem conter a retrospectiva de um artista, apresentar as fotografias mais famosas de uma época ou de um movimento artístico. Em alguns catálogos há intervenção do fotógrafo, tornando-os autorais. Elementos comumente encontrados em catálogos são: prefácio, análises formais, cronologia do artista, resumo biográfico.

Já no livro fotográfico autoral — fotolivro em sentido restrito — a participação do fotógrafo na edição e realização é indispensável, de modo que o “trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do designer gráfico contribui para a construção de uma narrativa visual” (BADGER, 2015, *on-line*). O fotógrafo ou artista pode até mesmo trabalhar sozinho, sem a presença de uma equipe, desde que domine os métodos de produção de um livro. Isso permite ao autor explorar com total liberdade os elementos do fotolivro.

A materialidade e o conteúdo são igualmente importantes no livro fotográfico: “a experiência do leitor ao manipulá-lo é tanto tátil como visual” (INGLEDEW, 2015, p. 100).

Quanto à materialidade, os formatos variam desde os mais luxuosos aos mais modestos. Os livros de custo elevado são editados em suporte nobre, com capa dura, miolo de papel ofsete (categoria que inclui o papel *couché*) e impressão de alta qualidade, de modo a possuírem maior durabilidade. Os formatos mais simples incluem folhetos, jornais e revistas, caracterizados pelo baixo custo dos materiais e do acabamento. Algumas publicações tornam-se colecionáveis, alcançando um alto valor de mercado. Cannabrava (2014) considera dois tipos de fotolivros raros: a) muito antigo ou b) recente, desde que esteja esgotado.

Quanto ao conteúdo, Badger (2015), crítico e coautor de *The Photobook: A History*, explica que um livro de fotografias autoral precisa ter um tema, de forma a criar “um mundo próprio”, e não se constituir simplesmente em um amontoado de boas fotos. O autor reproduz uma observação do fotógrafo John Gossage para uma ótima obra do gênero:

Em primeiro lugar, ele 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 reforce o que está sendo abordado. E por fim, deve tratar de conteúdo que mantenha o interesse do leitor (GOSSAGE, 2002 *apud* PARR, BADGER, 2006, v. II, p. 7, tradução nossa).

O conteúdo de uma publicação fotográfica é composto pelos principais elementos: sequência fotográfica, design gráfico e legenda/texto.

Primeiramente, a sequência fotográfica permite o desenvolvimento de uma narrativa<sup>4</sup> ou estrutura complexa, baseada em imagens sucessivas e coerentes. Em seguida, o designer

---

<sup>4</sup> Narrativa: Atribui sentido e, quando necessário, ritmo a uma sequência. Pode ser vista como uma espécie de pontuação visual. Uma narrativa fotográfica pode ser linear (com início, meio e fim) ou não linear, por exemplo, ao sugerir o que virá em seguida (SHORT, Maria. *Contexto e narrativa em fotografia*. São Paulo: G. Gili, 2013).

gráfico faz a diagramação<sup>5</sup> (figura 6). “Não há fotolivro, verdadeiramente, se não houver uma experiência de ensaio fotográfico, ao mesmo tempo que o tal ensaio imagético se dá com uma exploração gráfica em sintonia” (MONTEJO NAVAS, 2017, p. 87). E por último, a legenda, elemento opcional, possibilita a identificação do lugar e da pessoa, ou explica uma situação ou cena<sup>6</sup>. Também existem obras que dispõem de um colaborador textual, aliando fotografia e poesia, como mostra a figura 7, por exemplo. A interação entre texto e imagem contribui para a compreensão de seu significado. Outros fotolivros dispensam o uso de legendas ou texto, deixando a interpretação por conta do “leitor”<sup>7</sup>. Portanto, o fotolivro utiliza esses três elementos para criar um novo espaço de percepção, diferente da soma das partes — “aliás, esse tripé será a combinação feliz para os melhores fotolivros” (MONTEJO NAVAS, 2017, p. 86).

Os usos do livro fotográfico são, para os fotógrafos, tanto constituir um importante meio de divulgação, quanto servir de instrumento de legitimação. Embora essas publicações não tragam um bom retorno financeiro para a maioria dos artistas, podem auxiliar a: promover uma carreira, conquistar um público mais amplo, alcançar elogios da crítica, receber atenção de curadores e colecionadores. Para os fotógrafos, “os fotolivros foram e continuam sendo sua principal ferramenta para informar sobre o estado da arte, saber o que se faz ou se deixa de fazer em fotografia” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 13). Apesar de hoje em dia fotografias serem disseminadas por meio de várias mídias, o fotolivro é a forma mais eficaz para um fotógrafo apresentar seu trabalho em um formato coerente e discreto (INGLEDEW, 2015; MEIZEL, 2015; LOWE, 2017).

Enquanto isso, para os leitores, o hábito de manusear livros de fotografias (autorais ou não), é uma excelente forma de desenvolver a visão fotográfica; servem para se aprofundar em um gênero ou fotógrafo específico, ou para fazer um recorte histórico da prática. Além disso, Badger (2015) considera que, assim como o cinema e a literatura, o fotolivro tem a capacidade de nos transportar para qualquer lugar e época, apresentando ao leitor aspectos de determinada sociedade ou cultura. Por exemplo, o autor diz que se escolhermos alguns fotolivros brasileiros representativos, e os reunirmos com outras obras do restante da América

---

<sup>5</sup> Diagramação: Composição artística dos elementos gráficos na página: texto, fotografias, legendas, tabelas, notas, etc., de modo a refletir a real relação entre eles (BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico (versão 4.0)*. São Paulo: Ubu, 2018).

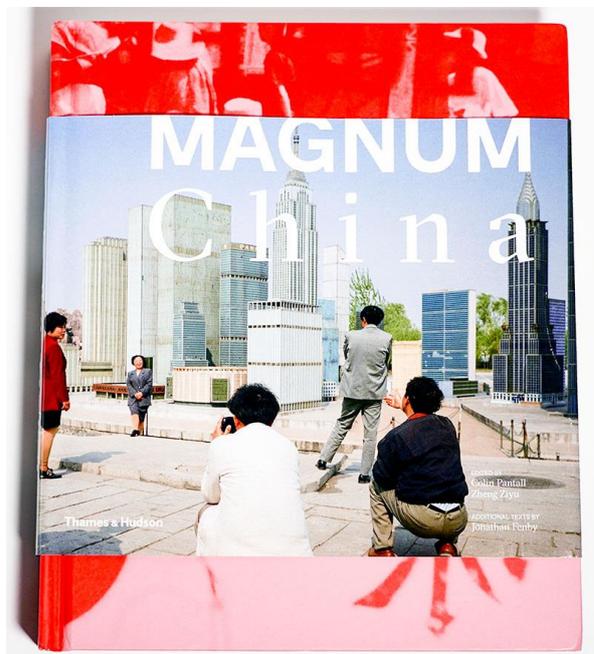
<sup>6</sup> Alguns livros de artista fotográficos podem utilizar a legenda de forma subversiva, “para negar a imagem, ou para contradizer o que sabemos a seu respeito” (CADÔR, 2016, p. 368).

<sup>7</sup> “A palavra ‘leitura’ pode não ser a mais adequada para se referir a uma obra de artes visuais” (CADÔR, 2016, p. 345).

Latina, “o resultado será uma história do continente semelhante àquela que encontramos em romances e filmes do mesmo período” (BADGER, 2015, *on-line*). Livros fotográficos também podem ser utilizados para fins decorativos, exibidos em mesas de centro ou superfícies similares, em ambientes onde se recebem visitas — temas como turismo e moda são os mais comuns (GETTY VOCABULARY, 2012; LOWE, 2017).

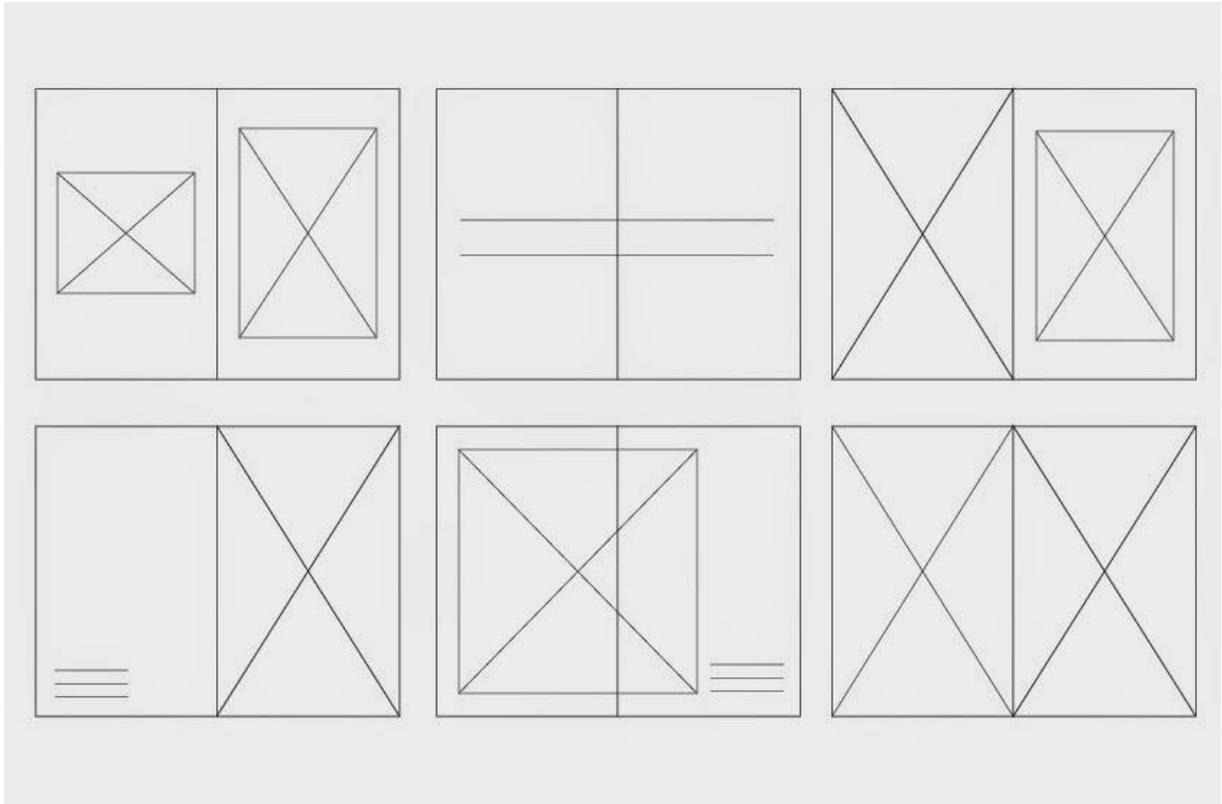
Em resumo, o fotolivro, mais do que um simples suporte da fotografia, é um espaço ideal para exercitar a criatividade; é uma obra de arte por si mesmo.

Figuras 4 e 5 – Exemplo de livro fotográfico organizado por editores, reunindo o trabalho de vários fotógrafos: *MAGNUM China*, de Colin Pantall e Zheng Ziyu (editores), 2018.



Fonte: THE PHOTOBOK JOURNAL. “MAGNUM China”, dez. 2018. Disponível em: <https://thephotobook.wordpress.com/2018/12/03/magnum-china/>.

Figura 6 – Alguns *layouts* de páginas de livros fotográficos: os espaços marcados com “X” são destinados às imagens.



Fonte: DESIGN CONTEXT. “Coffee Table Books Layouts”, set. 2014. Disponível em: <<http://d-muntyan1215-dc.blogspot.com/2014/09/coffee-table-book-layouts.html>>.

Figura 7 – Exemplo de fotolivro com colaborador textual: *Paranoia*, de Roberto Piva (poesias) e Wesley Duke Lee (desenho e fotografia), 1963.



Fonte: BADGER, Gerry. “Por que fotolivros são importantes?” *Revista ZUM*, n. 8, ago. 2015. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>>.

## 2.1 BREVE HISTÓRIA DOS FOTOLIVROS

Em seguida, apresentamos a história dos fotolivros a partir da seleção de nove obras, que constam nas coletâneas *The Photobook: A History* e *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. Fotógrafos renomados como Walker Evans, Henri Cartier-Bresson e Robert Frank produziram livros que inspiram gerações de fotógrafos até hoje.

Livros fotográficos existem praticamente desde o surgimento da fotografia. Os primeiros foram impressos na década de 1840, na Inglaterra, por Anna Atkins, uma das primeiras mulheres membro da Sociedade Botânica de Londres, e William Henry Fox Talbot, inventor do sistema negativo/positivo, base de toda a fotografia moderna.

Atkins publicou *Photographs of British Algæ: Cyanotype Impressions* entre 1843 e 1853, em três volumes (figuras 8 e 9). A botânica criou o texto manuscrito e as imagens através da cianotipia<sup>8</sup>, técnica fotográfica que não utiliza câmera. Ela colocou algas secas em folhas de papel sensível e expôs ao sol. As páginas são cuidadosamente diagramadas em estilo vitoriano, combinando a estética e o estudo científico. Segundo alguns historiadores da fotografia, o trabalho de Atkins é o primeiro livro ilustrado de fotografias do mundo (PARR, BADGER, 2005, v. I).

Enquanto isso, Talbot publicou *The Pencil of Nature* (O Lápis da Natureza) entre 1844 e 1846, em seis fascículos (figuras 10 e 11). O livro foi ilustrado com 24 fotografias feitas a partir de negativos de calótipo<sup>9</sup>. Mas seu escopo não se limita apenas às imagens: é considerado o primeiro manifesto da fotografia. Talbot conta a história do processo fotográfico por ele criado, e enumera as principais utilidades que a fotografia teria no futuro: “viagem, topografia, arquitetura, arqueologia, catálogo, reprodução de arte” (PARR, BADGER, 2005, v. I, p. 22). *The Pencil of Nature* é o primeiro livro comercial ilustrado unicamente com fotografias e também o primeiro *sobre* fotografia.

A partir da década de 1920, surgiram os livros-manifesto. Por meio deles, fotógrafos realizaram seus projetos e expressaram sua visão estética, reivindicando o merecido status

---

<sup>8</sup> Cianotipia: Processo de impressão fotográfica inventado por Sir John Herschel em 1842. Popular nos anos 1840 e 1880, este processo simples produz imagens azuis características em papel ou em tecido (HACKING, 2012).

<sup>9</sup> Calotipia ou desenho fotogênico: Processo fotográfico patenteado por Talbot. Utiliza iodeto de prata combinado com ácido gálico para melhorar a sensibilidade do papel (HACKING, 2012).

para seu trabalho e para a fotografia. Mais tarde, artistas como o francês Henri Cartier-Bresson usaram o fotolivro para formular sua filosofia visual.

Cartier-Bresson lançou *The Decisive Moment* (O Momento Decisivo; na França intitulado *Images à la Sauvette*) em 1952 (figuras 12 e 13). É a primeira obra do fotógrafo e traz uma retrospectiva de seu trabalho até aquele momento, misturando arte com fotojornalismo. O livro é dividido em duas partes: a primeira apresenta fotos tiradas na Europa, México e EUA; a segunda, imagens da Índia, Indonésia, China e Oriente Médio. Na introdução, Cartier-Bresson descreveu a maneira como ele fotografava, e revelou sua tão citada teoria do “momento decisivo”<sup>10</sup>. Este elegante livro fotográfico pode ter sido o mais importante do século passado (HACKING, 2012; RITCHIN, NAGGAR, 2016).

Nos Estados Unidos, nas décadas de 1930 e 1950, os fotógrafos Walker Evans, Robert Frank e William Klein produziram livros fotográficos pioneiros. Estes trabalhos influenciaram gerações de artistas, e acabaram por definir o padrão para todos os livros posteriores.

*American Photographs* (Fotografias Americanas), de Walker Evans, considerado o primeiro fotolivro moderno, foi publicado em 1938 (figura 14). Lançado originalmente como catálogo da exposição individual do fotógrafo no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), *American Photographs* é um documento da América dos anos 1930 (BADGER, 2015; PARR, BADGER, 2005, v. I). Evans, que tinha especial interesse por literatura, foi o primeiro a associar-se a um escritor a fim de explorar a relação entre fotografia e escrita. “Ao impor sua diagramação, ao escolher, para *American Photographs*, a capa e o formato [...], ele manifesta uma ambição editorial para sua fotografia que, em 1935, o leva a declarar: ‘Sei que agora é preciso fazer livros de fotografias’” (MORA, 2014, não paginado).

William Klein lançou *Life is Good and Good For You in New York: Trance Witness Revels* — ou simplesmente *New York* — em 1956 (figura 15). Depois de morar oito anos na Europa, Klein voltou à Nova York em 1954 e fotografou freneticamente as ruas da cidade. As fotos fora de foco, em alto contraste e granuladas retratam o caos da vida urbana. *New York* utiliza um *layout* inspirado nas revistas da época, com fotomontagens, ampliações e páginas duplas, o que faz dele um dos primeiros grandes livros *pop*. Um monumento da cena cultural

---

<sup>10</sup> “Para mim, a fotografia é a identificação simultânea, em uma fração de segundo, do significado de um acontecimento, bem como de uma organização precisa das formas que dão a esse acontecimento sua expressão adequada” (CARTIER-BRESSON, 1952 *apud* RITCHIN, NAGGAR, 2016, p. 25, tradução nossa).

americana dos anos 50 por excelência, a obra-prima de Klein influenciou todos os trabalhos posteriores sobre Nova York (LOWE, 2017; PARR, BADGER, 2005, v. I).

Robert Frank publicou *The Americans* (Os Americanos) em 1958, na França (figuras 16, 17 e 18). Financiado pela Fundação Guggenheim, o fotógrafo suíço viajou milhares de quilômetros pelos EUA em um *Ford* surrado em 1955 e 1956. “Ao retornar à Nova York, ele passou um ano editando as imagens até chegar a mil fotos, a partir das quais criou a sequência e a edição final para o livro” (LOWE, 2017, p. 186).

A reputação de *The Americans*, segundo Parr e Badger (2005, v. I), se deve a dois ingredientes. O primeiro e principal é que a maioria das fotografias é inesquecível. E o segundo ingrediente é a ordem de apresentação dos capítulos: cada um deles obedece a uma lógica interna, construindo uma narrativa. As imagens focalizam ícones norte-americanos, que o fotógrafo habilmente usou como metáforas para a alienação da vida moderna, como a bandeira nacional, caubóis, *drive-ins*, postos de gasolina, *jukeboxes*. Ao ser publicado nos EUA, *The Americans* foi alvo de terríveis críticas. A exposição do outro lado do sonho americano, do racismo e da segregação, dos pobres e dos ricos, foi considerada um ataque aos valores e ao modo de vida americanos. Atualmente, *The Americans* é considerado um dos fotolivros mais influentes da história (INGLEDEW, 2015; LOWE, 2017).

Nos anos 1960 e início dos anos 1970, a história do livro fotográfico japonês floresceu. A revista de vanguarda *Provoke* — um fotolivro em estilo de revista — exerceu uma considerável influência sobre a fotografia japonesa. Nessa fase, dois fatores determinaram a estética da arte e da fotografia no país: a lembrança de Hiroshima e Nagasaki, e o imperialismo norte-americano (com o exemplo da guerra do Vietnã). No Japão, o fotolivro foi elevado a outro nível enquanto obra de arte (BADGER, 2015; PARR, BADGER, 2005, v. I).

O livro-objeto *Chizu* 地図 (O mapa), de Kikuji Kawada, é emblemático (figura 19). Combina a tradicional arte japonesa de embalagem com fotografia, texto e tipografia impressionantes. Publicado em 6 de agosto de 1965, vigésimo aniversário de Hiroshima, o livro possui como tema o ataque nuclear à cidade — assunto este que permeava muitas obras japonesas da época. “As fotografias de Kawada são uma mistura inteligente de abstração e realismo” (PARR, BADGER, 2005, v. I, p. 286, tradução nossa). Uma caixa com a figura de um mapa topográfico envolve o livro; já na parte interna, imagens de uniformes esfarrapados, cartas de despedida, insígnias militares ou a bandeira japonesa enrugada contrastam com

vestígios da ocupação norte-americana: *outdoors*, televisões, garrafas de Coca-Cola. “Nenhum livro fotográfico foi tão bem sucedido na fusão de design gráfico com narrativa complexa” (p. 286, tradução nossa).

Enquanto isso, nos Estados Unidos da década de 1960, Andy Warhol vivia seus dias de glória. Mas o que muitas pessoas não sabem é que o artista *Pop* amava livros.

*Andy Warhol's Index (Book)* foi publicado em 1967 pela editora comercial Random House. É o primeiro álbum de fotografias da *Factory*, seu mítico estúdio e ateliê em Nova York, feito em colaboração com artistas e músicos que frequentavam o local. Livro de artista por excelência, coberto por uma capa holográfica de plástico-bolha, *Index* alterna as fotografias com vários *pop-ups*<sup>11</sup> (figura 20) e surpresinhas — como o castelo, o acordeão vermelho, o disco de vinil de 45 rpm de Lou Reed, a bexiga (atualmente, quase sempre encontrada deteriorada ou grudada às páginas). O livro “é um dos mais importantes e exuberantes objetos da Pop art já publicados” (PARR, BADGER, 2006, v. II, p. 144, tradução nossa).

Na Inglaterra, em meados da década de 1980, Martin Parr revolucionou a fotografia documental colorida. Seu trabalho retratou os hábitos da classe trabalhadora e média britânicas, e explorou os excessos da cultura de consumo na Europa.

O livro *The Last Resort* (O último resort), de 1986, foi o primeiro projeto em cores de Parr (figuras 21 e 22). Esse trabalho é um ponto de virada na história da fotografia documental. Através de imagens das férias no balneário de *New Brighton*, perto de *Liverpool*, norte da Inglaterra, o fotógrafo observou a classe trabalhadora e captou a decadência da sociedade britânica. O colorido das fotos era exagerado, com muito contraste, brilho e *flash* mesmo em dias ensolarados, estilo que se tornaria a marca registrada de Parr. O uso de cores foi controverso porque era utilizado apenas em fotografia de moda. De repente, o tradicional preto e branco ficou desatualizado (HACKING, 2012; LOWE, 2017; WILLIAMS, 2014).

