

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE  
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE DESIGN

MARINA SOARES DA SILVA

**FOTOLIVRO VÉU: RETRATOS DE UMA NATUREZA FICTÍCIA**

CARUARU  
2019

**MARINA SOARES DA SILVA**

**FOTOLIVRO VÉU: RETRATOS DE UMA NATUREZA FICTÍCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Design.

**Área de Concentração:** Design

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Daniela Nery Bracchi

CARUARU  
2019

Catálogo na fonte:  
Bibliotecária – Simone Xavier - CRB/4 - 1242

S586f Silva, Marina Soares da.  
Fotolivro Vêu: Retratos de uma natureza fictícia. / Marina Soares da Silva. – 2019.  
101 f. il. : 30 cm.

Orientadora: Daniela Nery Bracchi.  
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de  
Pernambuco, CAA, Design, 2019.  
Inclui Referências.

1. Fotografia. 2. Fotolivros. 3. Design. 4. Sherman, Cindy, 1954-. I. Bracchi, Daniela  
Nery (Orientadora). II. Título.

CDD 740 (23. ed.) UFPE (CAA 2019-129)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTROACADÊMICO DO AGRESTE  
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO

PARECER DE COMISSÃO EXAMINADORA  
DE DEFESA DE PROJETO DE  
GRADUAÇÃO EM DESIGN DE

**MARINA SOARES DA SILVA**

**“FOTOLIVRO VÉU: RETRATOS DE UMA NATUREZA FICTÍCIA”**

A comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência do primeiro,  
considera a aluna MARINA SOARES DA SILVA.

**APROVADO(A)**

Caruaru-PE, 19 de junho de 2019.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr. Daniela Nery Bracchi

---

Prof<sup>ª</sup>. Maria de Fátima Waechter Finizola

---

Prof<sup>ª</sup>. Iomana Rocha

**Com amor e gratidão,**  
para a rosa mais cheirosa do meu jardim, mãe.

## AGRADECIMENTOS

### *Nele*

*Há uma barreira invisível  
que o distancia do toque  
do choque entre os polos  
do tremor entre as partes.*

*Há um olho cego  
que não quer ver o que vê  
mas como janela aberta  
deixa a luz entrar.*

*Há um corpo nu  
com medo e sede  
preso em uma ilha  
de sal e solidão.*

*Há um coração de lata  
enferrujado pelo tempo  
amassado por batidas  
continuando a bater.*

Por mim, para o meu bem,

Eduardo Romero.

À minha vovó zefinha por todo carinho e por emprestar suas roupas.  
À minha família querida: Letícia, painho, tias e primxs.  
À todxs do Laboratório de Fotografia do Agreste, Fotolab – UFPE.  
À minha orientadora Daniella Bracchi por todo apoio e ensinamentos.  
A todos os professores do curso de Design UFPE, por todo aprendizado.

*“Tudo está escondido e nada está oculto.”*

Philip Roth

*“Por um lado não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste em um presente por vir. A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria.”*

Gilles Deleuze

## RESUMO

Esta pesquisa versa sobre a construção de um fotolivro autoral inspirado na obra fotográfica *Untitled Film Stills* da fotógrafa americana Cindy Sherman, segundo o método de procedimento projetual de Bruno Munari. A obra dessa fotógrafa foi escolhida por, através de uma perspectiva crítica, oferecer uma visão estereotipada da imagem feminina, onde as noções de identidade, retrato e autorretrato são debatidas. Para a criação do fotolivro autoral fez-se necessário abordar o contexto histórico e desenvolvimento estético dos fotolivros, sua importância no universo da fotografia, design e mercado, seus principais autores/fotógrafos e debates sobre as obras mais significativas com ênfase naqueles que abordam questões identitárias. Assim, a metodologia se baseia na perspectiva fenomenológica e na obra do designer Bruno Munari, que é o guia para a construção do fotolivro seguindo sua metodologia projetual. A importância dessa pesquisa se pauta na relação interdisciplinar entre o design, a fotografia e as artes visuais, e partir disso, promover possibilidades de desenvolver produtos e projetos de design.

**Palavras-chave:** Fotografia. Cindy Sherman. Design. Fotolivro.

## **ABSTRACT**

This research deals with the construction of an authorial photobook inspired by the photographic work *Untitled Film Stills* of the American photographer Cindy Sherman, according to Bruno Munari's design procedure method. This photographer's work was chosen because, from a critical perspective, it offers a stereotypical view of the female image, where the notions of identity, portraiture and self-portrait are debated. For the creation of the photobook it was necessary to address the historical context and aesthetic development of photobooks, its importance in the universe of photography, design and market, its main authors / photographers and debates on the most significant works with emphasis on those that address identity issues. Thus, the methodology is based on the phenomenological perspective and the work of designer Bruno Munari, who is the guide for the construction of the photobook following his project methodology. The importance of this research is based on the interdisciplinary relationship between design, photography and the visual arts, and from this, promote possibilities to develop products and design projects.

**Key Words:** Photography. Cindy Sherman. Design. Photobook.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Os Fundadores da <i>Hallwalls</i> no Pátio da <i>St. Essex</i> , 1974 .....	18
Figura 2: Performance de Glenda Hydlar e Cindy Sherman, 1978 .....	19
Figura 3: <i>Centerfold, Untitled #86</i> , 1981 .....	20
Figura 4: <i>Centerfold, Untitled #93</i> , 1981 .....	20
Figura 5: <i>Fashion, Untitled #119</i> , 1983 .....	21
Figura 6: <i>Fashion, Untitled #137</i> , 1984 .....	21
Figura 7: <i>Disasters and Fairytales, Untitled #150</i> , 1985–1989 .....	22
Figura 8: O Juízo Final, Hieronymus Bosch, 1482 .....	23
Figura 9: <i>Disasters and Fairytales, Untitled #140</i> , 1985–1989 .....	23
Figura 10: <i>History Portraits, Untitled #213</i> , 1989 .....	24
Figura 11: <i>History Portraits, Untitled #183</i> , 1988 .....	25
Figura 12: <i>History Portraits, Untitled #216</i> , 1989 .....	26
Figura 13: <i>Sex Pictures, Untitled #263</i> , 1992 .....	27
Figura 14: <i>Sex Pictures, Untitled #264</i> , 1992 .....	28
Figura 15: <i>Untitled Film Still #01</i> , 1977 .....	28
Figura 16: <i>Untitled Film Still #02</i> , 1977 .....	29
Figura 17: <i>Untitled Film Still #56</i> , 1980 .....	30
Figura 18: <i>Untitled Film Still #10</i> , 1977 .....	31
Figura 19: <i>Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions</i> , Anna Atkins, 1850 .....	38
Figura 20: <i>The Pencil of Nature</i> , William Henry Fox Talbot, 1843 .....	38
Figura 21: <i>Sinai and Palestine</i> , Francis Frith, 1862 .....	39
Figura 22: <i>The Yosemite Book A Description of the Yosemite Valley and the Adjacent Region of the Sierra Nevada and of the Big Trees of California</i> , Josiah Dwight, Carleton E. Watkins, 1868 .....	40
Figura 23: <i>Life and Landscape on the Norfolk Broads</i> , Peter Henry Emerson, 1886 .....	41
Figura 24: <i>How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York</i> , Jacob A. Riis, 1890 .....	41
Figura 25: <i>Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines</i> , Lewis W. Hine, 1932 .....	42
Figura 26: O Olho Prisioneiro, Arthur Matuck, 1975 .....	45
Figura 27: <i>She</i> , Lise Sarfati, 2012 .....	47

Figura 28: <i>Quest for Identity</i> , Ziyah Gafic, 2012 .....	48
Figura 29: <i>Signs of Your Identity</i> , Daniella Zalcman, 2016 .....	49
Figura 30: <i>Bonavista</i> , David Mocha, 2014 .....	50
Figura 31: <i>8 Women</i> , Collier Schorr .....	51
Figura 32: <i>Staged Pictures</i> , Audrius Puipa e Gintautas Trimakas, 2018 .....	52
Figura 33: Fotolivro <i>Untitled Film Still</i> , Cindy Sherman, 1998 .....	53
Figura 34: Catálogo <i>Cindy Sherman: The Complete Film Stills</i> , 2003 .....	55
Figura 35: <i>A Pay of Selves</i> , Cindy Sherman, 1975 .....	56
Figura 36: Metodologia contida na obra <i>Das Coisas Nascem Coisas</i> , Bruno Munari, 1998....	59
Figura 37: Miolo do livro <i>Staged Pictures</i> , Audrius Puipa e Gintautas Trimakas, 2018 .....	63
Figura 38: Miolo do livro <i>Signs of Your Identity</i> , Daniella Zalcman, 2016 .....	64
Figura 39: <i>Untitled Film Still</i> #21 e #58, 1978-1980 .....	65
Figura 40: <i>Untitled Film Still</i> #43, 1979 .....	66
Figura 41: <i>Untitled Film Still</i> #32, 1979 .....	67
Figura 42: Processo de Criação do Fotógrafo, Boris Kossoy, 1999 .....	69
Figura 43: VÉU, Marina Soares, 2019 .....	73
Figura 44: VÉU, Marina Soares, 2019 .....	74
Figura 45: VÉU, Marina Soares, 2019 .....	74
Figura 46: VÉU, Marina Soares, 2019 .....	75
Figura 47: VÉU, Marina Soares, 2019 .....	76
Figura 48: Alternativa 01 – Imagem ilustrativa .....	79
Figura 49: Alternativa 02 – Imagem ilustrativa .....	80
Figura 50: <i>Grid</i> 01 para fotografia .....	81
Figura 51: <i>Grid</i> 02 para fotografia .....	82
Figura 52: <i>Grid</i> 03 para fotografia .....	82
Figura 53: <i>Grid</i> 04 para fotografia .....	83
Figura 54: <i>Grid</i> 05 para fotografia .....	83
Figura 55: <i>Grid</i> 06 para fotografia .....	84
Figura 56: Disposição estrutural da fonte Bell Mt Regular .....	85
Figura 57: Teste de <i>letterings</i> para título do Fotolivro .....	86
Figura 58: Figura: <i>Grid</i> para o Título .....	87
Figura 59: Materiais e Experimentações .....	88
Figura 60: Teste de Impressão 01 .....	89
Figura 61: Teste de Impressão 02 .....	90

Figura 62: Teste de Impressão 03 .....	90
Figura 63: Teste de Impressão 04 .....	91
Figura 64: Teste de Impressão 05 .....	92
Figura 65: Teste de Impressão 06 .....	92
Figura 66: Boneca da alternativa gráfica 01 .....	94
Figura 67: Boneca da alternativa gráfica 02 .....	95
Figura 68: Fotolivro VÉU finalizado .....	97

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2</b>	<b>REFERENCIAL TEÓRICO</b> .....	17
2.1	CINDY SHERMAN: RETRATOS DE UMA NATUREZA FICTÍCIA .....	17
2.2	FOTOLIVROS: NOVAS POSSIBILIDADES ESTÉTICAS NO UNIVERSO FOTOGRAFICO .....	33
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	58
3.1	DESENVOLVIMENTO DO FOTOLIVRO VÉU .....	58
<b>4</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	98
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	100

## 1 INTRODUÇÃO

O livro não escolhe a mensagem nem a imagem que vai carregar. O livro não limita páginas e não limita artistas. O livro é livre. E o artista, livre para se expressar. Tem livro de carne que apodrece, tem livro de mil páginas, livros sem páginas e sem palavras, tem livro caixa que se desencaixa, livro que parece onda do mar. Mas o livro aqui apresentado como resultado desta monografia, é fruto de muitas experiências e experimentações, e traz consigo imagens de mulheres presentes em uma só. Intenta provocar discussões sobre questões identitárias, estereótipos femininos na imagem, retrato e autorretrato. Ele é de papel, filmes fotográficos, texturas, poucas letras e muitas imagens. Trata-se de um Fotolivro, e enquanto linguagem, tem se consolidado como um dos meios de expressão mais importantes dentro da produção fotográfica contemporânea. Sua capacidade de construção de narrativas, circulação e cooperação com outras áreas de criação têm atraído muitos artistas/fotógrafos.

As fotografias que compõem o fotolivro *VÉU*, produto resultante desta pesquisa, são consequências de um processo que chamo de: *reconhecer-se*. De acordo com o Dicionário UNESP do Português Contemporâneo a palavra *re.co.nhe.cer* significa: “**Vt** 1 fazer o reconhecimento ou a identificação de: A família reconheceu o corpo” (BORBA, 2005, p. 1183). Cindy Sherman (1954-) em *Untitled Film Stills* (1977-1995) reconhece corpos e características triviais na representação feminina, transforma-se neles à sua maneira e produz imagens. Na construção das imagens do fotolivro *VÉU*, esse processo de reconhecimento se repete com um *se* no final, pois o ato enfático de *reconhecer-se* enquanto artista, pessoa e mulher foi importantíssimo para criação das imagens que são retratos de um outro *Eu*.

*Eu* este que encarna sutilmente não só personagens femininas de repertório midiático, mas avós, mães, irmãs, tias e ancestrais. A visualidade do ensaio em si, é passível de assemelhar-se a algo que já foi visto, algo enraizado, no entanto, carregado por outros símbolos, outras vivências, outro repertório, outro imaginário.

Consequentemente, essa pesquisa tem como objetivo geral a construção de um fotolivro autoral inspirado na obra fotográfica *Untitled Film Stills* da fotógrafa Cindy Sherman segundo o método de procedimento projetual de Bruno Munari. Especificamente os objetivos dessa investigação são:

1. Discutir a obra fotográfica *Untitled Film Stills* da fotógrafa Cindy Sherman.
2. Debater o desenvolvimento histórico e estético do Fotolivro.
3. Construir o Fotolivro *VÉU* seguindo o método projetual de Bruno Munari na obra *Das Coisas Nascem Coisas* (1981).

Diante dos objetivos explanados acima a metodologia se divide em duas etapas:

a. Método de abordagem fenomenológica.

O método fenomenológico proporciona o entendimento de que o fenômeno deve procurar ser entendido como se apresenta na realidade. A fenomenologia não deduz, não argumenta, não busca explicações, contenta-se com que é constatado e percebido (PRODANOV, 2013).

b. Método de procedimento baseado na metodologia projetual de design de Bruno Munari.

O método de procedimento desta pesquisa se baseia na obra *Das Coisas Nascem Coisas*, onde se desenvolve uma metodologia projetual de criação baseada na solução de problemas, onde há um caminho a ser trilhado sistematicamente.

Assim, a estrutura da pesquisa se divide em três capítulos. O Capítulo 1 denominado ***Cindy Sherman: Retratos de uma Natureza Fictícia***, discorre sobre a fotógrafa e artista visual americana Cindy Sherman que entre 1977 e 1995 criou uma série de retratos femininos intitulado *Untitled Film Stills*, onde revela-se como diretora, atriz e *performer*, e nos leva a discutir através de sua obra questões sobre identidade, estereótipos femininos na arte, retrato e autorretrato. Através de uma perspectiva crítica, Sherman oferece em suas imagens uma visão estereotipada da representação feminina onde as noções de identidade são debatidas desafiando nossa capacidade de separar o real (artista) da imagem construída (personagem). Controvérsias e diferentes interpretações sobre suas numerosas séries vêm sendo idealizadas ao decorrer dos anos por inúmeros teóricos e especialistas de diferentes áreas como: semiótica, feminismo, fenomenologia, imaginário e psicanálise.

O Capítulo 2, ***Fotolivros: Novas Possibilidades Estéticas no Universo Fotográfico***, traz um panorama contextual dos Fotolivros, tais como seu surgimento, suas possibilidades estéticas, sua importância no universo da fotografia, design e mercado, seus principais autores/fotógrafos e debates sobre as obras mais significativas com ênfase naqueles que abordam questões identitárias. A busca por referências sobre o surgimento e definições do termo fotolivro teve como base antologias como: *The Photobook: A History*, V. I, II e III, Parr; Badger, 2004, 2006 e 2014 e *Fotolivros Latino-americanos*, Fernández, 2011.

No capítulo 3, ***Desenvolvimento do Fotolivro VÉU***, é abordado todo o passo a passo da criação e confecção do Fotolivro VÉU inspirado na obra *Untitled Film Stills* da artista Cindy Sherman, desde a concepção das fotos, tratamento das imagens, criação dos formatos editoriais,

impressões, teste e concepção final do projeto, orientado pelo método de abordagem baseado no livro *Das Coisas Nascem Coisas* (1981) do designer e artista visual Bruno Munari.

Por fim, esta pesquisa busca, a partir da série fotográfica *Untitled Film Still*, levantar questões sobre identidade, representação feminina na imagem e discussões sobre retrato e autorretrato, contribuindo para o crescimento de pesquisas científicas sobre temas que tem sido alvo de grandes debates na contemporaneidade. O campo de investigação e estudo de fotolivros é algo recente, há pouca bibliografia em língua portuguesa e uma quantidade razoável em língua estrangeira, sendo assim, compilações que reúnem fotolivros são bastante encontradas, porém pesquisas que tratem especificamente do surgimento histórico e suas interligações com outras áreas de conhecimento são escassas. Esse projeto de conclusão de curso visa, além de deixar um produto fotográfico, resultado da união entre design, arte e fotografia, marcar o rito de passagem de uma fotógrafa em crescimento e incentivar e cooperar para produção científica com ênfase no estudo dos fotolivros.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 CINDY SHERMAN: RETRATOS DE UMA NATUREZA FICTÍCIA

*Cada indivíduo é único e cada indivíduo é inúmeros indivíduos que ele não conhece.*

Octavio Paz

*(...) por detrás da fachada, não existe a transparência da verdade, do sentido, mas a questão-matérica do corpo, amorfo.*

Rosalind Krauss

Entre 1977 e 1995, a fotógrafa americana Cindy Sherman (1954-) criou uma série de retratos femininos denominado *Untitled Film Stills* (1977-1980), onde revela-se como diretora, atriz e *performer*, em que abre espaço para a discussão sobre identidade, estereótipos femininos na imagem e da tradição do retrato e do autorretrato.

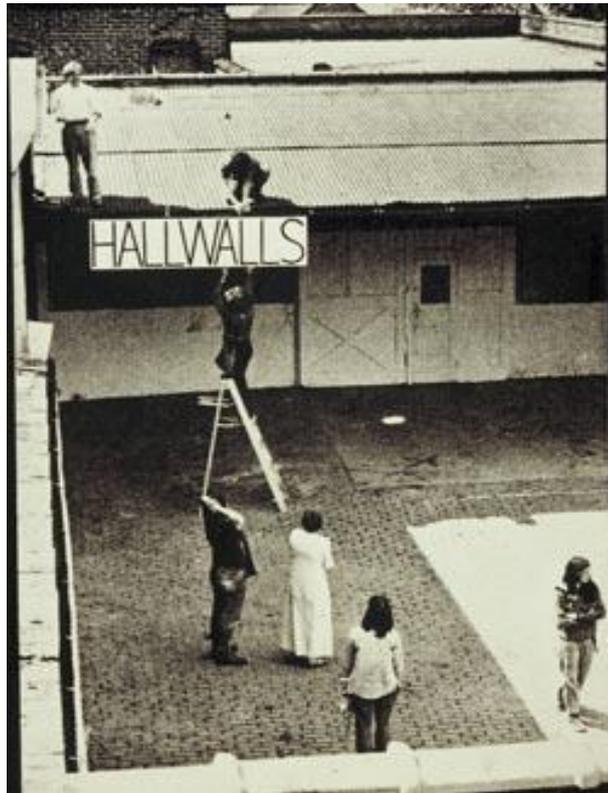
Filha de engenheiro e professora, Cynthia Morris Sherman, nasceu em Glen Ridge, Nova Jersey, aos 19 de janeiro de 1954. Cresceu em Huntington, Long Island, e nos anos 1970 estudou Artes na *State University College at Buffalo*, em Buffalo, Nova Iorque, onde trocou o desenho e a pintura pela fotografia, sua paixão eminente. Conheceu na Galeria de Arte *Albright-Knox*, o artista contemporâneo Robert Longo (1953-), na qual ele a interrogou sobre a coleção do museu. Posteriormente, Sherman e Longo mantiveram um relacionamento amoroso até o ano de 1979 e uma duradoura amizade desde então. Além de pintor e escultor, Longo tem forte relação com a *performance*, a fotografia e o cinema, e eventualmente incentivou Sherman a fotografar-se transformada, pois transformar-se, para ela, era apenas uma maneira de vencer a timidez.

[...] mais uma questão de me esconder, estar disfarçada, ir de forma subversiva para uma abertura de exposição onde as pessoas não saberiam que eu estava lá. Eu não estava representando um papel; eu nunca me vesti e depois me comortei como uma pessoa bizarra; era mais uma questão de subversão de mim mesma (SHERMAN, 2003, p. 5).

No final de 1974, ainda em Buffalo, Sherman, Longo e outros artistas visuais, como Diane Bertolo (1953-), Charles Clough (1951-), Nancy Dwyer (1954-), e Michael Zwack (1949-2017) fundaram a *Hallwalls Contemporary Arts Center*, um espaço alternativo de arte independente, sem fins lucrativos, inaugurado em maio de 1977. Conforme o site

hallwalls.com, os artistas "[...] criaram um espaço de exposição para além das paredes do corredor, fora de seus estúdios em uma antiga casa de gelo."<sup>1</sup> Desde o princípio, o objetivo da *Hallwalls* era expor trabalhos de artistas locais (incluindo, a princípio, os seus) e proporcionar oportunidades de intercâmbio entre os artistas da *Hallwalls* e de outras cidades, convidando-os para instalações e palestras. O foco da *Hallwalls* era interdisciplinar, apresentando não somente artistas visuais, mas também escritores, músicos, cineastas e artistas de vídeo e *performance*.

