



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CAMPUS AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE DESIGN

IZABEL MARLUCE SILVA LEMOS

SINTO SAUDADES, JÁ NÃO ME RECORDO PORQUÊ: a construção de uma
narrativa visual sobre memória afetiva conduzida por cores

Caruaru
2025

IZABEL MARLUCE SILVA LEMOS

SINTO SAUDADES, JÁ NÃO ME RECORDO PORQUÊ: a construção de uma narrativa visual sobre memória afetiva conduzida por cores

Memorial Descritivo de Projeto apresentado ao Curso de Design do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Design.

Orientador (a): Daniela Nery Bracchi

Caruaru

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Lemos, Izabel Marluce Silva.

Sinto saudades, já não me recordo porquê: a construção de uma narrativa visual sobre memória afetiva conduzida por cores / Izabel Marluce Silva Lemos.
- Caruaru, 2025.

56 p. : il.

Orientador(a): Daniela Nery Bracchi

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Design, 2025.

Inclui referências, apêndices.

1. Fotolivro. 2. Narrativa Visual. 3. Fotografia. 4. Design Editorial. 5. Memória Afetiva. 6. Cor. I. Bracchi, Daniela Nery. (Orientação). II. Título.

770 CDD (22.ed.)

IZABEL MARLUCE SILVA LEMOS

SINTO SAUDADES, JÁ NÃO ME RECORDO PORQUÊ: a construção de uma narrativa visual sobre memória afetiva conduzida por cores

Memorial Descritivo de Projeto apresentado ao Curso de Design do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Design.

Aprovada em: 03/04/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Daniela Nery Bracchi (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr^a. Maria de Fátima Waechter Finizola Santana (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr^a. Amanda Mansur Custódio Nogueira (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Em memória do meu avô Seu Zé,
que sempre se lembrou de mim.
De sua neta Zabé.

Para a minha família e para a Izabel dos começos.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer aos meus pais Marluce e Waldir, por sempre me apoiarem em meio às incertezas, aflições, ansiedades, projetos, sonhos e ideias malucas, mesmo quando não entendem do que se trata, obrigada por estarem sempre comigo independente de tudo, por todo amor, esforço e dedicação de vocês para eu estar aqui hoje. Ao meu irmão Gabriel, por estar sempre comigo, por me ouvir, pelas risadas e apoio, você sempre será meu melhor amigo e meu melhor presente.

Meu agradecimento especial à Dani Bracchi, que felicidade foi encontrá-la nesta jornada, é difícil expressar o tamanho de minha gratidão em palavras. Obrigada pela parceria ao longo deste curso, pela paciência, atenção, confiança, conversas, incentivo, pela leveza, por ter me guiado neste caminho no qual tenho me encontrado, você é uma mulher incrível e uma inspiração para todas nós, gratidão por TUDO, e por trazer Patti pra nos fazer companhia. Sou grata ao Fotolab, por ser refúgio e o lar de tantas ideias, conhecimentos, projetos, inspirações, apoio, encontros e boas companhias, por ter sido também minha casa em meio ao caos.

Agradeço às amizades e parcerias feitas ao longo do caminho que de algum modo tornaram esta jornada mais leve e que também a enriqueceram. Obrigada Emilly e Levi, o meu trio parada dura, que bom que nos encontramos mesmo em meio ao caos da pandemia, fizemos trabalhos incríveis juntos (e nos divertimos também), minha admiração pela pessoa e profissionais que são, que orgulho de vocês. Agradeço também as amizades e parcerias que vinheram por intermédio de Dani e do Fotolab, tantas pessoas que admiro, em especial quero agradecer a Karol por topa os projetos mesmo em meio ao caos, pelo apoio, pelas risadas e conversas, e por aquele cuscuz que você fez e levou pra mim naquele dia difícil, e a Manu, pelas músicas, conhecimentos aleatórios e conversas, obrigada por ser você. Sou grata também ao TIPIA Coletivo Fotográfico, no qual faço parte e sou uma das co-fundadoras junto com Karol e Dani Leite, que nasceu graças a esses encontros no Fotolab, obrigada meninas por estarmos juntas na jornada de colocar o sonho de trabalhar com o que amamos em prática. Agradeço também às minhas companheiras do apartamento 201, sou grata por ter encontrado vocês no momento certo, obrigada por serem quem são, por tudo.

Por fim, minha gratidão a UFPE, ao corpo docente do Núcleo de Design e Comunicação, e a todas e todos que de forma direta ou indireta colaboraram com a minha formação, e fizeram ser possível chegar até aqui.