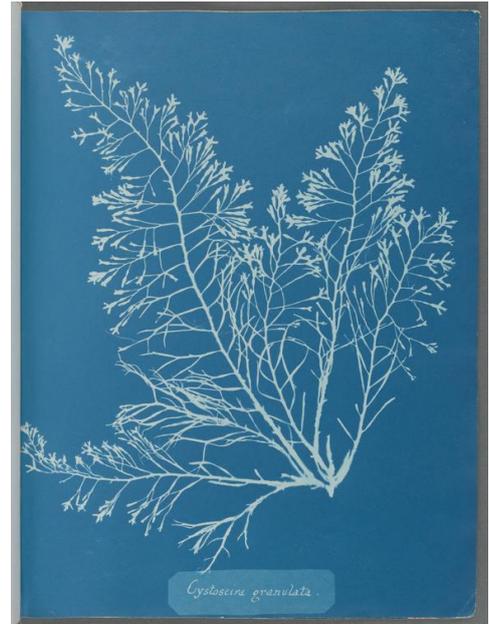
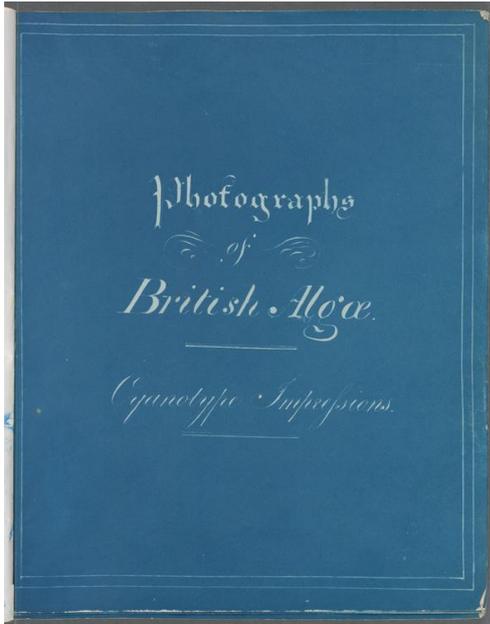
No início dos anos 2000, os fotolivros começaram a alcançar maior reconhecimento em exposições e publicações. O lançamento de *The Photobook: A History, Volume I*, de Martin Parr e Gerry Badger, em 2004, e de outras obras — como *The Book of 101 Books*, de Andrew Roth, em 2001 — abriram caminho no estudo da história da fotografia. Em especial, a publicação da coleção *The Photobook* (2004, 2006 e 2014), despertou um grande interesse pelo gênero:

---

<sup>11</sup> *Pop-up*: Dobraduras que saltam das páginas ao abrir e fechá-las.

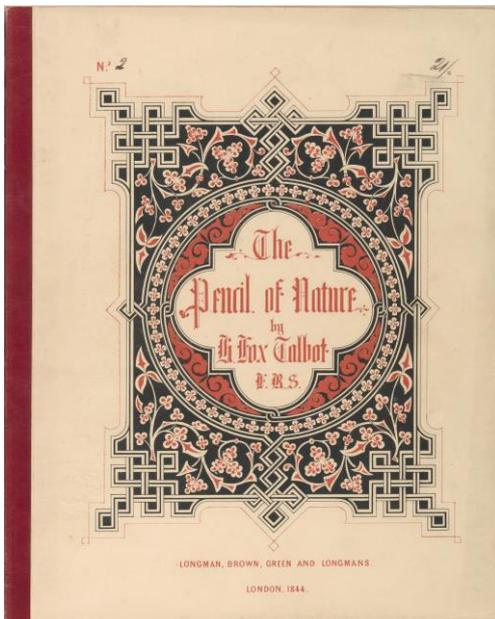
Os volumes tornaram-se um guia inestimável para colecionadores de livros, curadores, acadêmicos, estudantes e historiadores, e ofereceram uma forma de organização que desafiava a noção do tema. Não havia normas implícitas para a seleção das obras, apenas, de modo fascinante, um senso de entusiasmo e paixão pelo livro de fotografias (WILLIAMS, 2014, p. 388, tradução nossa).

Figuras 8 e 9 – *Photographs of British Algæ*, de Anna Atkins.



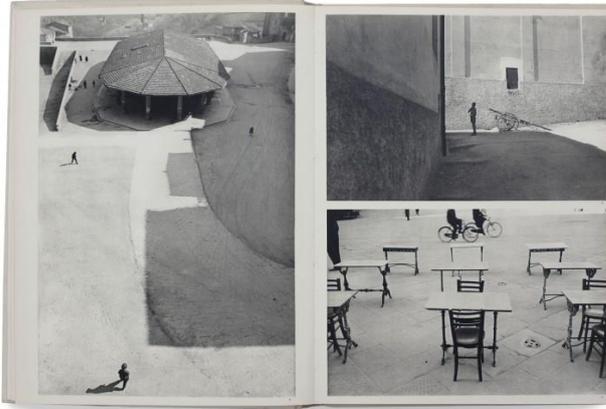
Fonte: THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY. “Photographs of British Algæ”. In: The New York Public Library Digital Collections. Disponível em: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4af4-a3d9-e040-e00a18064a99>>.

Figuras 10 e 11 – *The Pencil of Nature*, de Fox Talbot.



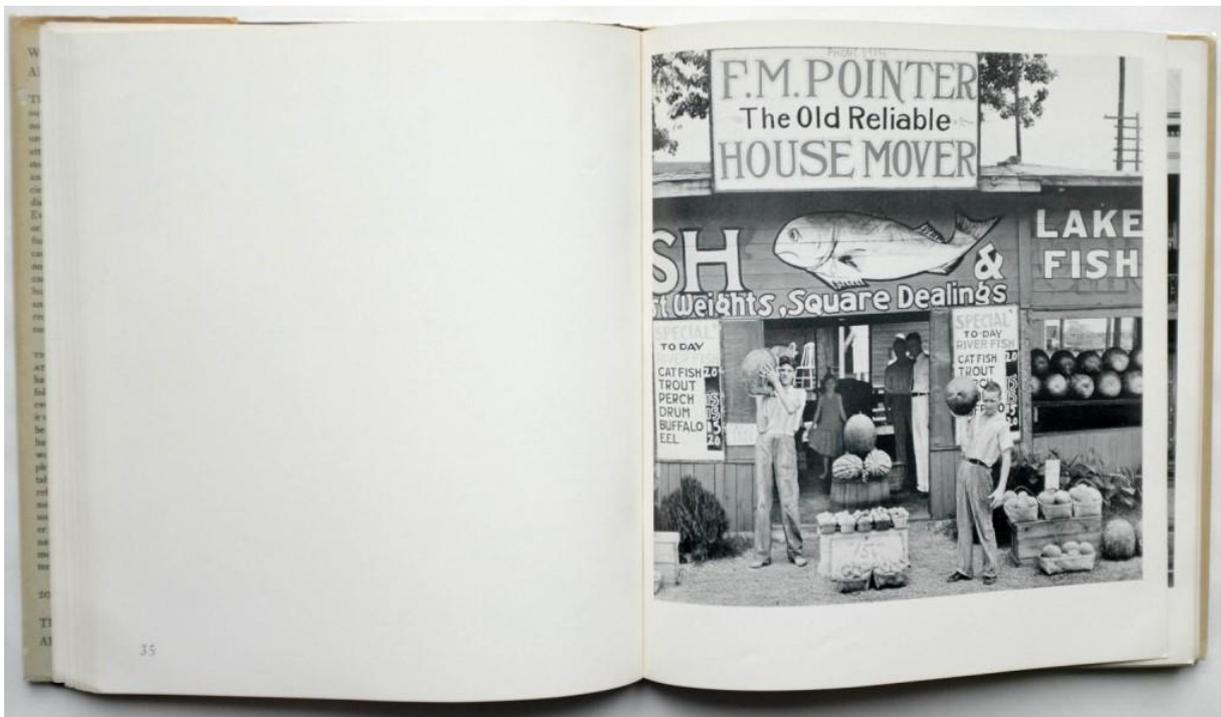
Fonte: METROPOLITAN MUSEUM OF ART. “The Pencil of Nature 1844–46”. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>>.

Figuras 12 e 13 – *Images à la Sauvette/The Decisive Moment*, de Cartier-Bresson. A capa é criação do artista Henri Matisse.



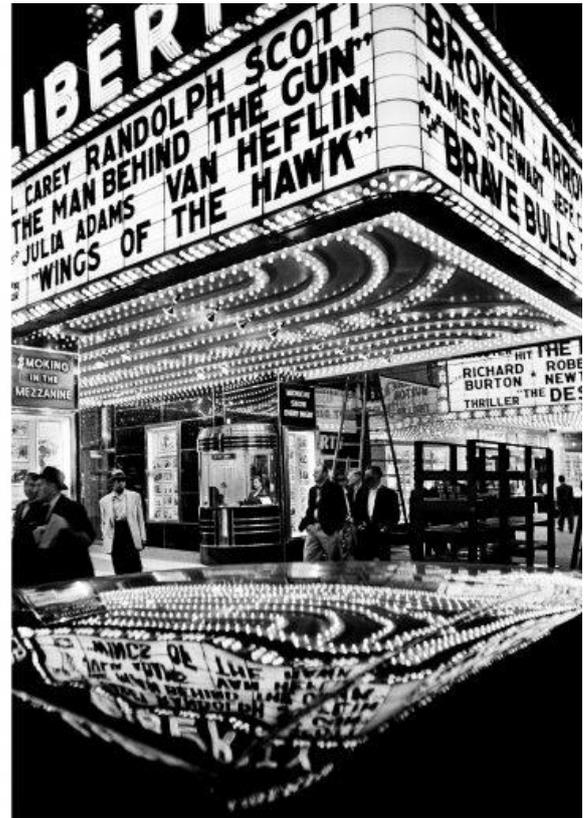
Fonte: FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON.  
 “Images à la Sauvette”. Disponível em:  
<http://www.henricartierbresson.org/en/expositions/henri-cartier-bresson-images-a-la-sauvette/>.

Figuras 14 – *American Photographs*, de Walker Evans.



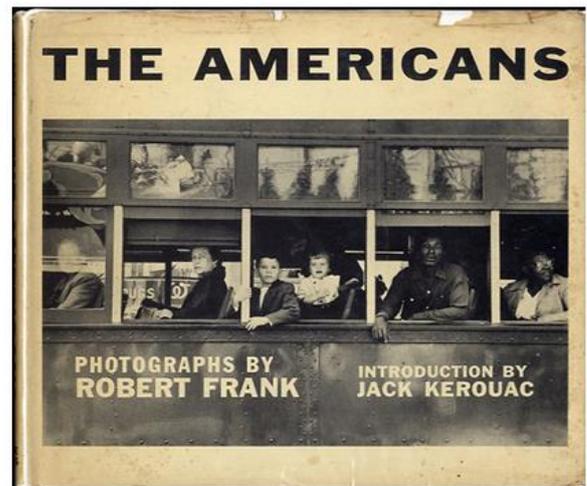
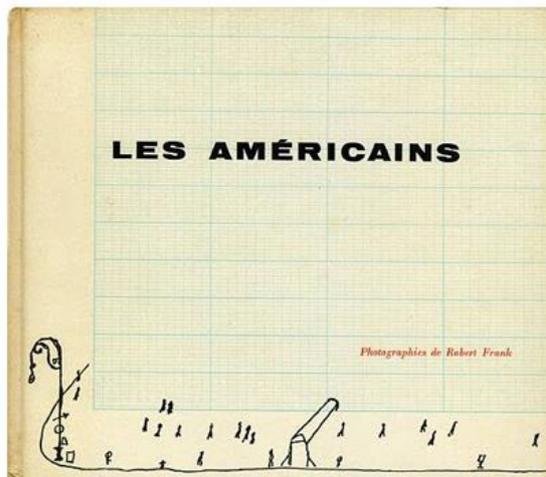
Fonte: JOSEF CHLADEK. “Walker Evans - American Photographs”. Disponível em:  
[https://josefchladek.com/book/walker\\_evans\\_-\\_american\\_photographs](https://josefchladek.com/book/walker_evans_-_american_photographs).

Figura 15 – *New York*, de William Klein.



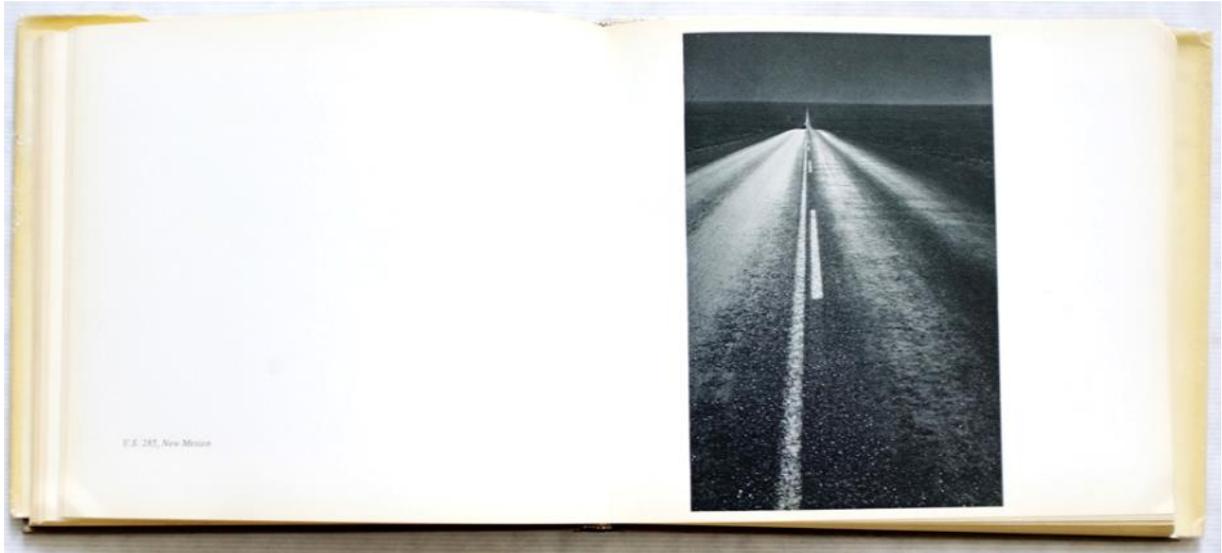
Fonte: HACKELBURY FINE ART . “William Klein and The New York School 1940s and 50s Street Photography”. Disponível em: <<https://hackelbury.co.uk/william-klein-and-the-new-york-school-1940s-and-50s-street-photography/>>.

Figuras 16 e 17 – *The Americans*, de Robert Frank: Edição francesa e americana.



Fonte: READING PHILIP MONK. “Becoming American: Play of Identification in Robert Frank’s...”  
Disponível em: <<http://www.philipmonk.com/robert-frank/>>.

Figura 18 – *The Americans*, de Robert Frank.



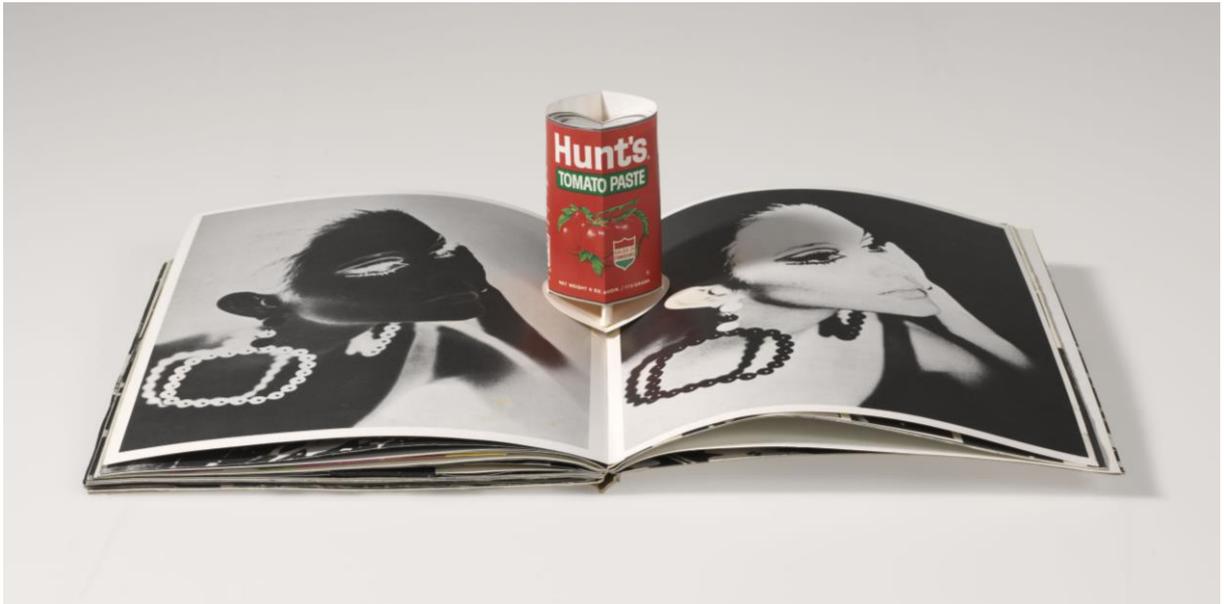
Fonte: JOSEF CHLADEK. “Robert Frank - The Americans”. Disponível em: <[https://josefchladek.com/book/robert\\_frank\\_-\\_the\\_americans](https://josefchladek.com/book/robert_frank_-_the_americans)>.

Figura 19 – *Chizu*, de Kikuji Kawada.



Fonte: ARTNET.  
 “Kikuji Kawada,  
 Chizu...” Disponível  
 em:  
 <[http://www.artnet.com/artists/kikuji-kawada/chizu-the-map-m4HyzEUL\\_Xqlz6bkK4OjIA2](http://www.artnet.com/artists/kikuji-kawada/chizu-the-map-m4HyzEUL_Xqlz6bkK4OjIA2)>.

Figura 20 – *Andy Warhol's Index (Book)*.



Fonte: HUFFPOST. “New Exhibition Explores Andy Warhol’s Relationship With Books”. Disponível em: <[https://www.huffpost.com/entry/andy-warhol-books\\_n\\_3983286?guccounter=1&guce\\_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS5ici8&guce\\_referrer\\_sig=AQAAAAiS\\_Pi3oyLsGoEc4Skhb-53bOouIgfSsz6DOvWkiyolkw9bGicSKfRPiCqdc2BGxSwknyZNVVqvcC76qk2h8\\_xN7yU0BLfg4zDkMeVmIvY-3lnUNeZCexkE2D-AiLEupib5VhJdI05\\_ZmRT-4l-E3jcQTGvN9jvXHS7tFU8kR-E](https://www.huffpost.com/entry/andy-warhol-books_n_3983286?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS5ici8&guce_referrer_sig=AQAAAAiS_Pi3oyLsGoEc4Skhb-53bOouIgfSsz6DOvWkiyolkw9bGicSKfRPiCqdc2BGxSwknyZNVVqvcC76qk2h8_xN7yU0BLfg4zDkMeVmIvY-3lnUNeZCexkE2D-AiLEupib5VhJdI05_ZmRT-4l-E3jcQTGvN9jvXHS7tFU8kR-E)>.

Figuras 21 e 22 – *The Last Resort*, de Martin Parr.



Fontes: TATE. “Martin Parr, The Last Resort 25”. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/parr-the-last-resort-25-p78703>>.

\_\_\_\_\_. “Martin Parr, The Last Resort 23”. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/parr-the-last-resort-23-p78702>>.

### 2.3 FOTOLIVROS E LIVROS DE ARTISTA

A popularização do **fotolivro** tem inspirado uma enxurrada de novos estudos e pesquisas sobre o formato, com o lançamento de várias antologias. No entanto, o tema vem sendo

[...] estudado sem uso pleno de fontes históricas, teóricas e críticas metodologicamente consolidadas ou consolidáveis, induzindo seus apreciadores à incompreensão ou à compreensão apenas parcial dos seus vínculos artísticos e estéticos (SILVEIRA, 2016, p. 13).

Para começar, há um problema de terminologia, na própria utilização da palavra “fotolivro”. O termo começou a difundir-se a partir dos anos 1980, e já está consagrado pelo uso no meio fotográfico. Porém, pesquisadores como Silveira (2016) e Grigolin (2013) resistem em adotá-lo, alegando que o termo mais apropriado para designar fotolivro autoral é **livro de artista**. Além da questão da terminologia, outro equívoco apontado por Silveira (2016, p. 26) é o fato de o livro fotográfico estar sendo estudado de forma desvinculada do livro de artista: “Em termos conceituais, muito pouco foi escrito sobre fotolivros que não tenha sido escrito antes sobre livros de artista”.

Embora esta pesquisa não trate exclusivamente do livro fotográfico autoral, achamos pertinente trazer a relação entre o fotolivro e o livro de artista. Assim sendo, vamos primeiro definir o livro de artista, para em seguida relacioná-lo com o livro fotográfico. E por fim, apresentar o trabalho de Ed Ruscha como exemplo de livro de artista/fotolivro.

Em *O livro de artista e a enciclopédia visual*, Cadôr (2016) traz como definição de livro de artista: “obra de arte visual que encontrou no livro sua forma de expressão adequada” (MÆGLIN-DELCROIX, 2006 *apud* CADÔR, 2016, p. 60). Esta categoria inclui os livros-objeto e os livros-obra. Os livros-objeto são obras que possuem características de escultura, e não são livros de fato. Já os livros-obra são “livros que parecem, à primeira vista, apenas livros” (CARRIÓN, 2008 *apud* CADÔR, 2016, p. 295).

Já Silveira (2008) conceitua livro de artista como aquele onde o *artista* é o próprio *autor*, e ressalta que tanto os livros-objeto quanto os livros-obra podem ser itens únicos ou múltiplos. Silveira identifica os livros-obra como livros de artista por excelência, alegando que talvez sejam os produtos mais importantes da categoria.

Os livros de artista podem assumir os mais inusitados formatos editoriais, do calendário ao álbum de figurinhas, do diário ao livro de orações. Os artistas procuram imitar ou parodiar os livros comuns, usando um determinado gênero como referência: jornais, revistas em quadrinhos, dicionários, almanaques, como na figura 23 (CADÔR, 2016).

Figura 23 – Apropriação de um gênero, a Bíblia Sagrada, por um fotolivro/livro de artista: *Holy Bible*, de Adam Broomberg e Oliver Chanarin, 2013.



Fonte: STET. “Holy Bible, Adam Broomberg”. Disponível em: [http://stet-livros-fotografias.com/livros/holy-bible-adam-broomberg/bc\\_bible\\_19/](http://stet-livros-fotografias.com/livros/holy-bible-adam-broomberg/bc_bible_19/)

Cadôr (2016, p. 611) enumera como elementos constituintes do livro de artista: “as imagens e a sua disposição na página, a composição tipográfica, a sequência de páginas, a encadernação e o formato, os processos de reprodução, a escolha do papel e o uso da cor”. “Ler” um livro de artista é apropriar-se de sua estrutura, identificar esses elementos e entender como cada um deles contribui para o significado da obra.