**Figura 1: Os Fundadores da *Hallwalls* no Pátio da *St. Essex*, 1974**

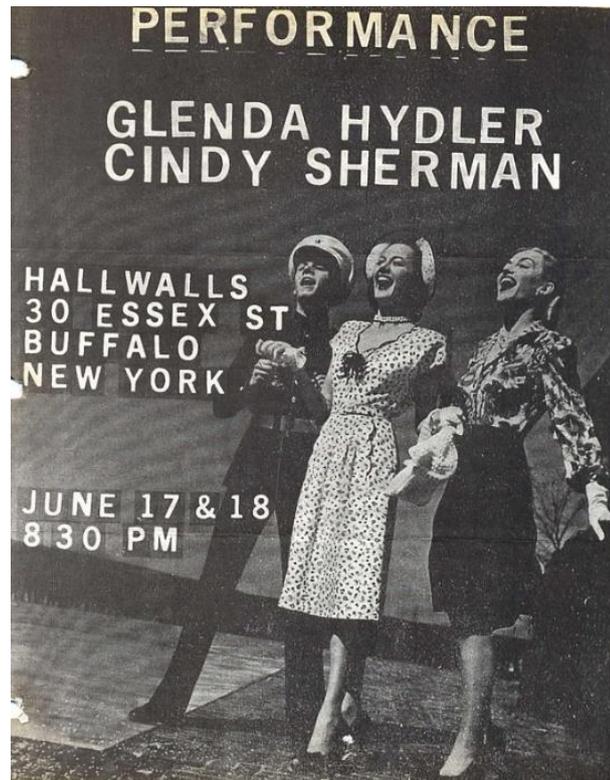


Fonte: Hallwalls

---

<sup>1</sup> Original em inglês: [...] who carved an exhibition space out of the walls of the hall outside their studios in a former icehouse. (Tradução nossa). Disponível em: <<http://www.hallwalls.org/history.php>>. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 2: *Performance* de Glenda Hydler e Cindy Sherman, 1978



Fonte: Hallwalls

A *Hallwalls* recebia regularmente publicações da indústria cinematográfica contendo promoções de estúdios e catálogos de aluguel de filmes, repleto de *stills* de filmes europeus e de Hollywood –, o tipo de matéria-prima que um artista com uma câmera e uma predileção por cinema pode ter como inspiração. É nesse contexto de influências que Cindy Sherman absorveu e assimilou tanto uma compreensão intuitiva da indústria cinematográfica comercial quanto, pelo menos, uma visão geral da teoria semiótica do cinema que circulava em torno dela durante o período de formação de sua carreira. Após concluir a graduação em 1976, Sherman mudou-se para Manhattan, Nova Iorque, e começou a tirar fotos de si mesma experimentando as imagens da série *Untitled Film Stills* (Fotografias de Cena Sem Título) que posteriormente foram adquiridas pelo MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) por um milhão de dólares, o que de certa maneira contribuiu para que seu nome se tornasse uma notável referência na fotografia contemporânea.

Além da série *Untitled Film Stills*, que faz alusão aos *stills* de cinema e criação de identidades, a fotógrafa produziu inúmeras outras obras que também ponderam as questões sobre identidade, prevalecendo-se do próprio corpo como uma tela para diferentes simulações. Entre eles estão: *Centerfold* (1980), onde traz fotografias mais íntimas que representam mulheres em diversos estados emocionais com posturas de vulnerabilidade ou desamparo –

resposta da artista aos clássicos *Centerfolds/Playmates* da *Playboy* e outras revistas masculinas, que exibem corpos nus femininos de maneira sexual e por vezes explícitas.

Emocionalmente, as mulheres retratadas em *Centerfold*, estão olhando para longe, não encarando diretamente a câmera. Elas estão contemplando o vazio, sonhado acordadas ou possivelmente com medo em estado vulnerável. O espectador se torna um *voyeur* para um momento íntimo e frágil. As emoções expressas demonstram ser extremamente verdadeiras e mantém a aura aflita que carrega cada imagem da série.

**Figura 3: *Centerfold, Untitled #86, 1981***



Fonte: MoMa

**Figura 4: *Centerfold, Untitled #93, 1981***



Fonte: MoMa

Produziu também entre 1983-1990 a série *Fashion*, onde faz paródias em relação às fotografias de moda, ao mundo superficial das roupas e marcas conhecidas. A princípio a série

foi uma encomenda de Diane Benson (1954-) e, posteriormente, da casa de moda francesa Dorothée Bis para as revistas *Interview*, *Vogue* e *Harper's Bazar*.

**Figura 5:** *Fashion, Untitled #119, 1983*



Fonte: MoMa

**Figura 6:** *Fashion, Untitled #137, 1984*



Fonte: MoMa

Entre 1985-1989, Sherman cria *Disasters and Fairytales*, um universo fantástico como em um conto de fadas ou de horror, a partir da caracterização do próprio corpo – como de costume, de maneira grotesca e muitas vezes assustadora. As imagens são obscuras e configuram uma sexualidade polimorfa de modo exacerbado, quase sempre animalesca e fantasiosa. Corpos deteriorados em processo de decomposição e híbridos entre animais e personagens femininas (meio-humanas), também fazem parte do repertório de imagens da série.

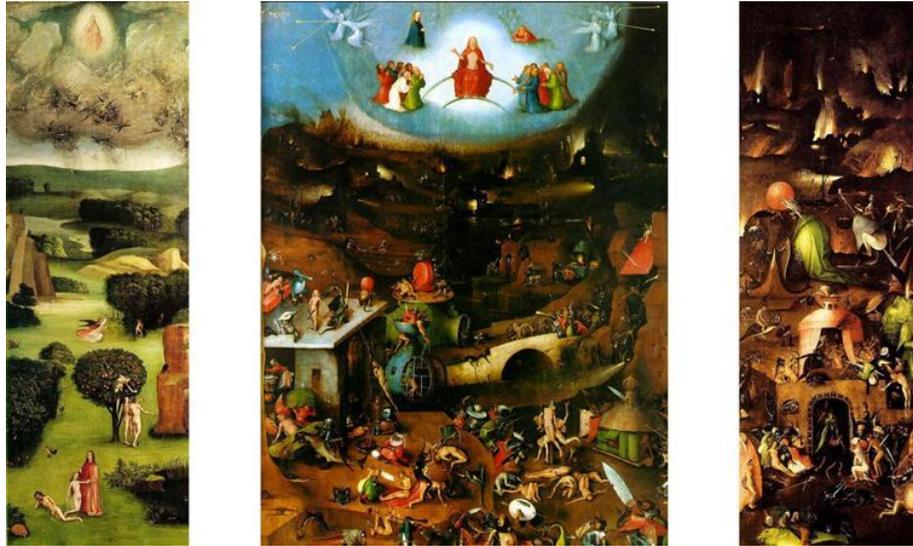
Na fotografia *Untitled #150* e *Untitled #140* da série, podemos estabelecer um paralelo com a visualidade do pintor holandês Hieronymus Bosch (1450-1516) que em suas obras fazem apelo à construção de outros aspectos da realidade, ao imaginário fantástico e medieval do século XV e XVI. Em alguns dos trabalhos de Bosch, podemos perceber criaturas meio-humanas, figuras estranhas e imaginativas, tons e cenas obscuras, onde o grotesco se faz presente, assim como nas composições fotográficas de Sherman.

**Figura 7: *Disasters and Fairytales, Untitled #150, 1985–1989***



Fonte: MoMa

**Figura 8: O Juízo Final, Hieronymus Bosch, 1482**



Fonte: WikiArt

**Figura 9: *Disasters and Fairytales, Untitled #140*, 1985–1989**



Fonte: MoMa

Nos *History Portraits* (1988-1990), Sherman traz retratos de pessoas poderosas e importantes que fazem alusão a pinturas do período Neoclássico, que são muitas vezes teatrais e artificiais, com a intenção de explorar a representação do *status* social e do poder, como pode ser apreciado através da História da Arte.

Cindy Sherman lança mão de vários recursos visuais em sua releitura dos retratos históricos. Esvazia o *Pequeno Baco Doente* de toda referência autobiográfica, ao retirar de sua encenação a presença dos pêssegos símbolos de renovação. Transforma em nudez explícita e numa sexualidade sem pudores o que era velado em *La fornarina*. Trivializa a Judite de Botticelli, ao colocar em sua mão esquerda uma cabeça de Holofernes que é evidentemente uma máscara de borracha. Despoja Battista Sforza do tratamento idealizado que lhe fora dado por Piero Della Francesca, ao encompridar o nariz com uma prótese e ao remeter aos universos dos brechós o adorno da cabeça e o colar de peças claramente falsas (FABRIS, 2004, p. 65, grifo do autor).

**Figura 10:** *History Portraits, Untitled #213, 1989*



Fonte: MoMa

**Figura 11: *History Portraits, Untitled #183, 1988***



Fonte: MoMa

Figura 12: *History Portraits, Untitled #216, 1989*



Fonte: MoMa

Por volta de 1989 e 1992, idealizou *Sex Pictures*, uma série composta por imagens extremamente bizarras e provocativas. Neste ensaio, Sherman escolheu afastar-se da frente das câmeras através do uso de manequins e brinquedos para produzir as fotografias. Apesar do título se chamar *Sex Pictures*, as fotografias pseudo-pornográficas não são apenas *Sex*. Elas abrem espaço para a criação de narrativas perversas e pouco sexuais, que nos fazem indagar sobre o poder das fantasias. Afinal, as fotos que tratam de sexo não precisam ser necessariamente *sexys*.

**Figura 13: *Sex Pictures, Untitled #263, 1992***



Fonte: MoMA

**Figura 14: *Sex Pictures, Untitled #264, 1992***



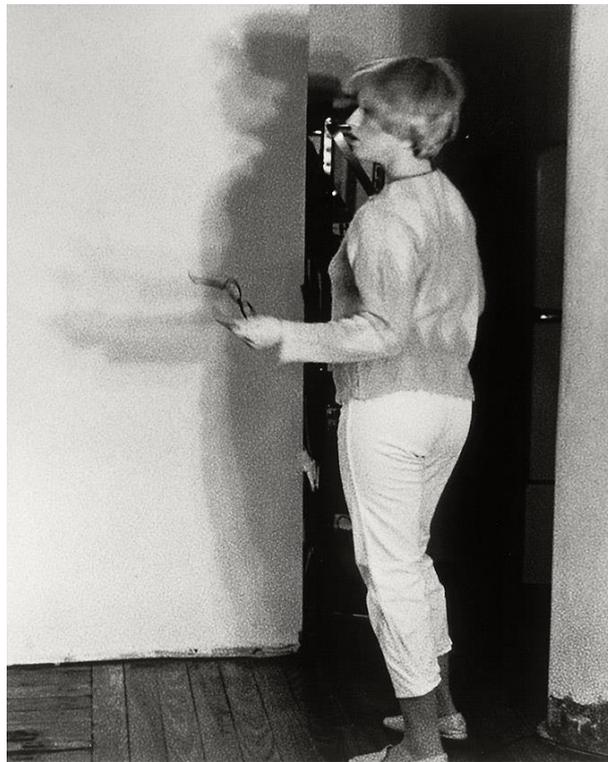
Fonte: MoMA

No entanto, essa pesquisa se concentra na série *Untitled Film Stills*, um conjunto de setenta fotografias em preto e branco em formato 35mm produzidas ao decorrer de três anos, onde, através de um olhar e perspectiva crítica, Sherman oferece uma visão estereotipada da imagem feminina, por meio de sua atuação como personagens com características triviais que se assemelham profusamente à personagens do cinema da década 1950 e 1960. Essa simulação

de estereótipos femininos que Sherman exprime através da *performance*, nos direciona à um jogo de aparências, que nós consumidores e integrantes destas imagens também aparentamos vivenciar.

O jogo do estereótipo na sua obra é uma revelação da própria artista como estereótipo. Este jogo funciona como recusa de considerar o artista como fonte de originalidade, de reação subjetiva, ou como se ele garantisse uma distância crítica em relação a um mundo com que se defronta, porém, sem pertencer a ele (KRAUSS, 2010, p. 224).

**Figura 15: *Untitled Film Still #01, 1977***



Fonte: MoMa

**Figura 16: *Untitled Film Still #02, 1977***



Fonte: MoMa

Ao invés de construir novos olhares, Sherman em *Untitled Film Stills*, evoca e mimetiza a figura feminina, ressaltando suas características físicas/estéticas e comportamentais, sendo ela a própria atriz, *performer*, diretora, narradora e criadora dessas imagens. Ela brinca com a linguagem corporal e as expressões faciais para construção de uma narrativa ficcional composta por simulações, na tentativa de fazer com que as pessoas se reconheçam em suas fotografias por meio da projeção, assim como acontece nos filmes. Para preservar a ambiguidade, todas as fotografias da série são sem título, acompanhadas apenas por uma numeração. Seus formatos impressos imitam em escala e qualidade os *stills*<sup>2</sup> frequentemente usados para promover filmes e estrelas de cinema.

As fotografias de Cindy Sherman funcionam nesse espectro, mas unicamente para poder expor uma dimensão não desejada dessa ficção, pois a ficção que Sherman revela é a ficção do eu. Suas fotografias mostram que as supostas autonomia e unidade do eu, a partir das quais os outros "realizadores" criarão suas ficções, são em si nada mais do que uma série de representações descontínuas, cópias e falsificações (CRIMP, 2004, p. 132).

---

<sup>2</sup> Termo em inglês que se refere à uma fotografia tirada durante a produção de um filme que mostra um determinado momento ou cena. Estas fotografias são frequentemente usadas como anúncios ou cartazes para o filme.

Ao lidarmos com trivialidades e um imaginário visual nitidamente consolidado em nossas mentes a respeito dos papéis da feminilidade, a simulação fotográfica proposta por Sherman manipula proficientemente o nosso olhar, fazendo surgir em seu espelho o nosso reflexo.

**Figura 17: *Untitled Film Still #56, 1980***



Fonte: MoMa

A maioria das fotografias do ensaio foram tiradas por Sherman em seu apartamento com auxílio de um disparador. Nos cenários externos, ela geralmente dirigia alguém que a auxiliava no ato fotográfico. Mas a autoria das imagens são todas de Sherman, e apesar disso, de acordo com alguns autores suas imagens não são consideradas autorretratos, – no sentido de retrata-se tal como é, pois, ela se personifica desligando-se assim de sua própria identidade, atribuindo-se de tantas outras. Porém, ao mesmo tempo em que ela se esconde por trás dos disfarces e assume outras identidades, ela se mostra. Entretanto, mostra-se vestida com outras peles; àquelas que ela enxerga, se inspira e reproduz.

**Figura 18: *Untitled Film Still #10, 1977***



Fonte: MoMa

São imagens de mulheres presentes no repertório visual e cultural da fotógrafa, que se consolidaram no imaginário do ocidente, já que a mesma, faz referência aos estereótipos femininos das mulheres ocidentais. Douglas Crimp aponta que “Não existe a verdadeira Cindy Sherman nessas fotografias, existem apenas as aparências que ela assume. E ela não cria essas aparências, mas simplesmente as escolhe do jeito que qualquer um de nós o faz” (CRIMP, 2004, p. 33).

No âmbito da fotografia e das artes visuais, a discussão sobre o retrato e o autorretrato têm-se tornado importante, pois há muitos debates teóricos e pesquisas sobre as estéticas/gêneros fotográficos. Junto a obra de Cindy Sherman, o discurso sobre o retrato e o autorretrato se torna ainda mais claro, já que ela é uma grande referência na fotografia contemporânea.

A arte da auto representação, mais especificamente do autorretrato, sempre nos acompanhou no anseio de registrar nossa própria existência, e essa busca pela auto representação tomou diferentes formas em contextos diversos. Entende-se autorretrato como sendo “[...] o único retrato que reflete um criador no próprio momento do ato de criação” (TOURNIER, 1979, p. 99 apud DUBOIS, 1994, p. 156, nota 10).

Annateresa Fabris (2004, p. 51) aponta que é necessário entender que “[...] quando se opõe o retrato ao autorretrato, esquece-se frequentemente que todo retrato é também

virtualmente o autorretrato do retratado, que se reconhece nele, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade [...]”. Assim, compreende-se que o retrato também é uma forma de auto representação, pois o sujeito ao ser retratado constrói previamente a própria imagem. “O retrato, de fato, ativa um mecanismo cultural que faz o sujeito alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro” (FABRIS, 2004, p. 51). Desta forma, ao incorporar-se em um determinado grupo a noção de identidade, essa ideia se expande no sujeito, uma vez que as convivências sociais estabelecem regras de significação que serão transmitidas em imagens que, por extensão, podem ser pensadas a partir do retrato e do autorretrato, dado que o retrato e o autorretrato se conectam de modo conceitual no que se refere a construção do sujeito a ser fotografado. Isso fica visível no trabalho de Cindy Sherman, onde percebe-se por meio da fotografia, maneiras de construção de identidade que remetem aos signos “mulher” e “corpo feminino”, que ordenam uma consideração das questões sobre estereótipos e identidade no viés político da identidade de gênero.

Apesar de Sherman não se considerar politicamente engajada e ligada ao movimento feminista, sua obra é constantemente usada para falar sobre questões relacionadas à causa feminista. Isto se dá porque os temas escolhidos pela fotógrafa, além de sua abordagem, são imagens (retratos) importantes para se repensar sobre o lugar que as mulheres ocupam nos diversos âmbitos da cultura e da sociedade e sobre o papel feminino a partir de conceitos pré-estabelecidos por nossa sociedade.

Embora Cindy Sherman não tenha se tornada célebre pela produção de fotolivros<sup>3</sup>, sua trajetória consta de algumas produções com este perfil. Entretanto, a discussão em relação ao retrato e autorretrato e as questões que versam sobre a identidade feminina, foram largamente utilizadas por artistas/fotógrafos em fotolivros, sendo este contexto abordado no capítulo a seguir.

---

<sup>3</sup> Sherman produziu algumas poucas produções que tangenciam a linguagem do Fotolivro, como podemos perceber no final do capítulo 2.

## 2.2 FOTOLIVROS: NOVAS POSSIBILIDADES ESTÉTICAS NO UNIVERSO FOTOGRÁFICO

*Um livro é uma sequência de espaços. [...] Cada um desses espaços é percebido num momento diferente - um livro é também uma sequência de momentos. [...] Um texto literário (prosa) contido num livro ignora o fato de que o livro é uma sequência espaço-tempo autônoma. Uma série de textos mais ou menos pequenos (poemas de outro) distribuídos por todo o livro, seguindo uma disposição específica, revela a natureza sequencial do livro. Isto o revela, talvez o utilize; porém não o incorpora ou assimila. [...] A linguagem escrita é uma sequência de sinais expandindo-se dentro de um espaço, a sua leitura ocorre no tempo. O livro é uma sequência espaço-tempo. [...] Na velha arte, o escritor escreve os textos. Na nova arte, o escritor faz os livros. [...] Fazer um livro é realizar esta sequência espaço-tempo ideal por meio da criação de uma sequência de sinais paralela, sendo ela verbal ou outra. [...] Um livro é um volume no espaço. [...] Este é o verdadeiro fundamento da comunicação que acontece através das palavras - seu aqui e agora. A poesia concreta representa uma alternativa para a poesia. Os livros, considerados como sequências autônomas de espaço-tempo, oferecem uma alternativa a todos os gêneros literários existentes. [...] A linguagem da nova arte é radicalmente diferente da linguagem diária. Ela negligência intenções e utilidades, e retorna a si mesma, se auto-investiga, procurando por formas, por séries de formas que dão a luz, ligam-se, desdobram-se em sequências espaço-tempo. [...] As palavras de um novo livro estão lá não para transmitir certas imagens mentais com uma certa intenção. Estas estão lá para formar, junto com outros sinais, uma sequência espaço-tempo que nós identificamos com o nome de "livro". [...] O livro mais belo e mais perfeito do mundo é um livro com apenas páginas em branco, da mesma forma que a linguagem mais completa é aquela que estende-se além de todas as palavras que um homem pode dizer. Cada livro da nova arte está buscando aquele livro de absoluta alvura, da mesma forma que cada poema procura por silêncio. [...] A intenção é a mãe da retórica. [...] Na velha arte, para ler a última página leva-se tanto tempo quanto para ler a primeira. Na nova arte, o ritmo de leitura muda, aviva-se, acelera-se. [...] A fim de compreender e apreciar um livro da velha arte é necessário le-lo completamente. Na nova arte, você frequentemente não precisa ler todo o livro. A leitura pode parar no exato momento que você entendeu a estrutura total do livro.*

Ulisses Carrión

Nos últimos anos, surgiu um termo que define um tipo particular de livro de fotografia em que a mensagem principal da obra é transmitida através das imagens e o trabalho conjunto do editor, do fotógrafo e do designer gráfico, contribui para a construção de uma narrativa visual. O termo é referido como fotolivro e tem sido pouco utilizado antes do século XXI, embora livros de fotografias tenham sido publicados ao longo do desenvolvimento histórico da fotografia. Os fotolivros são hoje um dos meios mais importantes através do qual os autores/fotógrafos exibem seus trabalhos. Neste capítulo, tem-se como objetivo estudar o

fotolivro, traçando um panorama contextual tais como seu surgimento, suas possibilidades estéticas, sua importância no universo da fotografia, design e mercado, seus principais autores/fotógrafos e debates sobre as obras mais significativas com ênfase naqueles que abordam questões identitárias.