RESUMO

Este trabalho concerne a produção de um projeto editorial de fotolivro, que tem como temática a memória afetiva e utiliza as cores como condutor estético da narrativa visual. No cenário de publicações independentes, principalmente em Pernambuco que possui leis de incentivo e fomento a produções culturais, o fotolivro tem ganhado espaço e se tornado um dos meios principais para fotógrafos e artistas visuais mostrarem seus trabalhos. A pesquisa deste trabalho se debruça sobre os três pilares principais deste projeto: a narrativa visual, a memória afetiva e a cor. Nesse sentido, a narrativa visual é um fator crucial de um fotolivro, sendo este o norte para todo o projeto editorial. Neste projeto, a partir do entendimento de narrativas visuais, foi o momento de entender sobre memória afetiva a partir das perspectivas bergsoniana e walloniana respectivamente, e como a fotografia se entrelaça a memórias e afetos a partir das campanhas publicitárias realizadas pela Kodak em seu auge. A cor é um elemento que provoca efeito sinestésico, nos fazendo recordar memórias por meio dos sentidos, por esse motivo ela é um recurso importante utilizado em obras cinematográficas e por fotógrafos em seus trabalhos, e é neste aspecto que a cor se insere neste projeto. A metodologia abordada foi a de Bruno Munari (2002), do seu livro *Das coisas nascem coisas* (2002), que se constitui de doze etapas para a realização de um projeto. O produto final deste trabalho, foi um projeto editorial de um fotolivro intitulado *Sinto saudades, já não me recordo porquê*, resultante desta pesquisa e que se compõe de uma narrativa subjetiva, que faz alegoria as memórias, afetos e cores.

Palavras-chave: fotolivro; narrativa visual; fotografia; design editorial; memória afetiva; cor.

ABSTRACT

This work concerns the production of an editorial photobook project, which has affective memory as its theme and uses colors as an aesthetic conductor of the visual narrative. In the independent publishing scene, especially in Pernambuco, which has laws that encourage and promote these cultural productions, photobooks have been gaining ground and have become one of the main ways for photographers and visual artists to showcase their work. The research for this work focuses on the three main pillars of this project: visual narrative, affective memory, and color. In this sense, visual narrative is a crucial factor in a photobook, and this is the guiding principle for the entire editorial project. With the understanding of visual narratives, it was time to understand affective memory from the Bergsonian and Wallonian perspectives, respectively, and how photography intertwines with memories and affections based on the advertising campaigns carried out by Kodak at its peak. Color is an element that causes a synesthetic effect, making us recall memories through our senses. For this reason, it is an important resource used in cinematographic works and by photographers in their work. It is in this aspect that color fits into this project. The methodology used was that of Bruno Munari (2002), from his book *Das coisas nascem coisas* (2002), which consists of twelve steps for the completion of a project. The final product of this work was an editorial project for a photobook entitled *Sinto saudades, já não me recordo porquê*, resulting from this research and which is composed of a subjective narrative that allegories memories, affections and colors.

Keywords: photobook; visual narrative; photography; editorial design; affective memory; color.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Páginas do fotolivro <i>Quase Escondido</i>	18
Figura 2 –	Abertura do fotolivro <i>Caixa de Sapato</i>	19
Figura 3 –	Diferentes Páginas do fotolivro <i>Onde jaz meu céu estrelado</i>	20
Figura 4 –	Páginas do fotolivro <i>Mandy end Eva</i>	20
Figura 5 –	Páginas do fotolivro <i>Linha Vermelha</i>	21
Figura 6 –	Páginas do fotolivro <i>Reminiscência</i>	25
Figura 7 –	Páginas do fotolivro <i>Me desculpe, foi apenas um lapso</i>	26
Figura 8 –	Cenas do filme <i>Moonlight</i>	29
Figura 9 –	Páginas do fotolivro <i>Ruir</i>	31
Figura 10 –	Páginas do fotolivro <i>Hotel Tropical</i>	31
Figura 11 –	Páginas da série fotográfica <i>Gambiarrras</i>	32
Quadro 1 –	Aplicação da metodologia no projeto	35
Figura 12 –	Painel de público-alvo	38
Esquema 1 –	Esquema de linha narrativa	39
Esquema 2 –	Esquema de pontos de virada	40
Figura 13 –	Registros das quatro sequências de narrativa	43
Figura 14 –	Os quatro testes de narrativa em bonecas	43
Figura 15 –	Testes de formatos editoriais internos	45
Figura 16 –	Severina e suas obras	46
Figura 17 –	Título escrito a mão por Marluce	47
Figura 18 –	Papéis, testes de narrativa, impressão e encadernação, boneca e fotolivro final	49
Figura 19 –	Comparativo entre teste de narrativa, boneca e fotolivro final	49
Figura 20 –	Fotolivro final	50