Ao relacionar o livro de artista com o fotolivro, Montejo Navas (2017, p. 85), com efeito, diz que este último é um “tipo específico de livro de artista, aquele que é elaborado com imagens de natureza fotográfica”. Já os autores Parr e Badger (2006) declaram que o livro de artista é um gênero crucial de fotolivro. Calcula-se que *metade* dos livros de artista

publicados, como citado por Parr e Badger (2006), sejam livros fotográficos. Grigolin (2013, p. 79), por sua vez, esclarece que “fotografia é mais uma entre as tantas mídias utilizadas no livro de artista. E não necessariamente todo livro de fotografia [...] é um livro de artista”. Porém, essas duas categorias costumam se misturar. “Muitas vezes as relações podem vir a ser arbitrárias, dependem de pesquisadores, tendências [...]” (2013, p. 79).

A abordagem de maior destaque sobre livros de artista fotográficos surgiu a partir do trabalho de Edward “Ed” Ruscha, artista norte-americano. Seu primeiro livro, *Twentysix Gasoline Stations* (Vinte e seis postos de gasolina), publicado em 1963, foi concebido simplesmente a partir da frase-título (figuras 24 e 25). Apresenta 26 fotografias, em preto e branco, de postos de gasolina em paisagens desoladas ao longo da famosa *Route 66*, do trecho que ia de Los Angeles a Oklahoma City. Cada foto é acompanhada de uma legenda com a marca da gasolina, a cidade e o estado onde se localizava o posto. *Twentysix...* é um livreto discreto, impresso em papel *couché* barato (GRIGOLIN, 2013; SILVEIRA, 2008).

Qual é a diferença entre *Twentysix...* e livros clássicos que inspiraram Ruscha, como *American Photographs* e *The Americans*? Segundo o próprio artista, a fotografia era apenas uma desculpa que o permitia editar livros. Ruscha considerava a foto somente como algo que substituía o posto de gasolina. A fotografia, por si só, não significa nada: o posto é o mais importante. O autor rompe com os fotógrafos da época ao dizer que suas imagens são apenas instantâneos<sup>12</sup>, e não fotografias artísticas. Além disso, Ruscha acompanhou de perto as etapas de produção do livro. A escolha do papel, o formato e o acabamento, a diagramação e outros elementos passaram a ter o mesmo grau de relevância, e a constituírem escolhas do próprio fotógrafo, que se tornou também o produtor (CADÔR, 2016; GRIGOLIN, 2013).

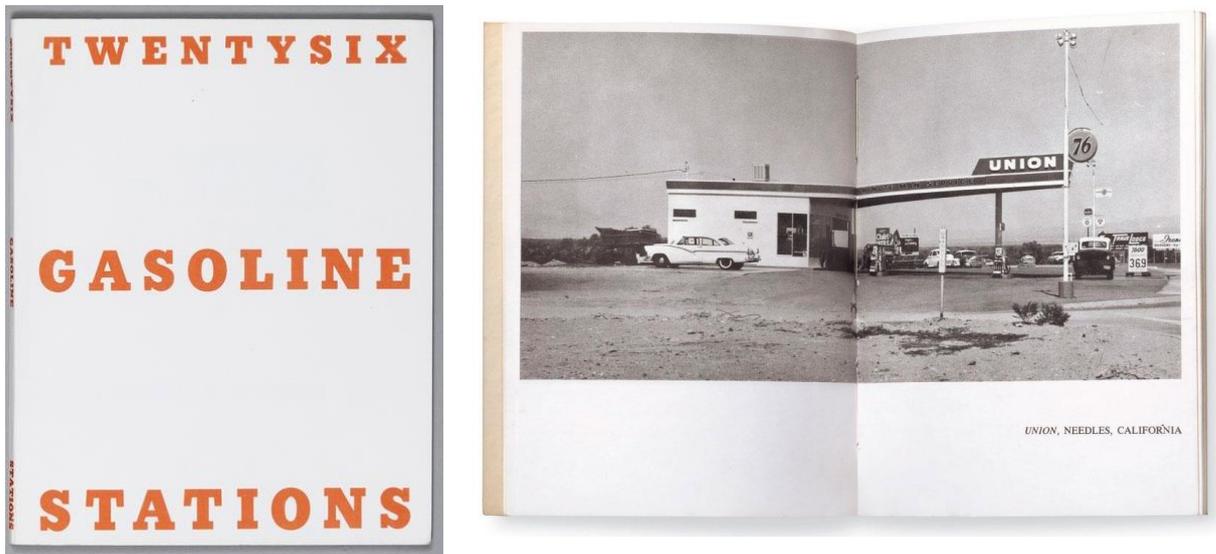
Após *Twentysix Gasoline Stations*, Ruscha produziu uma série de livros com as mesmas características (mesmo tamanho e *design* de capa), como *Every Building on the Sunset Strip* (1966), em formato de dobradura sanfonada (figura 26).

Para concluir, Edward Ruscha é um dos artistas mais imitado, plagiado e citado. “Existem dezenas de livros de artista cujos títulos fazem referência ou alusão a algum livro de Ruscha. A apropriação e a paráfrase de livros de Ed Ruscha constituem um gênero em si mesmo” (CADÔR, 2016, p. 407).

---

<sup>12</sup> Instantâneo: “Tipo de fotografia amadora – ou profissional que se utilizava desse estilo despojado – que registrava cenas da vida cotidiana de forma despreziosa, informal e sem grande elaboração técnica” (FOTOGRAFIA Instantânea. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3866/fotografia-instantanea>>. Acesso em: 29 jul. 2018).

Figuras 24 e 25 – *Twentysix Gasoline Stations*, de Ed Ruscha.



Fontes: TATE. “Edward Ruscha, Twentysix Gasoline...” Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>>.

REVISTA ZUM. “Twentysix Gasoline Stations 3”. Disponível em: <[https://revistazum.com.br/wp-content/uploads/2018/03/ZINES\\_TwentysixGasolineStations3-EdRuscha.jpg](https://revistazum.com.br/wp-content/uploads/2018/03/ZINES_TwentysixGasolineStations3-EdRuscha.jpg)>.

Figuras 26 – *Every Building on the Sunset Strip*, de Ed Ruscha.



Fonte: OTHER PRESS. “Ruscha...”. Disponível em: <<https://www.otherpress.com/wp-content/uploads/2015/04/ruscha-pic.jpg>>.

### 3 PRODUÇÃO DE UM LIVRO FOTOGRÁFICO

“Estamos presenciando um evidente retorno do objeto impresso.”

(MORITZ NEUMÜLLER)

Os livros continuam sendo uma parte necessária da noção de leitura. Além da visão, a experiência de pegar um livro nas mãos envolve os outros sentidos: ouvir o barulho do livro abrindo e fechando e de virar as páginas; sentir as capas e o peso do volume; tocar o papel; cheirar a tinta.

A seguir, iremos explorar a dimensão material do livro fotográfico e sua produção.

#### 3.1 MATERIALIDADE DO LIVRO FOTOGRÁFICO

Na atualidade, a ascensão do fotolivro pode soar paradoxal, frente à crise do mercado editorial e aos e-books. Apesar de estarmos na era digital, o meio eletrônico não substituiu o desejo pelo objeto físico: observamos um retorno à página impressa (MONTEJO NAVAS, 2017; NEUMÜLLER, 2017).

Os fotolivros oferecem uma experiência sensorial ainda mais completa do que um livro de literatura. As **qualidades materiais** e táteis do gênero (o tamanho<sup>13</sup>, o peso do livro, o papel) podem melhorar a vivência do “leitor” quanto ao trabalho, pois tem por objetivo envolvê-lo de uma maneira sutil e complexa, convidando o observador a participar mais ativamente das ideias de um fotógrafo (LOWE, 2017).

Por essas razões, Ingledew (2015) argumenta que um livro fotográfico bem impresso, com um bom projeto gráfico, não pode ser substituído por uma publicação digital — e é bem provável que o tradicional livro impresso de fotografia permaneça por muito tempo.

Uma edição bem cuidada demanda especial atenção com a encadernação, o tipo de papel e, principalmente, com a qualidade da impressão. Portanto, se o fotógrafo quiser transpor suas ideias para um fotolivro de forma coerente, deve trabalhar em conjunto com o designer e o editor.

---

<sup>13</sup> O formato dos livros de fotografia é *derivativo e não-retangular*, isto é, não é determinado por cálculos geométricos, como acontece em obras de literatura. O tamanho do livro está relacionado à proporção do conteúdo, ou seja, das fotografias. Por exemplo: muitos livros fotográficos refletem o formato do negativo original (HASLAM, Andrew. *O livro e o designer II: como criar e produzir livros*. São Paulo: Rosari, 2007).

### 3.2 PRODUÇÃO DE UM LIVRO FOTOGRÁFICO NA IPSIS

A seguir, descrevemos as etapas de **produção de livros de fotografia** na **Ipsis**, observadas durante uma visita técnica ao seu parque gráfico, localizado no ABC paulista, em Santo André, em fevereiro de 2019.

A Ipsis Gráfica e Editora atua no mercado gráfico há mais de 70 anos, sendo referência na produção de suportes nobres, como livros de arte<sup>14</sup>, revistas segmentadas etc. Atualmente é considerada a melhor gráfica editorial do Brasil, por contar com o mais moderno sistema de impressão do país — e um dos mais avançados da América Latina. O sucesso da empresa está no uso de papéis finos e exclusivos, e na aplicação de avançadas técnicas de impressão, que conferem aos produtos um alto padrão de qualidade (IPSIS, 2018).

A Ipsis foi premiada com o “Fernando Pini de Excelência Gráfica” no Brasil, e “The Premier Print Awards ‘Benny’”, o maior e mais cobiçado prêmio da indústria gráfica internacional (IPSIS, 2018). Tem parceria com o Instituto Moreira Salles, e imprime todas as publicações da instituição, como a revista *ZUM*, de fotografia, e *Serrote*, de ensaios.

#### 3.2.1 Pré-impressão

A produção gráfica é dividida em três etapas: pré-impressão, impressão e pós-impressão. Para tanto, existe a área de pré-impressão e a área de impressão.

A chamada **pré-impressão**, primeira etapa, é formada por todas as fases que antecedem a impressão propriamente dita. É quando “se materializam as características de um projeto gráfico num arquivo digital, que possa ser reproduzido em escala industrial, em sistemas de impressão” (ARAÚJO, 2008, p. 496).

Para a pré-impressão é destinada uma área que compreende três setores: *DTP (Desktop Publishing)/Tratamento, Imposição eletrônica* e *CTP (Computer to Plate)*.

No *setor de DTP* (do inglês *Desktop Publishing*, “editoração eletrônica”) e *Tratamento* (figuras 27 e 28) são recebidos e trabalhados os arquivos digitais e imagens que irão compor os livros. Esses arquivos são checados, podendo ser convertidos para outro

---

<sup>14</sup> Livro de arte: “Livro, geralmente de tamanho grande e de custo mais elevado, que contém reproduções de boa qualidade de obras de arte visual (pintura e desenhos) ou fotografias, podendo ser acompanhadas ou não de texto” (CUNHA, CAVALCANTI, 2008, p. 232).

formato. Os *PDF's* ficam hospedados no servidor da própria Ipsis — também permitindo aos clientes revisar e aprovar remotamente seu trabalho, através do portal *Insite* (IPSIS, 2018).

Em um livro de arte — seja de *fine art*, papel, fotografia, ilustração, colagem, pintura, desenho etc. —, “toda a atenção deve dirigir-se [...] ao controle da fidelidade do impresso em relação ao original” (ARAÚJO, 2008, p. 537). Essa fidelidade será garantida pela *prova de cor*.

Para entender a importância da prova de cor, fase fundamental da pré-impressão e cujo objetivo é assegurar a reprodução correta da cor nos impressos, é preciso explicar como as cores são criadas e transferidas.

As cores que visualizamos no computador e no papel são reproduzidas de maneiras diferentes. Nos monitores, as cores são formadas por adição de luz. Nesse sistema, chamado *RGB* (*Red, Green, Blue*), luzes vermelhas, verdes e azuis são combinadas em diferentes proporções para criar cerca de 17 milhões de cores. Imagens e fotos digitais são reproduzidas por esse sistema (*TRUE Color System*, 2016).

Já no papel impresso, as cores são compostas por síntese subtrativa. São as três cores primárias ciano (*Cyan*), Magenta e amarelo (*Yellow*), somadas ao pigmento preto (*black*), que compõe o sistema de cores *CMYK*, utilizado pela indústria gráfica.

Na impressão em quadricromia — técnica de composição de imagens com as cores *CMYK* —, malhas de pequenos pontos são sobrepostas para criar as cores que enxergamos. “Diferente das cores aditivas dos monitores, cujos pontos têm o mesmo tamanho e variam em luminosidade, os pontos impressos no processo subtrativo variam em tamanho e em número de pontos por área” (*TRUE Color System*, 2016, sem paginação). Quanto menores os pontos, ou retículas, e maior sua concentração, melhor a definição da imagem.

Antes da impressão, as fotos e imagens reproduzidas por *RGB* precisam ser convertidas para o modelo *CMYK*, através de programas de edição de imagens. A maioria dos *software* de imagem suportam o sistema *CMYK*.

Cada cor possui uma determinação numérica em *CMYK*, baseada em porcentagens de amarelo, magenta, ciano e preto. Por exemplo, um tom laranja pode ser informado assim: 0% de ciano, 40% de magenta, 80% de amarelo e 0% de preto. Já em *RGB*, essa mesma cor é informada como: 255 vermelho, 153 verde e 51 no azul.

O padrão *CMYK* opera em escala de 0 a 100%, e *RGB* com tom de 0 a 255; ou seja, o espectro de cores *CMYK* é significativamente menor que o *RGB*.

Porém, somente as especificações numéricas não bastam para obter a cor desejada. Fatores como qualidade das tintas, dos suportes, da máquina impressora e das condições de ajuste dos componentes do equipamento impactam diretamente no resultado da impressão.

Por exemplo, 100% de magenta e 100% de amarelo resultarão em vermelho, mas se mudarmos a marca da tinta, o vermelho obtido com esses mesmos valores pode ficar bastante diferente, já que o sistema CMYK depende da tinta utilizada. Da mesma forma, os valores em RGB citados também resultam em vermelho, mas a mudança de monitor fará com que vejamos duas cores distintas (ARAÚJO, 2008, p. 541).

Além disso, a brancura e as características do papel afetam a aparência das cores impressas. “Por exemplo, um papel revestido brilhante, de alta qualidade, pode exibir cerca de quatro a seis mil cores, enquanto um papel jornal não consegue reproduzir mais do que duas mil cores” (TRUE Color System, 2016, sem paginação).

Ou seja, as cores no monitor nunca se igualarão às cores impressas. Às vezes pode acontecer uma leve alteração de tonalidade. Em muitos casos as cores nem mesmo serão parecidas. Portanto, para assegurar a reprodução fiel de cores da arte-final, é realizada a prova de cor.

A prova de cor “deve ser feita com os mesmos papel e tinta utilizados no trabalho final” (ARAÚJO, 2008, p. 372). Essa fase consiste em gerar as imagens em impressoras de teste (figura 29). Essas impressoras precisam ser calibradas semanalmente. Em seguida, os materiais coloridos são analisados numa mesa com lâmpada padronizada — uma vez que a cor sempre depende da iluminação sob a qual é observada. Essa análise é feita com auxílio de conta-fios, espécie de lupa usada para verificar a qualidade e a quantidade de pontos de impressão.

Após a análise das provas de cor, pode haver necessidade de ajustes nas imagens, realizados em monitores calibrados. Por exemplo, se numa impressão acontecer de a cor do céu de uma fotografia concorrer com a do papel (ou seja, a tonalidade do céu ser praticamente igual a da folha), o céu irá passar por um sutil ajuste de cor no *Adobe Photoshop*, para um tom levemente mais escuro.

Para reproduzir em um livro de fotografia ou de arte uma imagem mais próxima da obra original, são utilizadas as seguintes técnicas de impressão, segundo a Ipsis (2018):

- **+Color®** – O procedimento amplia a gama de cor do *CMYK*. Permite a aproximação do original em *RGB* com cores mais limpas e saturadas, trazendo maior definição e volume à imagem;
- **FullBlack®** – A técnica valoriza imagens em preto e branco, atribuindo maior densidade nas baixas luzes sem perder informação. Nas áreas de altas luzes e meios tons, reproduz a escala de cinza com precisão. O objetivo é garantir maior fidelidade na reprodução da obra;
- **4Gray®** – Esse procedimento, como o *FullBlack*, valoriza imagens em preto e branco. Conta com dois cinzas e dois pretos em sua separação, o que amplia as nuances, obtendo maior definição entre as altas luzes e meios tons.

No final, o cliente pode verificar a prova de cor pessoalmente, e estando satisfeito com o resultado, assinar a prova contratual. As imagens, depois de aprovadas, são separadas uma a uma, e anexadas posteriormente à prova de texto.

No *setor de Imposição eletrônica*, as páginas digitais do livro são dispostas no computador de modo a garantir melhor aproveitamento de espaço na folha de papel: esse processo é chamado de *imposição*. Cada folha irá compor um caderno.

Em seguida, são impressas prévias de cada caderno do livro, em papel de qualidade inferior. É o ensaio final da impressão, contendo o texto e as provas de cor anexadas. Por meio das prévias, são realizadas pequenas correções no conteúdo do texto, como substituir letras, trocar palavras e alterar linhas curtas (ARAÚJO, 2008). É importante ressaltar que esses cadernos não existem para fazer revisão de texto, e sim correções de tipografia e diagramação.

Uma vez realizada a avaliação dos cadernos, o cliente assina a ficha de aprovação (exceto nos casos de aprovação remota), permitindo que o material siga para a impressão definitiva.

Finalmente, no *setor de CTP* (do inglês *Computer to Plate*, “do computador para a chapa”) é onde são criadas as placas ou chapas de impressão (figuras 30 e 31). A tecnologia *CTP* converte os arquivos digitais (*PDF's*) diretamente para as placas de impressão. É mais caro do que os sistemas que empregam fotolitos (filmes) como intermediários, mas com o *CTP* as chapas de alumínio que já saem prontas de uma copiadora a *laser*. Cada cor *CYMK* possui uma placa separada; isto é, para cada folha de impressão, existem quatro chapas.

Figura 27 – Setor de *DTP (Desktop Publishing)* e Tratamento.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 28 – Setor de tratamento: ajustes finos de cores.



Fonte: Claudia Guerra.



Figura 30 – Chapa de impressão: folha fina de alumínio, com superfície granulada.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 31 – Chapa sendo examinada com auxílio de conta-fios.



Fonte: Claudia Guerra.

### 3.2.2 Impressão

A segunda etapa é a **impressão**, que começa “quando se coloca a chapa na máquina impressora [...] para imprimir os exemplares do livro” (ARAÚJO, 2008, p. 496).

No parque gráfico da Ipsis — com superfície de 12 mil m<sup>2</sup> —, realiza-se a impressão e a pós-impressão/acabamento do livro (figura 33). A área dispõe de equipamentos de última geração para impressão ofsete (IPSIS, 2018). Explicaremos como se dá a impressão.

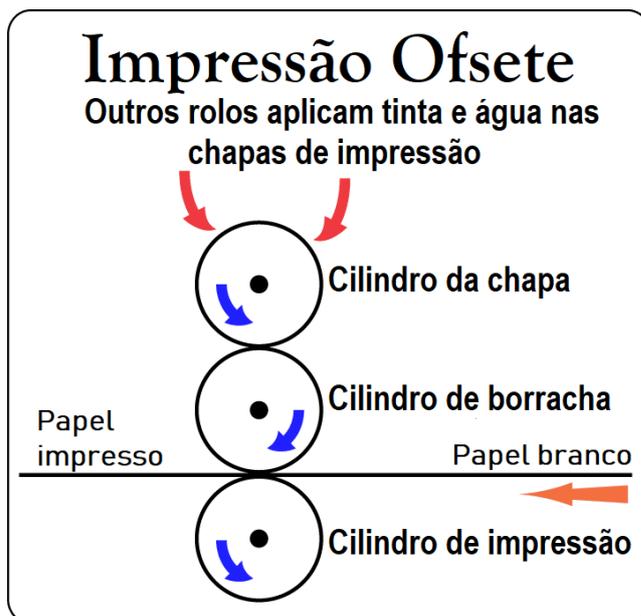
O ofsete (do inglês *offset*, “colocação indireta”) “é o sistema industrial de impressão rotativa plana e indireta, derivado da litografia, capaz de adaptar-se, sem maior perda de qualidade, às várias estruturas do papel, do mais granulado ao mais liso” (ARAÚJO, 2008, p. 524). O ofsete baseia-se em uma regra muito simples: água e óleo<sup>15</sup> não se misturam.

Araújo (2008) descreve três cilindros principais, com os quais as máquinas operam:

a) *Cilindro da chapa de impressão* – coberto por uma lâmina de alumínio, retém a tinta (figura 35) nas áreas com imagem, e água nas áreas brancas. Esse cilindro recebe a tinta e a água através de rolos menores, os chamados rolos entintadores e molhadores;

b) *Cilindro de borracha* (ou blanqueta) – coberto por uma manta de borracha, recebe a imagem do cilindro da chapa e a transfere para o cilindro de impressão;

Figura 32 – Esquema de impressão ofsete.



Fonte: LIFEWIRE. “How Does a Sheet-Fed Press Work?”, nov. 2018. Disponível em: <<https://www.lifewire.com/sheet-fed-press-1074620>>.

<sup>15</sup> Óleo é o veículo das tintas ofsete.

c) *Cilindro de impressão* – recebe o papel e faz a contra-impressão (figura 32).

Hoje em dia é o sistema mais utilizado, especialmente para edições bem cuidadas e ilustradas — que exigem perfeição na qualidade da reprodução de fotografias e trabalhos plásticos —, como é o caso dos livros de arte da Ipsis (ARAÚJO, 2008).

O parque gráfico conta com as seguintes impressoras (figuras 34 e 36):

- Uma *Heidelberg* 5 cores, com verniz a base d'água *on-line* (imprime só um lado da folha de cada vez);
- Duas *Komori* 8 cores, com verniz a base d'água, e tecnologia de reversão (imprimem os dois lados da folha ao mesmo tempo);
- Uma *Mitsubishi* 8 cores, com tecnologia de secagem instantânea de tinta através de LED Ultravioleta (UV), mostrada nas figuras 37 e 38.

As impressoras produzem em média 12 mil unidades/hora; a melhor delas pode chegar a 15 mil unidades/hora.

Quanto aos papeis, podem ter superfície com revestimento ou sem revestimento. A superfície revestida permite alto nível de detalhe e melhor qualidade, sendo o papel de impressão de imagens por excelência. Segundo a Ipsis (2018), os principais papeis especiais que a gráfica emprega são:

- *Munken Lynx Rough* - Papel *off white*, ou seja, de tom próximo ao marfim, não revestido, com um toque natural;
- *Furioso/Eurobulk* - De cor natural, com uma superfície aveludada fosca e alta opacidade;
- *Garda Kiara e Klássica* - *Couché* super fosco e acetinado, com opção de cor branco natural ou mais quente.