Para melhor entender o conceito de fotolivros, buscou-se algumas definições entre teóricos que tem pensando sobre o tema metodicamente. Conforme Martin Parr e Gerry Badger no primeiro volume da série *The Photobook: A History*, fotolivro é "[...] um livro - com ou sem texto - em que a mensagem principal da obra é transportada através de fotografias"<sup>4</sup> (PARR, BADGER, 2004, p. 6, tradução nossa). Desta maneira, o papel principal em um fotolivro é sempre concedido às imagens. O livro torna-se o corpo-suporte e as imagens o olhar que carrega a mensagem, fazendo surgir desta junção o *livro do olhar*, ou melhor, o fotolivro. A *Getty Research Institute* também afirma que a mensagem principal de um fotolivro tem de ser transmitida através das fotografias, definindo-o como:

[...] um livro com ou sem texto, onde a informação essencial é transmitida através de uma coleção de imagens fotográficas. Pode ser de autoria de um ou mais artistas ou fotógrafos, ou organizado por um editor. Geralmente as imagens em um fotolivro são destinadas a serem vistas em contexto, como partes de um todo maior. Na maioria das vezes usado para se referir à obras reproduzidas mecanicamente e distribuídas comercialmente. Para álbuns formados por impressões fotográficas montadas, com ou sem informações de identificação, use “álbuns de fotografia” (GETTY RESEARCH, Art and Architecture Thesaurus Online, 2015 apud SILVEIRA, 2015, p. 492).

É importante compreender que um fotolivro é capaz de proporcionar uma experiência sensorial ao “leitor”, que normalmente vai além de uma conexão com o objeto físico e o virar das páginas. Segundo Mattie Boom e Ralph Prins, “Um fotolivro é uma forma de arte autônoma, comparável a uma peça de escultura, uma peça ou um filme. As fotografias perdem seu próprio caráter fotográfico como coisas “em si” e tornam-se partes traduzidas em tinta impressa, de um evento dramático chamado livro”<sup>5</sup> (BOOM, PRINS, 1989, p. 12, tradução nossa). Ao destacarem parâmetros de referência dramática, narrativa ou mesmo escultórica, os autores revelam a singularidade do fotolivro enquanto meio e linguagem.

---

<sup>4</sup> Original em Inglês: [...] a book — with or without text — where the work’s primary message is carried by photographs (PARR, BADGER, 2004, p. 6).

<sup>5</sup> Original em Inglês: A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play, or a film. The photographs lose their own photographic character as things ‘in themselves’ and become parts translated into printed ink, of a dramatic event called book (BOOM, PRINS, 1989, p.12).

Em uma matéria publicada pela revista ZUM #8 em abril de 2015, contendo o título *Porque Fotolivros São Importantes*<sup>6</sup>, Gerry Badger, um dos autores da série *The Photobook: A History*, citado acima, aponta:

[...] o grande fotolivro não se constitui simplesmente de um punhado de fotos feitas por um único e mesmo fotógrafo, não importa quão boa cada uma delas seja. O grande fotolivro precisa ter um tema, uma ideia abrangente, e deve funcionar, como me disse Gossage numa conversa, como “um mundo próprio”. Ou seja, ele deve mostrar uma voz autoral única – talvez única apenas para esse volume em particular (BADGER, 2015).

Para Iatã Cannabrava, “[...] fotolivros são publicações compostas por fotografias acompanhadas por alguma informação, que seu autor crê ser conveniente oferecer. São livros nos quais há que se ler as fotografias, nos quais a imagem é realmente o texto.”<sup>7</sup> Já Elizabeth Shanon em seu ensaio, *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century* (2010), aponta que:

[...] o termo “fotolivro” normalmente define um livro criado para cumprir uma função principalmente artística, mas é frequentemente aplicado a publicações de origem não artística, a fim de aumentar a autoridade e o valor do livro no mercado. O rótulo de “fotolivro” é cada vez mais usado para designar o valor estético e de mercado de um livro, excluindo todos os outros tipos de valor<sup>8</sup> (SHANNON, 2010, tradução nossa).

Paulo Silveira demonstra concordar, e em *A Faceta Travestida do Livro Fotográfico* (2015), onde faz uma análise sobre a predileção pelo uso dos termos “fotolivro”, “livro de fotografia” e “livro de artista”, onde ressalta que o vocábulo fotolivro é mais utilizado como um termo mercadológico pelo fato de ser reducionista e salienta que “Por decorrência da pressa em identificar o antes não percebido, corre-se o risco de travestir o preexistente como algo novo, aos olhos dos consumidores recém-chegados ao mercado” (SILVEIRA, 2015, p. 491).

No livro *Fotolivros Latino-americanos* (2011) – uma compilação com cerca de 150 publicações de diferentes nacionalidades, como Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia,

---

<sup>6</sup> Matéria publicada na ZUM #8, abril de 2015. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>>. Acesso em: 14 de março de 2019.

<sup>7</sup> Entrevista com Iatã Cannabrava. Disponível em: <<http://olhave.com.br/2009/03/entrevistando-13/>>. Acesso em: 24 setembro 2018.

<sup>8</sup> Original em Inglês: [...] the term ‘photobook’ typically defines a book created to fulfil a primarily artistic function, but is often applied to publications that are non-artistic in origin in order to increase the book’s authority and value within the market. The ‘photobook’ label is increasingly used to designate a book’s aesthetic and market value to the exclusion of all other types of Worth. Disponível em: <<https://issuu.com/bintphotobooks/docs/riseofphotobook>>. Acesso em: 24 setembro 2018.

Cuba, Equador, México, Nicarágua, Peru, Venezuela, e que percorre a América Latina através de publicações desde 1920 até os dias atuais, Horacio Fernández, historiador e especialista em fotolivros latinos, trata sobre fotolivros e sua importância no âmbito das publicações fotográficas:

Nos últimos anos, a importância dos fotolivros é cada vez mais reconhecida em exposições e publicações. Tal situação é ratificada pelos preços em alta no mercado, sempre tão sensível às mudanças de tendência. O gênero é, há muito tempo (pelo menos desde os anos 1920, embora sua história comece antes), um eficaz meio de apresentação, comunicação e leitura de conjuntos fotográficos. As exposições são bem menos maleáveis: viajam mal, duram pouco tempo, chegam a menos pessoas. Já nos livros, as ideias e a informação circulam melhor. Há pouco tempo, apenas certas fotografias eram consideradas objetos artísticos pela maior parte dos apreciadores, colecionadores e estudiosos (FERNÁNDEZ, 2011, p. 13).

O caráter portátil e durável do fotolivre possibilita que trabalhos sejam redescobertos em outros períodos, destacando os benefícios do formato, também como veículo. Nele, os artistas/fotógrafos publicam suas melhores obras. Fernández afirma:

Dito de outro modo: o fotolivre genuíno segue um modelo de expressão e criação empregado por numerosos autores/fotógrafos para publicar suas melhores obras. Por isso, sua valorização está modificando os métodos dos estudos visuais e os esquemas dos museus especializados, cujos inóspitos centros de documentação se transformaram de repente em protagonistas das coleções. Um modelo viável de museu fotográfico está bastante perto de ser uma biblioteca especializada (FERNÁNDEZ, 2011, p. 14).

Diante dessas definições e dos usos estéticos dos fotolivros, cabe apresentar seu surgimento e percurso histórico. A história da fotografia está ligada diretamente à história do fotolivre e da publicação. Alguns dos primeiros experimentos em fotografia de Hércules Florence (1804-1879), Nicéphore Niépce (1765-1833) e William Henry Fox Talbot (1800-1877), tentaram desenvolver métodos pelos quais textos ou desenhos poderiam ser impressos ou copiados.

Os primeiros anúncios públicos sobre a descoberta da fotografia ocorreram em 1839 e após quatro anos surgiram os primeiros fotolivros, conhecidos na época como livros ilustrados fotograficamente, que incorporavam fotografias com impressões tipográficas originais. Um dos primeiros livros ilustrados fotograficamente foi *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-53) de Anna Atkins (1797-1871), que é um documento de identificação científica, ilustrado através do processo de cianotipia<sup>9</sup>. Em seguida, William Henry Fox Talbot,

---

<sup>9</sup> Cianótipo (Cianotipia) – Processo de revelação fotográfica alternativa que resulta em uma imagem em tons de ciano (azul) usando uma solução sensibilizante de citrato férrico amoniacal e ferricianeto de potássio, inventado

inventor do processo positivo/negativo produziu o livro serializado *The Pencil of Nature* (1843-46), que consiste em fotografias de exemplos e ensaios sobre a aplicação do seu processo denominado talbótipo (calótipo)<sup>10</sup>. Na época, Talbot sentiu-se tão entusiasmado com o potencial de sua invenção que fez uma previsão para o futuro: “Todo homem será sua própria impressora”. Hoje, 180 anos depois, a previsão de Talbot parece estar sendo realizada.

Muitos dos primeiros livros fotográficos são regularmente chamados de “fotolivros” porque contêm fotografias que são celebradas por seu brilho artístico, mas que foram originalmente produzidas como ilustrações de textos agora desconsiderados, como os cianótipos de espécimes de algas de Anna Atkins ou as fotografias de James Nasmyth e James Carpenter, que pretendem ser da lua. A beleza do conteúdo das imagens desses livros tem sustentado o interesse contemporâneo, mas, por definição rigorosa, ambas as publicações devem ser categorizadas como livros fotográficos ou fotograficamente ilustrados, uma vez que nem os livros nem as imagens se destinavam à arte<sup>11</sup> (SHANNON, 2010, tradução nossa).

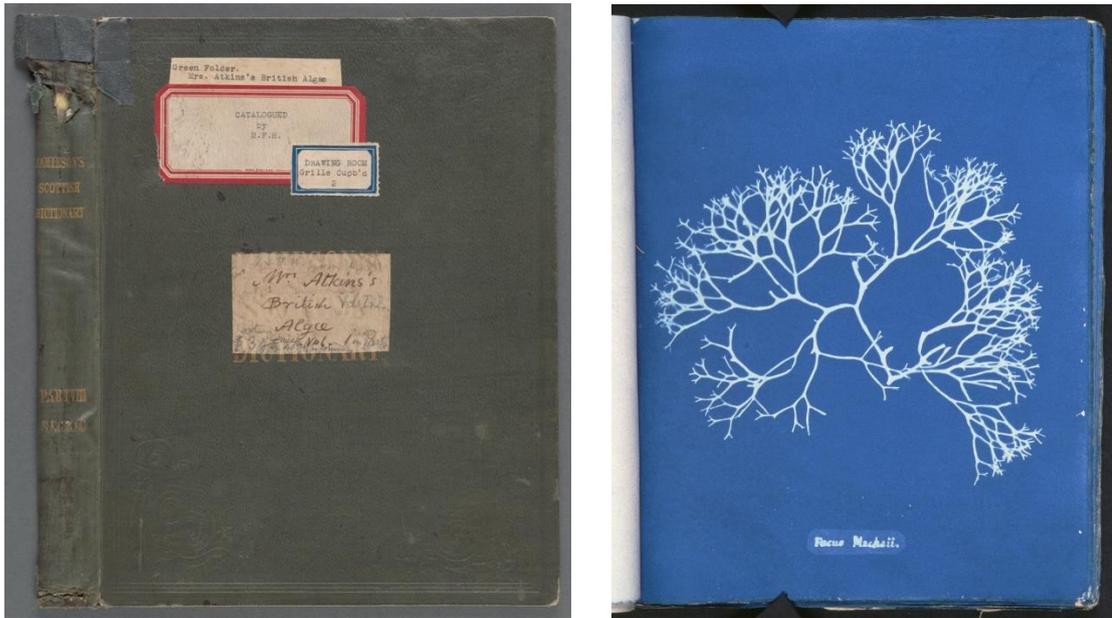
---

pelo astrônomo e químico britânico John Frederick Herschel e pela botânica e fotógrafa inglesa Anna Atkins, por volta de 1842.

<sup>10</sup> Talbótipo ou Calótipo – Processo de revelação fotográfica alternativo criado em 1841, por Fox Talbot, que consiste em uma folha de papel revestida com cloreto de prata exposta à luz em uma câmera obscura, produzindo uma imagem negativa replicável.

<sup>11</sup> Original em Inglês: Many early photographic books are regularly designated ‘photobooks’ because they contain photographs that are celebrated for their artistic brilliance, but were originally produced as illustrations to now disregarded texts, such as Anna Atkins’s algae specimen cyanotypes or James Nasmyth and James Carpenter’s photographs that purport to be of the moon. The beauty of these books’ image content has sustained contemporary interest, but by strict definition both publications should be categorised as photographic or photographically illustrated books, as neither the books nor the images were intended to be art. Disponível em: <<https://issuu.com/bintphotobooks/docs/riseofphotobook>>. Acesso em: 24 setembro 2018.

**Figura 19: Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, Anna Atkins, 1850**



Fonte: The New York Public Library – Digital Collections

**Figura 20: The Pencil of Nature, William Henry Fox Talbot, 1843**

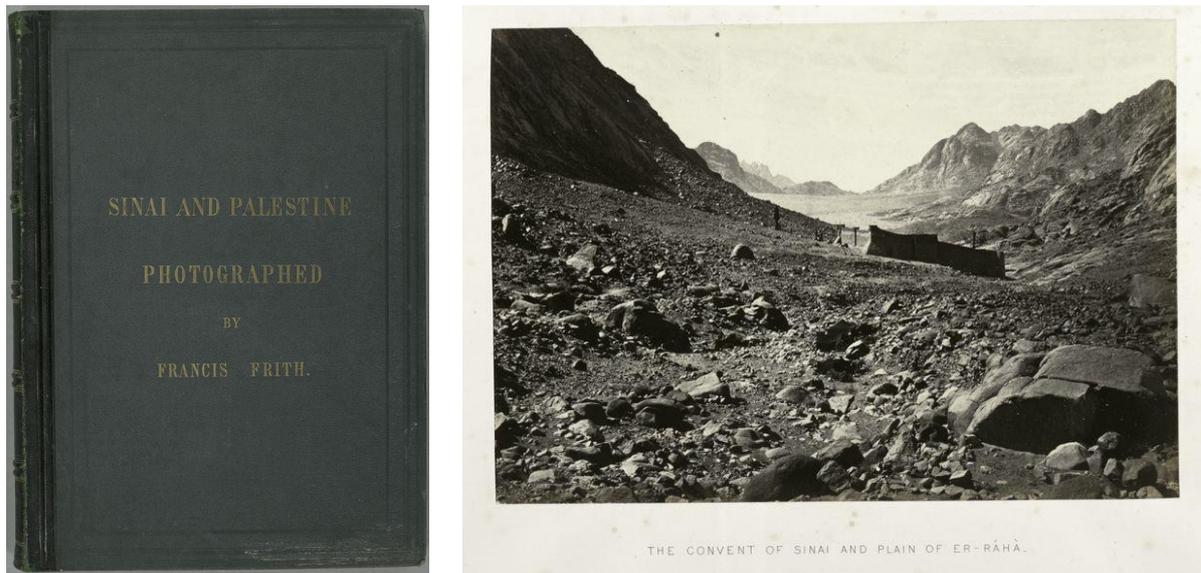


Fonte: The New York Public Library – Digital Collections

Os livros fotográficos como um gênero da indústria editorial surgiram como uma infinidade de maneiras pelas quais a imagem fotográfica poderia potencialmente funcionar como um *contador de histórias*, um dispositivo para entreter e, às vezes, como um veículo de propaganda. Os primeiros trabalhos de fotografia consistiam em retratar viagens, a geografia, catálogos de comércio, documentação científica e etnográfica.

Em poucas décadas, muitos países foram registrados fotograficamente em todos os seus aspectos, desde a fauna e flora, até o geográfico e o etnográfico. Os fotógrafos deste gênero que se destacam são: Carleton E. Watkins (1828-1916), Francis Frith (1822-1898) e James Valentine (1815-1880). Assim, com a disseminação de imagens, tais álbuns e livros serviram de inspiração para criação de imagens estereográficas, álbuns pessoais e álbuns de recortes e colagens que se tornaram moda na era vitoriana (1837-1901).

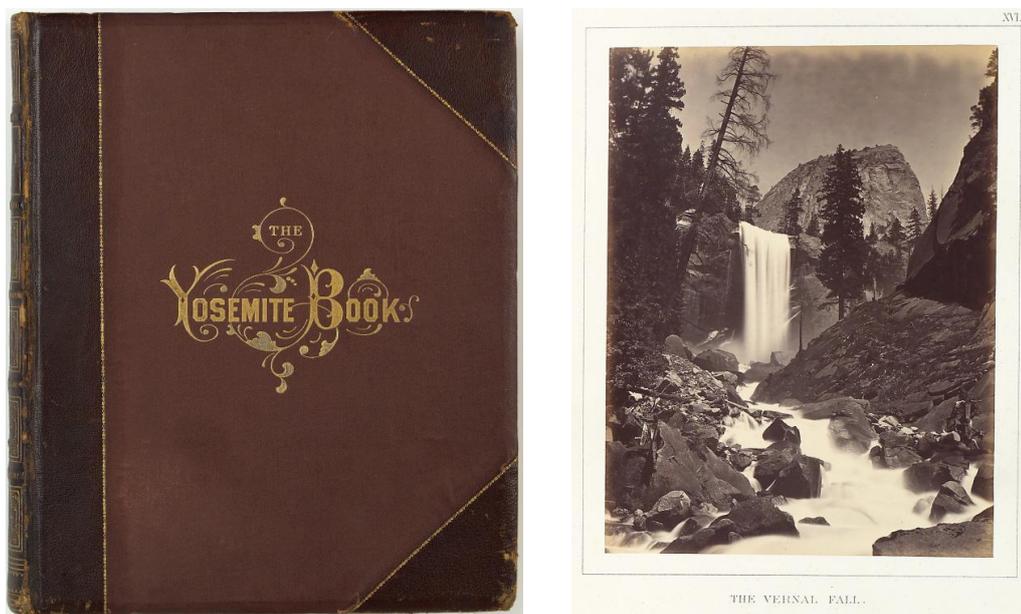
**Figura 21: *Sinai and Palestine*, Francis Frith, 1862**



Fonte: The New York Public Library – Digital Collections

No livro apresentado acima, as fotografias não eram impressas sobre as páginas, ambos eram unidos por cola e adesivos, e tratados como dois meios diferentes. Entretanto, o uso de fotografias originais em livros custava muito caro e reduzia sua aceitação no campo das publicações, a não ser para as edições especializadas como *The Yosemite Book: A Description of the Yosemite Valley and the Adjacent Region of the Sierra Nevada and of the Big Trees of California* (1869) de Josiah Dwight (1819-1869), que apresentava 28 fotografias originais de Carleton E. Watkins, e que teve 250 cópias produzidas, representando uma empresa de produção de impressão fotográfica que o patrocinou.

**Figura 22:** *The Yosemite Book A Description of the Yosemite Valley and the Adjacent Region of the Sierra Nevada and of the Big Trees of California*, Josiah Dwight, Carleton E. Watkins, 1868



Fonte: The New York Public Library – Digital Collections

Embora os experimentos de fotografias impressas diretamente em chapas de impressão tenham sido realizados já em 1852 por Henry Fox Talbot, os processos que produziram resultados satisfatórios não eram uma realidade comercial até a década de 1880. Os processos iniciais de impressão fotomecânica exigiam um grau significativo de habilidade técnica e mesmo assim, a reprodução exata da qualidade de tom e clareza na fotografia não era satisfatória. A mecânica da impressão, a natureza especializada da atividade, sua conexão com a comunicação em massa e o comércio, acarretavam em uma pequena produção e criação de obras pessoais por fotógrafos, que em novos tempos, como dito por Talbot, viria a ser sua própria impressora.

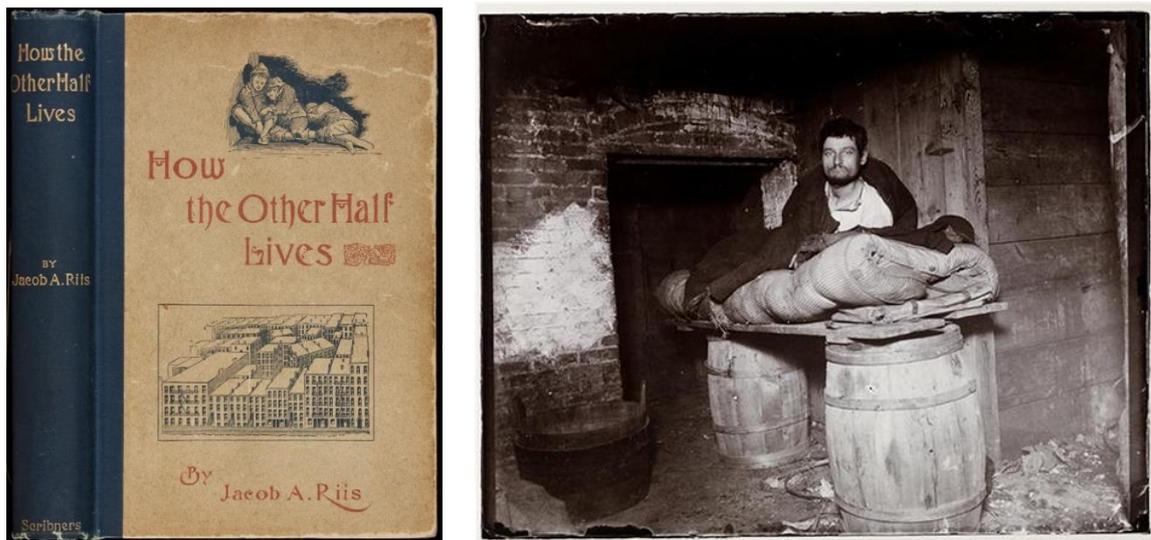
O reconhecimento de que a fotografia em forma de livro poderia ser uma arma poderosa carregada de informação no campo da mídia de massa inspirou muitos fotógrafos a procurar publicar seus trabalhos. Alguns fotógrafos produziram escopos de trabalhos que seguiam um tema ou assunto de cunho mais pessoal e documental, como *Life and Landscape on the Norfolk Broads* (1886) de Peter Henry Emerson (1856-1956) ou relacionados a questões de ciências políticas ou sociais, como: *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (1890) de Jacob A. Riis (1849-1914) e o livro de Lewis W. Hine (1874-1940) de 1932, *Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines*.