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	OBJETIVO GERAL.....	13
1.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	13
1.3	JUSTIFICATIVA.....	13
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	15
2.1	LIVRO DE ARTISTA, FOTOLIVRO E NARRATIVA VISUAL.....	15
2.2	FOTOGRAFIA E MEMÓRIA AFETIVA.....	22
2.3	ESCREVER COM A COR.....	27
3	METODOLOGIA.....	34
4	DESENVOLVIMENTO E RESULTADOS.....	38
4.1	PROBLEMA, DEFINIÇÃO DO PROBLEMA E COMPONENTES DO PROBLEMA.....	38
4.2	COLETA DE DADOS E ANÁLISE DE DADOS.....	41
4.3	CRIATIVIDADE.....	42
4.4	MATERIAIS E TECNOLOGIAS.....	47
4.5	EXPERIMENTAÇÃO, MODELO E VERIFICAÇÃO.....	48
4.6	DESENHO DE CONSTRUÇÃO E SOLUÇÃO.....	49
5	CONCLUSÃO.....	51
	REFERÊNCIAS.....	54
	APÊNDICE A – FOTOLIVRO FOLHEADO.....	56

1 INTRODUÇÃO

A proposta de trabalhar com o objeto livro me instigou a princípio já que, para além de meu gosto pessoal, o editorial dentro do design despertou mais meu interesse dentro da graduação em design. Meu primeiro contato com fotolivros veio quando cursei a disciplina de Fotolinguagem lecionada pela professora Daniela Bracchi. Nesta ocasião, foi interessante observar como o fotolivro precisa comunicar uma narrativa sem o recurso da escrita e com o apoio dos recursos visuais, além das próprias imagens. Incluem-se, portanto, aspectos editoriais do objeto e que vão influenciar ativamente na experiência do leitor. Isso inclui o interior e o exterior do fotolivro, sua diagramação e sua plástica: a cor das páginas, o tamanho e posição das imagens, os materiais, o tipo de impressão e etc., recursos esses do qual um designer é um dos responsáveis por suas configurações.

O fotolivro é uma ferramenta para fotógrafos e artistas exporem seus trabalhos, muitas vezes como publicação independente, de forma mais democrática. É um objeto que vem ganhando espaço no meio da publicação independente e possui categoria na área da fotografia em editais culturais e leis de incentivo, principalmente em Pernambuco, um dos estados que mais publica esse tipo de objeto por meio de patrocínios estatais, a exemplo do edital Funcultura.

Escolhi as memórias afetivas como tema do fotolivro, inspirado na memória de meu avô que teve Alzheimer, uma doença muito frequente na minha família paterna. No entanto, ressaltamos que a narrativa criada não se configura como um retrato de meu avô, mas sim como uma homenagem pelo viés temática. As memórias mais marcantes são aquelas ligadas ao afeto, são as mais difíceis de serem esquecidas. Quantos lugares, objetos e pessoas são lembradas até mesmo nos contextos mais comuns, por conta da forma como nos sentimos no momento em que aconteceu? É a partir desta reflexão que o tema deste fotolivro se debruça.

Para além do tema, outro fator chave neste projeto é a cor, utilizada como guia narrativo e conector do leitor ao aspecto afetivo das memórias. A sinestesia provocada pelas cores é marcante para compreender o que uma imagem quer nos transmitir. Em outras palavras, a sinestesia das cores seria a ferramenta principal para transpor visualmente os afetos e sensações presentes nas memórias. Neste

intuito, me propus a utilizar as cores como um dos elementos principais deste projeto.

Assim, este projeto pretende construir uma narrativa visual sobre o tema da memória afetiva, utilizando-se da fotografia, do design, do editorial, e das cores, para simular por meio de um fotolivro as memórias de uma vida. Propõe-se guiar a narrativa por meio das cores, transmitindo sua dubiedade, seus afetos e sua transitoriedade ao longo das suas vivências.

Para a realização deste projeto, foi utilizado a metodologia de Bruno Munari, presente em seu livro *Das coisas nascem coisas* (2002). Desse modo, a metodologia projetual de design escolhida visa guiar de forma coerente as etapas do processo, de modo que, mesmo nos percalços, o projeto possa fluir. Adiante, partiremos para as discussões teóricas iniciais que vão se debruçar minuciosamente sobre cada elemento que compõe este projeto.

1.1 OBJETIVO GERAL

Construir um fotolivro sobre a memória afetiva humana, utilizando as cores como fio condutor estético da narrativa.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Pesquisar e conhecer sobre a temática da memória afetiva humana;
- Conhecer o contexto de produção dos fotolivros e narrativas visuais na fotografia;
- Estudar os modos de sequenciamento das imagens que produzem estilos narrativos diversos;
- Realizar experimentações editoriais inspiradas nos fotolivros e livros de artista.

1.3 JUSTIFICATIVA

A diagramação, as composições visuais e a criação de uma narrativa visual são elementos essenciais que compõem a produção de fotolivros e que são atribuições adquiridas durante o processo de formação no campo do design. O fotolivro é um meio que se torna fundamental para exposição do trabalho de fotógrafos artistas e também um objeto de estudo de pesquisadores da área da fotografia e do design. Por meio dos elementos editoriais, é possível melhor transmitir a mensagem que o artista está propondo na sua narrativa visual.

[...] penso que ela [a fotografia] fez do fotolivro o veículo mais importante para a disseminação de ideias fotográficas, sobretudo as pessoais, e mesmo as muito íntimas. A familiaridade que o livro propicia, a sensação de uma conversa a dois, é ideal (Badger, 2015, p. 134).