Na segunda etapa, há também uma sala de impressão ofsete digital, com uma impressora *HP Indigo 10000* a 6 cores (figuras 39 e 40). A diferença entre o ofsete digital e o analógico é que a chapa de impressão, em vez de alumínio, é feita de acetato energizado. Esse equipamento só possui um custo viável para pequenas tiragens, sendo recomendado para trabalhos personalizados ou tiragens de até 200 exemplares. Atualmente, a maioria dos fotolivros é feita por esse processo.

Figura 33 – Vista panorâmica do parque gráfico da Ipsis.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 34 – Vista superior de impressora ofsete: cada unidade de impressão (cilindro) corresponde a uma das cores *CYMK*.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 35 – Toneis de tinta: as tintas precisam ser pastosas ou espessas, para melhorar a qualidade do ponto de impressão e evitar borrões no papel.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 36 – Impressora ofsete.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 37 – *Mitsubishi* 8 cores: instalada no segundo semestre de 2018.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 38 – Painel da *Mitsubishi* 8 cores.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 39 – *HP Indigo 10000 Digital Press*, a impressora digital.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 40 – Cartuchos da impressora digital.



Fonte: Claudia Guerra.

### 3.2.3 Pós-impressão

A **pós-impressão** ou acabamento “é a etapa final da produção industrial gráfica, na qual o livro impresso receberá sua forma definitiva” (ARAÚJO, 2008, p. 496).

Com as folhas impressas na frente e no verso, é o momento de iniciar o acabamento. As folhas passam por dois processos. O primeiro é a dobragem, operação de dobrar a folha, transformando-a em cadernos. Podem ser dobradas quatro, oito ou dezesseis vezes, dependendo do formato do livro. Esse trabalho é realizado por equipamentos de dobragem (figuras 41 e 42).

O segundo é o colecionamento, também feito por máquinas, no qual os cadernos são colocados em ordem, conforme a sequência de páginas do livro. A sucessão dos cadernos é indicada pela assinatura, pequeno número na base da primeira página de cada folha dos cadernos, vista nas figuras 43 e 46. O conjunto de cadernos colecionados constitui o miolo ou corpo do livro (ARAÚJO, 2008).

Em seguida, os livros, revistas e catálogos podem receber encadernações de vários tipos. O equipamento de encadernação da Ipsis, uma moderna linha *Kolbus* — fabricante alemã líder mundial em sistemas de capa dura —, foi o primeiro a ser instalado na América Latina (IPSIS, 2018) (figuras 44, 45 e 50). O quadro abaixo descreve detalhadamente os tipos de acabamento e o modo como são realizados.

Quadro 1 – Acabamentos dos livros.

<b>Brochura</b>	<p>Livro de capa mole. No processo de brochagem, os cadernos são primeiro unidos, com ou sem a capa, de três maneiras:</p> <hr/> <p><b>1.</b> Grampeação dos cadernos, que pode ser feita de duas formas: a) a lombada canoa, usada principalmente em revistas, se resume em grampear o único caderno pela dobra do meio; b) a grampeação lateral, utilizada em livros e revistas mais grossos, consiste em fixar os grampos na borda do conjunto de cadernos, atravessando todas as páginas.</p> <hr/> <p><b>2.</b> Colagem, que é a forma mais barata de junção dos cadernos, realizada por uma máquina chamada <i>Perfect Binder</i>. São utilizados métodos como <i>Hot Melt</i> ou <i>PUR</i>, que se baseiam na aplicação de cola quente na lombada. A própria máquina de colagem realiza o trabalho seguinte de fixar as capas e <i>refilar</i>, processo de aparar os cortes do livro. A refilagem é feita em guilhotinas trilaterais.</p>
-----------------	--

3. Costura dos cadernos, que substitui a colagem nas publicações mais bem-acabadas. A costura realiza-se de modo automático, em equipamentos que utilizam fios de algodão ou de linho. Há duas formas de costura: ou a linha atravessa a lombada de cada caderno, ou atravessa o livro inteiro. A fixação da capa e a refilagem do miolo é igual ao da colagem.

<b>Capa flexível</b>	Tipo de acabamento situado entre a brochura e a capa dura. Inclui um processo de encadernação de lombo solto, chamado <i>Otambi</i> , que utiliza uma tira de tecido colada no dorso apenas lateralmente, na primeira e última página do miolo. Esse processo permite melhor abertura do livro.
<b>Capa dura/ Encadernação</b>	A operação de aderir uma capa dura ao miolo do livro é chamada de encadernação. É igual à brochagem, excetuando: <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Os cadernos são obrigatoriamente costurados entre si (figuras 46 e 47);</li> <li>b) Ao miolo se colam as folhas de guarda, na margem da lombada do primeiro e do último caderno, com a finalidade de prender o livro à capa;</li> <li>c) A refilagem dos cadernos e das guardas é feita antes da colocação da capa;</li> <li>d) O dorso da capa é arredondado (ao contrário do lombo quadrado das brochuras);</li> <li>e) A capa é dura, composta de pastas de papelão, e forrada de diversos materiais, como: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Papel: revestimento mais comum e barato (figura 48). Por ser mais fraco que os outros materiais de encadernação, a folha de papel geralmente é plastificada. Existem papeis em diversas cores, ou imitando couro, linho, pele etc.</li> <li>• Tecido: um revestimento de alta durabilidade, feito de algodão impermeabilizado com goma;</li> <li>• Fibra sintética: menos utilizado, é também o revestimento mais durável e resistente de todos.</li> </ul> </li> </ul>

(Adaptado de: ARAÚJO, 2008, p. 552-5; IPSIS, 2018)

Certas publicações também passam por processos de enobrecimento/embelezamento. Algumas capas recebem o *Hot Stamping*, técnica que imprime palavras ou elementos decorativos com efeito metalizado; ou o relevo seco, técnica na qual um clichê (isto é, um molde de metal, como mostrado na figura 49) é pressionado contra o papel, marcando-o em alto ou baixo relevo. Outros livros podem ganhar uma sobrecapa, folha solta que envolve e protege a capa.

Finalmente, os exemplares são inspecionados folha a folha por uma equipe de funcionários, encerrando-se assim o processo de produção da Ipsis.

Figura 41 – Máquina dobradeira.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 42 – Dobragem.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 43 – Cadernos depois de colecionados.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 44 – Máquina de costura.



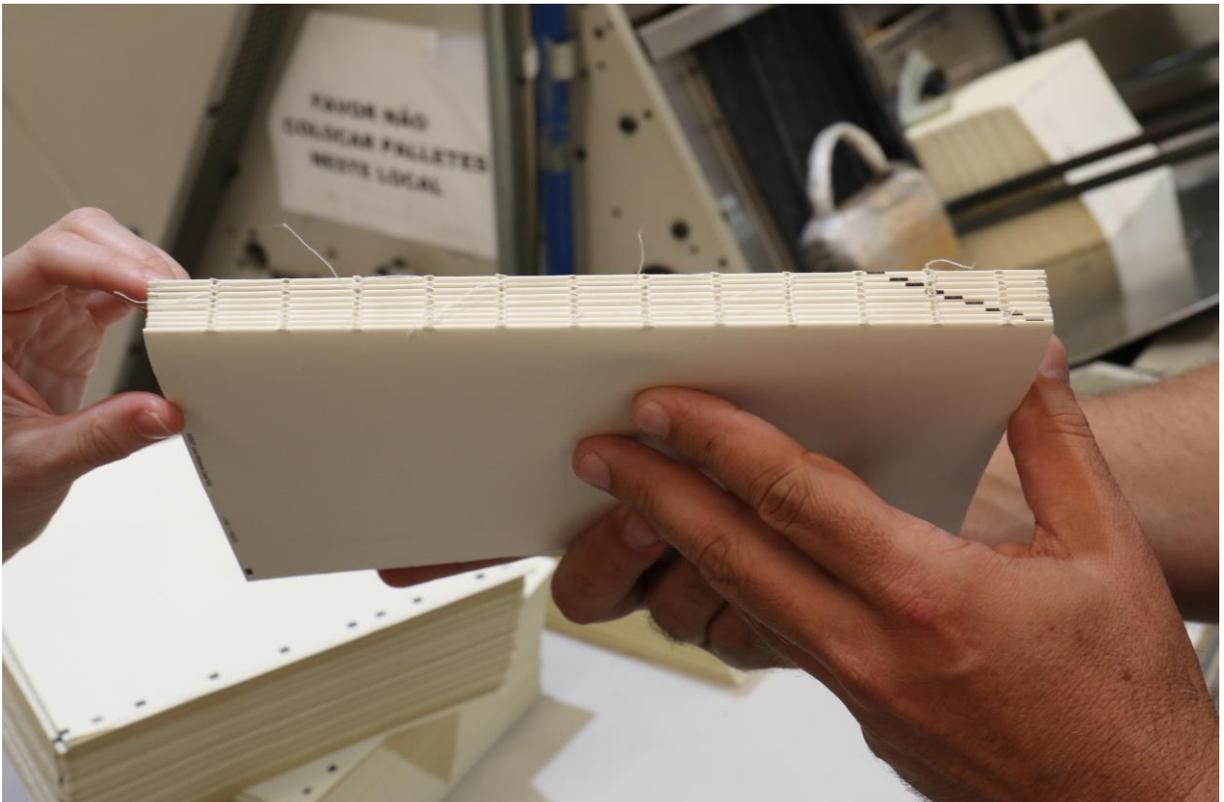
Fonte: Claudia Guerra.

Figura 45 – Máquina de costura em funcionamento.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 46 – Cadernos costurados: os retângulos pretos no canto direito são as chamadas assinaturas.



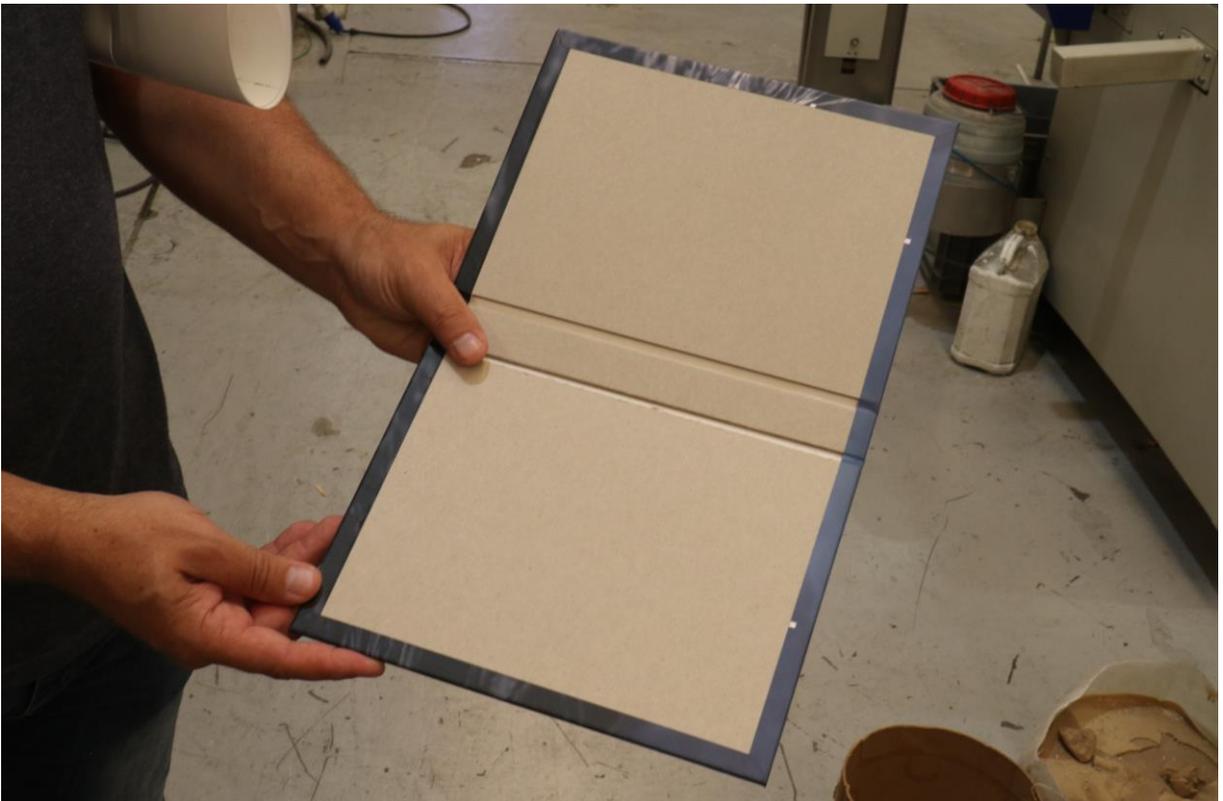
Fonte: Claudia Guerra.

Figura 47 – Conjunto de miolos costurados.



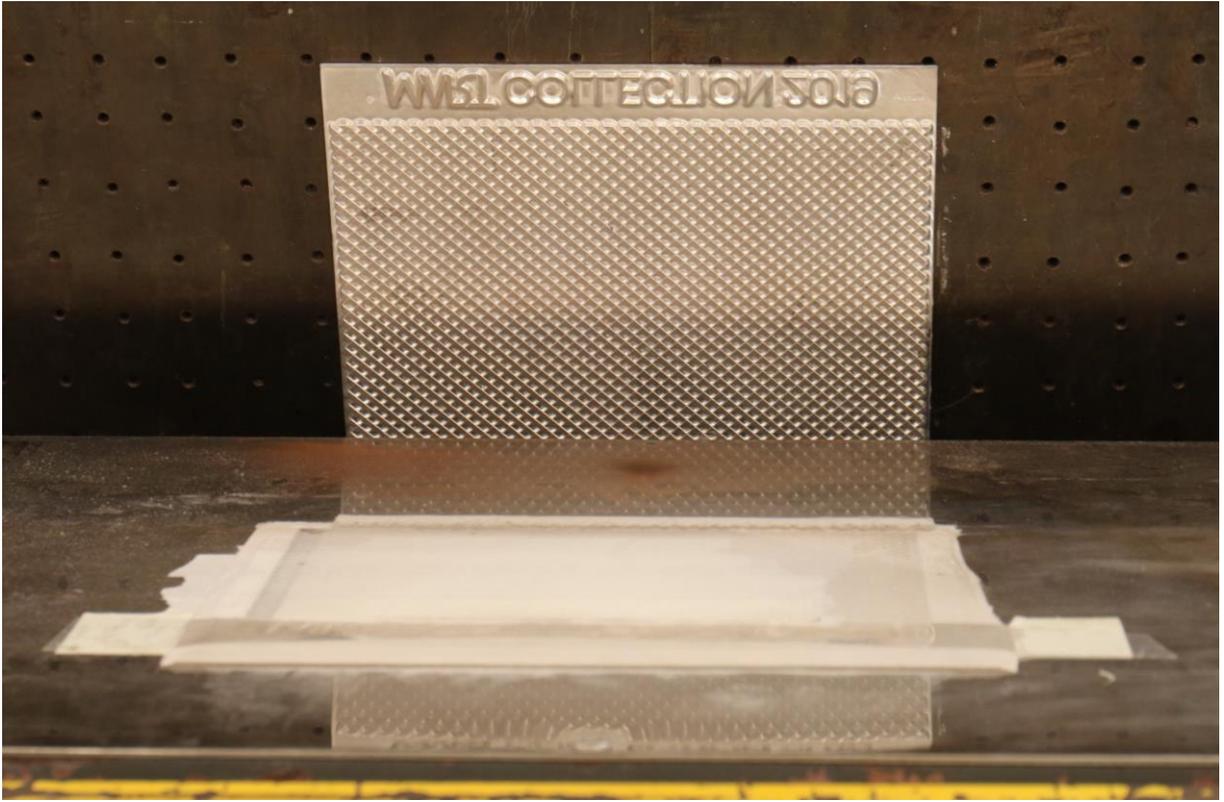
Fonte: Claudia Guerra.

Figura 48 – Capa dura: composta de pastas de papelão forradas com papel 150 g/m<sup>2</sup>.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 49 – Clichê utilizado no relevo seco de um catálogo de moda. O papel é marcado antes de ser colado nas pastas de papelão da capa.



Fonte: Claudia Guerra.

Figura 50 – Linha de encadernação.



Fonte: Claudia Guerra.

#### 4 A BIOGRAFIA CULTURAL DO FOTOLIVRO

“Nunca tiro fotos só por tirar fotos... Preciso do produto final; é nisso que estou realmente interessado. É estritamente um meio para usar ou não, e eu utilizo apenas quando necessário. Uso para fazer um trabalho, que é criar um livro.”

(ED RUSCHA)

A seguir, apresentamos uma biografia cultural do fotolivro, apoiada nas leituras e observações feitas ao longo de todas as etapas da pesquisa. O conceito de **biografia cultural** foi desenvolvido pelo pesquisador Igor Kopytoff, em artigo publicado pela primeira vez em 1986.

Ao analisar as mercadorias de um ponto de vista cultural, Kopytoff (2008) contraria o senso comum de que as coisas só teriam valor de uso e de troca. Partindo da premissa de que os objetos são mercadorias apenas no momento da venda — e de que depois adquirem um novo *status* —, o autor sugere uma abordagem biográfica aplicada às coisas.

Ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status”, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as “idades” ou as fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (KOPYTOFF, 2008, p. 92).

Segundo o pesquisador, mercadoria é tudo aquilo que tenha valor de uso e que possa ser trocado por dinheiro, independente do destino que terá depois da negociação — pode ocorrer de a mercadoria ser desmercantilizada, isto é, nunca mais ser trocada.

Trazendo isso para o nosso cenário, surge a questão: como um livro pode ser considerado uma mercadoria?

Em *A revolução do livro*, Escarpit (1976, p. 15) considera o livro não apenas um meio de difusão literária, mas também um objeto de arte que, como tal, deve ser examinado “dentro da rede de circunstâncias sociais que regem a distribuição dos objetos de arte: comércio, investimentos, fetichismo, consumo ostentatório, busca de *status symbol* etc”. Ou seja, o autor separa o livro em duas esferas, uma de comunicação e outra de objeto.

A esfera de *livro-objeto*, colocada por Escarpit (1976), divide-se em três:

- Livro-investimento: colecionado por bibliófilos; podem ser livros antigos ou edições de luxo;
- Livro-decoração: “acessório indispensável ao decorador que deseja fazer do ‘cantinho íntimo’ da sala de estar um ambiente confortável” (1976, p. 19).
- *Status symbol* (símbolo de status): sinalizador de distinção social.

Essas motivações “extraliterárias”, as quais o autor se refere, não são separadas, pelo contrário: interpretam-se e combinam-se.

Posto isso, o fotolivro será analisado em quatro momentos: na produção, antes da venda, depois da venda — quando adquire um novo *status* —, e no fim de sua vida útil.

A produção de um livro fotográfico é realizada em série, na linha de montagem de uma gráfica (como ilustrada no capítulo 3), ou manualmente, como acontece com alguns livros de artista. Atualmente, há a possibilidade de autopublicação, com impressão digital sob demanda em tiragens reduzidas.

A produção é um fator determinante na vida de um livro, uma vez que aqueles produzidos em suporte nobre estão destinados a ter uma vida útil longa (salvo em casos de mau uso ou desastres), enquanto os impressos em materiais mais baratos são considerados efêmeros, tendo menor vida útil e sendo mais difíceis de conservar.

Antes da venda, a publicação fotográfica recebe um preço de capa, calculado tendo em vista os custos de produção e o lucro do editor (ARAÚJO, 2008). Se for importado, esse preço é acrescido de uma taxa de importação.

Essas publicações são colocadas em pontos de venda formais, como livrarias (figura 51) e estandes em feiras, galerias ou saguões de hotel. Já fotolivros autopublicados circulam a margem do circuito formal, longe de instituições culturais e da crítica de arte, por exemplo, em feiras de editoras independentes (MALTZ, 2018). Nesse momento, o livro cumpre o papel de mercadoria.

Depois de vendido, o fotolivro recebe um novo *status*, de acordo com o destino que lhe for dado. Será adquirido por uma pessoa física, ou jurídica — instituições culturais, empresas.

Um livro fotográfico, ao ser adquirido por uma pessoa física, poderá ser usado como *coffe table book*, ou seja, objeto de decoração. Essas publicações adornam mesas de centro em salas de estar ou prateleiras de estantes, como mostrado na figura 52. Além de fotografia, *coffe table books* abrangem os seguintes temas: arte, arquitetura, *design*, moda, culinária, joalheria, turismo, marcas de luxo e estilo de vida. Há editoras inteiramente dedicadas a publicar esses livros. Um exemplo é a *Assouline*, sediada em Nova York e que possui pontos de venda no mundo inteiro. Além de livro-decoração, essas publicações são símbolo de *status*.

O livro pode integrar uma coleção particular, isto é, um conjunto de objetos reunidos *por* ou *para* uma ou mais pessoas. “Colecionadores individuais, famílias, empresas de arquitetura e corporações como bancos ou outras, desenvolvem coleções particulares” (HARPRING, 2016, p. 30). Materiais de coleções especiais não são abertos ao público, mas podem ser vistos às vezes em exposições de instituições acessíveis ao público. Uma coleção particular também pode ser incorporada a uma biblioteca ou museu, por meio de doação feita pela família ou pelo próprio colecionador, como a coleção de Iatã Cannabrava pertencente à Biblioteca de Fotografia do IMS Paulista.

Livros são objetos de comercialização *não-terminal*, isto é, mercadorias passíveis de troca posterior, constituindo um investimento, já que podem ser revendidas. No caso de fotolivros, primeiras edições raras, edições de luxo e edições esgotadas têm a chance de alcançar um alto valor de mercado. Colecionadores adquirem obras de fotógrafos novos e talentosos na esperança de um dia tornarem-se valiosas (INGLEDEW, 2015). Atualmente, existem vários *sites* de venda de fotolivros raros, antigos ou contemporâneos, com espaços dedicados a obras autografadas. Como exemplo, o *site* da *Peter Harrington*, empresa inglesa especializada em livros raros, anunciou a primeira edição e impressão francesa de *The Americans* por 3.500 libras (aproximadamente 18.000 reais) <sup>16</sup>.

Ao ser adquirido por uma instituição como um museu, o fotolivro torna-se um bem cultural. Embora comprado por um valor monetário, perde seu preço de capa e adquire um valor simbólico. Kopytoff (1986) chama esse processo de *singularização*, esquema de valoração proposto por grupos, indivíduos e categorias — como profissões —, onde o objeto perde seu valor de troca e sua utilidade prática. Força oposta a mercantilização, a “discriminação” é a distinção dos objetos entre comuns e singulares. Os objetos de arte são coisas singulares: estariam, em nossa sociedade, acima do mundo do comércio.

---

<sup>16</sup> Ver: <<https://www.peterharrington.co.uk/les-americains.html>>.