**Figura 23: *Life and Landscape on the Norfolk Broads*, Peter Henry Emerson, 1886**



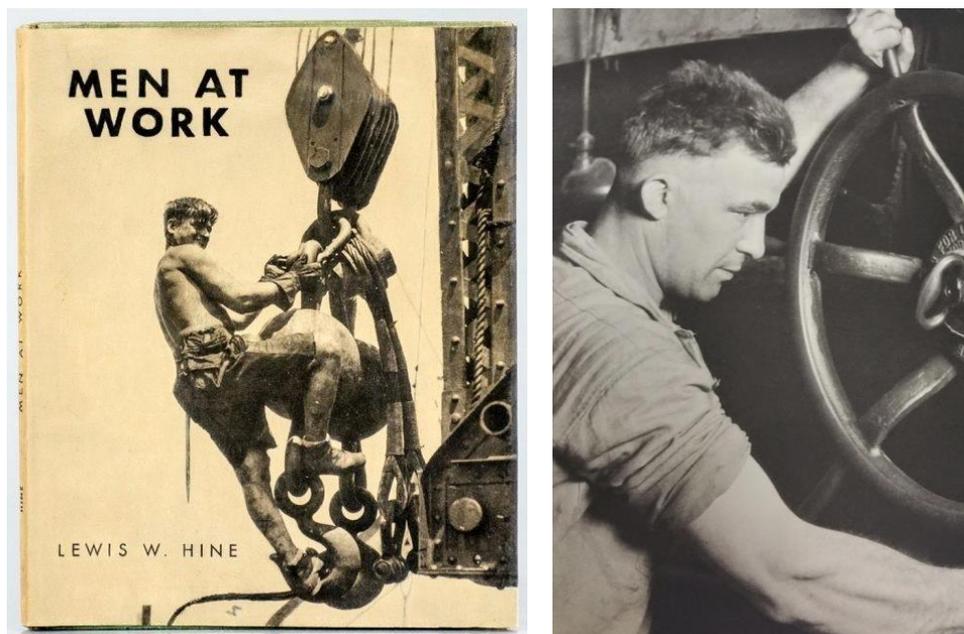
Fonte: Metropolitan Museum of Art

**Figura 24: *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, Jacob A. Riis, 1890**



Fonte: Khan Academy

Figura 25: *Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines*, Lewis W. Hine, 1932



Fonte: Raptis Rare Books

Em meados do século XX, o gênero tornou-se parte aceita da prática fotográfica. Alguns audaciosos da fotografia como Walker Evans (1903-1975), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Weegee (1899-1968), Robert Frank (1924-) e Dorothea Lange (1895-1965) criaram projetos que se tornariam publicações aclamadas.

O valor da imagem fotográfica como uma forma de comunicação e de investimento foi imediatamente reconhecido, e as fotografias tornaram-se uma adição necessária e popular aos livros. O design e a produção desses livros geralmente eram inspecionados pelo editor e as publicações exigiam uma série de tarefas especializadas a serem realizadas sob o controle das equipes de produção. Essa estrutura complexa geralmente afastava os fotógrafos de participarem de seus próprios empreendimentos editoriais. Com o passar do tempo, o livro, consistindo principalmente de fotografias, deixou de ser chamado de livro de fotografias e passou a ser reconhecido popularmente como Fotolivro, que se desenvolveu de forma institucionalizada adequada aos métodos de produção, estilos de design, fluxos de trabalho e aos clientes. Junto à chegada da era digital, a burocracia das indústrias de publicação e impressão foi posta de lado. Hoje, o fotógrafo pode *auto publicar* seus próprios livros à medida que eles têm acesso e controle sobre uma série de tecnologias digitais que simplificaram o processo. Estas incluem: a captura digital, os softwares para aprimoramento de imagem e design de livros, as impressoras jato de tinta e laser, e papéis para impressão.

Os livros têm sido repositórios para a imagem fotográfica desde a invenção da fotografia em papel. O livro fotográfico produzido em massa foi possível

graças ao desenvolvimento de tecnologia de impressão que permitiu a reprodução eficiente e barata de imagens fotográficas. No entanto, a disponibilidade popular que a produção em massa gerou deu lugar ao elitismo e à escassez devido à mercantilização do fotolivro. O livro é talvez o veículo mais eficaz para apresentar e divulgar um corpo de trabalho fotográfico: sua vida se estende além de uma exposição (ou um fotógrafo); é facilmente portátil; e seu conteúdo retém o potencial de redescoberta<sup>12</sup> (SHANNON, 2010, tradução nossa).

Com o advento da arte contemporânea (segunda metade do século XX), e a pré-existência do termo fotolivro, vieram também os livros de artista – conceito definido em 1973, com objetivo de expandir e buscar caminhos inovadores para as artes visuais, questionando os espaços expositivos tradicionais e sugerindo ao público experiências estéticas e sensoriais. Nesse sentido, os suportes convencionais foram desmaterializados, acompanhando o legado de Marcel Duchamp (1887-1968), de questionamento em relação aos espaços institucionais e ao objeto-arte. No entanto, a história do livro de artista se assemelha bastante à dos fotolivros, e a discussão sobre eles é importante para compreender as semelhanças e diferenças entre cada um.

O campo do livro de artista é um território de publicação sem limites claros. Aqueles que produzem livros de artistas não são limitados por regras, pois geralmente trabalham fora dos mecanismos de publicação comercial. Em geral, os artistas pretendem que seus livros comuniquem ideias e conceitos. Sendo provável que o livro resultante seja um objeto de estado único ou uma edição limitada de pequena tiragem.

Assim como os criadores de fotolivros, os de livros de artista, tomam decisões sobre formas, métodos construtivos, maneiras pelas quais a narrativa pode ser expressa, o uso de tipografia e valores de produção. No entanto, o livro de artista não é determinado como veículo para outro meio, como o fotolivro é para a fotografia. Os criadores de livro de artista utilizam o livro apenas como formato, sendo a unicidade a obra de arte em si. Em um fotolivro, o formato ‘livro’ tem como função principal servir como suporte e veículo para imagens fotográficas e o que mais o autor achar necessário acrescentar para compor a obra em segundo plano.

Paulo Silveira no livro *A Página Violada* (2008), afirma que “O maior trabalho em extensão a pesquisar o cruzamento entre arte e livro [...] é a dissertação de mestrado para a

---

<sup>12</sup> Original em Inglês: Books have been repositories for the photographic image since the invention of the paper-based photograph. The mass-produced photographic book was made possible by the development of print technology that enabled the inexpensive and efficient reproduction of photographic imagery. However, the popular availability that mass production engendered has given way to elitism and scarcity due to the art market’s commodification of the photobook. The book is perhaps the most effective vehicle through which to present and disseminate a body of photographic work: its life extends beyond that of an exhibition (or a photographer); it is easily portable; and its contents retain the potential for rediscovery. Disponível em: <<https://issuu.com/bintphotobooks/docs/riseofphotobook>>. Acesso em: 24 setembro 2018.

Universidade de Brasília de Catarina Knychala, intitulada *O livro de arte brasileiro [...]*” (SILVEIRA, 2008, p. 63), na qual apresenta na introdução, sem citar livro de artista ou fotolivro, o que faz um livro ser considerado livro de arte:

Será considerado livro de arte aquele que se apresenta como um objeto com valores estéticos tais como boa qualidade e beleza do papel, dos caracteres tipográficos e da encadernação, arquitetura e diagramação harmoniosas e não necessariamente ilustrado; mas, se contiver ilustração, serão consideradas não só as ilustrações feitas com processos manuais, como a xilogravura, a gravura em metal, a litografia e a serigrafia, como também fotografias artísticas e reproduções por processos fotomecânicos.

Considerar-se-ão, no levantamento dos livros de arte, tanto o livro produzido propositalmente como obra de arte, com técnicas e materiais que o distingue dos demais livros publicados em sua época, com tiragem limitada, e destinado a um pequeno número de pessoas, como também o livro produzido natural e espontaneamente como obra de arte, com técnicas e materiais próprios de seu tempo (KNYCHALA, 1983-1984, p. 10-11 apud SILVEIRA, 2008, p. 64).

Por conseguinte, entende-se que o fotolivro também pode ser considerado livro de arte, podendo vir até ser confundido com o livro de artista e vice-versa, mas o que possivelmente pode classificá-lo como tal é o seu valor estético, resultado da união entre formato, fotografia e design. Em última análise, o fotolivro do século XXI, com sua conexão histórica e tangível com o design gráfico e livros de artistas, está alimentando o ressurgimento do fotolivro como uma forma preeminente do livro como arte.

Em 1975 o professor, artista performático e escritor Arthur Matuck publicou o livro de artista *O Olho Prisioneiro*, composto por reproduções em preto-e-branco de fotografias, textos e recortes de jornais que tematizam a questão da tarja preta, que era comumente usada pela imprensa aplicada sobre os olhos de crianças, com o intuito de protegê-las da exposição de suas identidades. No livro, a tarja foi inserida sobre os olhos de Matuck, Che Guevara, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, sobre palavras e imagens. O conteúdo explora questões de privatização de informações, direitos autorais, censura, política de repressão e massacre de animais, originando uma poética sombria e crua, centrada em temas concretos.

*O Olho Prisioneiro* apesar de ser um livro de artista, contém características que se assemelham muito a de um fotolivro, como a grande quantidade de fotografias presente, além de seu formato convencional. Porém, nota-se que este livro não é um veículo onde as fotografias são o foco principal, mas sim todo o seu conteúdo.

Figura 26: O Olho Prisioneiro, Arthur Matuck, 1975



Fonte: A Página Violada, Paulo Silveira

Em suma, serão apresentados abaixo fotolivros contemporâneos que levantam questões sobre identidade em suas narrativas, assim como outros apresentados ao decorrer deste capítulo, a começar pela fotógrafa francesa Lise Sarfati.

Sarfati na série *She*, realizada ao longo de 2005 e 2009 na Califórnia, explora a identidade feminina na vida cotidiana, capturando sensações marcantes de melancolia em retratos intensos. Para prevalecer ideias de duplicidade e identidade, as fotografias se concentram em quatro mulheres de uma família americana, formada pelas irmãs de meia-idade Christine e Gina, assim como as mais jovens Sasha e Sloane, filhas de Christine.

Além de explorar a persona feminina, a série em vez de enfatizar os laços familiares, mostra cada uma delas isoladamente, perdidas em um tipo de reflexão interna que sugere as lutas pessoais às quais estão presas. Na época em que a série foi produzida, Sasha e Sloane mudaram-se do conservadorismo da casa de seus avós para um estilo de vida alternativo em Oakland, na casa de sua mãe. Em um período de reinvenção e sob o olhar cuidadoso de Sarfati, as garotas tentam encontrar suas identidades – Sloane frequentemente muda sua aparência e parece gostar de ser fotografada, enquanto Sasha, quando retratada, demonstra ser pensativa e melancólica. Quentin Bajac, curador-chefe de fotografia do Museu de Arte Moderna ressalta:

Um álbum de família preserva apenas fotografias cuidadosamente selecionadas. De uma vida inteira, armazena apenas momentos escolhidos a dedo, privilegiando ocasiões especiais, exibindo apenas momentos felizes. Ele tende a sublinhar os laços sociais de um grupo, para destacar uma vida compartilhada. Nada disso figura em *She*: em vez de uma cronologia, o tempo é interrompido. Não há foto de grupo ou desejo de encenar um destino coletivo, apenas modelos isolados e indivíduos que parecem não se comunicar entre si; não há momentos felizes ou lugares pitorescos, apenas momentos indiferentes em lugares comuns. Os modelos posam, mas de forma reservada, muitas vezes sem olhar para a câmera. E mesmo quando vemos seus rostos, não parecemos realmente vê-los. Quando fechamos o livro e pensamos um pouco sobre isso, não podemos deixar de ver *She* como o álbum anti-família por excelência<sup>13</sup> (BAJAC, 2012, tradução nossa).

---

<sup>13</sup> Original em Inglês: A family album preserves only carefully selected photographs. Out of an entire life, it stores only handpicked moments, privileging special occasions, displaying only happy moments. It tends to underline a group's social links, to highlight a shared life. None of this figures in *She*: instead of a chronology, time is stopped. There is no group photo or desire to stage a collective destiny, only isolated models and individuals who do not seem to communicate amongst themselves; no happy moments or picturesque places, only indifferent moments in ordinary places. The models pose, but reservedly, often without looking into the camera. And even when we do see their faces, we don't really seem to see them. When we close the book and think a bit about it, we cannot but see *She* as the anti-family album par excellence. Disponível em: <<https://twinpalms.com/books-artists/she/>>. Acesso em: 06 de maio de 2019.

**Figura 27: *She*, Lise Sarfati, 2012**



Fonte: Foto-eye Book Store

Ziyah Gafic, renomado fotojornalista da Bósnia, na série *Quest For Identity* (2012) dedicou-se a catalogar diversos itens pessoais desenterrados das valas comuns no rescaldo da guerra da Bósnia. Um relógio desgastado, um rosário, fotos de carteira e assim por diante – cada item é apresentado na esperança de que alguém reconheça os objetos de seus entes

queridos desaparecidos. Este projeto transcende o longo e doloroso processo de identificação através de uma forte visualidade artística e discurso político. Em matéria para *LensCulture*, Ziyah conta que “Em toda a sua simplicidade, esses itens são o último recurso de identidade, o último lembrete permanente de que essas pessoas sempre existiram.”<sup>14</sup>

**Figura 28: *Quest for Identity*, Ziyah Gafic, 2012**



Fonte: PublicInsta

<sup>14</sup> Matéria publicada na *LensCulture*. Disponível em: <<https://www.lensculture.com/articles/ziyah-gafic-quest-for-identity>>. Acesso em: 05 de maio de 2019.

O fotolivro *Signs of Your Identity* de Daniella Zalcman, documenta histórias de indígenas canadenses que foram colocados em internatos dirigidos pela Igreja cristã para forçar sua integração na cultura dominante. "Eles foram punidos por falarem suas línguas nativas ou por observar quaisquer tradições indígenas", escreve a fotógrafa Daniella Zalcman na introdução de seu primeiro livro. Diante do desafio de documentar uma questão que afeta não apenas as pessoas, mas também suas identidades, Zalcman usa retratos em múltipla exposição para retratar os indígenas que ainda lutam para superar as memórias de suas experiências nas escolas residenciais, com imagens de documentos governamentais que reforçaram a assimilação estratégica, locais onde essas escolas já estiveram e lugares onde, até hoje, os indígenas lutam para acessar serviços que devem estar disponíveis para todos.

**Figura 29: *Signs of Your Identity*, Daniella Zalcman, 2016**



Fonte: Foto-eye Book Store

Para provocar uma reflexão sobre representação de território, processos de construção, transformação, percepção e de gerar novas referências na leitura da paisagem contemporânea, *Bonavista* (2014), fotolivro de David Mocha traz imagens do bairro *Bonavista* – um bairro

localizado nos arredores de Tarragona na Espanha, onde o campo converge com a visualidade da indústria petroquímica, originando uma imagem local caótica e complexa. Ainda assim, seus habitantes souberam forjar uma nova identidade territorial em terrenos periféricos desprovidos de discurso, acrescentando valores positivos à sua paisagem e aos terrenos áridos onde se situa, criando símbolos que falam de sua cultura, histórias do passado e do presente.

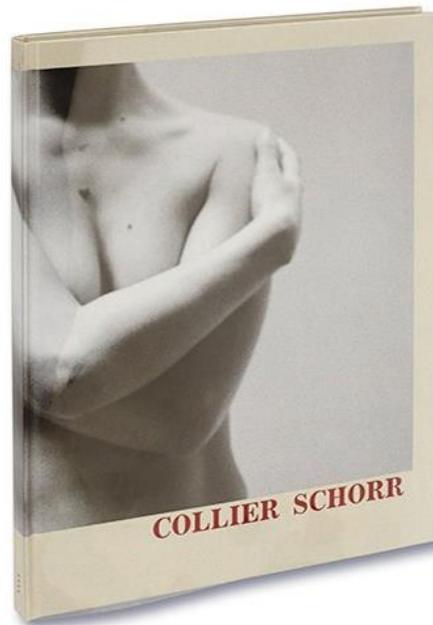
**Figura 30: *Bonavista*, David Mocha, 2014**



Fonte: ControlP

Collier Schorr, conhecido por sua atuação como fotógrafo de moda, considera-se feminista e seu trabalho *8 Women*, aborda questões como gênero, identidade, representação e o papel das mulheres na sociedade pelo viés da *performance* artística. Através de fotografias profundamente enigmáticas produzidas desde meados dos anos 1990, Schorr apresenta oito mulheres de olhares fortes e intimidadores que aproveitam o poder de sua própria objetificação através do olhar do espectador e o jogam de volta.

**Figura 31: *8 Women*, Collier Schorr**



*Staged Pictures* é um projeto colaborativo criado na última década do século XX por Audrius Puipa e Gintautas Trimakas, artistas lituanos que incorporam personagens famosos de pinturas clássicas, adquirindo uma nova identidade e se tornando os próprios personagens. O projeto é uma das primeiras *performances* fotográficas na arte lituana e explora a relação entre pintura e fotografia. *Staged Pictures* se assemelha muito a série *History Portraits* da fotógrafa Cindy Sherman, mencionada no primeiro capítulo desta pesquisa.

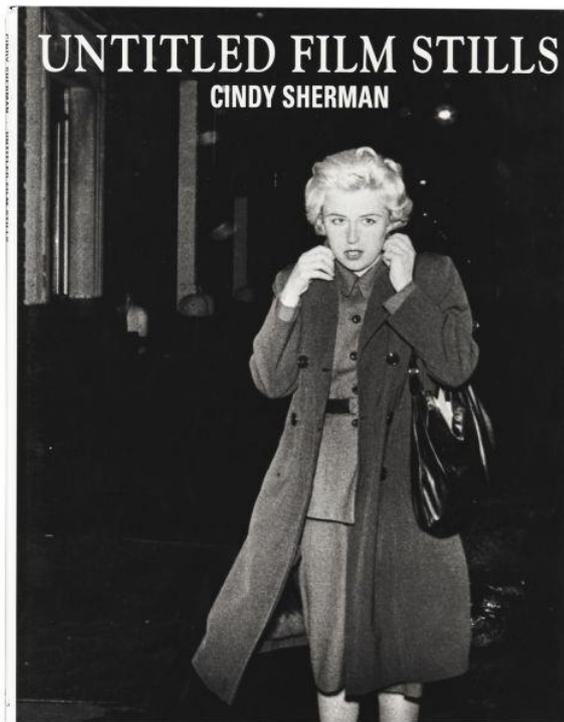
**Figura 32: *Staged Pictures*, Audrius Puipa e Gintautas Trimakas, 2018**

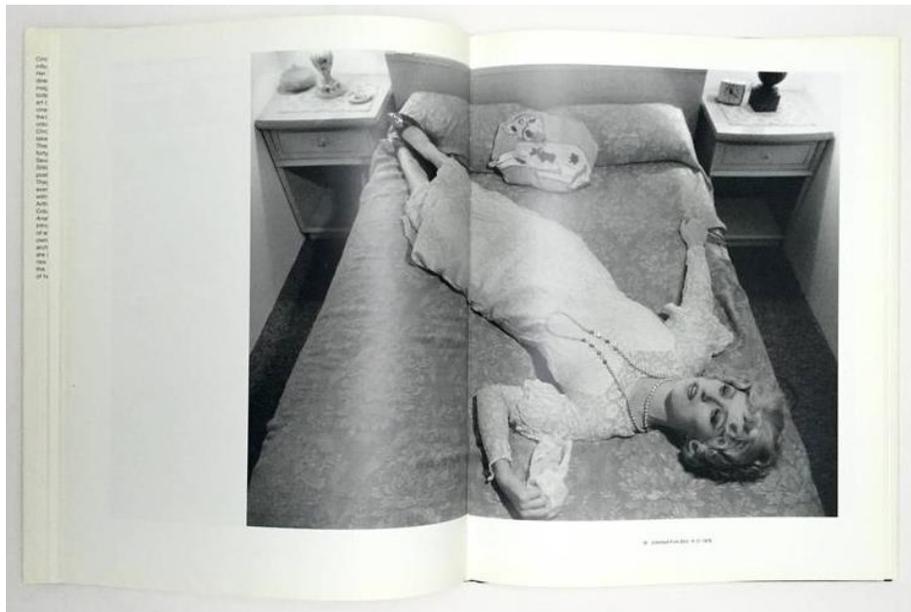


Cindy Sherman, referência notável desta pesquisa, comumente, estrutura seu trabalho em séries, das quais a maioria estão impressas em catálogos e compilações de obras da artista. As séries *Untitled Film Stills* (1977-1980) e *A Play of Selves* (1975) possui fotolivros honrosos.