Além disso, o fotolivro é uma ferramenta para expor trabalhos, muitas vezes de forma independente. Segundo pesquisa realizada no *Projeto Publicadores*, a categoria fotolivro é a quarta mais publicada, e com relação aos eixos temáticos, a fotografia é a segunda colocada, atrás apenas de artes visuais. Isso nos mostra o quanto são significativas as produções de fotolivros no Brasil. Vale destacar que o

estado de Pernambuco está como quinto colocado com maior concentração de publicadores nacionais (Grigolin; Ayerbe; Daviña, 2016).

Em Pernambuco, existem alguns editais e leis de incentivo à produção cultural do estado, dentre elas o que tem maior notoriedade é o *Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura* (Funcultura PE). Dentro do Edital do Funcultura Geral, a Fotografia é uma das linguagens artísticas contempladas com sua própria categoria e aprova em todas as edições diversos projetos, em pesquisa, oficinas, exposições, produção de fotolivros e outros.

Dentre a diversidade de temas tratados nas publicações visuais, a fotografia e a memória são duas temáticas que estão intrinsecamente conectadas. O intuito de fotografar foi por muito tempo, e é ainda hoje, o de registrar memórias, de guardar momentos ao longo da vida dos quais as pessoas gostariam de lembrar, relembrar e repassar para gerações futuras, tanto como uma forma de documentação, quanto pela afetividade.

A associação entre memória e fotografia foi fortemente fomentada por meio da publicidade feita pela indústria fotográfica, como bem discute Livia Aquino (2016) em seu livro *Picture Ahead: A Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. Tendo como um de seus slogans “A mente esquece, a Kodak lembra”, a empresa Kodak teve enorme parcela na contribuição de associar a memória a fotografia, e o impulso de registrar, que é herdado até os dias de hoje e fortemente ampliado com o advento das redes sociais.

A partir disso, este trabalho se trata da produção de um fotolivro que aborda memória e afetividade em suas imagens, tendo uma narrativa conduzida por cores e sendo um projeto feito de forma independente e manual.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 LIVRO DE ARTISTA, FOTOLIVRO E NARRATIVA VISUAL

Muito se discute sobre o que diferencia um fotolivro de um livro de artista, mas o que se nota é que existe uma linha muito tênue entre suas características. Há momentos ao longo da história e situações nas quais há uma diferença evidente, e em outras que essas distinções não existem, principalmente a partir do instante em que a publicação independente se tornou comum também entre os fotógrafos, ao publicar seus fotolivros.

Fronteiras se tornaram incertas na medida em que a publicação de autor ganhou espaço e com ela, o a liberdade criativa e o controle da produção. Fotógrafos, cada vez mais, mostram que querem extrapolar o fotográfico em seu trabalho buscando formatos inusitados e intrinsecamente relacionados com o tema que abordam, tornando o folhear de um livro uma verdadeira experiência (Lampert, 2015, s.p.).

Segundo Letícia Lampert (2015), a aproximação entre os conceitos de fotolivro e de livro de artista aumenta com o passar do tempo, por conta da integração das áreas que muitas vezes se combinam e se complementam. No entanto, as diferenças, ainda que sejam sutis, vão existir.

Classificar um livro como fotolivro ou livro de artista vai muito além de definições e diferenciações. O autor, seja ele artista e/ou fotógrafo, é que pode definir o que será seu projeto e o formato que melhor irá classificar sua obra. Dessa forma, “nem todo livro de artista se tornará fotolivro, já que nem sempre são produzidos a partir de um trabalho fotográfico. Nem todo fotolivro será um livro de artista, pois formatos menos autorais seguirão sendo mais coerentes para determinados projetos” (Lampert, 2015, s.p.).

Quando discutido sobre a definição de fotolivro, observa-se algo em comum: a mensagem central desse tipo de livro é transmitida pela fotografia. “Nos fotolivros, as imagens fotográficas são protagonistas na veiculação da mensagem ou, ao menos, dividem o protagonismo com os outros elementos constituintes do livro [...]” (Feldhues, 2018, p. 3). Estes outros elementos geralmente dialogam e contribuem para a narrativa que está sendo apresentada, podem ser textos, ilustrações, desenhos e outros. Além disso, ainda segundo Feldhues (2018, p. 3), “as imagens

são consideradas mais pelas relações que estabelecem umas com as outras e com o todo do livro, o contexto em que se inserem, do que por sua individualidade.”