Quando entra no museu, o livro passa pelo processo de *musealização*, que consiste na retirada de um objeto — física e conceitual — de seu contexto de origem, conferindo-lhe o *status* de “objeto de museu”. Torna-se fonte de estudo e exposição, adquirindo uma realidade cultural específica (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2014). Pode ser exibido numa mostra de livros de artista, por exemplo, ou ficar em uma coleção especial, acondicionado na reserva técnica. O estatuto de *musealia*, ou seja, “objeto de museu”, é o último estágio da biografia das coisas.

Na biblioteca, ocorre um fenômeno semelhante à *musealização*: o registro no livro de tombo, momento em que o exemplar recebe um número de identificação. Nesse caso, a obra torna-se parte de um acervo, adquirindo importância para a comunidade de usuários.

Na biblioteca, o livro fotográfico fará parte de uma coleção de acesso público, disponível para referência e empréstimo, ou coleção especial. Coleções especiais destinam-se a itens raros ou únicos, como é o caso de alguns livros de artista. Normalmente, não são de acesso público, sendo disponibilizadas somente se providências especiais forem tomadas, como agendamento prévio (HARPRING, 2016).

É importante ressaltar que esse *status* dentro da biblioteca não é fixo; é passível de mudança. Um exemplar pode sair da coleção pública e ser realocado em outra seção, conforme se verifique a necessidade. Por exemplo, a primeira edição e impressão de *American Photographs*, de Walker Evans, com tiragem de 5000 exemplares, encontrada na coleção geral da Biblioteca Araújo Porto Alegre (como veremos no capítulo 6), pode ser transferida para uma coleção especial, após o reconhecimento de sua importância e raridade.

Um livro fotográfico pode ter sua vida útil reduzida por fatores externos. O pior é a inundação, uma vez que o papel *couché* possui revestimento de caulim, um minério suscetível a água. Depois de molhados, se não forem logo secos, livros de fotografia ou de arte ficam com as folhas coladas umas nas outras, formando uma massa sólida. Quando se trata de uma obra valiosa, o exemplar deve ser restaurado.

O fim da vida útil de um fotolivro — bem como de qualquer livro — ocorre quando este se encontra em estado de deterioração irreversível, o que torna impossível seu manuseio e restauro. O exemplar passará pelo processo de desbaste, isto é, a retirada da coleção da biblioteca, ou “dado baixa” do registro do museu, indo para um depósito junto com outros itens. Posteriormente, será descartado, podendo ser levado para cooperativas de reciclagem de papel.

Figura 51 – Ponto formal de venda de livros de arte e fotolivros: Livraria UniSaber, no Rio de Janeiro, 2019.



Fonte: A autora.

Figura 52 – *Coffee table books*: empilhados em grupos de três ou quatro, são usados para decorar mesinhas de centro.



Fonte: EDUEXPLOICA HOME IDEAS. “Coffee Table Book Decor”. Disponível em: <https://www.eduexplica.com/pretty-coffee-table-book/coffee-table-book-decor/>.

Gráfico 1 – Trajetória do fotolivro: breve reflexão.



## 5 METODOLOGIA

“Um fotolivro, mesmo que tenha poucos exemplares, é mais publico, circula mais. É a fotografia pública por excelência.”

(IATÃ CANNABRAVA)

A pesquisa dividiu-se em três grandes etapas: revisão de literatura, investigação sobre a produção de livros fotográficos, e coleta de dados, com aplicação de um roteiro de observação em bibliotecas.

### 5.1 PRIMEIRA E SEGUNDA ETAPA DA PESQUISA

A **primeira etapa** da pesquisa consistiu numa revisão de literatura sobre fotolivros, com duração de seis meses. Foram realizadas buscas pelos termos “livro de fotografias”, “livro fotográfico”, “fotolivro”, “*livre de photographies*”, “*photography book*” e “*photobook*” em sumários e índices de obras gerais sobre fotografia; posteriormente, foram encontrados os principais autores e publicações que tratam exclusivamente do tema, no Brasil e no mundo. Para completar a revisão, também foram feitas pesquisas sobre livros de artista.

Além do levantamento bibliográfico, a autora visitou a “IV Feira URCA de Fotolivros”, no Ateliê da Imagem, em 7 de julho de 2018, e a “19ª Feira [de Arte Impressa] Tijuana”, no Parque Lage, em 18 de agosto, ambas no Rio de Janeiro. No âmbito da “Feira Tijuana”, a pesquisadora participou da aula aberta do curso “Foto, Livro, Presente”, ministrada pelo fotógrafo e editor Rony Maltz. A autora também foi ouvinte no seminário “O Livro Fotográfico no Brasil”, em 7 de dezembro de 2018, na Fundação Biblioteca Nacional. A pesquisadora conversou com o fotógrafo e colecionador Joaquim Paiva, em 16 de maio de 2019, sobre a criação do catálogo da exposição individual “Quartos de Hotel”, realizada no Ateliê da Imagem. Por fim, a autora visitou a “V Feira URCA de Arte Impressa”, em 8 de junho de 2019, também no Ateliê da Imagem.

A **segunda etapa** foi voltada para a produção de livros fotográficos, e realizada com base numa visita técnica ao parque gráfico da Ipsis Gráfica e Editora, localizado no ABC paulista, em 22 de fevereiro de 2019. Também utilizamos *A construção do livro*, de Araújo (2008), para elucidar alguns conceitos de editoração.

## 5.2 ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO DAS COLEÇÕES DE FOTOLIVROS

A terceira e última etapa consistiu na criação de um roteiro de observação para aplicação em bibliotecas.

A pesquisa utiliza o método de observação direta — baseada na observação visual — e indicada quando a informação procurada está diretamente disponível. Conforme Quivy e Campenhoudt (1998), a observação direta é aquela em que o próprio investigador coleta os dados, sem precisar da mediação de depoimentos ou documentos. Recorrendo ao sentido de observação do pesquisador, incide sobre os indicadores pertinentes. “Por exemplo, para comparar o público do teatro com o do cinema, um investigador pode contar as pessoas à saída, observar se são jovens ou velhas, como estão vestidas, etc.” (QUIVY, CAMPENHOUDT, 1998, p. 164).

O método tem como apoio um **guia** ou **roteiro** de observação, previamente construído a partir dos objetivos e hipóteses de trabalho da pesquisa. O investigador registra e produz diretamente as informações, sem interferência dos sujeitos observados. Portanto, o guia de observação é preenchido pelo pesquisador, e não por um grupo de respondentes de questionário, por exemplo (QUIVY, CAMPENHOUDT, 1998).

O **roteiro de observação das coleções de fotolivros** foi desenvolvido tendo como indicadores as características de conteúdo e materiais do formato, verificadas: a) na primeira e segunda etapa; b) em visitas prévias a três bibliotecas de arte do Rio de Janeiro; c) na visita a Biblioteca de Fotografia do IMS Paulista, mediada pela bibliotecária Vânia Santos, em 21 de fevereiro de 2019.

O roteiro tem por objetivo coletar dados quantitativos — totais absolutos e porcentagens de fotolivros — e qualitativos, como os temas de destaque das coleções.

No roteiro, empregamos uma técnica da disciplina “Formação e Desenvolvimento de Coleções”, o diagnóstico de coleções. Proposta baseada em inventário de acervos, o diagnóstico determina a proporcionalidade de livros em divisões de cadeias da CDD ou CDU, com o objetivo de definir os assuntos de maior peso dentro da biblioteca (WEITZEL, 2013). Adaptando o diagnóstico de coleções às necessidades da pesquisa, contabilizamos os fotolivros presentes nas subclasses correspondentes à fotografia, com a finalidade de identificar os arranjos de assunto mais utilizados para esse gênero.

No contexto da investigação, entendemos o fotolivro em sentido mais abrangente (conforme visto no capítulo 2). Assim sendo, foram contabilizadas: a) obras nas quais as

fotografias compõem no mínimo metade do conteúdo; b) e cujo texto não é indispensável para a compreensão do significado da obra. Por esses critérios, incluímos: fotolivros autorais e não autorais, catálogos de exposição e algumas pesquisas iconográficas. Portanto, a observação priorizou a materialidade do fotolivro, e não necessariamente a relação interna entre as imagens: foram escolhidas não só obras nas quais as fotografias são parte de um conjunto coerente, mas também obras onde as fotos são independentes (FERNÁNDEZ, 2011).

A seguir, justificamos a existência de cada subitem do modelo.

**Biblioteca → Vinculação:** Nome da biblioteca e instituição à qual está vinculada;

**Orientação da biblioteca:** Áreas/disciplinas específicas da biblioteca, uma vez que impactam diretamente no tipo de acervo e no sistema de classificação adotado.

#### **Item 1: Número do acervo X fotolivros**

**a) Acervo geral:** Número aproximado ou exato de exemplares do acervo geral, em itens físicos (exceto periódicos);

**b) Fotolivros:** Soma dos exemplares de fotolivros dentro das classes 770 e 77, e da dispersão; com base nesses números absolutos, é calculada a porcentagem de fotolivros contidos na biblioteca.

#### **Item 2: Organização X Dispersão**

**a) Qual é a classificação, CDD ou CDU?** Indica a classificação adotada pela biblioteca. Baseia-se no “Diagnóstico de Coleções”, isto é, o detalhamento das principais classes em fotografia, para destacar as divisões de cadeias que mais possuem fotolivros. Também pode indicar outras notações utilizadas nas etiquetas de lombada.

**b) Há fotolivros em outras classes/subclasses (Design, Geografia, Artes plásticas)? Há outros livros junto aos fotolivros por engano?** Esse subitem foi pensado mediante as visitas prévias, quando se observou que os fotolivros podem ocupar a classe de Artes, de História e Geografia, etc. Além disso, percebeu-se que livros de arte em geral podem confundir-se com livros sobre fotografia ou fotolivros, ocupando indevidamente as classes 770 ou 77.

Para encontrar as dispersões em outras classes, realizamos pesquisas nos catálogos das bibliotecas visitadas, listando as obras indexadas com o assunto “fotografia” que não fazem parte das classes 770 ou 77, e posteriormente analisando uma por uma dessas obras.

### **Item 3: Temas**

**a) Há predomínio de temas, fotógrafos, editores, coleções ou épocas? Quais?** O subitem destaca os temas mais recorrentes, os fotógrafos com maior número de obras, as coleções de editoras importantes. Pode incluir breves descrições.

**b) Quais títulos merecem ser destacados?** Esse subitem indica títulos importantes, obras de fotógrafos famosos, ou catálogos de prestígio.

### **Item 4: Conservação X Formatos**

**a) Estão em pé ou deitados na estante? Espremidos? Molhados ou sujos? Com capas/lombadas soltas?** Tendo em vista que as condições ambientais e de armazenamento são fatores decisivos na conservação dos livros, esse subitem revela em quais condições se encontram as coleções, bem como os tipos de danos decorrentes de guarda ou manuseio inadequados, se for o caso.

**b) Há obras grandes, pesadas, pequenas? Em formatos especiais?** São considerados livros grandes aqueles com mais de 30 cm de altura. Já os formatos especiais abarcam obras que não se apresentam em formato códice. Livros em formatos especiais ou muito pesados precisam ficar separados do acervo geral, em seções de obras raras ou especiais, por medida de preservação. Esse item busca saber se há obras nessas condições.

**c) Foram tomadas medidas de preservação? Quais?** No contexto da pesquisa, entendemos a preservação em sentido restrito, como ação preventiva contra danos e desgastes ao suporte, isto é, encadernação e papel (GOMES, NOGUEIRA, ABRUNHOSA, 2006). O item indica as medidas de preservação adotadas para minimizar danos aos fotolivros (exceto em casos de obras raras ou especiais, contempladas no item b).

A aplicação do roteiro se deu por meio de visitas as bibliotecas, onde foram analisados e contados item por item das classes 770 ou 77, bem como de classes onde o

catálogo da biblioteca indicasse dispersão. A busca nos catálogos foi feita pelo termo “fotografia”.

Com o roteiro de observação, pretendemos explorar as coleções de fotolivros, e compará-las entre si, identificando, por exemplo: quais bibliotecas dedicam mais espaço em seu acervo para o gênero, quais os critérios mais comuns de classificação e de preservação, quais temas fotográficos são mais recorrentes.

Em resumo, essa investigação percorreu as capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo, passando por museus, bibliotecas, editoras e espaços culturais, para conhecer e entender as dinâmicas que envolvem essas publicações.

## 6 FOTOLIVRO NA BIBLIOTECA

“Um modelo viável de museu fotográfico está bastante perto de ser uma biblioteca especializada.”

(HORACIO FERNÁNDEZ)

“O que não está classificado de um modo definitivamente provisório está de um modo provisoriamente definitivo.”

(GEORGES PÉREC)

Em seguida, apresentamos algumas bibliotecas que possuem coleções de livros fotográficos. Para a Biblioteca de Fotografia do IMS, consideramos a totalidade do acervo. Já para as demais bibliotecas selecionadas, contabilizamos: fotolivros autorais e não autorais, catálogos de exposição e pesquisas iconográficas.

Nosso objetivo é confrontar o fotolivro com as práticas da Biblioteconomia, e encontrar um padrão comum para a maioria das bibliotecas.

### 6.1 BIBLIOTECA ESPECIALIZADA E BIBLIOTECA DE ARTE

**Biblioteca especializada**, segundo o *Dicionário de biblioteconomia e arquivologia*, é uma biblioteca “organizada sobre disciplinas ou áreas específicas do conhecimento” (CUNHA, CAVALCANTI, 2008, p. 51).

Biblioteca especializada, numa definição contemporânea indicada por Murray (2013), é qualquer biblioteca que *não pertença* às categorias universitária, pública ou escolar, ou toda biblioteca que possua uma coleção especializada<sup>17</sup>. Já Figueiredo (1978), seguindo a linha tradicional, distingue esse tipo de biblioteca por dois critérios básicos: estrutura orientada ao assunto; e usuários ou clientes bem definidos, como funcionários de uma corporação, pesquisadores, especialistas, etc.

Quanto à estrutura, a maioria das bibliotecas especializadas é mantida por uma instituição maior, como corporações, universidades, museus, associações ou órgãos públicos;

---

<sup>17</sup> Coleção especializada: Esse tipo de coleção normalmente compõe-se de material especial, isto é, menos convencional, diferindo pelo assunto ou formato.

outras bibliotecas especializadas podem constituir a principal parte de uma organização, ou ser totalmente independentes (MURRAY, 2013).

Algumas fazem parte de um sistema de bibliotecas maior, como a biblioteca de arte de uma universidade, ou até mesmo parte de outra biblioteca, como o departamento comercial de uma biblioteca pública. Bibliotecas especiais<sup>18</sup> que fazem parte de um sistema de bibliotecas universitárias ou públicas compartilham nitidamente características com bibliotecas mais gerais [...] (MURRAY, *op. cit.*, p. 276, tradução nossa).

O objetivo desse tipo de biblioteca é atender as necessidades da instituição mantenedora. Também é preciso conhecer bem o perfil dos usuários/clientes, tal como a demanda de informação da instituição.

**Biblioteca de arte** é uma “biblioteca cujo acervo é especializado nas diversas áreas da arte” (CUNHA, CAVALCANTI, 2008, p. 49).

Bibliotecas de arte normalmente estão vinculadas a museus, compondo o espaço público dos mesmos. Requerem uma localização especial, longe do barulho e do fluxo de visitantes. Também existem bibliotecas universitárias de arte e bibliotecas públicas com importantes seções especializadas em áreas da arte.

## 6.2 CLASSIFICAÇÃO DECIMAL DE DEWEY E CLASSIFICAÇÃO DECIMAL UNIVERSAL PARA FOTOGRAFIA

As classificações documentárias ou bibliográficas — cuja origem remonta a classificação dos conhecimentos humanos, de bases filosóficas —, possuem caráter funcional e imediato. De natureza pragmática, essas classificações foram criadas para organizar documentos e tornar as informações acessíveis aos usuários.

As classificações documentárias ou bibliográficas se dividem em:

- Hierárquicas (CDD, CDU);
- Facetadas (*Colon Classification*, de Ranganathan).

Nas classificações documentárias, cada assunto é representado por uma sequência de números e letras, as chamadas notações.

---

<sup>18</sup> Bibliotecas especiais: Sinônimo de bibliotecas especializadas; traduzido do inglês *special libraries*.

Em seguida, mostraremos como as classificações hierárquicas mais usadas no mundo para organizar coleções de bibliotecas — CDD e CDU — tratam o assunto “fotografia”.

Na **Classificação Decimal de Dewey (CDD)**, a fotografia localiza-se na classe 700 da Tabela Principal (Artes), onde ocupa a subdivisão 770, Fotografia, arte computacional, cinematografia, videografia (esses assuntos correlatos não serão mostrados):

Quadro 2 – Resumo da subclasse 770: Fotografia.

SUBDIVISÕES	ASSUNTOS E INSTRUÇÕES DE USO
770.1	Filosofia e teoria;
770.2	Miscelânea;
770.9	História, tratamento geográfico, biografia;
770.92	Biografia – Classifica os fotógrafos, independentemente do estilo artístico;
771	Técnicas, procedimentos, aparelhos, equipamentos, materiais – Inclui preparação e manipulação de imagens digitais fotográficas; projeção; técnicas de fotografia sem câmera; trabalhos abrangentes sobre técnicas e procedimentos básicos e auxiliares; estúdios, laboratórios, salas escuras; móveis e acessórios; processamento de imagens fotográficas; trabalhos abrangentes sobre prática laboratorial de fotografia e cinematografia; materiais químicos;
772 – 774	Processos fotográficos especiais;
778	Campos específicos e tipos especiais de fotografia;
778.6 – 778.8	Tópicos específicos em fotografia;
778.6	Fotografia colorida;
778.7	Fotografia em condições específicas – Inclui fotografia externa; fotografia interna e com luz artificial; fotografia com <i>flash</i> ; fotografia subaquática; fotografia sob condições climáticas extremas; fotografia com luz natural;
778.8	Efeitos especiais e truques fotográficos – Inclui composição, alto contraste, fotografia de mesa; fotomontagem; fotografia de espectros, distorções, múltiplas imagens, silhuetas;
778.9	Fotografia de assuntos específicos – Classifica a fotografia de assuntos

	específicos por tipos especiais de fotografia; fotografia estereoscópica e projeção de assuntos específicos; fotografia colorida de assuntos específicos; fotografia de sujeitos específicos sob condições específicas; trabalhos abrangentes sobre técnicas de fotografia, fotografias e fotógrafos de um assunto específico;
779	Fotografias: coleções, história, crítica – Classifica rolos de filme, <i>slides</i> , transparências; imagens digitais, fotografias, impressões;
779.092	Fotografias, artes, coleções, fotógrafos individuais;
779.2	Retratos;
779.3	Natureza;
779.4	Arquitetura: imagens fotográficas;
779.974692	Fotografias de moda;
779.99	Fotografias: História.

(Adaptado de: OCLC, 2019)

A CDD permite incluir notações para representar características secundárias em qualquer número da Tabela Principal (exceto quando houver indicação contrária em notas), função desempenhada pelas Tabelas Auxiliares.

Quando se trata de fotografia, as mais empregadas são as Tabela 1 (Subdivisões padrão) e Tabela 2 (Mundo moderno; mundos extraterrestres).

Quadro 3 – Resumo da Tabela 1: Subdivisões padrão ou comuns da CDD

—01	Filosofia e teoria;
—02	Miscelânea;
—03	Dicionários, enciclopédias;
—04	Temas especiais;
—05	Publicações seriadas;
—06	Organizações;
—07	Educação, pesquisa, temas relacionados;
—08	Grupos de pessoas, condições relacionadas a tipos de pessoas;
—09	Períodos históricos;

—091	Áreas, regiões, lugares em geral: história e descrição;
—092	Biografia: autobiografia, descrição e apreciação crítica de obras, diários, memórias e correspondências de pessoas;
—093— 099	Tratamento por continentes, países, localidades específicas; mundos extraterrestres: história e descrição por local, por área específica do assunto.

(Adaptado de: OCLC, 2019b)

Quadro 4 – Exemplos da Tabela 2 da CDD.

<b>—4-9</b>	<b>Mundo moderno</b>		
—42	Inglaterra	—72	México
—44	França	—81	Brasil
—45	Itália	—811	Noroeste; rio Amazonas
—469	Portugal	—8153	Rio de Janeiro
—52	Japão	—82	Argentina
—71	Canadá	—94	Austrália

(Adaptado de: OCLC, 2019c)

Quadro 5 – Exemplo de aplicação da CDD:

<b>779.998161</b>	<b>História da fotografia de São Paulo</b>
<b>779.9</b>	Imagens fotográficas: história – Tabela Principal;
<b>9</b>	Indicação de tratamento geográfico;
<b>8161</b>	Cidade de São Paulo.

Na **Classificação Decimal Universal** (CDU), a fotografia está localizada na classe 7 da Tabela Principal (Arte, recreação, entretenimento, desporto), em 77, Fotografia e processos similares (os assuntos correlatos em 772, 774, 776, 777, 778 não serão abordados):

Quadro 6 – Resumo da subclasse 77: Fotografia e equipamento fotográfico.

SUBDIVISÕES	ASSUNTOS E INSTRUÇÕES DE USO
77.01/.09	Subdivisões auxiliares especiais para fotografia;
77.01	Teoria, princípios e natureza dos fenômenos fotográficos;
77.02	Operações fotográficas. Incluindo: Exposição. Revelação. Processamento. Impressão. → <i>Equipamento fotográfico em 771</i> ;
77.03/.08	Tipos de fotografia(s);
77.03	Fotografia documentária. Documentos fotográficos e sua interpretação;
77.04	Fotografia artística. Fotografias segundo o tema;
77.041	Forma humana (rosto e corpo);
77.041.5	Fotografia de retrato. Retratos;
77.044	Reportagem. Fotografia jornalística;
77.05	Fotografia e exposição segundo as condições ambientais. Incluindo: Fotografia à luz do dia, noturna. Tempo de exposição. Fotografia aérea. Fotografia subaquática;
77.055	Fotografias instantâneas. Instantâneos;
77.06	Fotografias, imagens ou cópias segundo a aparência, forma ou tamanho. Incluindo: Positivo. Negativo. Fotografia monocromática. Fotografia colorida;
77.07	Fotografias segundo o suporte ou material de base. Incluindo: Suportes transparentes. Suportes opacos;
77.08	Fotografias segundo os estágios intermediários. Incluindo: Cópias diretas. Duplicadas (negativos ou positivos). Fotografias compostas;
771	Equipamento fotográfico. Aparelhos e materiais fotográficos. Incluindo: Estúdios. Câmaras escuras. Laboratórios. Ateliês. Equipamento de laboratório, iluminação, acessórios. Aparelhos de exposição. Câmeras. Ampliadores. Acessórios de câmera. Equipamento de processamento. Equipamento de revelação, fixação, lavagem e secagem. Equipamento para acabamento e armazenamento (para negativos e cópias). Materiais fotográficos, produtos químicos, soluções.