O fotolivro *Untitled Film Stills*, trabalho inicial da fotógrafa, teve sua primeira edição publicada em 1998 e contém 120 páginas. O fotolivro tem uma aparência simples e pouco sofisticada. A capa é protegida por uma jaqueta e lembra aparentemente uma revista, dessas que trazem um *paparazzi* de alguém famoso na primeira página. Seu interior é composto por um miolo de folhas brancas no qual cada imagem ocupa duas páginas, deixando um pequeno espaço em branco.

**Figura 33: Fotolivro *Untitled Film Still*, Cindy Sherman, 1998**

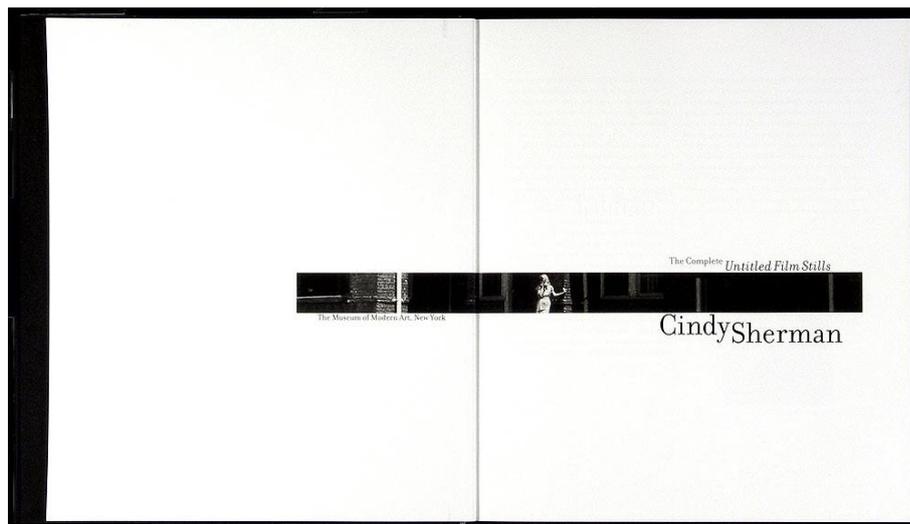
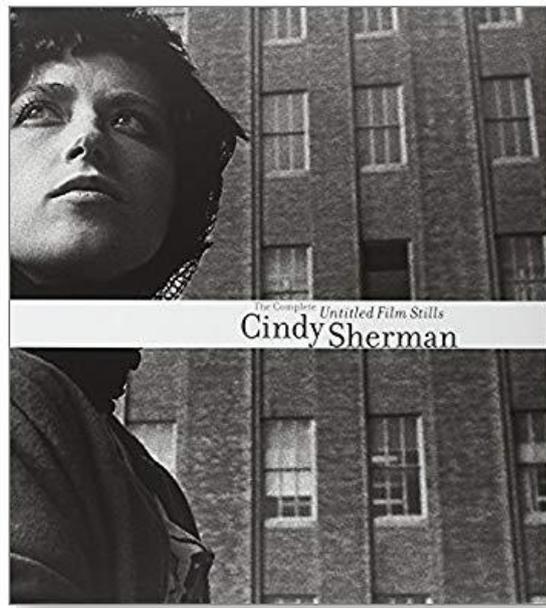




Fonte: Istdibs

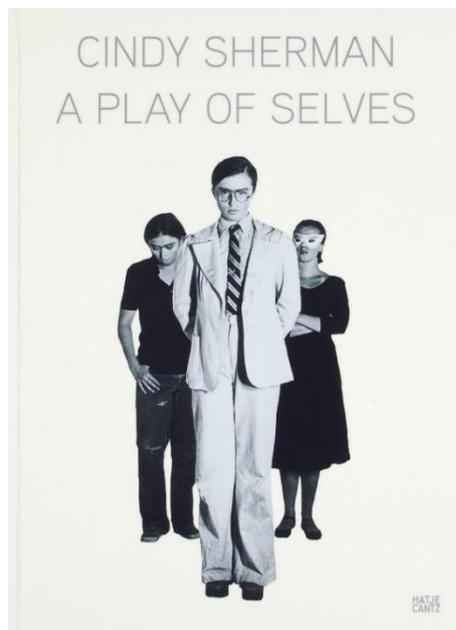
O fotolivro *Untitled Film Still* não possui todas as imagens da série. Porém, a fim de saciar os olhos dos consumidores, o MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) lançou em 2003 a primeira edição do fotolivro/catálogo *Cindy Sherman: The Complete Film Stills*, que contém todas as imagens da série em sequência. O catálogo possui 164 páginas, formato quadrado e capa dura, o que torna a edição mais luxuosa.

Figura 34: Catálogo *Cindy Sherman: The Complete Film Stills*, 2003



A série *A Pay of Selves* (1975) marca um dos primeiros usos do corpo e a apropriação de identidades como tema nas composições fotográficas de Sherman, e compreende setenta e duas montagens fotográficas recortadas em preto e branco feitas durante seu último ano de faculdade. Tendo originalmente usado as figuras recortadas para um filme de animação (*Doll Clothes*, 1976), ela logo percebeu que as figuras podiam dialogar umas com as outras. O roteiro/cenas desenvolveram-se e giraram em torno de uma jovem mulher subjugada por vários alter-egos que trabalham em desacordo com ela.

**Figura 35: *A Pay of Selves*, Cindy Sherman, 1975**



Diante dos contextos apresentados sobre os Fotolivros, sua importância e suas possibilidades estéticas e temáticas, esta pesquisa parte para a sua etapa projetual, ou melhor, sistematizar o processo de criação do fotolivro *VÉU*. A seguir, no capítulo 3, essa sistematização conta com o método fenomenológico que funda o processo criativo e a base metodológica do projeto de design baseado no autor Bruno Munari.

### 3 METODOLOGIA

#### 3.1 DESENVOLVIMENTO DO FOTOLIVRO VÉU

*Os véus ocultam o impulso cego.*

Philip Roth

Este capítulo aborda o passo a passo da criação e confecção do Fotolivro *VÉU* desde a concepção das fotos, criação da narrativa e dos formatos editoriais, impressões, teste e concepção final do projeto, orientado pelo método de abordagem baseado no livro *Das Coisas Nascem Coisas* (1981) do designer e artista visual Bruno Munari. O método projetual não é mais do que uma série de operações necessárias, dispostas em ordem lógica, ditada pela experiência (MUNARI, 1981).

O método de abordagem dessa pesquisa se pauta na fenomenologia. A fenomenologia preocupa-se em entender o fenômeno como ele se apresenta na realidade. O método fenomenológico não deduz, não argumenta, não busca explicações, contenta-se com o que é constatado e percebido na realidade concreta (PRODANOV, 2013) e norteou os processos de criação e concepção das fotografias.

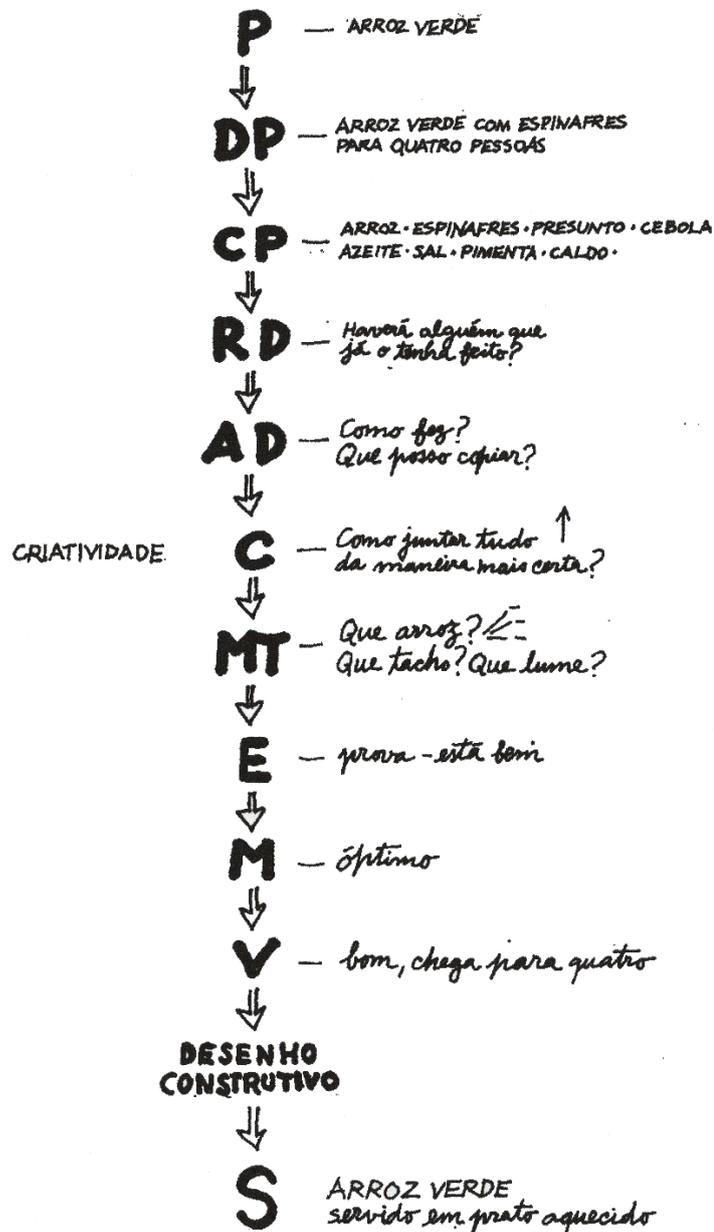
Em relação ao método de procedimento, o mesmo é calcado na obra *Das Coisas Nascem Coisas* (1981) do designer e artista visual Bruno Munari, que desenvolve uma metodologia projetual de criação baseada na solução de problemas. Segundo Munari, do problema à solução, há um caminho a ser trilhado que segue a consecutiva ordem:

- **Problema** – problema do projeto;
- **Definição do problema** – estabelecimento da proposta a ser resolvida;
- **Componentes do problema** – elementos que compõem o problema;
- **Coleta de dados** – pesquisa de referências, similares;
- **Análise de dados** – análise do resultado das pesquisas, tomando nota e verificando suas propriedades;
- **Criatividade** – geração de croquis e alternativas;
- **Materiais e tecnologia** – disposição sobre técnicas, materiais e softwares a serem usados no produto final;
- **Experimentação** – prova preliminar das alternativas com as técnicas selecionadas;

- **Criação de modelo** – prática preliminar das mesmas, em estado não-finalizado, prototipação;
- **Verificação** – testes finais da solução proposta;
- **Desenho construtivo** – finalização do produto;
- **Solução** – produto pronto.

O método apresentado é exemplificado na imagem abaixo:

Figura 36: Metodologia contida na obra *Das Coisas Nascem Coisas*, Bruno Munari, 1998



Baseado na metodologia de Bruno Munari, o plano básico da pesquisa se desenvolve da seguinte maneira:

<b>1. Problema:</b>	Construção de um fotolivro.
<b>2. Definição do Problema:</b>	Construção de um fotolivro a partir da metodologia de Munari, inspirado na obra <i>Untitled Film Still</i> da Fotografa Cindy Sherman.
<b>3. Componentes do Problema:</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Referências de fotolivros.</li> <li>2. Estudo sobre a obra <i>Untitled Film Still</i> de Cindy Sherman.</li> <li>3. Produção do ensaio inspirado na série <i>Untitled Film Still</i> de Cindy Sherman.</li> <li>4. Seleção e edição das imagens do ensaio produzido.</li> <li>5. Construção da narrativa fotográfica.</li> <li>6. Construção gráfica do fotolivro.</li> <li>7. Softwares, formas de impressão, encadernação e papéis.</li> </ol>
<b>4. Coleta de Dados:</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Referências e imagens de fotolivros.</li> <li>2. Imagens da série <i>Untitled Film Still</i>.</li> <li>3. Cenários/locações, iluminação, equipamentos, figurinos e enquadramentos.</li> </ol>
<b>5. Análise de Dados:</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Referências de fotolivros.</li> <li>2. Imagens da série <i>Untitled Film Still</i>.</li> </ol>

	3. Cenários/locações, iluminação, equipamentos, figurinos e enquadramentos.
<b>6. Criatividade:</b>	1. Realização do ensaio fotográfico. 2. Construção da narrativa gráfica. 3. Alternativas gráficas para o fotolivro.
<b>7. Materiais e Tecnologias:</b>	1. Software de edição das imagens. 2. Software para editoração do fotolivro. 3. Impressoras e tipos de impressão.
<b>8. Experimentação:</b>	1. Experimentação de papeis/formatos. 2. Teste de encadernação.
<b>9. Modelo:</b>	Construção da boneca do fotolivro.
<b>10. Verificação:</b>	Testes finais da solução proposta.
<b>11. Desenho de Construção:</b>	1. Finalização do fotolivro. 2. Ficha técnica do fotolivro.
<b>12. Solução:</b>	Fotolivro <i>VÉU</i> .

**a) Coleta e Análise de Dados:**

Os componentes do problema são debatidos aqui através da união entre a etapa de coleta de dados (pesquisa de referências e similares) e a etapa de análise de dados (análise do resultado das pesquisas), pois ao mesmo tempo em que os dados foram pesquisados e coletados, foram analisados a partir de suas propriedades.

- **Referências de Fotolivros**

Para que possamos criar um fotolivro é importante obter informações sobre os mesmos. Nesta etapa realizou-se uma busca por referências de fotolivros que versam sobre identidade, retrato e autorretrato, como apresentados no capítulo 2 desta pesquisa. Ao decorrer desta busca, foram encontrados seis fotolivros que abordam o tema identidade de formas diversas, tais como: a identidade no ambiente familiar, a identidade relacionada à cidade, a identidade feminina e a identidade indígena. Após o estudo do tema relacionado aos fotolivros, analisou-se a estrutura e as informações técnicas de três deles que versam com a proposta de design do fotolivro *VÉU*, são eles: *Signs of Your Identity* (Daniella Zalcman, 2016), *Staged Pictures* (Audrius Puipa e Gintautas Trimakas, 2018) e *Cindy Sherman: The Complete Film Stills* (Cindy Sherman, 2003).

***Staged Pictures, Audrius Puipa e Gintautas Trimakas (2018)*** – Este fotolivro dispõe de um aspecto bastante experimental. Em seu interior, suas páginas se desdobram e páginas menores surgem com imagens e textos. Por esses aspectos e por sua encadernação artesanal, ele possui baixa tiragem que foi produzida pela editora independente *NoRoutine Books*.

Informações:

Editora: NoRoutine Books

Formato: 21 x 25 cm (aprox.)

Encadernação: Artesanal/experimental, capa mole

Páginas: 32

Tipo de papel: Scandia 2000 Marfim 150g, Kaskad Owl Grey 94, 80g

Capa: Gmund Cotton Power Azul 300g

Tipo de impressão: Offset

**Figura 37: Miolo do livro *Staged Pictures*, Audrius Puipa e Gintautas Trimakas, 2018**



Fonte: Foto-eye Book Store

***Signs of Your Identity*, Daniella Zalcman (2016)** – Algo muito interessante, tido como um diferencial neste fotolivro, são as duplas exposições entre os retratos dos indígenas e as imagens de escolas/internatos por eles ocupados. Cada retrato dos indígenas que compõe o fotolivro é impresso em papel vegetal (que tem certa porcentagem de transparência) para enfatizar através da sobreposição a ligação do sujeito com o espaço.

Informações:

Editora: FotoEvidence

Formato: 21,6 x 21,6 cm

Encadernação: Brochura, capa dura

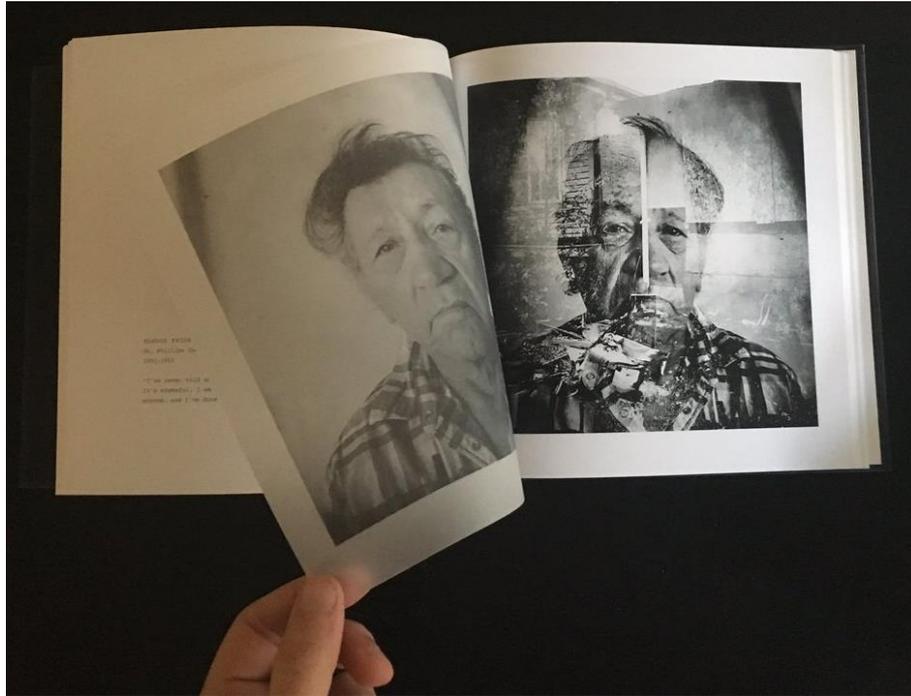
Páginas: 120

Tipo de papel: Não especificado

Capa: Não especificado

Tipo de impressão: Offset

**Figura 38: Miolo do livro *Signs of Your Identity*, Daniella Zalcman, 2016**



Fonte: Foto-eye Book Store

***Cindy Sherman: The Complete Film Stills, Cindy Sherman (2003)*** – Contendo 69 imagens em preto-e-branco sem títulos, a série *Untitled Film Stills* tornou-se o trabalho mais conhecido de Sherman. Este fotolivro/catálogo marca a primeira vez que a série foi publicada como um trabalho unificado, contendo todas as imagens da série e com a própria Sherman organizando a sequência. Tem um design *clean*, minimalista e sofisticado (Imagens p. 55).

Informações:

Editora: MoMa

Formato: 26 x 27,9 cm

Encadernação: Brochura, capa dura

Páginas: 164

Tipo de papel: Não especificado

Capa: Não especificado

Tipo de impressão: Não especificado

- **Estudo das Imagens da Série *Untitled Film Still***

A obra *Untitled Film Still* serviu como referência para criação das imagens que compõem o fotolivro *VÉU*. Nesta etapa buscou-se estudar os cenários, os figurinos, a iluminação, o posicionamento de câmera e os enquadramentos mais utilizados por Sherman em seu ensaio.

Sherman aprendeu bem a medir a quantidade certa de duplo sentido para transmitir uma sensação na representação visual de que há uma história oculta por trás de suas fotografias. Ela aparece como personagens fictícios em cenários que lembram cenas de filmes, com figurinos compostos por roupas *vintage*, perucas e maquiagem usadas para criar uma variedade de personas femininas em momentos aparentemente solitários, onde a personagem parece conversar com alguém fora do cenário. Os '*stills*' são ambientados em uma variedade de locais internos, bem como em paisagens urbanas e rurais.

Analisando suas estratégias de iluminação e seus ângulos de câmera, podemos perceber como as imagens da série são produzidas através do uso de técnicas estilísticas e formais utilizadas em produções cinematográficas. Nota-se, por exemplo, que ela combina técnicas como um ângulo baixo e profundidade de campo para criar um *close-up* facial contra edifícios imponentes em uma perspectiva ilusionista que monumentaliza o assunto. Também podemos notar como o uso de inclinações de câmera coloca seu horizonte pictórico em uma diagonal que desorienta a visão do observador. O baixo ângulo da câmera no *Still* #21 nos impressiona com a ilusão de que estamos olhando para uma Sherman determinada, que acabou de chegar na cidade grande. O efeito reforça inconscientemente a nossa experiência de olhar para alguém imponente e sonhador, que vai em busca de seus objetivos mesmo diante de tantas adversidades.

**Figura 39: *Untitled Film Still* #21 e #58, 1978-1980**



Fonte: MoMa

No *Untitled Film Still #43*, a artista capturou todo o romantismo melancólico ligado à imagem de um sujeito solitário diante dos amplos espaços abertos e de iluminação natural. Na imagem, uma jovem moça vestida com uma anágua, descansa sobre uma árvore no deserto do *Monument Valley*, cenário de muitos filmes de faroeste norte-americanos.

**Figura 40: *Untitled Film Still #43*, 1979**



Fonte: MoMa

Por fim, ao visualizar as imagens da série, percebeu-se que além da grande importância dada aos figurinos e a maquiagem, Sherman foi muito minuciosa quanto as escolhas dos enquadramentos e posições de câmera. A iluminação é quase sempre natural em espaços externos e quando as produções se passam em ambientes internos a iluminação é baixa e por vezes contrastante, o que por conseguinte torna a imagem mais granulada.