No texto *A faceta Travestida do Livro Fotográfico*, o autor Paulo Silveira (2016) se debruça na discussão acerca do fotolivro e traz algumas definições, como a da Fundação Getty (2015) sobre o que seria um fotolivro:

fotolivros [*photobooks*]: [...] 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 a obras reproduzidas mecanicamente e distribuídas comercialmente. Para álbuns formados por impressões fotográficas montadas, com ou sem informações de identificação, use “álbuns de fotografia” [*photograph albums*] (Getty, 2015, *apud* Silveira, 2016, p. 15)

Silveira (2016) fala sobre como o termo fotolivro é uma tradução literal do termo em inglês *photobooks*, e que isso também se deve a interesses do mercado. Ele traz também a questão do livro-objeto que seria uma categoria de livros de artista, e poderia se encaixar como precursora do fotolivro ou livro fotográfico que conhecemos hoje, já que mescla artes visuais e fotografia. Desse modo, é inegável como conceitualmente os livro de artista e fotolivros estão intrinsecamente ligados:

Em termos conceituais, muito pouco foi escrito sobre fotolivros que não tenha sido escrito antes sobre livros de artista. E, o mais importante, foram as pesquisas sobre o livro de artista que apresentaram a dimensão fotográfica neles presente explícita ou implicitamente (Silveira, 2016, p. 26).

Gerry Badger (2015, p. 134), em uma publicação na edição 8 da revista *Zum*, define fotolivro como “um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens predominam sobre o texto e em que o trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do designer gráfico contribui para a construção de uma narrativa visual”. Essa definição é interessante pois ele cita um elemento crucial na construção de um livro, que é a história que será contada, ou seja sua narrativa, e no caso dos fotolivros não é diferente. A narrativa visual dos fotolivros é o que vai ditar todo o trabalho editorial do livro, pois todos os elementos precisam contribuir para que o autor consiga apresentar a história para o leitor.

Dessa forma, a narrativa visual é o que vai guiar o artista fotógrafo e/ou o editor na hora de dispor as imagens nas páginas, sua sequência e sua diagramação. É possível observar, segundo Badger (2013 *apud* Bracchi, 2020), que existem três tipos de narrativa mais comumente usadas em fotolivros, seja de forma separada ou muitas vezes de forma conjunta: a jornada, os diários e os sonhos (intimista) e a simbolista ou metafórica.

A narrativa jornada seria a mais comum e mais simples, já que é mais intuitiva. Caracteriza-se por sua linearidade, possuindo início, meio e fim. Já a narrativa intimista, ou diários e os sonhos, expressa uma ambientação mais subjetiva, trabalhando com sentimentos e sensações, ideias mais íntimas. Por fim, a narrativa metafórica ou simbolista trabalha com conjuntos de duas ou mais imagens para transmitir uma mensagem, que só é possível de compreender quando essas imagens trabalham em união (Bracchi, 2020).

Para além da narrativa visual, o formato editorial do fotolivro é o que vai contribuir com o entendimento do leitor sobre a narrativa que está sendo contada, ou seja, a ambientação interna e externa do livro, isso inclui o ritmo, a sequência, a diagramação, a escolha e edição das imagens, o material, enfim todo seu conteúdo editorial.

Apesar disso, o formato fotolivro não possui restrição quanto a como ele deve ou não deve ser. Todos os aspectos do fotolivro moldam a forma que melhor expressa o projeto idealizado pelo autor: o uso das narrativas visuais; o modo como ele se dará na sua dimensão espacial; os autores e as pessoas envolvidas no percurso.

O campo dos fotolivros tem a vantagem de não ter ainda amadurecido por completo uma regra padrão sobre o modo como uma narrativa visual pode ser feita. Tal como o cinema, pode-se experimentar com outras formas e um nicho mais conceitual e experimental avança nessa área (Bracchi, 2020, s.p.).

Pensando nas diversas formas conceituais e experimentais que os fotolivros possuem, existem muitas possibilidades de formatos editoriais. A seguir comentamos algumas delas que inspiram este projeto. Iniciamos por *Quase Escondido* (2017), de Vane Barini. A publicação traz imagens com estética

esmaecida e impressas em papel translúcido, reforçando ainda mais o caráter etéreo da narrativa. Além disso, algumas dessas fotos estão num formato pequeno, no estilo de retrato antigo, figurando soltas nas páginas do livro. Essa configuração vai trazendo pistas para o leitor sobre o que se trata a narrativa, e a história vai tomando forma e se compondo a cada página e pista que vai sendo deixada pelo autor, tanto pelas frases escritas, como pelos retratos soltos. Com seu formato simples e delicado, o livro proporciona uma experiência de imersão crescente na história, que vai despertando a curiosidade do leitor, com elementos que vão revelando o que está “quase escondido”, ao passar das páginas.

Figura 1 – Páginas do fotolivro *Quase Escondido*



Fonte: Adaptado de: <https://fotoeditorial.com/produto/quase-escondido/>. Acesso em 8 de ago. de 2023.

Trazendo um exemplo que foge um pouco do formato convencional do *codex*, *Caixa de Sapato* (2015), do coletivo Cia da Foto, deixa o leitor totalmente livre para visualizar e montar a ordem da narrativa. Ele contém fotos soltas dentro de uma capa que possui contorno, abertura e material que de fato lembram uma caixa. Esse formato proporciona que o leitor vá descobrindo as imagens e se debruçando sobre elas de forma livre e curiosa, ele permite o entendimento do que quer ser mostrado ali sem que haja necessariamente uma ordem.