(Adaptado de: UDC CONSORTIUM, 2019)

Além das subdivisões da Tabela Principal, a CDU permite a inclusão de assuntos secundários e facetas em suas notações, por meio do uso de Tabelas Auxiliares.

Quadro 7 – Sinais auxiliares e números auxiliares da CDU.

<b>SINAIS AUXILIARES</b>	
+	Adição. Tabela 1a
/	Extensão consecutiva. Tabela 1 <sup>a</sup>
:	Relação Simples. Tabela 1b
::	Ordenação. Tabela 1b
[...]	Subagrupamento. Tabela 1b
*	Introdução de notações exteriores à CDU. Tabela 1h
A/Z	Especificação em ordem alfabética. Tabela 1h
<b>TABELAS AUXILIARES</b>	
=...	Auxiliares comuns de língua. Tabela 1c
(0...)	Auxiliares comuns de forma. Tabela 1d
(1/9)	Auxiliares comuns de lugar. Tabela 1e
(=...)	Auxiliares comuns de grupos humanos, etnias e nacionalidades. Tabela 1f
“...”	Auxiliares comuns de tempo. Tabela 1g
-0...	Auxiliares comuns de características gerais. Propriedades, materiais, relações/processos e pessoas. Tabela 1k

(Fonte: UDC CONSORTIUM, 2019)

Quadro 8 – Exemplos da Tabela 1e da CDU.

<b>(4/9) Países e lugares do mundo moderno</b>			
(410)	Reino Unido	(72)	México
(430)	Alemanha	(73)	EUA
(44)	França	(81)	Brasil
(450)	Itália	(814.2)	Bahia
(460)	Espanha	(815.4)	Rio de Janeiro
(510)	China	(94)	Austrália

(Fonte: UDC CONSORTIUM, 2019)

Quadro 9 – Exemplo de aplicação da CDU:

<b>77(81)“19”</b>	<b>Fotografia brasileira do século XIX</b>
<b>77</b>	Fotografia – Tabela Principal
<b>(81)</b>	Brasil – Tabela 1e
<b>“19”</b>	Século XIX – Auxiliar comum de tempo (Tabela 1g)

É importante ressaltar que é a orientação da biblioteca — os assuntos nos quais é especializada — que irá interferir decisivamente na classificação, determinando os temas que receberão destaque, e se as notações serão exaustivas ou não. Por exemplo, um fotolivro sobre “Fotografia da Amazônia”, pode ser classificado numa biblioteca de arte dentro de Fotografia, deixando “Amazônia” como complemento, enquanto numa biblioteca geral esse mesmo livro pode estar em Geografia. Outro exemplo, um livro de fotografias aéreas, pode receber a notação de “fotografia aérea” numa biblioteca de arte, e ter esse mesmo detalhe ignorado numa biblioteca geral. Isso não significa que uma classificação esteja mais correta do que a outra, apenas que serve melhor aos propósitos da biblioteca em questão.

### 6.3 BIBLIOTECA DE FOTOGRAFIA DO INSTITUTO MOREIRA SALLES PAULISTA

A Biblioteca de Fotografia do IMS Paulista é referência na área, a nível nacional e internacional, e está integrada às atividades culturais da instituição. Escolhida por ser a primeira e única biblioteca especializada em fotografia no Brasil.

**Orientação:** Fotografia; também contempla cinema, moda, artes visuais e ciências humanas.

#### **Item 1: Número do Acervo X Fotolivros**

Acervo geral: 11.007

Fotolivros: (Sem número exato)

É difícil calcular o número preciso de fotolivros da instituição, tanto pela biblioteca abrigar um grande volume de obras, quanto pelo fato do acervo estar constantemente crescendo — uma vez que a biblioteca é nova, e boa parte do material ainda está em sendo inserido na base, encontrando-se na reserva técnica.

Figura 53 – Biblioteca de Fotografia do IMS: as subclasses são bem sinalizadas.



Fonte: Claudia Guerra.

## Item 2: Organização X Dispersão

a) Utiliza a CDD, como mostra a figura 53. As iniciais LF (Livro Fotográfico) aparecem antes da notação da CDD. A divisão mais extensa, 770.92, “Livros Fotográficos Individuais” contém a notação de autor adaptada, utilizando o sobrenome completo do fotógrafo em vez da Tabela de Cutter<sup>19</sup>. A biblioteca também criou uma subclasse em 775, “Processos e técnicas”.

b) Há fotolivros na classe 900, História e Geografia. Na classe dedicada aos Livros Fotográficos Individuais, foram encontrados também coletâneas e livros teóricos. Na coleção *Steidl* há fotolivros individuais; porém, a pedido do próprio editor, essa coleção deve permanecer separada.

<sup>19</sup> Tabela de Cutter ou notação de autor: Organiza livros em ordem alfabética, dispondo de uma quantidade mínima de caracteres. A notação é composta por abreviações do sobrenome do autor ou da primeira palavra do título, seguidas de um código numérico.

### Item 3: Temas

a) Predomínio da coleção da editora *Steidl*, que possui parceria com a biblioteca, doando exemplares de sua produção de cerca de 300 títulos por ano. É a primeira biblioteca *Steidl* do mundo, com obras lançadas desde 1994 até os dias atuais. Os livros dessa coleção estão diferenciados do restante do acervo por uma etiqueta verde.

A coleção de Iatã Cannabrava também compõe boa parte do acervo. As publicações do IMS estão em destaque, na sessão “Exposições em cartaz”.

b) Destaque para os títulos:

- *África, Êxodos, Gênese*, de Sebastião Salgado;
- *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love;
- *À propos de Paris, Images à la Sauvette* de Cartier-Bresson;
- *Fotolivros latino-americanos*, de Horacio Fernández (edições em português, inglês, francês e espanhol);
- *Os americanos* e *The lines of my hand*, de Robert Frank;
- *The Chinese Photobook*, de Parr e Lundgren;
- *The Photobook: A history*, volumes I, II e III, de Parr e Badger.

### Item 4: Conservação X Formatos

a) Todos os livros em ótimo estado de conservação, sem capas soltas, perda de folhas, rasgos, umidade ou lombada rompida. Os livros grandes e pesados ficam deitados ou de frente, em exposição.

b) Embora critérios de raridade ainda não tenham sido formalizados para a coleção, livros em formatos especiais, como em miniatura, ou que não tenham formato códice (caixas, coleções de postais) estão na reserva técnica, e recebem a sigla “Indicação de Material Especial” (IME).

Como medida de preservação, esses materiais especiais estão armazenados na reserva técnica, no subsolo, em estantes deslizantes, e recebem etiquetas de papel neutro com o número de localização fixa<sup>20</sup>.

A reserva técnica é climatizada e conta com um medidor de temperatura e umidade.

---

<sup>20</sup> Sistema de localização fixa: “Enumera de modo primário ou alternativo todos os itens da biblioteca, a partir de uma notação-base – uma sequência lógica, com números, letras ou outros sinais, separados por vírgulas e/ou travessões, sem espaços, que identifica o ponto de acomodação do item na área de armazenamento”. A localização fixa não está associada a nenhum sistema classificatório por assunto (PINHEIRO, Ana Virginia Teixeira da Paz. *A ordem dos livros na biblioteca: uma abordagem preliminar ao sistema de localização fixa*. Rio de Janeiro; Niteroi (RJ): Interciência: Intertexto, 2007, p. 38).

c) O ambiente é climatizado e muito limpo. Uma parte das obras do acervo geral possui jaqueta de poliéster transparente.

#### 6.4 BIBLIOTECA | CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA DA ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE (EAV)

A biblioteca é vinculada a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV). Seleccionada pelo seu foco em artes visuais e por abrigar eventos sobre livros de artista e fotolivros.

**Orientação:** Artes visuais; enfoque em arte moderna e contemporânea.

##### **Item 1: Número do Acervo X Fotolivros**

Acervo geral: 588

Fotolivros: 57 (43 na classe 77 + 14 dispersos)

##### **Item 2: Organização X Dispersão**

a) Apenas duas estantes estão organizadas pela CDU, um total de 588 livros.

A maior parte do acervo, de aproximadamente 15 mil itens, se encontra organizado pelo sistema de localização fixa, por ordem de aquisição, e não entrou na pesquisa.

b) Há fotolivros na prateleira “Referências de cultura negra”, e na classe 73, Artes Plásticas.

##### **Item 3: Temas**

a) Preferência por artistas nacionais e fotografia brasileira.

O destaque é a coleção de livros de artista, com um total de 130, embora muitos não possuam nenhum tipo de imagem ou foto. Resultado de uma pesquisa sobre editoras de livros de artistas na América Latina, estão disponíveis ao público, sem necessidade de agendamento (ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE). Nessa coleção, predominam artistas brasileiros e latino-americanos, publicados por editoras independentes.

b) Destaque para:

- *Henri Cartier-Bresson*, de Clément Chéroux;
- *Manual da Ciência Popular*, de Waltercio Caldas;
- *O Olhar Viajante de Pierre Verger*;
- *Teoria da cor*, de Miguel Rio Branco.

#### **Item 4: Conservação X Formatos**

a) Todos os itens estão em bom estado de conservação, sem capas soltas, perda de folhas, rasgos, umidade ou lombada rompida. Mesmo os livros grandes ficam de pé nas prateleiras.

b) Configuram materiais especiais os livros de artista, por serem finos (muitos não chegam a 49 páginas) e encadernados manualmente em brochura. Alguns possuem formatos diferenciados, como caixinha, fichário ou pasta com envelopes.

c) Como medidas de preservação, os exemplares recebem um carimbo seco e uma jaqueta de poliéster transparente até a metade da capa, contendo etiqueta com o número de chamada. Porém, a ausência de controle climático num local onde a temperatura oscila muito, como o Parque Lage, expõe os livros a umidade e ao calor excessivo, fatores que aceleram a deterioração do papel.

## 6.5 BIBLIOMAISON

A BiblioMaison é vinculada ao Consulado Francês do Rio de Janeiro. Escolhida por possuir uma coleção forte em fotografia, que por sua vez se justifica pela técnica ter sido inventada na França.

**Orientação:** Cultura francesa contemporânea.

#### **Item 1: Número do Acervo X Fotolivros**

Acervo geral: 23.000

Fotolivros: 241 (193 na classe 770+ 48 dispersos)

## Item 2: Organização X Dispersão

a) Organizada pela CDD. A biblioteca adota poucas subdivisões da classe 770, o que ajuda a manter próximos os fotolivros de um mesmo autor.

b) Há fotolivros nas classes 300, 500, 600, 700 e 900. Também há livros fotográficos nas mesas temáticas “Voyage France” (Viagem França), subclasse 914, e “Brésil” (Brasil), subclasse 918. Esse modelo de organização é útil porque não “incha” a classe de fotografia, uma vez que a biblioteca não é especializada em artes.

## Item 3: Temas

a) A preferência é de fotógrafos e editoras francesas, bem como guias/obras de referência sobre fotografia francesa, dada a orientação da biblioteca. Os fotógrafos mais contemplados são Henri Cartier-Bresson, Doisneau, Brassai e Depardon. Também predominam temas fotográficos como História, Fotografia Contemporânea, tendo a fotografia e texto um peso igual. O destaque é a Coleção *Photo Poche*, com 79 títulos.

b) Destaque para os títulos:

- *Gênese*, de Sebastião Salgado;
- *Histoire de la Photographie en Images*, de Christian Bouqueret;
- *La Tour Eiffel*, de Andre Martin e Roland Barthes;
- *Le Livre de photographies: une histoire volume I*, de Parr e Badger;
- *Paris à vue d'oeil* e *Photoportraits*, de Cartier-Bresson;
- *Paris la nuit*, de Brassai.

## Item 4: Conservação X Formatos

a) Alguns livros ficam em destaque, em cima do balcão que abriga a classe 700, em suportes de metal. Aqueles que não cabem na altura da prateleira ficam virados 90°, com a lombada para cima. As sobrecapas encontram-se desgastadas pelo manuseio, talvez por serem muito consultadas. O número reduzido de bibliocantos foi um obstáculo para a pesquisa, sendo difícil manter os livros de pé ao retirar algum exemplar.

b) Não se aplica.

c) Não se aplica.

## 6.6 BIBLIOTECA DO CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL/RJ

A biblioteca integra a Rede de Bibliotecas Banco do Brasil, subordinada ao Banco do Brasil. Selecionada pela forte orientação para as artes visuais.

**Orientação:** Artes, Ciências Sociais, Filosofia e Literatura.

### Item 1: Número do Acervo X Fotolivros

Acervo geral: 150.000

Fotolivros: 1062 (975 na classe 770 + 66 catálogos + 21 dispersões na classe 9)

### Item 2: Organização X Dispersão

a) Classificação pela CDU, exceto os catálogos de exposição.

b) Há alguns livros de arte moderna e artes plásticas na subclasse 77. Outros livros de turismo, bem como diários de viagem fotográficos, poderiam estar na classe 9, “Geografia, Biografia, História”.

O maior problema é a dispersão das obras de um mesmo fotógrafo por país retratado ou tema. Obras de Cartier-Bresson e Sebastião Salgado padecem dessa dispersão, ocasionada por um excesso de subdivisões da CDU.

Há alguns fotolivros autorais em “Descrições de viagens e Geografia”, como *Rue Jacques Prévert*, de Doisneau, visto na figura 54. Os catálogos de exposições fotográficas do CCBB Rio e Brasília estão em uma sessão separada, o que evita o inchaço da subclasse 77.

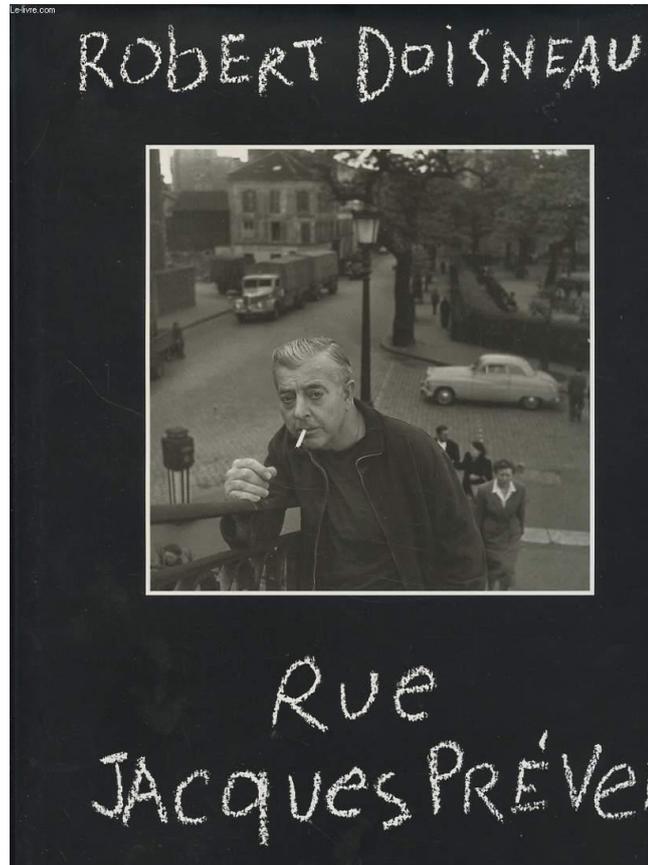
### Item 3: Temas

a) Predomínio de artistas brasileiros. Há muitos catálogos de exposição e de bienais de fotografia nacionais e internacionais, prêmios de fotografia e coletâneas. Predomínio da *Collection 55*, da *Phaidon*, e da coleção *Photo Poche*, ambas em formato de bolso.

b) Destaque para os fotolivros autorais:

- *Bares Cariocas*, de Luiz Alphonsus;
- *Biblioteca*, de Rosângela Rennó;

Figura 54 – Exemplo de dispersão: *Rue Jacques Prévert*, de Doisneau, em “Descrições de viagens e Geografia”.



Fonte: ABEBOOKS. “Rue Jacques Prévert”. Disponível em: <<https://www.abebooks.fr/RUE-JACQUES-PREVERT-ROBERT-DOISNEAU-HOEBEKE/7441486986/bd>>.

- *Close Up*, de William Klein;
- *Entre os olhos, o deserto; Nakta; Silent Book*, de Miguel Rio Branco;
- *Êxodos e Gênese*, de Sebastião Salgado;
- *Manual da Ciência Popular e Velázquez*, de Waltercio Caldas (exemplares assinados pelo artista);
- *Walker Evans: Havana 1933*.

Destaque para as coletâneas:

- *André Kertész: La biographie d'une œuvre*;
- *Fotolivros latino-americanos*, de Horacio Fernández;
- *O Brasil de Pierre Verger e O Japão de Pierre Verger*;
- *Tête à Tête*, de Cartier-Bresson;
- *The Book of 101 books: Seminal Photographic Books*, de Andrew Roth.

#### **Item 4: Conservação X Formatos**

a) Todos estão de pé nas prateleiras, independente do tamanho. Em cada prateleira há dois bibliocantos, o que evita de os livros tombarem quando são retirados da estante.

b) A sessão de obras raras, edições especiais e livros de artista contém fotolivros em grande formato, e livros de artista numerados e assinados.

c) As seguintes medidas de preservação são observadas:

- Exemplares entre 30 e 40 anos podem estar encadernados em capa dura;
- Exemplares entre 30 e 40 anos podem ter reforço de lombada e/ou nos cantos;
- Aquisições recentes podem levar capa de poliéster transparente;
- Aquisições recentes recebem adesivo de lombada “asa”.

### 6.7 BIBLIOTECA DO CENTRO CULTURAL DA JUSTIÇA FEDERAL RJ

A biblioteca é vinculada ao Centro Cultural da Justiça Federal (CCJF), que por sua vez é mantido pelo Tribunal Federal da 2ª Região (TRF2). Escolhida pela ênfase em fotografia e por sediar o evento “FotoRio”.

**Orientação:** Arte, com ênfase em Artes Visuais e Fotografia.

#### **Item 1: Número do Acervo X Fotolivros**

Acervo geral: 6.587

Fotolivros: 340 (336 na classe 770 + 4 dispersos)

#### **Item 2: Organização X Dispersão**

a) Organizada pela CDD. Os catálogos de exposição recebem a sigla CAT (Catálogo) antes do número de chamada.

b) A coleção de catálogos do “FotoRio”, evento sediado pelo CCJF, fica numa sessão separada, chamada Memória do CCJF, de acesso restrito ao público. Recebe a indicação do ano e CAT COLEÇÃO CCJF depois do número de chamada. A classe 770 apresenta algumas inconsistências, como livros de teoria e técnica fora de suas respectivas classes.

### Item 3: Temas

a) Predominam obras sobre o Brasil, como a coleção “Visões do Brasil”, da Editora Capivara. Também há alguns números da série “Foto Portátil”, da Cosac Naify, em formato sanfonado. Há vários catálogos do *Canadian Museum of Contemporary Photography* (CMCP).

b) Destaque para:

- *África e Migrations*, de Sebastião Salgado;
- *Antifachada*, de Bob Wolfenson;
- *Antropologia da Face Gloriosa*, de Arthur Omar;
- *Entre os olhos, o deserto e Silent Book*, de Miguel Rio Branco;
- *Europeans e Tête à Tête*, de Henri Cartier-Bresson;
- *Fotografía Pública e Fotolivros Latino-Americanos*, de Horacio Fernández.

### Item 4: Conservação X Formatos

a) Os livros maiores ficam em 90°, com a lombada para cima. Há desgaste em sobrecapas, e um pouco de mofo. Existem carimbos nos cortes laterais de muitos livros, uma prática não recomendada.

b) Não se aplica.

c) Como medidas de preservação, observamos:

- Uso de adesivo de lombada “asa”;
- Carimbo úmido retangular.

## 6.8 BIBLIOTECA AMADEU AMARAL (CNFCP)

A biblioteca faz parte do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), e também está vinculada ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Selecionada por integrar a estrutura do IPHAN, embora não seja orientada para fotografia.

**Orientação:** Cultura popular, arte popular.

### Item 1: Número do Acervo X Fotolivros

Acervo geral: 11.398

Fotolivros: 51 (31 na classe 77 + 20 dispersos)

### **Item 2: Organização X Dispersão**

a) Organização pela CDU.

b) A dispersão do acervo de livros fotográficos é grande, se estendendo praticamente por todas as classes principais. A biblioteca prioriza a classificação pelo assunto das fotos — uma vez que não é especializada em fotografia —, e busca atender as expectativas dos pesquisadores de folclore.

### **Item 3: Temas**

a) Predominam obras brasileiras e sobre o Brasil.

b) Destaque para:

- *Bares Cariocas*, de Luiz Alphonsus;
- *O Japão de Pierre Verger* e *O Olhar Viajante de Pierre Verger*.

### **Item 4: Conservação X Formatos**

a) A maioria dos livros está de pé, uma vez que as prateleiras são espaçosas; os livros maiores ficam em 90° com a lombada para cima.

b) Não se aplica.

c) Como medida de preservação, os usuários não têm acesso direto ao acervo, tendo que solicitar a obra desejada ao bibliotecário.

## **6.9 BIBLIOTECA/MEDIATECA ARAÚJO PORTO ALEGRE (MNBA)**

A biblioteca pertence ao Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), e também está vinculada ao IPHAN. Escolhida por integrar o MNBA, uma das instituições museológicas mais importantes do país.

**Orientação:** Artes plásticas e visuais dos séculos XIX e XX, abrangendo também as áreas de arquitetura, museologia e história da arte.

**Item 1: Número do Acervo X Fotolivros**

Acervo geral: 20.000

Fotolivros: 321 (241 na classe 770 + 80 dispersos)

**Item 2: Organização X Dispersão**

a) Organizada pela CDD (exceto as coleções especiais, por localização fixa).

b) A dispersão se dá principalmente nas classes 900 e 700. Na divisão 927, “Pessoas em arte e recreação”, há 38 fotolivros dispersos. Também há fotolivros na coleção de Paulo Herkenhoff e em outras coleções.

**Item 3: Temas**

a) Predominam obras brasileiras e sobre o Brasil, especialmente de fotógrafos do século XIX.

b) Destaque para:

- *American Image: Photographing One Hundred Fifty Years in the Life of a Nation*, de Martin W. Sandler;
- *American Photographs*, de Walker Evans (primeira edição, 1938);
- *Antropologia da Face Gloriosa*, de Arthur Omar;
- *Bares Cariocas*, de Luiz Alphonsus;
- *Nakta e Teoria da cor*, de Miguel Rio Branco;
- *Pioneers Photographers of Brasil: 1840-1920*, de Gilberto Ferrez e Weston J. Naef;
- *Retratos da Bahia*, de Pierre Verger (primeira edição, 1980).

**Item 4: Conservação X Formatos**

a) Os livros estão em boas condições de conservação.

b) Os fotolivros grandes ficam deitados nas prateleiras da seção “Grandes formatos”.

c) Como medida de preservação, os usuários não têm acesso direto ao acervo.