**Figura 41: *Untitled Film Still #32, 1979***



Fonte: MoMa

- **Concepção das Imagens para o Ensaio VÉU – Processo de Criação das Imagens**

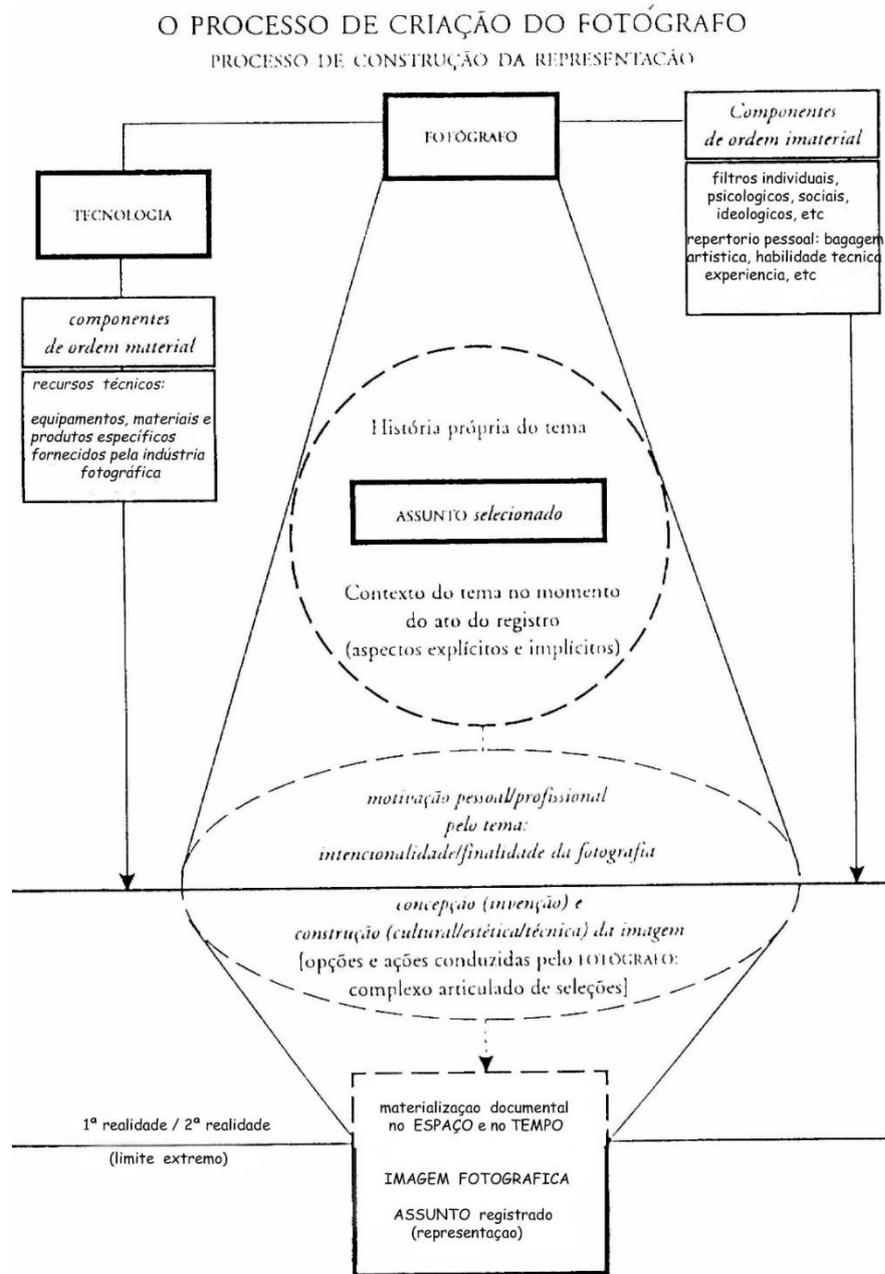
Nessa etapa foi pensando como seriam produzidas as fotografias do ensaio *VÉU*, inspirada na obra *Untitled Film Still*. Pensou-se inicialmente sobre o potencial das ideias/conceitos que as imagens podem transmitir e, posteriormente, como fazer com que esse discurso fosse transmitido. Para isso, foi utilizado como referência o livro *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (1999) de Boris Kossoy, que oferece noções para se entender a materialização da imagem fotográfica.

Segundo Kossoy (1999), o processo de concepção das imagens fotográficas é composto por dois vetores: uma de ordem material e outra de ordem imaterial. O componente de ordem material se refere aos recursos técnicos e tecnológicos da fotografia (equipamentos e recursos fornecidos pela indústria fotográfica). Já o componente de ordem imaterial diz respeito a memória, aos filtros psicossocioculturais e ideológicos, a experiência artística e habilidade técnica do fotógrafo. Entre esses dois vetores (componente material e imaterial) está o *olhar* do fotógrafo que busca em determinado tema, uma história que tem uma intencionalidade, seja pessoal ou profissional.

Ainda segundo Kossoy, desta tríade (ordem material, imaterial e *olhar*) surge o produto do ato fotográfico que é a foto – assunto/registro que congela o espaço/tempo. O congelamento do tempo e espaço gerado pelo ato fotográfico (DUBOIS, 1994) proporciona o fenômeno da *primeira e segunda realidade* da fotografia.

A *primeira realidade* se refere ao momento vivido pelo fotógrafo no ato do registro do tema/assunto. Para Kossoy, só o fotógrafo tem acesso a realidade deste momento, pois ao congelar o tempo e recortar o espaço, a imagem fotográfica torna-se uma *micronarrativa* feita de escolhas tais como o enquadramento, iluminação, etc. Mesmo que o tema seja um fenômeno real, a imagem retratada se torna uma *realidade fictícia* construída pelo fotógrafo. Nesse sentido, o produto da imagem – foto, devedora da *primeira realidade* se torna *segunda realidade*, ou melhor, mostra uma cena/tema/assunto cuja motivação e escolhas do fotógrafo tornam-se polissêmicas para o apreciador da imagem que não vivenciou a *primeira realidade*. A *segunda realidade* é sempre o misto de uma *ficção real* dos fatos, propícias a múltiplas interpretações.

**Figura 42: Processo de Criação do Fotorógrafo, Boris Kossoy, 1999**



Fonte: Realidades e Ficções na Trama Fotográfica, Boris Kossoy

De acordo com essas orientações iniciou-se o processo de criação das imagens do fotolivro *VÉU*. Processo este que envolveu *performance* e simulações, incorporando figuras femininas da família e personagens de repertório midiático, mantendo a consciência de que estas figuras/personagens seriam um outro eu que não está inteiramente desligado do verdadeiro eu. A imersão no ambiente provocou o posicionamento das personagens, e as imagens obtidas como resultado desta imersão possuem um significado e interpretação pessoal, mas que podem

ser interpretadas de diversas outras formas, de acordo com o imaginário de cada um que as observa.

- **Cenários, Iluminação, Equipamentos e Figurino**

A escolha dos cenários para produção das imagens do ensaio *VÉU* se deu a partir da memória afetiva, por suscitarem sensações de pertencimento, lembranças, histórias e significados importantes, considerando que essas sensações se referem as noções da identidade do sujeito. Dessa maneira, visando trazer o caráter afetivo para as imagens, entendendo que a memória afetiva pode ser considerada como uma construção ou como uma ficção de algo já vivido, os cenários começaram a ser pensados e listados. Os equipamentos utilizados no processo de captura desses cenários são: Câmera Canon T5i, lentes 18-55mm e 55-250mm e tripé.<sup>15</sup> Dois tipos de luz foram estudados e selecionados: 1. Luz artificial – decorrente do uso de lâmpadas, flashes ou qualquer tipo de fonte de luz manipulável. 2. Luz natural – oriunda da natureza.

Os figurinos escolhidos para o ensaio *VÉU* são responsáveis por materializar símbolos que representam cada personagem criado, dando forma a estética do ensaio. São constituídos por uma combinação de roupas, acessórios, maquiagem e perucas, que são ferramentas importantes na construção das personagens e trabalham como item de caracterização exibindo as primeiras informações ao observador.

Listagem dos cenários, iluminação e figurino por sessão fotográfica:

#### 1º Sessão

Cenário 01 – Apartamento vazio e obscuro (luz natural e artificial).

Figurino a: Camisola preta de cetim, maquiagem suave, peruca de cabelo curto loiro e liso.

Figurino b: Camisa de botão comprida, maquiagem suave, peruca de cabelo *black power*.

#### 2º Sessão

Cenário 02 – Praça cercada por grandes prédios (luz natural)

---

<sup>15</sup> Uma breve pesquisa foi feita em relação aos equipamentos, no entanto a seleção se deu pelo fato dos mesmos serem as únicas opções que fazem parte do acervo pessoal de equipamentos fotográficos.

Figurino: Vestido preto, casaco comprido, echarpe, óculos *vintage*, maquiagem suave, peruca de cabelo grisalho curto.

### 3º Sessão

Cenário 03 – Parque com paisagens naturais (luz natural)

Figurino: Blusa decotada preta, short com estampa poá, óculos *vintage*, maquiagem suave, peruca de cabelo loiro curto e cacheado.

### 4º Sessão

Cenário 04 – Elevador antigo (luz artificial)

Cenário 05 – Escadas de prédio (luz artificial)

Cenário 06 – Sala com espelho grande, antigo (luz artificial)

Cenário 07 – Corredor (luz artificial)

Figurino: Vestido preto, meia calça preta, sapatos *scarpin*, colar de pérolas, maquiagem suave com batom vermelho, peruca de cabelo loiro cacheado e curto.

### 5º Sessão

Cenário 08 – Estrada deserta (luz natural)

Cenário 09 – Igreja pequena e casas de arquitetura vernacular (luz natural)

Figurino: Camisa e saia comprida de botão, sandália rasteira, bolsa de ombro, maquiagem suave, peruca de cabelo loiro curto e cacheado.

Cenário 10 – Horta (luz natural)

Figurino: Camisola branca, lenço, regador, maquiagem suave, peruca de cabelo castanho comprido e cacheado.

### 6º Sessão

Cenário 11 – Sala vazia contendo apenas um móvel com abajur meia luz. (luz artificial)

Figurino: Camisola branca rendada, maquiagem pesada/escuro, peruca de cabelo curto castanho e liso.

- **Enquadramentos**

Os seis tipos de enquadramentos explanados abaixo foram selecionados como referência para produção das imagens do ensaio *VÉU* por serem os tipos mais recorrentes na série *Untitled Film Still* da fotógrafa Cindy Sherman.

A palavra enquadramento e o verbo enquadrar apareceram com o cinema para designar o processo mental e material já em atividade portanto na imagem pictórica e fotográfica, pela qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos. O enquadramento é pois a atividade da moldura, sua mobilidade potencial, o deslize interminável da janela à qual a moldura equivale em todos os modos da imagem representativa baseados numa referência, primeira ou última, a um olho genérico, a um olhar, ainda que perfeitamente anônimo e desencarnado cuja a imagem é um traço (AUMONT, 1993, p. 153).

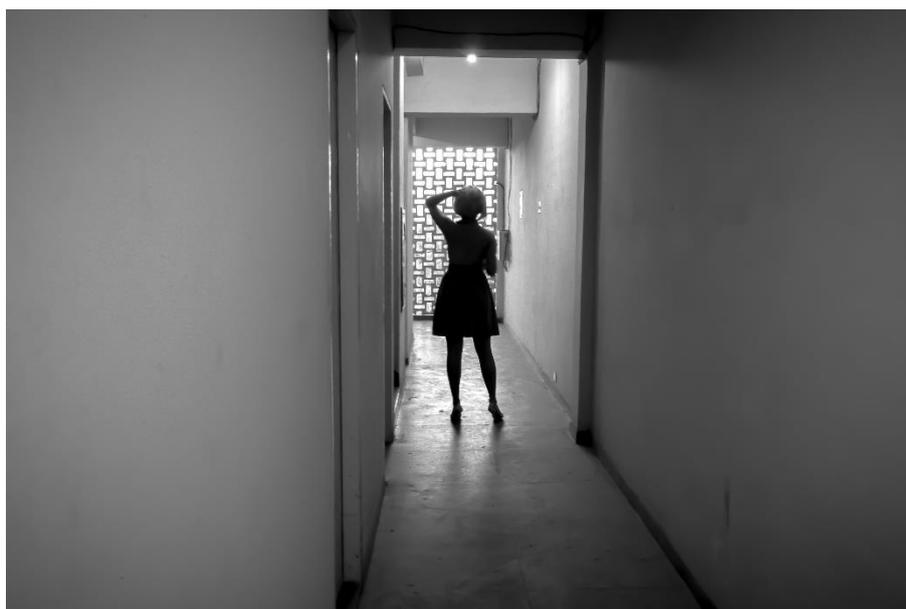
<p><b>Plano aberto</b> – Mostra todos os elementos presentes na cena.</p>	
<p><b>Plano americano</b> – Mostra a figura humana enquadrada do joelho para cima.</p>	
<p><b>Plano médio</b> – Mostra a figura humana da cintura para cima.</p>	
<p><b>Plano próximo</b> – A figura humana é enquadrada de modo que apareça o corpo um pouco acima da cintura.</p>	
<p><b>Close-up</b> – A figura humana é enquadrada do peito para cima, enfatizando as expressões faciais na imagem.</p>	
<p><b>Big close-up</b> – Mostra somente a cabeça do personagem, enfatizando as expressões faciais, de maneira que ocupe aproximadamente todo o cenário, sem deixar muitos espaços à sua volta. Cria uma aura intimista e expressiva.</p>	

**b) Criatividade:**

- **Realização do Ensaio Fotográfico para o Fotolivro VÉU**

A primeira sessão do ensaio foi realizada em agosto de 2018 na cidade de Caruaru, Pernambuco. Em um apartamento vazio e antiquado (cenário 01), com piso de madeira e janelas em vidraçaria, o tom bege e rosado das paredes criou uma aura nostálgica. A luz que penetrava as vidraças das portas e janelas, dramatizaram o ambiente e conseqüentemente a fotografia. Na varanda, a luz era intensa, fria, de um fim de tarde nublado. No corredor do prédio, havia pouca luz e já parecia noite – cenário perfeito para a incorporação de uma persona melancólica e misteriosa. No fim do corredor, havia um elevador antigo e escadas. Cenários perfeitos para fotos.

**Figura 43: VÉU, Marina Soares, 2019**



Fonte: A autora, 2018

A segunda, terceira e quarta sessão aconteceram em São Paulo em outubro de 2018 em três cenários diferentes: o Pátio do Colégio, o parque Ibirapuera e o condomínio Paulista. O Pátio do Colégio que é cercado por grandes prédios de arquitetura eclética/neoclássica, permitiu a incorporação de uma persona perdida em meio à megalópole de arranha-céus. A beira de um lago no parque Ibirapuera surgiu uma persona tranquila e encantada com a beleza natural do espaço, que portava uma câmera antiga e registrava tudo que fazia os seus olhos brilharem. Deitada na grama, em muitos momentos parecia apontar a câmera para alguém especial. O

condomínio Paulista, lugar de aparência *vintage*, tinha um corredor extenso com um tapete vermelho que o percorria, onde há alguns quadros *art déco*, um espelho luxuoso e um elevador antigo, cenário perfeito para imagens dramáticas e a criação de uma persona luxuosa.

**Figura 44: VÉU, Marina Soares, 2019**



Fonte: A autora, 2019

**Figura 45: VÉU, Marina Soares, 2019**



Fonte: A autora, 2019

A quinta sessão aconteceu no distrito de Mandacaru, pertencente à cidade de Gravatá em abril de 2019. Foi em Mandacaru onde alguns antepassados da família Soares nasceram e viveram. A estrada para lá é deserta e rota para muitos caminhoneiros que vivem da roça. O distrito é formado por uma igreja cercada por casas, pouco comércio, roças e fazendas. É um espaço onde a memória afetiva fez suscitar uma personagem que encarna personas femininas ligada à família e aos ancestrais. O figurino utilizado nesta sessão já foi usado por uma figura feminina da família. A luz intensa que pairava sobre os cenários causando muito suor, deu vida a uma personagem que estava cansada por não ter conseguido carona na estrada com sentido à Mandacaru e teve que ir andando. A segunda personagem criada, vestiu-se de uma garota do campo que regou a colheita (cenário 10) no fim de tarde.

**Figura 46: VÉU, Marina Soares, 2019**



Fonte: A autora, 2019

A sexta sessão se passou em Olinda, Pernambuco em maio de 2019, onde um ambiente a meia luz foi instaurado e uma personagem misteriosa, que aparentava ter personalidade forte encarava alguém que estava presente.

**Figura 47: VÉU, Marina Soares, 2019**



Fonte: A autora, 2019

- **Construção da Narrativa Fotográfica**

Depois de produzidas as imagens, estudou-se nesta etapa como seria construída a narrativa fotográfica do fotolivro para que pudessem ser arquitetadas as alternativas gráficas adequadas para atender as propostas aqui explanadas. Para isso, as imagens do ensaio foram impressas e postas na parede como uma forma de aproximar-se mais intimamente delas e enxergar uma narrativa. Então, pensou-se que o objetivo do fotolivro *VÉU* é de incitar emoções divergentes e a curiosidade do observador, como ao assistir um filme. Por este motivo, pensou-se em adicionar ao fotolivro, alternadamente, imagens que possuem uma carga maior de mistério e impacto visual e outras que possuem uma carga menor. Em um filme, por exemplo, quase sempre é preciso aumentar a tensão para então diminuí-la, fazendo com que haja momentos de humor, medo, mistério e drama.

Nesse sentido, segundo Silveira:

O primeiro grande elemento ordinal no livro é a sequencialidade na percepção ou na leitura. Ela é a diretriz da ordem interna da obra, envolvendo a interação

mecânica do leitor ou fruidor. Um livro envolve o tempo de sua construção e os tempos de seu desfrute. Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e intelecção) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras (SILVEIRA, 2008, p.72).

Para transmitir esta ideia através do fotolivro pensou-se em dividir as imagens em grupos consecutivos, sem páginas de interrupção, como cenas de um filme, tendo uma unidade de tempo e espaço que se desenrola algum tipo de ação. As imagens seriam organizadas em grupos de no máximo quatro fotografias do mesmo contexto e personagem, podendo vir a se repetir as mesmas personagens em uma nova sequência de imagens, para então despertar no observador o desejo de voltar algumas páginas e fazer ligações de um grupo de imagens com o outro. A primeira fotografia, que estará presente na capa, deve atrair o observador para introduzi-lo na narrativa, como uma imagem expressiva que guia os olhos ainda mais para o objeto, e a imagem final deve concluir a jornada através do fotolivro. Fotogramas (imagens reveladas sobre papel fotossensível) viriam fora do miolo, em algum tipo de suporte, como uma espécie de bônus para complementar e enriquecer o fotolivro. E para incitar ainda mais a interação do observador com o fotolivro, algumas páginas poderiam ser destacáveis, para que o observador pudesse ter uma visão diferente sobre a narrativa depois de destaca-las.

Finitude e sequência são dois elementos estruturais fundamentais de um livro. Os limites de um livro – seus parâmetros em espaço e tempo e seus limites físicos demarcados – são tão fundamentais que somente dentro de proposições conceituais desmaterializadas ou espaço eletrônico podem eles ser suspensos. O uso da sequência varia de livro para livro. Mesmo a necessidade da sequência fixa não se aplica universalmente – pode ser argumentado que certos “livros” que são elaborados por conjuntos de cartões ou elementos soltos ainda permanecem sob a definição de uma forma livro (DRUCKER, 1995, p. 257 apud SILVEIRA, 2008, p. 82).

- **Alternativas Gráficas para o Fotolivro VÉU**

O fotógrafo é um contador de histórias, e o livro um espaço aberto para a infinidade. O fotolivro, prole da união entre a fotografia e o livro, permite ao leitor a descoberta de um tempo passado, um tempo presente ou a criação de um novo tempo. O designer gráfico tem um papel importantíssimo neste processo. Ele cria os limites da infinidade, desfruta do espaço em branco e proporciona uma percepção da imagem sobre o suporte em que foi aplicada. Quando uma imagem é colocada em um livro, a percepção em relação a ela muda, já que a imagem é um limite inconstante. A função do designer como programador visual é melhorar a percepção das imagens dentro do formato escolhido.