Figura 2 – Abertura do fotolivro *Caixa de Sapato*



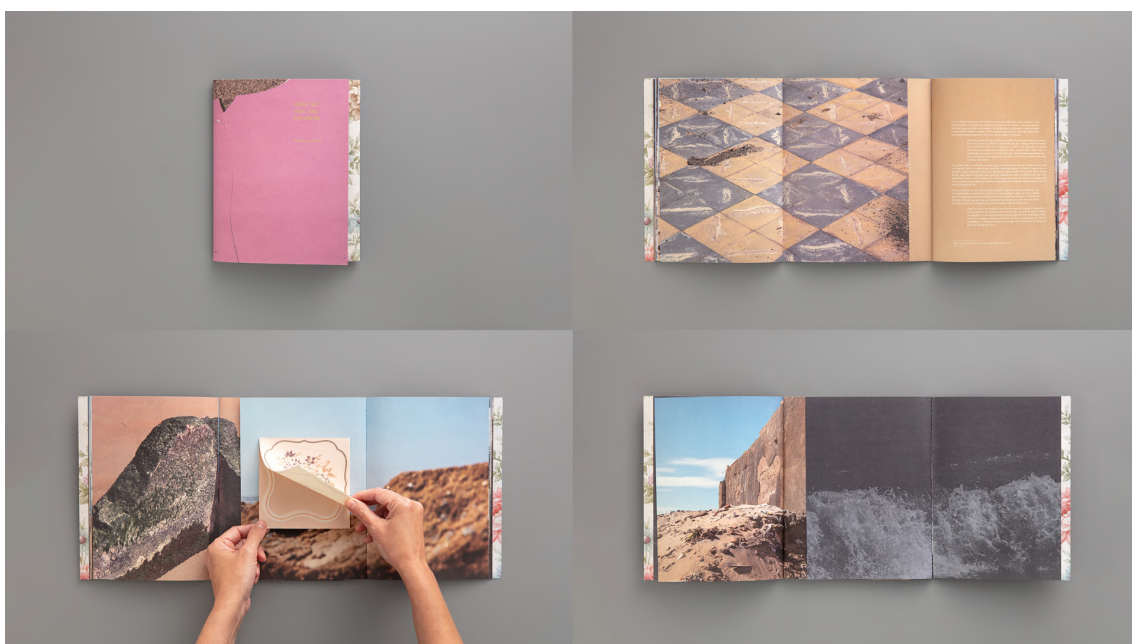
Fonte: Adaptado de: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/3994/caixa-de-sapato>. Acesso em 8 de ago. de 2023.

No fotolivro *Onde jaz meu céu estrelado* (2020), de Juliana Jacyntho, observamos uma obra delicada com muitas imagens contemplativas de lugares vistos de uma perspectiva subjetiva, de estampas, texturas, cores e objetos que nos remetem a uma recordação afetiva. O livro possui a configuração de como se estivéssemos folheando dois livros simultaneamente, e conforme essas imagens são mostradas, o passar das páginas são como camadas a serem descobertas, e os afetos por trás de cada imagem nos é revelado também por essa dimensão. Além do formato de livro duplo, ele possui páginas menores anexadas nas páginas maiores, muitas vezes mais de uma, sobrepostas uma em cima da outra, de modo que o leitor pode ir levantando para ver a próxima imagem. Essas imagens anexas reforçam a ideia de comparação, seja de texturas, de estampas, de cores ou de afetos. O desdobramento das imagens traz também dinamicidade na leitura, fazendo com que o leitor pause e desvende novas imagens, descobrindo novas camadas.

Esse mesmo formato pode ser encontrado em outro fotolivro, o *Mandy and Eva* (2013), da holandesa Willeke Duijvekam. Nesse caso, o formato é fundamental para tornar mais envolvente a experiência de folhear a publicação, visto que essa movimentação de alternar o passar das páginas traz ao leitor a sensação de

descobrimento, em analogia com o processo de transição de gênero vivido pelas personagens do livro.

Figura 3 – Diferentes Páginas do fotolivro *Onde jaz meu céu estrelado*



Fonte: Adaptado de <https://fotoeditorial.com/produto/onde-jaz-meu-ceu-estrelado/>. Acesso em 8 de ago. de 2023.

Figura 4 – Páginas do fotolivro *Mandy end Eva*



Fonte: Adaptado de <https://www.youtube.com/watch?v=3wHoahlhk1c>. Acesso em 8 de ago. de 2023.