Além disso, observou-se:

- Etiquetas de lombada “asa” quando considerado necessário;
- Exemplares antigos (de 40 anos ou mais) encadernados em capa dura.

## 6.10 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

No item 1, “Número do Acervo X Fotolivros”, podemos verificar que a Biblioteca | Centro de Documentação da EAV é a que possui percentualmente o maior número de fotolivros — depois da Biblioteca do IMS/SP que, embora não tenhamos um cálculo, com certeza ultrapassa os 10%. A orientação para Artes visuais da coleção da Biblioteca da EAV explica essa taxa alta de publicações fotográficas.

É importante lembrar que essas porcentagens são aproximadas, e possuem uma margem de erro para mais, já que é difícil calcular a dispersão: alguns livros fotográficos sequer estão indexados no catálogo com o assunto “fotografia”.

Tabela 1 – Quantidade de fotolivros

Biblioteca	Quantidade absoluta	Percentual
IMS/SP	?	?%*
EAV	57	10%
BiblioMaison	240	1%
CCBB	1060	0,7%
CCJP	340	5,1%
CNFCP	50	0,5%
MNBA	320	1,6%

(Fonte: A autora, 2019)

No item 2, “Dispersão X Organização”, subitem “a”, observamos que nas bibliotecas com CDD (exceto na biblioteca do IMS), há um empate entre o uso da subclasse 770, Fotografia, e 779, Fotografias. Em ambas, predomina o tratamento geográfico, indicado pelo /.9 depois da subclasse principal. Os locais mais comuns são o Brasil e o Rio de Janeiro. Embora não tenhamos o número exato, a subclasse mais extensa da Biblioteca de Fotografia do IMS/SP é a 770, seguida da indicação 92, de tratamento biográfico, e de números da Tabela 2, referentes aos países do mundo moderno. Concluimos que na CDD a subclasse 770, as indicações de biografia (092) e a Tabela 2 (—4–9) são as mais utilizadas.

\* Não possuímos o número e o percentual aproximados de fotolivros desse acervo: é difícil quantificar quantas obras não são fotolivros.

Tabela 2 – Comparação da quantidade de fotolivros na subclasse 770 das bibliotecas com CDD (exceto a Biblioteca de Fotografia do IMS Paulista).

<b>Subclasses principais + tabelas</b>	<b>Assuntos</b>	<b>Biblio Maison</b>	<b>CCJP</b>	<b>MNBA</b>	<b>Total</b>
770	Fotografia	7	12	46	65*
770.9	História, tratamento geográfico, biografia	12	0	2	14
770.92	Biografia	40	9	0	49
770.944	Fotografia da França	0	0	6	6
770.945	Fotografia da Itália	0	0	6	6
770.981	Fotografia do Brasil	0	8	96	104*
770.98153	Fotografia do Rio de Janeiro	0	0	16	16
770.98161	Fotografia de São Paulo	0	0	7	7
778.9	Fotografia de assuntos específicos	1	3	0	4
779	Fotografias: coleções, história, crítica	130	16	5	151*
779.092	Biografia	0	38	0	38
779.20981	Miscelânea sobre o Brasil	0	3	0	3
779.9	Tratamento geográfico	0	12	0	12
779.9325098161	Fotografias do Rio de Janeiro: colonização	0	8	0	8
779.99181	Fotografias do Brasil	0	27	0	27
779.9918153	Fotografias do Rio de Janeiro	0	26	0	26

779.9981	Fotografias do Brasil: História	0	8	0	8
779.998161	Fotografias de São Paulo: História	0	5	0	5

(Fonte: A autora, 2019)

Já nas bibliotecas onde a CDU é utilizada, predomina a aplicação da classe 77 sem a inclusão de subdivisões auxiliares especiais (.01/.09), ou seja, com o uso direto de assuntos secundários e de números de tabelas auxiliares. Quanto aos números auxiliares em si, verificamos o maior uso de:

1. Sinal de relação com a subdivisão da Tabela Principal 061, “Organizações, entidades coletivas”, provavelmente para indicar os catálogos de exposição;
2. Números comuns de lugar, da Tabela 1e. O país mais contemplado é o Brasil, cujos locais mais frequentes são a Região Norte (Amazônia), e as capitais do Rio de Janeiro e São Paulo.

Tabela 3 – Comparação da quantidade de fotolivros na subclasse 77 das bibliotecas com CDU.

Subdivisões	Assuntos	CCBB	EAV	CNFCP	Total
77	Fotografia	95	0	1	96
77 + tabelas auxiliares	Fotografia	492	0	27	519*
77.02	Operações fotográficas	1	0	0	1
77.024	Fotomontagem	4	0	0	4
77.03	Fotografia Documental	137	2	0	139*
77.04	Fotografia artística	173	36	1	210*
77.041	Forma humana (rosto e corpo)	73	0	0	73
77.041.3	O nu	9	0	0	9

77.041.5	Retratos	39	0	0	39
77.042	Vida animal. Fauna	3	0	0	3
77.044	Fotografia jornalística	24	0	0	24
77.047	Fotografia da natureza	5	2	0	7
77.058	Fotografia aérea	4	0	0	4

(Fonte: A autora, 2019)

Tabela 4 – Comparação da quantidade de fotolivros com tabelas auxiliares/assuntos secundários na CDU.

Tabelas auxiliares	Assuntos	CCBB	EAV	CNFCP	Total
<b>: Sinal de relação</b>					
:061	Organizações, entidades coletivas	154	0	6	160*
:39	Antropologia cultural	0	0	9	9
:391	Vestuário, indumentária, trajes nacionais	8	0	0	8
:73	Artes plásticas	0	4	0	4
:792.8	Coreografia	9	0	0	9
<b>(0...) Sinal de forma</b>					
(091)	Apresentação histórica em sentido restrito	23	0	0	23
<b>(1/9) Sinal de lugar</b>					
(44)	França	6	2	0	8
(72)	México	9	0	0	9
(73)	Estados Unidos	0	4	0	4
(81)	Brasil	152	27	13	192*
(811)	Região Norte	15	0	2	17

(814.2)	Bahia	9	0	0	9
(815.4)	Rio de Janeiro	57	0	0	57*
(816.11)	São Paulo	31	0	0	31
<b>“...” Sinal de tempo</b>					
“18”	Século XVIII	22	1	0	23
“19”	Século IXX	24	4	0	28
“20”	Século XX	2	33	0	35

(Fonte: A autora, 2019)

Quanto ao item 2, subitem “b”, referente a dispersão, as classes 900 (História e Geografia) da CDD, e 91 (Geografia e Viagens) da CDU, são as que mais contêm fotolivros, autorais ou não.

No item 3, “Temas”, percebemos o predomínio de obras de fotografia brasileira ou de artistas estrangeiros que fotografaram o país. Também há muitos catálogos nacionais de exposições, de bienais e de prêmios de fotografia.

A coleção *Photo Poche*, da editora *Actes Sud*, está presente em cinco das sete bibliotecas visitadas. Todos os volumes da coleção possuem 12,5 por 19 cm e 144 páginas. Também destacamos o pioneirismo da *Steidl* em parceria com o IMS Paulista, cuja coleção doada à instituição constitui a primeira biblioteca da editora alemã no mundo (figura 55).

Abaixo destacamos os fotógrafos/autores mais encontrados, bem como fotolivros consagrados pela crítica que estão em poucos acervos e/ou em número reduzido de exemplares:

Quadro 10 – Fotógrafos/autores mais comuns

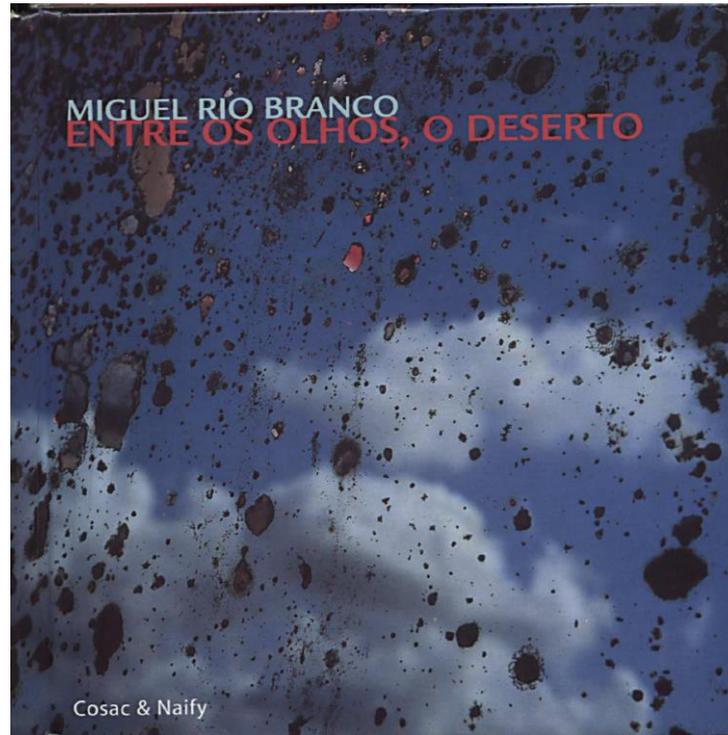
<b>FOTÓGRAFOS/AUTORES MAIS COLECIONADOS E SUAS OBRAS (QUANTIDADE DE EXEMPLARES)</b>	
<b>Henri Cartier-Bresson</b> (Francês)	<i>À propos de Paris</i> (3); <i>Photoportraits</i> (3); <i>Tête à Tête</i> (5)
<b>Horacio Fernández</b> (Espanhol)	Fotolivros latino-americanos (7)
<b>Miguel Rio Branco</b> (Brasileiro)	<i>Entre os olhos, o deserto</i> (5) (figura 56); <i>Nakta</i> (5); <i>Silent Book</i> (5); <i>Teoria da cor</i> (4)
<b>Pierre Verger</b> (Franco-brasileiro)	<i>O Olhar Viajante de Pierre Verger</i> (3); <i>O Brasil de Pierre Verger</i> (4) (figura 57); <i>O Japão de Pierre Verger</i> (4)
<b>Sebastião Salgado</b> (Brasileiro)	<i>África</i> (2); <i>Êxodos</i> (6); <i>Gênesis</i> (5)

(Fonte: A autora, 2019)

Figura 55 – Coleção da editora *Steidl* na Biblioteca de Fotografia do IMS.

Fonte: Claudia Guerra.

Figura 56 – *Entre os olhos, o deserto*, de Miguel Rio Branco: uma obra comum nas coleções.



Fonte: BLOG COLEÇÃO LIVRO DE ARTISTA. “Entre os olhos, o deserto”. Disponível em: <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2014/05/08/entre-os-olhos-e-o-deserto/>>.

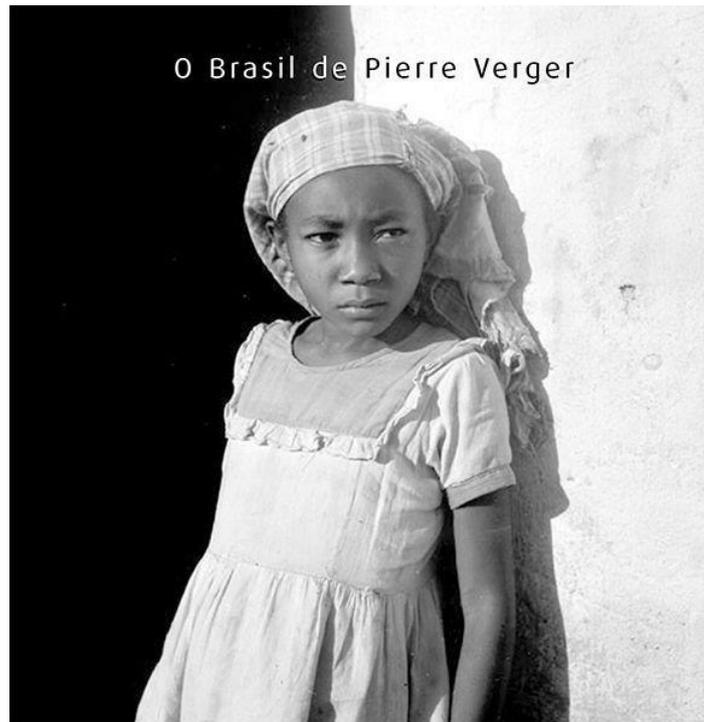
#### Quadro 11 – Obras pouco encontradas

##### OBRAS ESCASSAS/RARAS (QUANTIDADE DE EXEMPLARES)

<b>Claudia Andujar e George Love</b>	Amazônia (1) (figura 58)
<b>Henri Cartier-Bresson</b>	<i>Images à la Sauvette</i> (2); <i>Paris à vue d’oeil</i> (1)
<b>Pierre Verger</b>	Retratos da Bahia (1) (primeira edição)
<b>Robert Frank</b>	Os americanos (6 – IMS/SP); <i>The lines of my hand</i> (2)
<b>Walker Evans</b>	<i>American Photographs</i> (1) (primeira edição) (figura 59)
<b>Waltercio Caldas</b>	Manual da Ciência Popular (2) (exemplares assinados pelo artista); Velázquez (2) (exemplares assinados pelo artista)

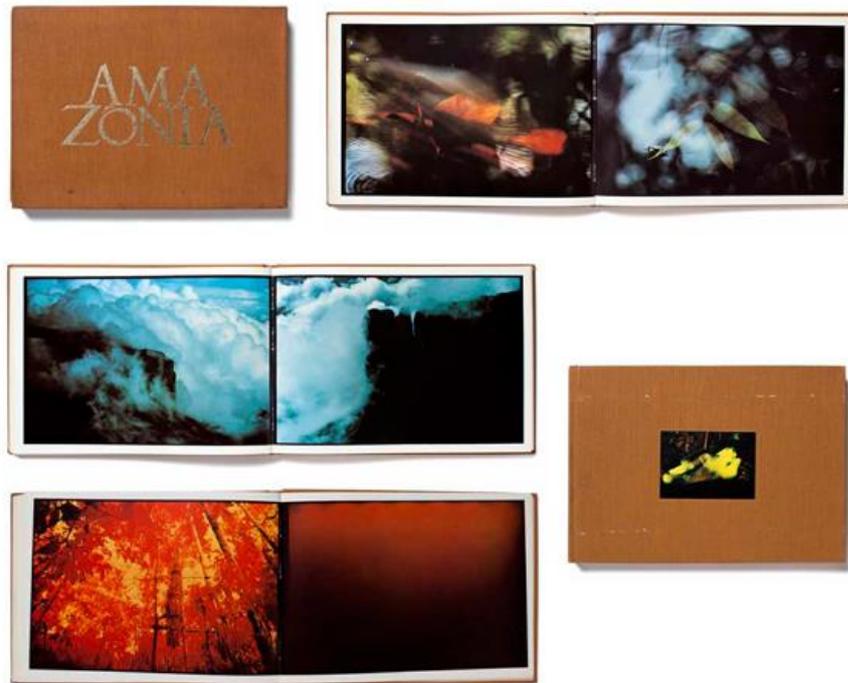
(Fonte: A autora, 2019)

Figura 57 – *O Brasil de Pierre Verger*: outra obra muito encontrada nos acervos.



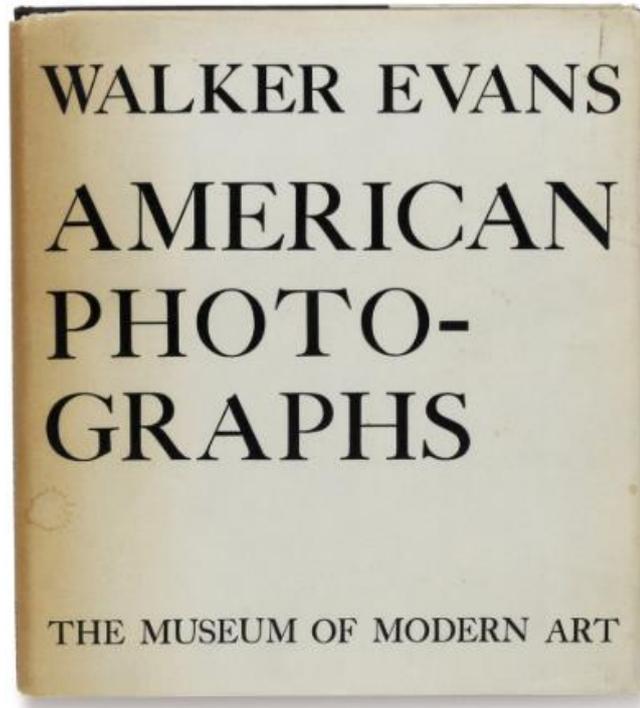
Fonte: FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. “O Brasil de Pierre Verger”. Disponível em: <<https://www.lojapierreverger.org.br/livro-o-brasil-de-pierre-verger>>.

Figura 58 – *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love: um único exemplar no IMS/SP.



Fonte: BLOG DO IMS. “Fotolivros latino-americanos”. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/fotolivros-latino-americanos/>>.

Figura 59 – *American Photographs*, de Walker Evans: um único exemplar da primeira edição na Biblioteca Araújo Porto Alegre.



Fonte: BADGER, Gerry. “Por que fotolivros são importantes?” *Revista ZUM*, n. 8, ago. 2015. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>>.

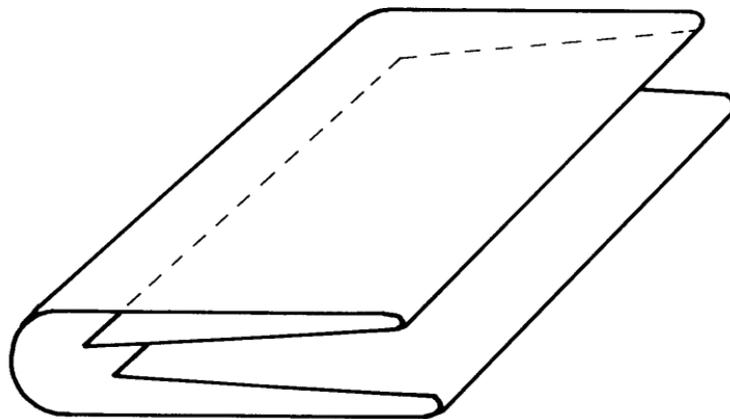
No item 4, “Conservação X Formatos”, os danos mais encontrados nas coleções foram desgastes e rasgos das sobrecapas soltas. Observamos que os livros grandes e/ou pesados, que não cabem de pé nas prateleiras, são colocados virados em 90° com a lombada para cima. Essa prática não é adequada, uma vez que essa posição pode romper a encadernação, projetando o miolo para fora da capa. O ideal é deixar os livros grandes deitados na prateleira. Apenas as bibliotecas do IMS e do MNBA realizam esse procedimento. Porém, é preciso cuidado ao empilhar os livros, para que o peso não sobrecarregue os que estiverem embaixo.

Quanto às medidas de preservação, subitem “c”, observamos três principais técnicas:

- a) Jaquetas de poliéster transparente – Cobrem a capa inteiramente ou só até a metade, reduzindo sujeira e arranhões (figura 60). Além disso, as etiquetas de lombada são coladas na própria jaqueta, evitando abrasões à encadernação provocadas pela cola do adesivo. Porém, além de serem caras, as jaquetas podem favorecer o surgimento de umidade nos livros;

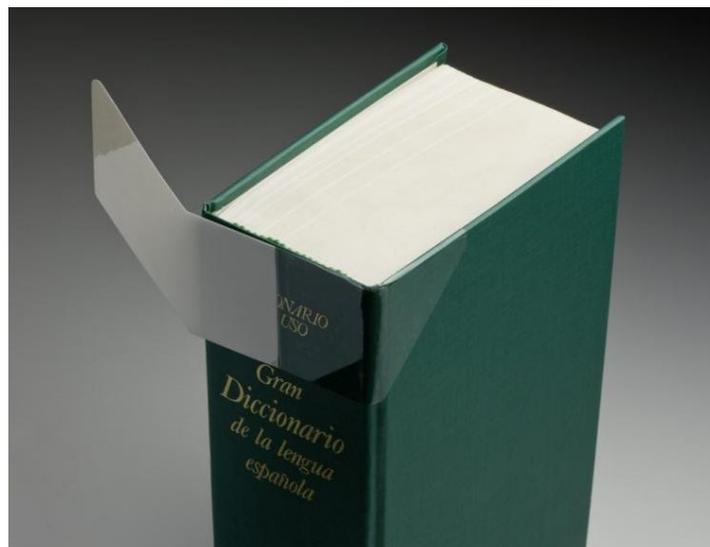
- b) Etiqueta de lombada “asa” (do inglês *easy wings*, “asas fáceis”) – Autoadesivo transparente, em formato característico de asa. Esse modelo é de fácil aplicação, fortalece e protege a lombada dos livros, além de não soltar ou rasgar (GOMES, NOGUEIRA, ABRUNHOSA, 2006) (figura 61);
- c) Reencadernação – Consiste em encadernar volumes com capa dura; atualmente, essa prática de preservação não é mais realizada pelas bibliotecas.

Figura 60 – Jaqueta de filme de poliéster transparente.



Fonte: STASH. “Polyester Film Book Jacket.” Disponível em: <<http://stashc.com/the-publication/covers/object-covers/polyester-film-book-jacket/>>.

Figura 61 – Adesivo de lombada “asa”.



Fonte: NESCHEN. “Book Care & Repair.” Disponível em: <<https://www.neschen.de/en/product/easy-wings-2/>>.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Acima de tudo: fotolivros são viciantes, mas não matam.”  
(ERIK KESSELS)

A pesquisa buscou o caminho do fotolivro, trazendo definições, a forma como são produzidos, e o modo como estão organizados em bibliotecas de arte.

No capítulo “Fotolivros”, apresentamos as principais características de conteúdo e materiais dessas publicações, bem como uma breve descrição dos livros fotográficos mais influentes da história da fotografia mundial.

No capítulo “Produção de um livro fotográfico”, mostramos as etapas de pré-impressão, impressão e pós-impressão da Ipsis Gráfica e Editora, a principal do segmento de livros de arte no Brasil.

No capítulo “A biografia cultural do fotolivro”, utilizamos o conceito de *biografia cultural*, de Igor Kopytoff, para apresentar o percurso do fotolivro e suas transformações, desde sua criação enquanto bem de consumo até o fim da vida útil.

Por fim, no capítulo “Fotolivro na biblioteca”, apresentamos um panorama das práticas da Biblioteconomia em relação ao formato. Foi possível verificar que:

- a) Os livros fotográficos estão classificados em fotografia, complementados pelos assuntos secundários “biografia” (descrição e apreciação crítica de obras na CDD), e “geografia” (tratamento geográfico na CDD, e auxiliares comuns de lugar na CDU, pelo país de origem do fotógrafo ou das fotografias em si);
- b) O tema de maior destaque nas coleções é fotografia brasileira, incluindo artistas estrangeiros que fotografaram o país;
- c) Os itens estão em bom estado de conservação, mas falta espaço para colocar os livros maiores de pé ou deitados nas prateleiras.