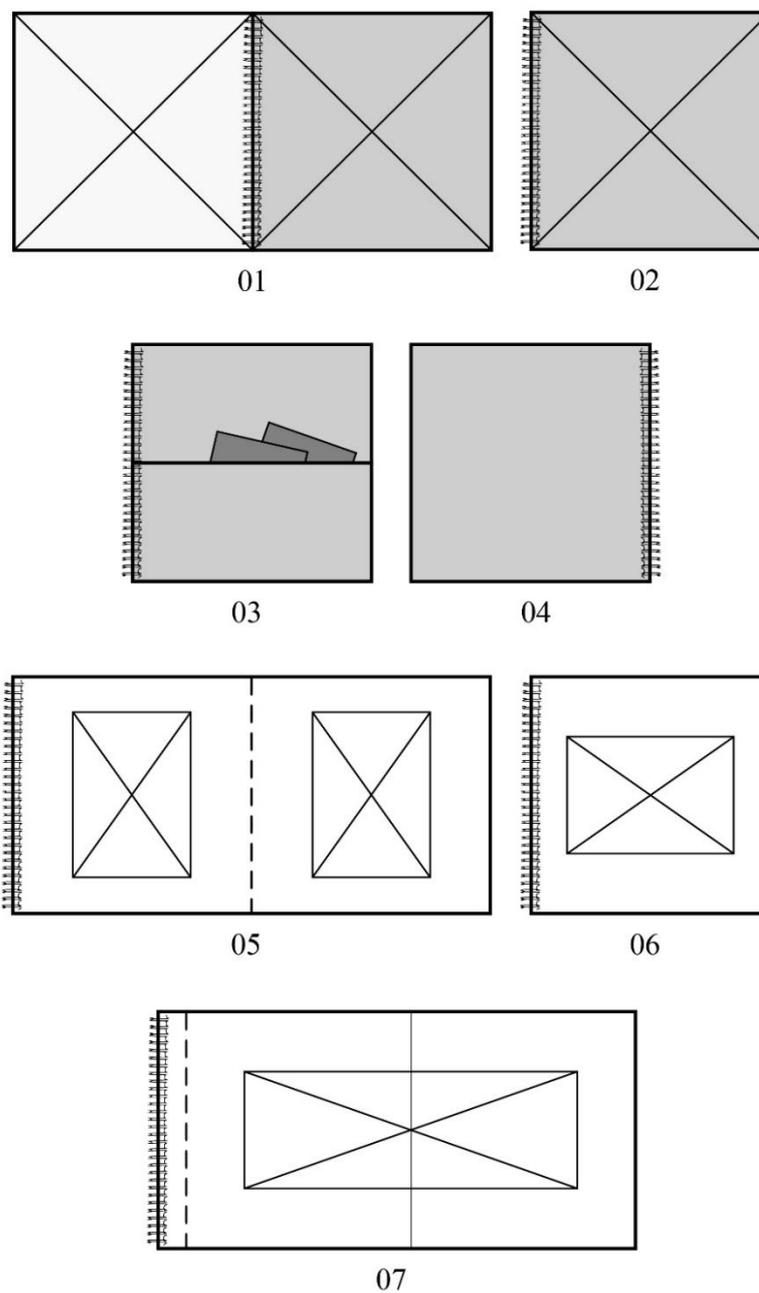
A construção do fotolivro *VÉU* foi pensada dentro dos fundamentos do design gráfico gerando duas alternativas baseadas na pesquisa relacionada a narrativa das imagens realizadas no ensaio *VÉU* e aos fotolivros analisados nas etapas de coleta e análise de dados. Alternativas estas que são passíveis de serem reproduzidas manualmente como uma publicação alternativa e independente de baixa tiragem.

O fotolivro da alternativa 01 (figura 78) tem como capa um imagem do ensaio *VÉU* impressa em folha de transparência (podendo haver três opção de escolha / livros com capas diferentes) contendo por baixo um papel de gramatura maior na cor cinza, causando um efeito especial sobre a imagem impressa em transparência e deixando a capa mais resistente, pois a folha de transparência é de baixa gramatura. Esta capa foi pensada para despertar a ideia de véu, algo que oculta e ao mesmo tempo revela “[...] em design, a transparência é habitualmente empregada não com propósitos de clareza, mas para criar imagens densas e sedimentadas, construídas com véus de cores e texturas” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 147). A folha de transparência cumpre bem a função de transmitir esta ideia a partir da capa, onde a imagem impressa na folha só é vista com certa nitidez sobre o papel cinza.

A transparência também pode servir para adicionar complexidade ao permitir que as camadas se misturem e se confundam. Ela pode ser utilizada tematicamente para combinar ou contrastar ideias, conectando diferentes níveis de conteúdo. Quando usada de maneira consciente e deliberada, a transparência contribui para o sentido e a fascinação visual de um trabalho de design (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 147).

A quarta capa é produzida apenas com o papel cinza, e traz em seu verso um bolso para guardar dois fotogramas com imagens da série, enriquecendo o fotolivro. O título vem na folha de rosto, para evitar poluição visual. O miolo é composto por folhas brancas destacáveis de tamanhos diferentes, para incentivar a interação do observador com o fotolivro e as imagens. Um grid foi criado para alinhar as imagens, deixando uma margem larga ao redor. “[...] Margens maiores podem enfatizar uma imagem ou um campo de texto como um objeto, chamando a atenção para isso” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 104). A encadernação *wire-o*, foi escolhida por facilitar o ato de destacar as imagens, a abertura dos *posters* e o passar das páginas.

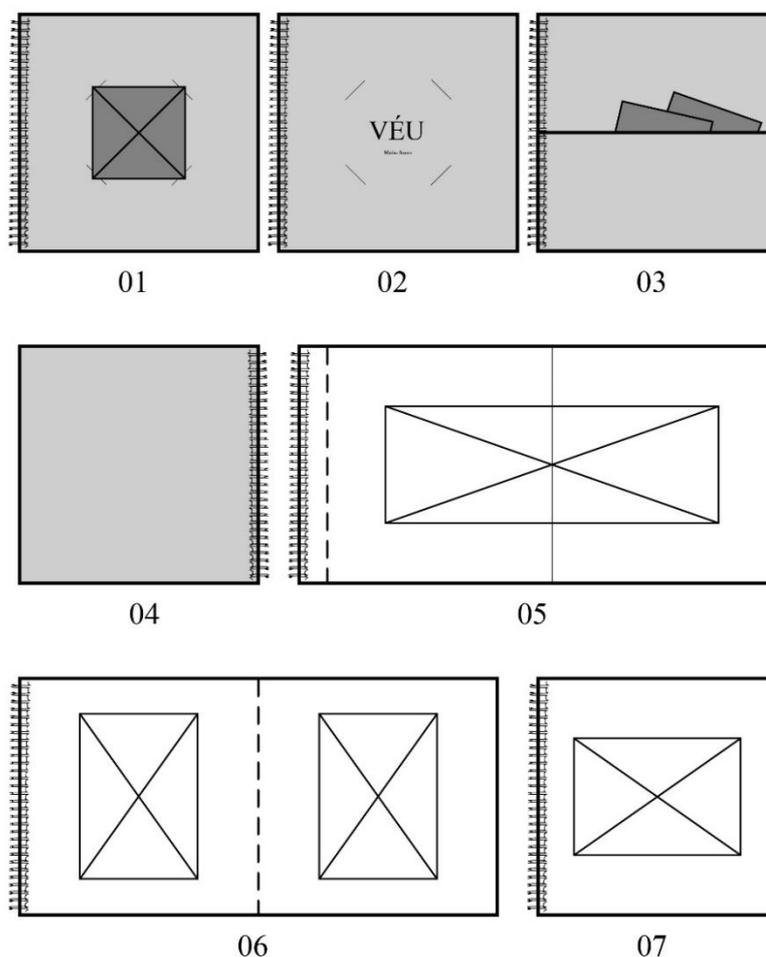
**Figura 48: Alternativa 01 – Imagem ilustrativa**



Fonte: A autora, 2019

- 01 = Capa aberta 21x21 cm
- 02 = Capa fechada 21x21 cm
- 03 = Quarta capa (verso) 21x21 cm
- 04 = Quarta capa com fotolivro fechado 21x21 cm
- 05 = Página interna poster - dobrável e destacável 40x21 cm
- 06 = Página interna 21x21 cm
- 07 = Página interna poster - dobrável e destacável 40x21 cm

**Figura 49: Alternativa 02 – Imagem ilustrativa**



Fonte: A autora, 2019

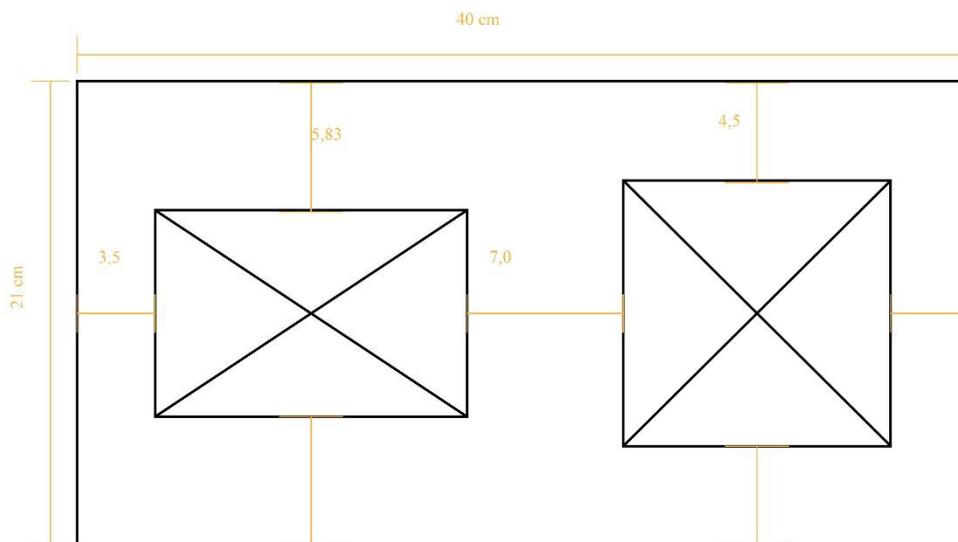
- 01 = Capa com fotograma encaixado 21x21 cm
- 02 = Capa sem o fotograma 21x21 cm
- 03 = Quarta capa (verso) 21x21 cm
- 04 = Quarta capa 21x21 cm
- 05 = Página interna poster - dobrável e destacável 40x21 cm
- 06 = Página interna poster - dobrável e destacável 40x21 cm
- 07 = Página interna 21x21 cm

Este fotolivro (Alternativa 02) (ver figura 67 p. 95), sobretudo a capa, remete diretamente a álbuns de recordações antigos, que possuem pequenos suportes para encaixar fotos. No entanto, além de fazer alusão a álbuns, o intuito de colocar uma imagem encaixada na capa é de esconder o título como um véu que oculta, fazendo com que o observador só

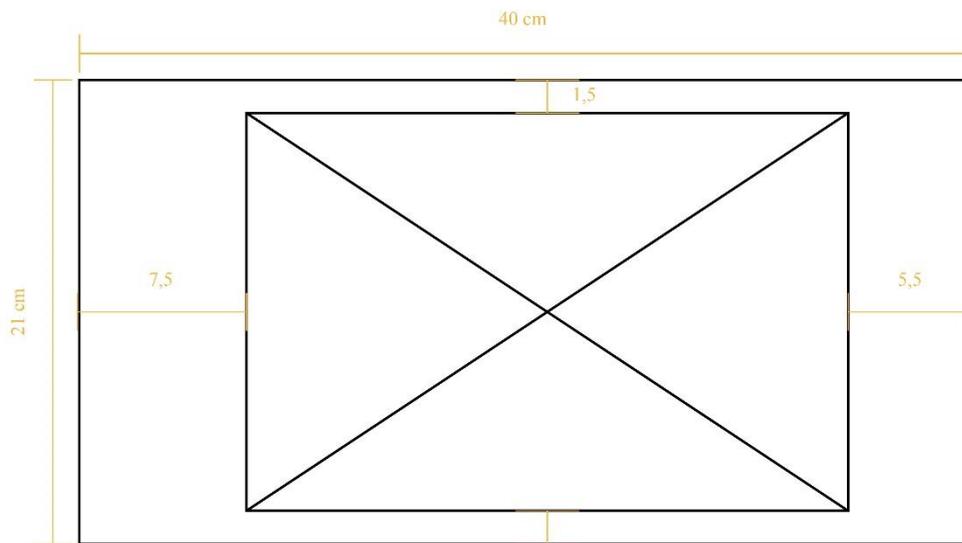
descubra o título do fotolivro quando trocar o fotograma por outro, que estará disponível no bolso do verso da quarta capa. A encadernação e miolo é tal como a alternativa 01.

Grids técnicos foram construídos para organizar as fotografias do ensaio dentro de sua estrutura, seguindo os parâmetros estabelecidos em relação aos tamanhos dos papéis das alternativas gráficas 01 e 02, como mostra as figuras abaixo:

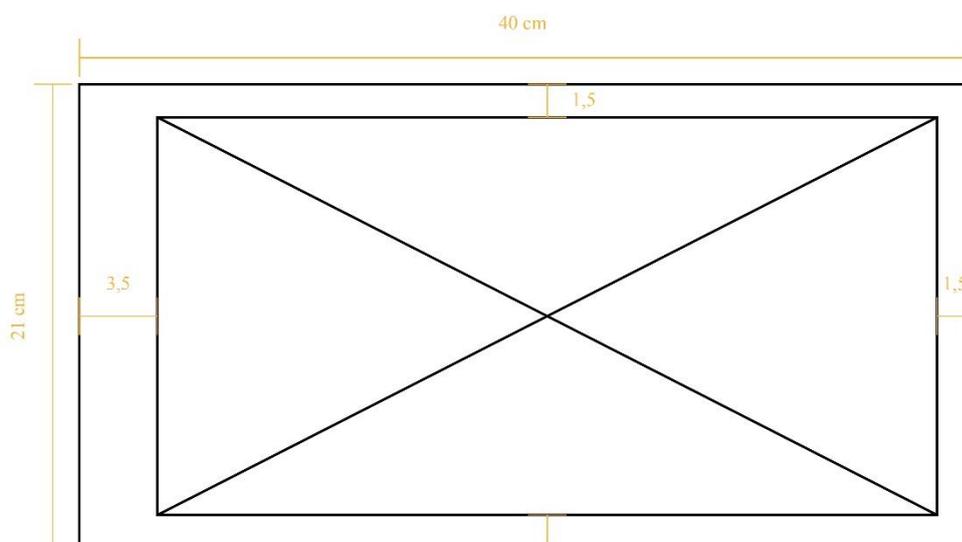
**Figura 50: Grid 01 para fotografia**



Fonte: A autora, 2019

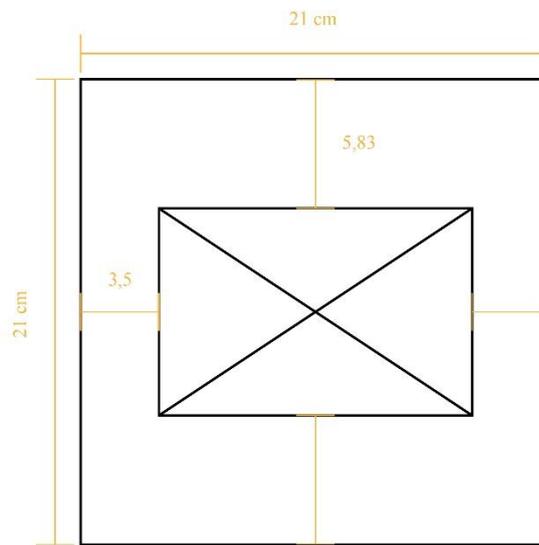
**Figura 51: Grid 02 para fotografia**

Fonte: A autora, 2019

**Figura 52: Grid 03 para fotografia**

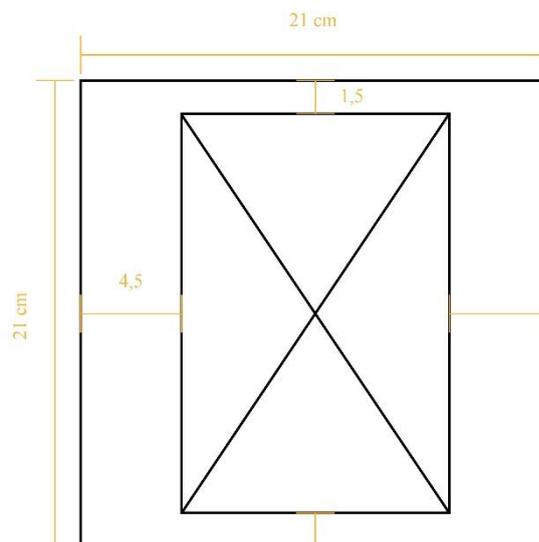
Fonte: A autora, 2019

**Figura 53: Grid 04 para fotografia**



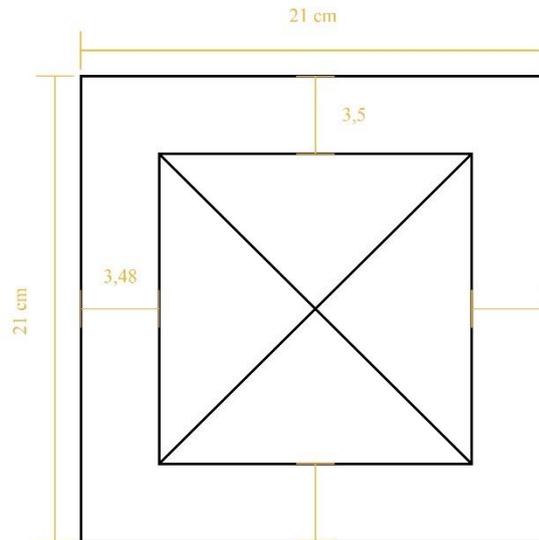
Fonte: A autora, 2019

**Figura 54: Grid 05 para fotografia**



Fonte: A autora, 2019

**Figura 55: Grid 06 para fotografia**



Fonte: A autora, 2019

Para as informações escritas (título, autora e ficha técnica) do fotolivro *VÉU*, foi preferida a fonte Bell MT regular, com serifa, pois fontes com serifa são legíveis e mais fáceis de serem lidas em trabalhos impressos, isso porque a serifa torna as letras individuais mais distintas e mais fáceis de serem reconhecidas. Ademais, possuem um aspecto clássico e elegante, que condiz com as alternativas gráficas apresentadas acima.

**Figura 56: Disposição estrutural da fonte Bell Mt Regular**

## BELL MT Regular (1990-1992)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 0123456789  
 !? \$&%@ [ ] ( ) { } , ; ' \* ' + - / < = >  
 á à â ã ç è é ê ë ñ ò ó ô õ ö ù ú

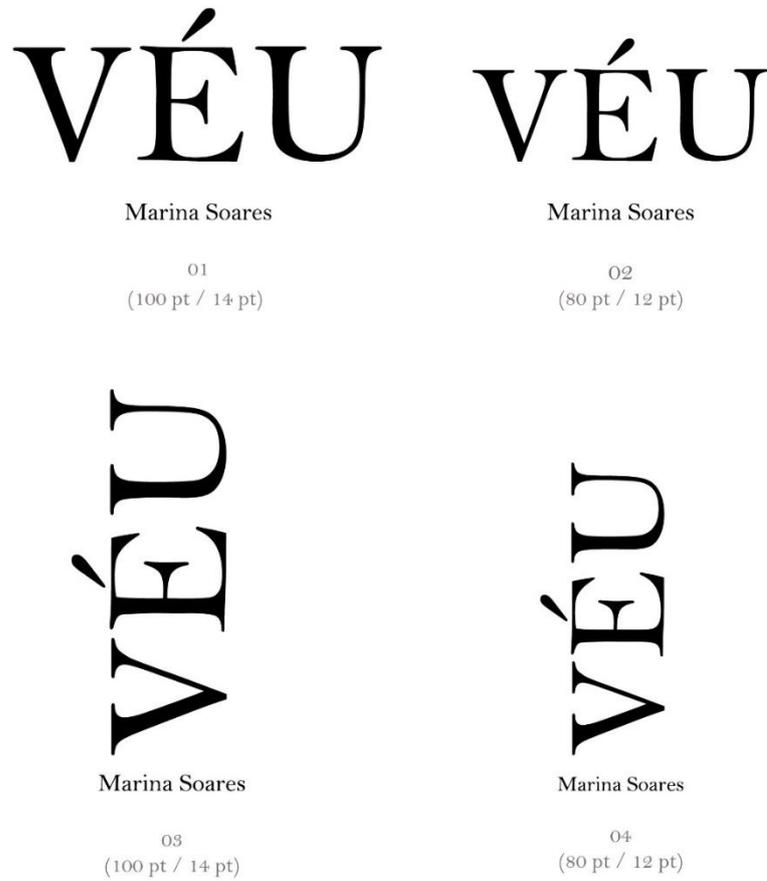
---

12 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 18 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 24 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 36 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 48 ABCDEFGHIJKLMNOPQ  
 60 ABCDEFGHIJKLMN  
 72 ABCDEFGHIJKL

Fonte: A autora, 2019

A tipografia é uma parte essencial em um projeto de design. Ela se relaciona com o tema e a mensagem que se quer transmitir. Para o fotolivro *VÉU* foram construídas quatro alternativas de *Letterings* tipográficos para o título:

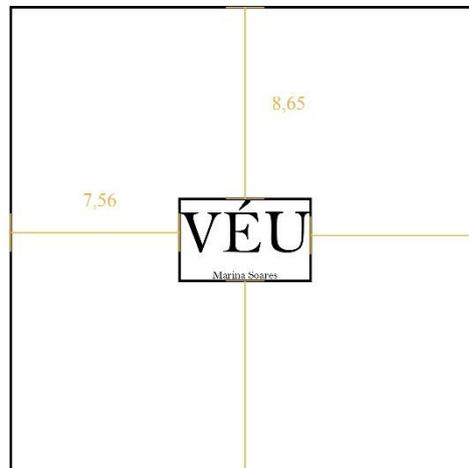
Figura 57: Teste de *Letterings* para título do Fotolivro



Fonte: A autora, 2019

Os *letterings* apresentados foram aplicadas na folha de rosto da alternativa 01 e na capa da alternativa 02 do fotolivro, sendo o *lettering* 02, em formato horizontal e tamanho mediano a que obteve melhor resultado estético, bem como as fontes 10pt, 12pt e 14pt para outras informações do fotolivro. O grid construído para ela apresenta-se a abaixo:

**Figura 58: Figura: Grid para o Título**



Fonte: A autora, 2019

**c) Materiais e Tecnologias / Experimentação:**

- **Software de Edição das Imagens**

O software utilizado na edição das imagens é o *Adobe Lightroom Classic CC*, que possui uma gama imensa de ferramentas para edição de imagens fotográficas. As imagens do ensaio foram editadas no formato RAW em escalas de tons preto e branco e colorido. O preto e branco foi escolhido para atribuir as imagens um viés dramático mais intenso e deixar a imagem naturalmente mais expressiva. Sem a profusão natural das cores para confundir a atenção, e concentrar o olhar em detalhes, contrastes e texturas. As imagens que se mantiveram a cores foram ajustadas separadamente em termos de contraste, matiz, saturação e luminância, deixando-as com tons mais sutis. O granulado foi preservado em todas as imagens da série para remeter diretamente ao passado e ao efeito de filmes fotográficos.