Por fim, outro exemplo de publicação a ser mostrado é o *Linha Vermelha* (2017), de Inês Bonduki. Ao contrário do *Caixa de Sapato* (2015), anteriormente mostrado, esta publicação possui suas páginas todas unidas e dobradas como uma sanfona, de modo que ao abrir o livro inteiro, as folhas unidas são na verdade uma grande folha em linha reta. Faz total sentido esse formato quando entendemos do que se trata o livro, que faz um paralelo de imagens de pessoas no dia a dia dentro de um metrô e bailarinos de um grupo de dança, como uma forma de fazer uma comparação sobre o contato entre os corpos. Ao mesmo tempo, é possível encontrar no verso das páginas várias frases, posicionadas também em linha reta que dão o clima de estar no ambiente do metrô ouvindo diversos sons. A continuidade do texto em frases que não tem uma separação por pontuação muito evidente acompanha o formato proposto pelo fotolivro.

Figura 5 – Páginas do fotolivro *Linha Vermelha*



Fonte: Adaptado de <https://livrosdefotografia.org/publicacao/6505/linha-vermelha>.
Acesso em 8 de ago. de 2023.

Logo, é interessante observar como o formato editorial de um fotolivro não precisa ficar preso ao formato mais convencional do códice, com encadernação e páginas brancas, uma vez que o formato contribui de forma ativa na narrativa que está sendo contada, e pode fazer total diferença na experiência do leitor. E mesmo em publicações com configurações similares, como nos exemplos *Onde jaz meu céu*

estrelado (2020) e *Mandy and Eva* (2013), existem outros elementos editoriais que os diferenciam, além da própria narrativa, fazendo com que cada publicação seja singular.

Dessa forma, neste projeto busca-se usar formatos editoriais de modo que tragam aspectos sensíveis à narrativa. O tema da memória, permite experimentar estratégias como nos exemplos citados: a estética esmaecida do *Quase Escondido* (2017) presente em seu material e impressão, a narrativa avulsa de *Caixa de Sapato* (2015), a descoberta e transformação que permitem o desenrolar da narrativa com o auxílio do passar de páginas de *Onde jaz meu céu estrelado* (2020) e *Mandy and Eva* (2013), a forma contínua da combinação adequada de texto, imagens e formato de *Linha Vermelha* (2017). Todos esses são formatos que podem contribuir de forma adequada à proposta do fotolivro a ser desenvolvido neste projeto.

2.2 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA AFETIVA

Tendo em vista que se trata de um tema com vasta quantidade de pensadores e que tange diversas áreas do conhecimento, este trabalho pretende fazer um recorte pelo viés da memória segundo a percepção bergsoniana. Henri Bergson é um dos mais importantes pensadores do tema, a partir dele podemos também buscar compreender o viés da afetividade, mais bem desenvolvido pela teoria walloniana. Abordaremos a seguir algumas considerações sobre a memória afetiva, sua correlação com a fotografia e como a empresa Kodak teve grande papel na construção social dessa relação.

Henri Bergson (1999) abordou a memória, relacionando-a com a imagem, em seu livro *Matéria e Memória*. Para ele, o universo se representa, enquanto matéria, através de imagens, ou seja, a matéria é um conjunto de imagens. A partir dessa percepção, ele explica que o corpo, assim como o mundo, é imagem, e o que diferencia as imagens em geral e a imagem corpo é o movimento, a vibração, que passa a criar uma imagem-movimento. “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (Bergson, 1999, p. 17).

Outra definição a ser destacada que aprofunda a definição de imagem-movimento é a de imagem-lembrança, esta dá ênfase ao papel da memória, e diz respeito às condições psicológicas da relação entre nós e as coisas do mundo (Oliveira de Andrade, 2017). Para Bergson, “a lembrança é a representação de um objeto ausente” (1999, p. 275), e a memória é um fenômeno que “prolonga o passado no presente” (1999, p. 247).

A partir disso, entende-se que a memória, tratando-se de um conjunto de lembranças, é o ato de trazer ao presente a representação de um objeto do passado que está ausente. Interpreta-se aqui como “objeto”, lugares, acontecimentos, ações, pessoas, enfim o que quer que já tenha ocorrido na vida do indivíduo, que fez parte de sua vivência e/ou que o tenha marcado de alguma forma.

Dentre os vários tipos de memória, deteremo-nos naquela de mais forte base emocional, que se trata da memória afetiva. Os afetos estão intrinsecamente ligados à memória, desde os primeiros anos de vida, que é quando somos intensamente guiados pela afetividade.

Assim, em poucas semanas, em função das respostas do meio humano, os movimentos impulsivos se tornam movimentos expressivos: a partir daí, até o final do primeiro ano, o principal tipo de relação que o bebê manterá com o ambiente será de natureza afetiva: é o período emocional, fase mais arcaica da vida humana. Ao longo do seu curso, mesmo aquilo que interessa à vida de relação, e por conseguinte à atividade cognitiva, como os estímulos auditivos e visuais, despertam, não reações exploratórias, mas respostas afetivas: alegria, surpresa, medo. Daí a afirmação walloniana de que a inteligência não se dissociou ainda da afetividade, cuja consequência inevitável é que, neste momento, estimular a primeira equivale a nutrir a segunda (Dantas, 2016, p. 92).