Considerando a tendência atual de que as bibliotecas terão de lidar com um volume cada vez maior de fotolivros, a pesquisa procura dar visibilidade a essas publicações, bem como evidenciar o quão especiais são: além de suportes da fotografia, são obras de arte por si mesmas.

A Biblioteca de Fotografia do IMS Paulista foi um “ponto de partida” para a investigação. Essa instituição serviu como modelo de uma biblioteca de livros fotográficos,

através do qual foi criado o roteiro de observação, e analisadas as coleções das demais bibliotecas.

Entretanto, constatamos que a biblioteca do IMS/SP — em menor grau — e as demais ainda estão abaixo das expectativas quanto à organização dessas publicações. As outras bibliotecas podem ampliar sua compreensão em relação ao formato. Já a Biblioteca de Fotografia é nova e, portanto, precisa se consolidar na área, finalizando o processamento das obras que estão na reserva técnica e estabelecendo critérios de raridade. Também é necessário ressaltar que a CDD, pelo seu caráter universal, não é o esquema de classificação mais adequado para a Biblioteca de Fotografia do IMS. Futuramente, a instituição pode optar por desenvolver seu próprio esquema de classificação.

Para a pesquisadora, a experiência da investigação revelou:

- a) Quanto à parte gráfica: que o trabalho de produzir um livro fotográfico é minucioso;
- b) Quanto às bibliotecas: que organizar os fotolivros dentro dos esquemas classificatórios universais e acomodá-los corretamente nas estantes constitui um dilema para a maioria das bibliotecas.

A pesquisadora também notou certa incompreensão entre fotógrafos, editores e demais profissionais que produzem fotolivros, e bibliotecários. Para os primeiros, é útil saber das dificuldades envolvidas na organização dessas obras; para os últimos, é necessário conhecer a trajetória das publicações fotográficas. A investigação carrega um pouco da visão dessas diferentes categorias profissionais a respeito dos livros fotográficos.

Concluindo, sugerimos para pesquisas futuras a análise do histórico de empréstimo dos fotolivros, criando uma estatística de uso, e também das modalidades e datas de aquisição dessas obras. Além disso, recomendamos o estudo da produção e catalogação de fotolivros independentes, uma lacuna em nossa pesquisa.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Lexikon: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

BADGER, Gerry. “Por que fotolivros são importantes?” *Revista ZUM*, São Paulo, n. 8, ago. 2015. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>>. Acesso em: 1 jun. 2018.

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

CANNABRAVA, Iatã. Entrevista com Iatã Cannabrava. Entrevistador: Alexandre Belém. *Blog Olhavê*, mar. 2009. Disponível em: <<https://olhave.com.br/2009/03/entrevistando-13/>>. Acesso em: 13 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. “Primeira loja especializada em fotolivros abre venda on-line”. Entrevistadores: Nathalia Zaccaro e Raphael Martins. *Veja São Paulo*, jan. 2014. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/consumo/primeira-loja-especializada-em-fotolivros-abre-venda-on-line/>>. Acesso em: 13 fev. 2019.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Córdélia Robalinho. *Dicionário de biblioteconomia e arquivologia*. Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2008.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Conselho Internacional de Museus: FUNARJ, 2014.

ESCARPIT, Robert. *A revolução do livro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas: Instituto Nacional do Livro, 1976.

FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FIGUEIREDO, Nice. *Serviços oferecidos por bibliotecas especializadas: uma revisão da literatura*. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, v. 11, n. 3/4, p. 155-168, jul./dez. 1978.

GETTY VOCABULARY. “Coffee-table books”. *In: Art and architecture thesaurus online*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, July 2012. Disponível em: <<http://vocab.getty.edu/page/aat/300311712>>. Acesso em: 27 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. “Photobooks”. *In: Art and architecture thesaurus online*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, June 2017. Disponível em: <<http://vocab.getty.edu/page/aat/300265728>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

GOMES, Gláucia; NOGUEIRA, Isabel; ABRUNHOSA, J. J. *Técnicas modernas de preservação & recuperação de acervos bibliográficos*. Nova Friburgo: Êxito Brasil, 2006.

GRIGOLIN, Fernanda. *Experiências de artistas: Aproximações entre a fotografia e o livro*. São José dos Campos: Iara, 2013. Projeto contemplado com o XII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 2012.

HACKING, Juliet (Org.). *Tout sur la photo: Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*. Paris: Flammarion, 2012. (Tout sur, 2).

HARPRING, Patricia; *et al.* *Introdução aos vocabulários controlados: Terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais*. São Paulo: Secretaria da Cultura, 2016. (Gestão e documentação de acervos: Textos de referência, 4).

INGLEDEW, John. *Fotografia*. Tradução Edson Furmankiewicz. São Paulo: G. Gili, 2015.

KOPYTOFF, Igor. “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008. p. 89-120. (Antropologia e Ciência Política, 41).

LOWE, Paul. *Mestres da fotografia: Técnicas criativas de 100 grandes fotógrafos*. Tradução Edson Furmankiewicz. São Paulo: G. Gili, 2017.

MALTZ, Rony. “Zines e fotografia: uma história de resistência em tempos digitais”. *Revista ZUM*, 20 mar. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/zines-fotografia/>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

MEIZEL, Laureline. “Livre de photographies”. In: HERSCHDORFER, Nathalie (Org.). *Le dictionnaire de la photographie*. Paris: La Martinière, 2015. Verbetes de dicionário.

MONTEJO NAVAS, Adolfo. “Fotolivros”. In: \_\_\_\_\_. *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 85-92. Projeto contemplado com o XV Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 2015.

MORA, Gilles. “Pequenas notas para um bom uso de Walker Evans”. In: EVANS, Walker. *Walker Evans*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. (Photo Poche, 11).

MURRAY, T. E. “What’s So Special About Special Libraries?” *Journal of Library Administration*, New York, v. 53, n. 4, p. 274-282, 2013.

NEUMÜLLER, Moritz. “By the Book”. In: NEUMÜLLER, Moritz; *et al.* *Photobook phenomenon*. Barcelona: CCCB: Fundació Foto Colectania: RM, 2017. 1 caixa. (Catálogo de exposição).

OCLC. “Web Dewey, 700”. Disponível em: <<https://www.oclc.org/content/dam/oclc/webdewey/help/700.pdf>>. Acesso em: 22 maio 2019.

\_\_\_\_\_. “Web Dewey, Table 1”. Disponível em: <<https://www.oclc.org/content/dam/oclc/webdewey/help/table-1.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. “Web Dewey, Table 2”. Disponível em:  
<<https://www.oclc.org/content/dam/oclc/webdewey/help/table-2.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. *Le livre de photographies: une histoire*. Paris: Phaidon, 2005. v. 1.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *The photobook: A history*. London: Phaidon, 2006. v. 2.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van. *Manual de investigação em ciências sociais*. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1998. (Trajectos, 17).

RITCHIN, Fred; NAGGAR, Carole. *Magnum photobook: The catalogue raisonné*. London: Phaidon, 2016.

SILVEIRA, Paulo. “A faceta travestida do livro fotográfico: legitimidade e artifício de uma denominação”. In: GRIGOLIN, Fernanda; BOTTER, Lila. *Publicações fotográficas*. São Paulo: Tenda de Livros, 2016. (Pretexto). p. 12-35.

\_\_\_\_\_. *As existências da narrativa no livro de artista*. 2008. 321 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

TRUE Color System: Guia de cores CMYK. Organização de Jacques Rutman. 2. ed. São Paulo: J.J. Carol, 2016.

UDC CONSORTIUM. “Summary”, 2019. Disponível em:  
<<http://www.udcsummary.info/php/index.php?lang=pt>>. Acesso em: 5 jun. de 2019.

WEITZEL, Simone da Rocha. *Elaboração de uma política de desenvolvimento de coleções em bibliotecas universitárias*. 2. ed. Rio de Janeiro; Niterói (RJ): Interciência: Intertexto, 2013.

WILLIAMS, Val. *Martin Parr*. 2. ed. London: Phaidon, 2014.

## SITES

BIBLIOMAISON. *Recherche simple*. Disponível em: <<http://medrio.opac3d.fr/search.php>>. Acesso em: 28 abr. de 2019.

BIBLIOTECA DE FOTOGRAFIA IMS PAULISTA. *Pesquisa*. Disponível em:  
<<http://biblioteca.ims.com.br/>>. Acesso em: 8 maio de 2019.

BIBLIOTECA DO BANCO DO BRASIL. *Pesquisa*. Disponível em:  
<<https://www.bibliotecasbb.com.br/pesquisa/>>. Acesso em: 6 maio de 2019.

CENTRO CULTURAL DA JUSTIÇA FEDERAL. *Catálogo*. Disponível em:  
<[http://www7.trf2.jus.br/sophia\\_web\\_ccjf/](http://www7.trf2.jus.br/sophia_web_ccjf/)>. Acesso em: 6 maio de 2019.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. *Buscas*. Disponível em: <<http://acervos.cnfcp.gov.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl82.xis&cipar=phl82.cip&lang=por>>. Acesso em: 19 maio 2019.

ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE. *Biblioteca*. Disponível em: <<http://eavparquelage.rj.gov.br/a-escola/biblioteca/>>. Acesso em: 19 mar. 2019.

IPSIS GRÁFICA E EDITORA. “Tecnologia”. 2018. Disponível em: <<https://www.ipsis.com.br/a-ipsis/#tecnologia>>. Acesso em: 1 mar. 2019.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Buscas*. Disponível em: <<http://mnba.phlnet.net/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl82.xis&cipar=phl82.cip&lang=por>>. Acesso em: 1 jul. 2019.

## APÊNDICE A – Fontes de informação

### 1 LIVROS

#### 1.1 Sobre fotolivros

FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. *The Photobook: A History*. London: Phaidon, 2004, 2006, 2014. 3 v.

PARR, Martin; LUNDGREN, Wassink. *The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present*. New York: Aperture, 2015.

ROTH, Andrew (Ed.). *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. New York: PPP Editions, 2001.

VARTANIAN, Ivan; MARTIN, Lesley A; WADA, Kyoko (Eds.). *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*. New York: Aperture, 2009.

#### 1.2 Sobre livros de artista

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

GRIGOLIN, Fernanda. *Experiências de artistas: Aproximações entre a fotografia e o livro*. São José dos Campos: Iara, 2013.

ROTH, Andrew; AARONS, Philip E; LEHMANN, Claire (Eds.). *Artists Who Make Books*. London: Phaidon, 2017.

### 2 SITES

10x10 Photobooks. Disponível em: <<http://www.10x10photobooks.org/>>. *Organização sem fins lucrativos cuja missão é promover o formato*.

Achtung.photography. Disponível em: <<https://www.achtung.photography/>>. *Site e blog do colecionador Andreas H. Bitesnich, com descrições e fotos de obras*.

Blurb. Disponível em: <<https://br.blurb.com/>>. *Plataforma especializada em autopublicação de fotolivros*.

Livraria Madalena. Disponível em: <<https://livrariamadalena.com.br/>>. *A livraria é especializada na venda e revenda de publicações fotográficas, e seu site traz informações sobre obras brasileiras e internacionais*.

{Lp} Press. Disponível em: <<https://www.lppress.pictures/>>. *O site da editora traz informações sobre produção de fotolivros e uma seção de textos selecionados.*

Josef Chladek: on photobooks and books. Disponível em: <<https://josefchladek.com/>>. *Site do colecionador Josef Chladek, com descrições e fotos de obras. Possui o layout de uma prateleira de livros (figura 62).*

PhotoBook Journal. Disponível em: <<https://photobookjournal.com/>>. *Uma revista on-line de arte sobre fotolivros contemporâneos.*

Revista ZUM. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/>>. *Site da Revista Zum; contém artigos sobre fotolivros.*

Figura 62 – Estante virtual do site *Josef Chladek: on photobooks and books*.



Move over spine to view book cover, click to see details

Fonte: JOSEF CHLADEK. “Contemporary”. Disponível em: <<https://josefchladek.com/category/contemporary>>.

### 3 INSTITUIÇÕES

As seguintes instituições promovem pesquisas, debates, cursos e exposições sobre fotolivros.

#### 3.1 Internacionais

Cortis & Sonderegger – C/O Berlin

École Nationale Supérieure de la Photographie Arles – ENSP

Foam Fotografiemuseum

Fundació Foto Colectania

MoMA

Musée français de la photographie

Tate Modern

The Library Project

The PhotoBookMuseum

### **3.2 Nacionais**

Ateliê da Imagem

Casa Contemporânea • Atelier Exposições Debates

Casa do Povo

Ema Klabin

Escola de Artes Visuais do Parque Lage

Instituto Moreira Salles

## **4 EDITORAS**

### **4.1 Internacionais**

ACC Art Books

Hatje Cantz

Actes Sud

Hazan

Aperture

la marca editora

Assouline

Phaidon

Carpet Bombing Culture

Prestel

Éditions de La Martinière

Seuil

Editorial RM

Steidl

Flammarion

TASCHEN

Frame

teNeues

Gallimard

Thames & Hudson

Gestalten

Textuel

Gründ

V&A Publications

G Gili

Verlag Kettler

## 4.2 Nacionais

Bazar do tempo

BEĨ

Casa da Palavra

Cobogó

Contracapa

Cosac Naify – *extinta*

Edições SESC

Editora Madalena

Fotô Editorial

Ipsis

{Lp} Press

NAU Editora

Origem

Tempo d'Imagem

Ubu

## APÊNDICE B – Roteiro de observação das coleções de fotolivros

---

Biblioteca → Vinculação:

---

Orientação da biblioteca:

---

<b>1. Número do Acervo X Fotolivros</b>	<p>a) Acervo geral:</p> <p>b) Fotolivros:</p>
<b>2. Organização X Dispersão</b>	<p>a) Qual é a classificação, CDD ou CDU?</p> <p>b) Há fotolivros em outras classes/subclasses (Design, Geografia, Artes plásticas)? Há outros livros junto aos fotolivros por engano?</p>
<b>3. Temas</b>	<p>a) Há predomínio de temas, fotógrafos, editores, coleções ou épocas? Quais?</p> <p>b) Quais títulos merecem ser destacados?</p>
<b>4. Conservação X Formatos</b>	<p>a) Estão em pé ou deitados na estante? Espremidos? Molhados ou sujos? Com capas/lombadas soltas?</p> <p>b) Há obras grandes, pesadas, pequenas? Em formatos especiais?</p> <p>c) Foram tomadas medidas de preservação? Quais?</p>

### APÊNDICE C – Detalhamento das subclasses 77 e 770 das bibliotecas visitadas

Resumo da subclasse 770 na Biblioteca do IMS/SP:

Subdivisões	Nº Fotolivros	Subdivisões	Nº Fotolivros
770.1	?	775	?
770.9	?	779	?
770.92	?	779.209	?

Subclasse 77 na Biblioteca da EAV:

Subdivisões	Nº Fotolivros	Subdivisões	Nº Fotolivros
77+7.01:827	1	77.04:73“20”(81)	2
77(66)	1	77.04“19”(73)	2
77“18”(81)	1	77.04“20”	10
77.01	1	77.04“20”(44)	1
77.01(81)	2	77.04“20”(450)	1
77.03:572.09	3	77.04“20”(81)	18
77.03(73)	1	77.04(=17:81)	1
77.038.6	2	77.04(81)	2
77.04+730	1	77.047(81)	2
77.04+75“20”(81)	1	--	--

Subclasse 770 na BiblioMaison:

Subdivisões	Nº Fotolivros	Subdivisões	Nº Fotolivros
770	7	778	3
770.9	12	778.9	1
770.92	40	779	130

## Subclasse 77 da Biblioteca do CCBB:

<b>Subdivisões</b>	<b>Nº Fotolivros</b>	<b>Subdivisões</b>	<b>Nº Fotolivros</b>
77	95	77 (82).(86)	3
77:061	26	77.024	4
77:061.48	26	77.024.4(81):061.48	2
77:326	2	77“19”	3
77(085)	5	77.024	4
77(282.281.3)	3	77.03	71
77(44)	7	77.03(81)	8
77(72)	9	77.03 (811)	6
77(73)	4	77.03“19”	21
77(81)	74	77.03 “20”	2
77(81):061	21	77.034	5
77(81):061.48	16	77.04	122
77(81)(091)	11	77.04:061	10
77(81)(091)“18”	2	77.04:061.48	41
77(81)(091) “18”:061	9	77.041.391	8
77(81)“18”	8	77.041:792.8	9
77(811)	5	77.041.3	7
77(811):061.48	4	77.041.3:061.48	2
77(814.2)	6	77.041.5	27
77(814.2)“18”	3	77.041.5:061.48	5
77(815)	7	77.041.7:397	4
77(815.32)	9	77.042	3
77(815.4)	57	77.044	13
77(816.1)	5	77.047	5
77(816.11)	31	77.056	5
77(817)	4	77.058	4

## Subclasse 770 na Biblioteca do CCJF:

<b>Subdivisões</b>	<b>Nº Fotolivros</b>	<b>Subdivisões</b>	<b>Nº Fotolivros</b>
770	12	779.3	4
770.817	1	779.368153	3
770.92	9	779.9	12
770.94551	2	779.907049	2
770.981	8	779.9320981	3
770.98115	2	779.9325098161	8
770.98174	2	779.9384534	2
770.98153	2	779.939425	2
771.32	2	779.944	2
778.35 – 778.8	10	779.9494	2
778.9	3	779.99181	27
779	16	779.9918113	4
779.092	38	779.9918142	2
779.09244	2	779.9918151	2
779.09271	2	779.9918153	26
779.2	10	779.9918161	2
779.2092	3	779.9952	2
779.20981	3	779.9981	8
779.25	2	779.998161	5

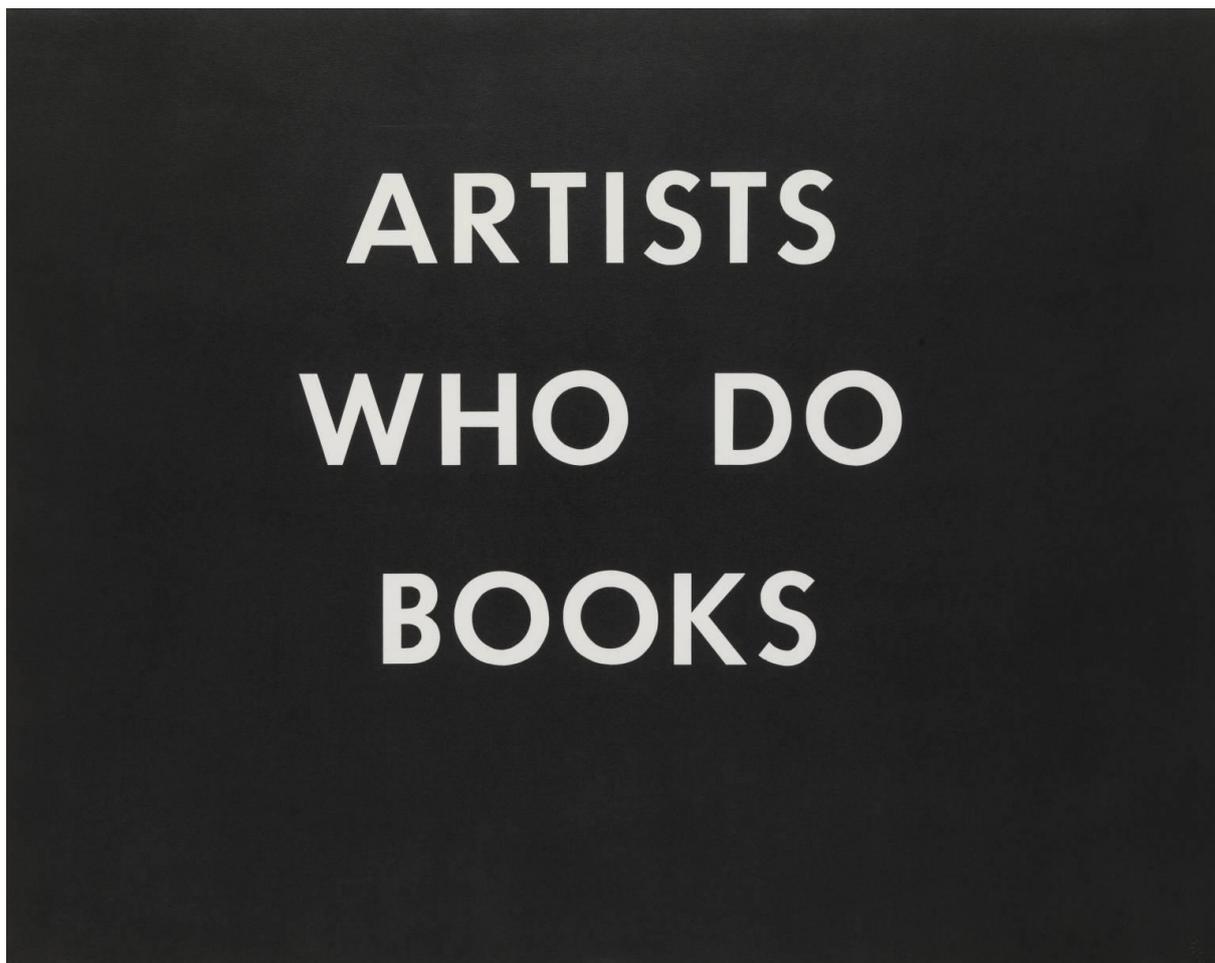
## Subclasse 77 na Biblioteca do CNFCP:

<b>Subdivisões</b>	<b>Nº Fotolivros</b>	<b>Subdivisões</b>	<b>Nº Fotolivros</b>
77	1	77(811).39	2
77:061	6	77(812/813)	1
77.39	4	77(815.1)	1
77.39[520]	1	77(815.3)	3
77.39(81)	2	77(815.3):085.2	1
77(72)	1	77(815.3)04:398(81)	1
77(81)	5	77.04(=81)	1

## Subclasse 770 na Biblioteca do MNBA:

<b>Subdivisões</b>	<b>Nº Fotolivros</b>	<b>Subdivisões</b>	<b>Nº Fotolivros</b>
770	46	770.973	3
770.9	2	770.981	96
770.9411	2	770.98131	2
770.942	2	770.98142	2
770.944	6	770.98153	16
770.945	6	770.98161	7
770.946	2	770.982	3
770.9494	3	779	5
770.952	3	779.970	2
770.972	2	779.981	2

Gravura *ARTISTS WHO DO BOOKS* (Artistas que fazem livros), de Ed Ruscha, 1976.



Fonte: TATE. "Edward Ruscha, Artists Who Do Books..." Disponível em:  
<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/ruscha-artists-who-do-books-ar00056>>.