- **Software para Editoração do Fotolivro**

O software escolhido para edição do fotolivro foi o *Adobe Illustrator CC 2018*, que oferece uma série de recursos para construção de projetos gráficos que atendem a todas as necessidades do fotolivro *VÉU* e de qualquer alternativa gráfica apresentada.

- **Impressoras, Tipos de Impressão e Experimentação de Papeis/Formatos**

Dentre uma gama imensa de tipos de impressão e impressoras disponíveis no mercado, para impressão do fotolivro *VÉU* foi preferido utilizar a impressora *Canon g3100* jato de tinta por fazer parte de acervo pessoal, além de atender as necessidades de impressão deste projeto. Em suas propriedades, a impressora possui os recursos de ajuste de tipos e tamanhos de papel, impressão sem borda, com uso da área total do papel (ideal para fotos), qualidade de impressão e tinta nas cores CMYK resistentes a água. Para impressão do fotolivro *VÉU* foram testadas várias configurações e tipos de impressão com os papéis *Opaline Dimond 180g*, *Metal Color Dark Silver 300g* e em folha de transparência para impressora jato de tinta, papéis estes escolhidos através do catálogo da *Fedrigoni* (indústria de papéis) para compor o fotolivro.

**Figura 59: Materiais e Experimentações**



Fonte: A autora, 2019

A cor leitosa do papel *Opaline Diamond* 180g dá destaque as fotografias, e apesar de sua superfície lisa, cria texturas sutis sobre a imagem quando impressas. O papel *Metal Color Dark Silver* 300g é brilhoso e possui um tom de cinza que remete aos tons das imagens em preto e branco, causando um efeito especial na capa, por baixo da folha de transparência.

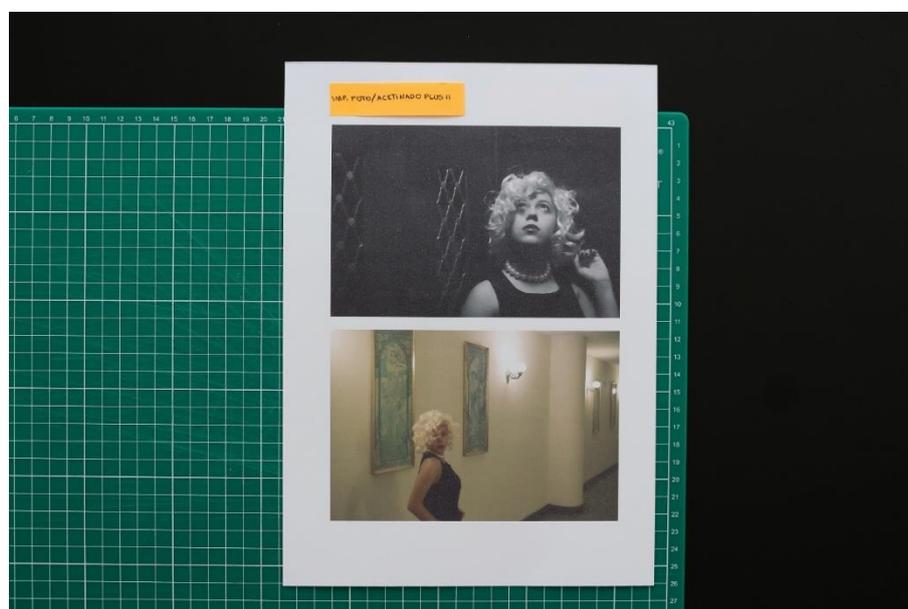
### Teste 01

Impressão de foto

Tipo de mídia: Papel fotográfico acetinado plus II (sendo impresso em *Opaline Dimond* 180g)

Qualidade de impressão: Alta

Figura 60: Teste de Impressão 01



Fonte: A autora, 2019

### Teste 02

Impressão de foto

Tipo de mídia: Papel fotográfico profissional brilhante (sendo impresso em *Opaline Diamond* 180g)

Qualidade de impressão: Alta

**Figura 61: Teste de Impressão 02**

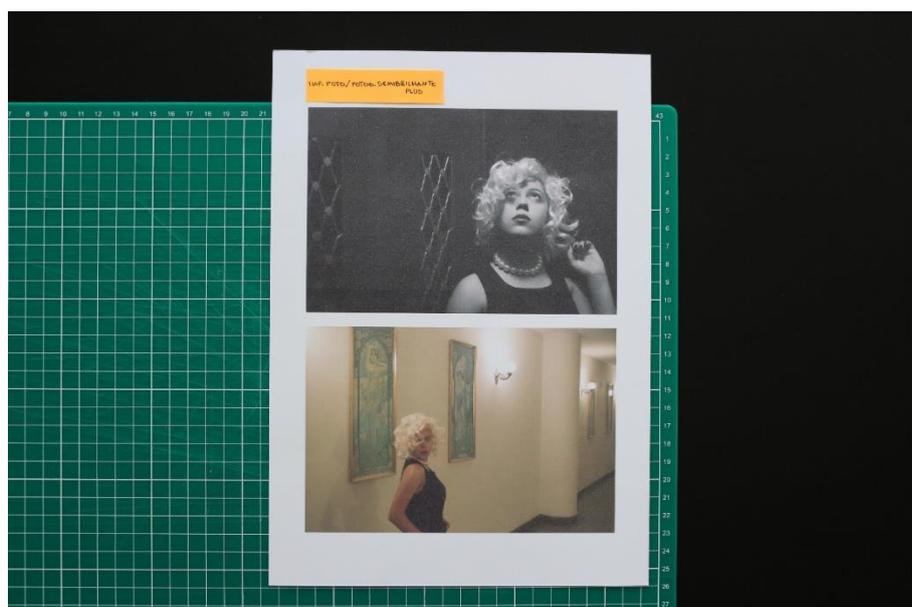
Fonte: A autora, 2019

### Teste 03

Impressão de foto

Tipo de mídia: Papel fotográfico semibrilhante plus (sendo impresso em *Opaline Diamond* 180g)

Qualidade de impressão: Alta

**Figura 62: Teste de Impressão 03**

Fonte: A autora, 2019

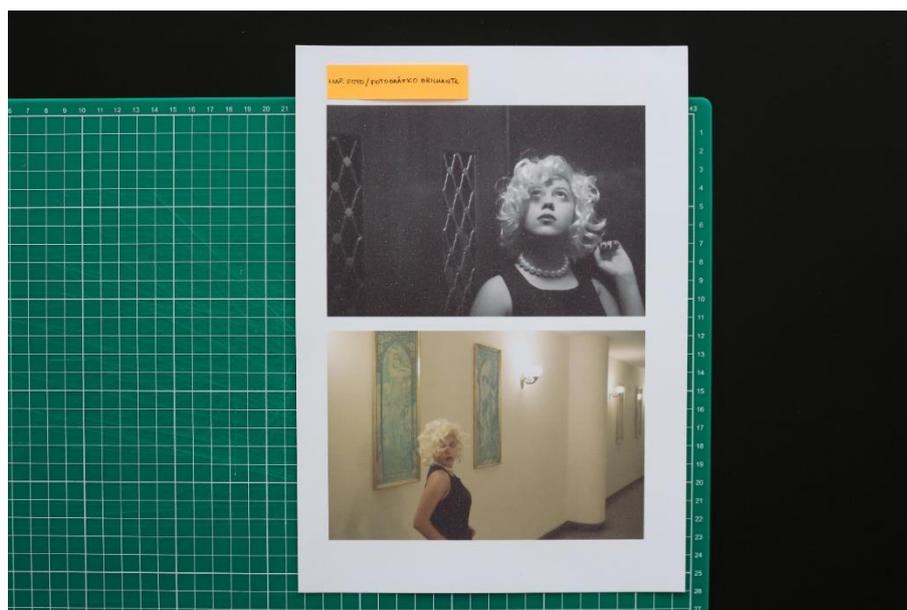
**Teste 04**

Impressão de foto

Tipo de mídia: Papel fotográfico brilhante (sendo impresso em *Opaline Diamond* 180g)

Qualidade de impressão: Alta

**Figura 63: Teste de Impressão 04**



Fonte: A autora, 2019

**Teste 05**

Impressão de foto

Tipo de mídia: Papel fotográfico fosco (sendo impresso em *Opaline Diamond* 180g)

Qualidade de impressão: Alta

**Figura 64: Teste de Impressão 05**



Fonte: A autora, 2019

## Teste 06

Impressão de foto

Tipo de mídia: *High Resolution Paper* (sendo impresso em *Opaline Diamond 180g*)

Qualidade de impressão: Alta

**Figura 65: Teste de Impressão 06**



Fonte: A autora, 2019

**Teste 07**

Impressão de foto

Tipo de mídia: *High Resolution Paper* (sendo impresso em folha de transparência)

Qualidade de impressão: Alta

**Teste 08**

Impressão padrão

Tipo de mídia: *High Resolution Paper* (sendo impresso em *Metal Color Dark Silver 300g*)

Qualidade de impressão: Alta

Considerando os testes, percebeu-se que o melhor tipo de impressão sobre o papel *Opaline Diamond 180g* para compor o miolo do fotolivro, foi o do teste 04, porque foi o tipo de impressão que menos modificou a cor das imagens. O teste 07 obteve um bom resultado sobre a folha de transparência gerando um preto intenso, o teste 08 também obteve um bom resultado sobre o papel *Metal Color Dark Silver 300g*, usado para compor capa.

- **Teste de Encadernação**

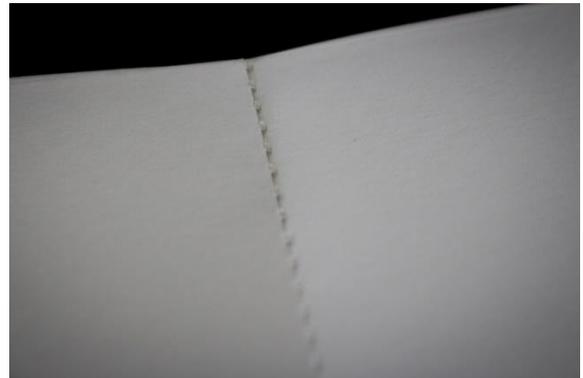
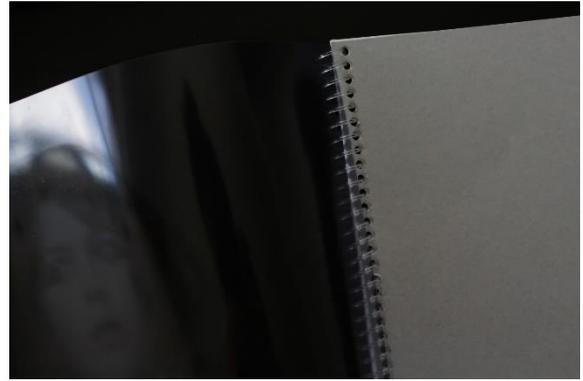
A encadernação *wire-o* é uma forma moderna do tipo espiral, feito de arame metálico sofisticado, de furos quadrados que permitem o uso de qualquer tipo de capa. Tendo em mente que as alternativas gráficas tem como tipo de encarnação o *wire-o*, nesta etapa ele foi experimentado e aprovado. O *wire-o* se adequou perfeitamente ao fotolivro, atendendo todos os objetivos da proposta, que são: facilitar o destacamento das imagens destacáveis e o ato de passar as páginas, atribuindo, ademais, sofisticação e simplicidade.

**d) Modelo:**

- **Construção da Boneca do Fotolivro VÉU**

Tendo em vista as alternativas gráficas produzidas, nesta etapa elas foram experimentadas com os materiais que cada uma determina, exceto a encadernação *wire-o*, que foi substituída apenas na boneca pela encadernação similar em espiral.

**Figura 66: Boneca da alternativa gráfica 01**



Fonte: A autora, 2019

**Figura 67: Boneca da alternativa gráfica 02**



Fonte: A autora, 2019

O miolo e a quarta capa desta alternativa é o mesmo da alternativa 01, por este motivo não foram adicionadas fotografias dos mesmos. Em suma, os resultados das bonecas foram muito bons. Porém a alternativa 01 obteve melhor resultado estético e atendeu melhor a proposta do fotolivro *VÉU*, sendo ela a proposta adotada.

**e) Verificação:**

- **Testes Finais da Solução da Proposta**

Todas as imagens da série e informações escritas foram impressas sobre o papel *Opaline Diamond* 180g e obtiveram bons resultados, assim como os fotogramas revelados e a encadernação. Desta forma, partiu-se para etapa de desenho de construção.

**f) Desenho de Construção:**

- **Finalização do Fotolivro**

Com os parâmetros da diagramação, composição e narrativa decididos, segue-se com o processo de finalização dos fotolivros. Nesta etapa todo o livro foi finalizado no software de edição *Adobe Illustrator CC 2018*. Por fim, o arquivo de impressão foi fechado em pdf de maneira com que as imagens não fossem comprimidas e mantivessem a qualidade original, sendo em seguida impressas nos papéis já refilados no tamanho proposto (21x21 cm e 40x21 cm).

- **Ficha Técnica do Fotolivro**

**VÉU, Marina Soares (2019)**

Editora: Contrabando

Exemplares: 04

Formato: 21x21 cm

Encadernação: Wire-o

Páginas: 33

Total de fotografias: 29 + 2 fotogramas

Miolo: Opaline Diamond 180g

Capa: Folha de Transparência + Metal Color Dark Silver 300g

Fonte: Bell MT regular

Tipo de impressão: Jato de Tinta

### g) Fotolivro VÉU Finalizado

O fotolivro *VÉU* finalizado está exatamente como o planejado, as etapas propostas por Bruno Munari contribuíram eficientemente para que este problema de design fosse solucionado.

Figura 68: Fotolivro *VÉU* finalizado



Fonte: A autora, 2019

## 4 CONCLUSÃO

O ato de criar é algo desafiador. Criar um fotolivro e fazer parte de todo o processo como designer, editora, fotógrafa e pesquisadora demanda tempo e dedicação. Para que *VÉU* ficasse pronto houveram muito testes e experimentações. A princípio, a construção do fotolivro começou com a escolha do tema, a decisão sobre o conceito, e então a criação da narrativa fotográfica e projetos gráficos, problemas estes que foram solucionados com sucesso seguindo a metodologia proposta por Munari.

Como ressaltado na introdução deste trabalho e como foi visto durante as etapas de pesquisa, na construção das imagens do fotolivro *VÉU*, a palavra *re.co.nhe.cer* e o processo de reconhecer-se e de reconhecimento, se repete e se fortalece na afirmação enquanto artista, pessoa e mulher, na criação das imagens que são de um outro *Eu*. Portanto, a visualidade dos ensaios fotográficos e a construção/confecção do fotolivro *VÉU* é carregada por símbolos, vivências, repertórios e imaginários.

Dito isso, retomando o objetivo geral desta pesquisa, cuja meta é a construção de um fotolivro autoral inspirado na obra fotográfica *Untitled Film Stills* da fotógrafa Cindy Sherman segundo o método de procedimento projetual de Bruno Munari, que consideramos ter sido atingida. Em relação aos objetivos específicos desta investigação temos:

1. Discutir a obra fotográfica *Untitled Film Stills* da fotógrafa Cindy Sherman.
2. Debater o desenvolvimento histórico e estético do Fotolivro.
3. Construir o Fotolivro *VÉU* seguindo o método projetual de Bruno Munari na obra *Das Coisas Nascem Coisas* (1981).

Os itens dos objetivos específicos acima citados podem ser considerados concluídos, uma vez que, de acordo com a metodologia de pesquisa fenomenológica, no capítulo 1 denominado *Cindy Sherman: Retratos de uma Natureza Fictícia*, que trata da fotógrafa e artista visual americana Cindy Sherman que criou a série de retratos femininos intitulado *Untitled Film Stills* (1977 e 1995), nos levou a discutir questões sobre identidade, estereótipos femininos na arte, retrato e autorretrato. A visão estereotipada da representação feminina que desafia nossa capacidade de separar o real (artista) da imagem construída (personagem), tornou-se uma referência para a construção dos ensaios fotográficos do fotolivro *VÉU*, revelando nesse caso, a faceta fenomenológica desta pesquisa.

O segundo capítulo, *Fotolivros: Novas Possibilidades Estéticas no Universo Fotográfico*, em consonância com o segundo ponto dos objetivos específicos, traz um panorama contextual dos Fotolivros, seu surgimento, suas possibilidades estéticas, sua

importância no universo da fotografia, design e mercado, assim como seus principais autores/fotógrafos e debates sobre as obras com ênfase nas questões identitárias. A busca por essas referências foi de suma importância para a geração de alternativas para a criação/construção do fotolivro *VÉU*.

Em sintonia com o método de procedimento baseado na metodologia de design de Bruno Munari (*Das Coisas Nascem Coisas*), o terceiro objetivo específico se concretiza no capítulo 3, ou melhor, o ***Desenvolvimento do Fotolivro VÉU*** onde todo o passo a passo da criação e confecção do Fotolivro *VÉU*, desde a concepção das fotos, tratamento das imagens, criação dos formatos editoriais, impressões, teste e concepção final do projeto, foram orientados pelo método de abordagem supracitado.

O fotolivro *VÉU*, inspiradas na série fotográfica *Untitled Film Still*, levanta de maneira imagética, questões sobre identidade, representação feminina na imagem e discussões sobre retrato e autorretrato, contribuindo para o crescimento de pesquisas no campo de investigação e estudo sobre fotolivros, pois como se sabe, trata-se de tema recente, com pouca bibliografia em língua portuguesa. Assim, este projeto de conclusão de curso visa deixar um produto fotográfico, resultado da harmoniosa união entre design, arte e fotografia.

Ademais, ressaltamos que o véu, símbolo que recobre o corpo, representado no fotolivro através da incorporação de personagens femininas e da apropriação de outras identidades, realça a capacidade de sentir o toque, o movimento do corpo que o move além, pela ligação que temos do interior com o exterior de nós mesmos. Por fim, espera-se que o trabalho aqui realizado sirva de contribuição a áreas do conhecimento em design e fotografia, mais precisamente sobre o tema fotolivros.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 13<sup>a</sup> ed. São Paulo: Papirus, 1993.
- BOOM, Mattie; PRINS, Ralph. **Photography Between Covers: The Dutch Documentar Photobook After 1945**. Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.
- BORBA, Francisco S. (org.). **Dicionário UNESP do Português Contemporâneo**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- CRIMP, Douglas. A atividade fotográfica do pós-modernismo. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais**. Rio de Janeiro: 2004. Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11\\_douglas\\_crimp.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_douglas_crimp.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2018.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros Latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos Fundamentos do Design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MUNARI, Bruno. **Das Coisas Nascem Coisas**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- Olhavê. **Entrevista Iatã Cannabrava**. Disponível em: <<http://olhave.com.br/2009/03/entrevistando-13/>>. Acesso em: 24 setembro 2018.
- PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The photobook: a history. V. I**. Londres: Phaidon, 2004.  
 \_\_\_\_\_. **The photobook: a history. V. II**. London: Phaidon, 2006.  
 \_\_\_\_\_. **The photobook: a history. V. III**. London: Phaidon, 2014.
- PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do Trabalho Científico [recurso eletrônico]: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. 2<sup>o</sup> ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- SHANNON, Elizabeth. **The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century**. Ensaio produzido em 2010. Disponível em: <<https://issuu.com/bintphotobooks/docs/riseofphotobook>>. Acesso em: 24 setembro 2018.
- SHERMAN, Cindy. **The Complete Untitled Film Still**. Nova Iorque: MoMa the Museum of Modern Art, 2003.

SILVEIRA, P. **A Faceta Travestida do Livro Fotográfico**. Anais do 24º Encontro da ANPAP Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões. Santa Maria: 2015

SILVEIRA, P. **A Página Violada: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista**. 2ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

#### **SITES:**

<http://www.cindysherman.com> Acesso em 01/05/2018

<https://www.wikiart.org/> Acesso em 01/05/2018

<http://www.hallwalls.org> Acesso em 24/05/2018

<https://www.burchfieldpenney.org/> Acesso em 25/05/2018

<http://olhave.com.br/2009/03/entrevistando-13> Acesso em 24/09/2018

<https://digitalcollections.nypl.org/> Acesso em 11/03/2019

<https://www.moma.org/> Acesso em 11/03/2019

<https://www.metmuseum.org/> Acesso em 11/03/2019

<https://www.khanacademy.org/> Acesso em 11/03/2019

<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/> Acesso em 14/03/2019

<https://issuu.com/bintphotobooks/docs/riseofphotobook> Acesso em 10/04/2019

<https://www.raptisrarebooks.com/> Acesso em 10/04/2019

<https://twinpalms.com/books-artists/she/> Acesso em 06/05/2019

<https://www.photoeye.com/> Acesso em 06/05/2019

<https://www.lensculture.com> Acesso em 06/05/2019

<http://www.control-p.es/> Acesso em 08/05/2019

<https://www.facebook.com/noroutinebooks/> Acesso em 08/05/2019

<https://www.1stdibs.com/> Acesso em 09/05/2019