A memória afetiva humana começa a ser construída desde os primeiros momentos de vida, e se caracteriza por associar as emoções obtidas através dos sentidos, em um determinado momento que está sendo vivenciado. São as emoções que tornam essas memórias tão marcantes para o indivíduo, e costumam se associar aos estímulos sensoriais: um cheiro, uma cor, um objeto, uma textura, um lugar, uma música, entre outros. Esse tipo de memória se torna marcante na vida de

uma pessoa, justamente por estar fortemente associada às suas emoções, positivas ou negativas, seja por estímulos internos ou externos.

Assim, para tentar compreender essa conexão que é feita entre a memória e a fotografia, é necessário observar que a empresa Kodak teve grande papel na propagação dessa construção social no imaginário das pessoas. É inegável que a ligação entre fotografia e memória foi inflamada pelas campanhas publicitárias da Kodak, que tinham o objetivo de estimular o uso de suas câmeras fotográficas pelo fotógrafo amador, como bem discute Livia Aquino em seu livro *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*.

Diversos são os anúncios que denunciam a falibilidade da memória, o que se pode contornar por meio dos instantâneos ou da “memória gráfica” que a fotografia é capaz de gerar. Na condição de guardião das recordações, essa imagem que a Kodak proclama torna-se peça fundamental na percepção da realidade atravessada por aquela construída por meio da câmera (Aquino, 2016, p. 136).

Mesmo sem a atuação forte da Kodak nos dias atuais, o senso de fotografia como memória e construção narrativa de momentos importantes está intrínseco em nós e é fomentado pelas redes sociais nos dias de hoje. Porém, embora os perfis nas redes desempenhem o papel de “álbum público”, os álbuns físicos de fotografia construídos e guardados por nossas mães e avós seguem tendo um grande valor afetivo. Eles tem o objetivo de preservar memórias e contar as histórias, são guardados tal qual um tesouro em um baú.

Desse modo, a imagem fotográfica se tornou um objeto de grande valor ao preservar as memórias. As fotografias impactam emocionalmente ao nos fazer recordar de momentos ou até mesmo as circunstâncias que aquela foto foi registrada. As fotos permitem também que conheçamos um pouco sobre o passado, em uma época em que não existíamos ainda, como quando vemos fotos de nossos pais e avós ainda jovens. Na posição de guardião de memórias, as fotografias e os álbuns fotográficos têm grande capacidade de nos emocionar e trazer o passado ao presente. A fotografia, nesta posição, faz o papel que Bergson define sobre lembrança: a representação do que está ausente.

É interessante observar como existem aspectos diferentes que os fotolivros abordam ao falar sobre memória afetiva, e nos fazem refletir também sobre como a memória pode ser capturada em termos singulares e subjetivos. Ao trazer esses exemplos, não somente em fotolivros mas em filmes, pretende-se exemplificar esses diferentes modos de retratar o tema e como esses modos inspiram este projeto.

Retomando o exemplo do fotolivro *Onde jaz meu céu estrelado* (2020), já citado no capítulo anterior pelo seu formato, mas olhando agora pelo prisma de sua temática. As imagens são como uma arqueologia poética, que explora lugares, texturas, luzes, cores e objetos, de uma perspectiva onde vemos afeto e beleza nos detalhes. É como se nós leitores pudéssemos estar lá vendo a partir da ótica de observação da autora e sentir o que esses detalhes representam para ela.

Outro fotolivro a ser mencionado é o *Reminiscências* (2022), da Angela Di Sessa. A publicação chama a atenção de como um lugar é capaz de narrar sobre as memórias afetivas, traduzindo bem o significado do seu título. Assim como *Onde jaz meu céu estrelado* (2020), o livro foca em retratar o ambiente, porém de um mesmo local, em diferentes perspectivas e focando principalmente em objetos. Esse fotolivro provoca ao leitor uma sensação de falta, contando uma narrativa a partir de objetos e por meio da ausência.

Figura 6 – Páginas do fotolivro *Reminiscência*



Fonte: Adaptado de <https://www.angeladisessa.com/c%C3%B3pia-portfolio>
Acesso em 25 de set. de 2023.

O fotolivro *Me desculpe, foi apenas um lapso* (2016), da fotógrafa Rochele Zandavalli, se trata de um compilado de fotos pessoais que foram arquivadas, registradas entre 2000 e 2016. A sua estética analógica e as imperfeições, nos passam uma sensação de nostalgia e lembram os álbuns de fotografia. São fotos que exalam puramente memórias afetivas, registradas ao longo de dezesseis anos. É interessante observar como a simplicidade e imperfeição das fotos remetem ao afeto, como explicado no site da autora, ao falar sobre a obra:

A fragilidade do artifício da fotografia como memória se apresenta nos ruídos e na incompletude das imagens. Essas imagens são nossos fantasmas desbotados, mas também são luzes ofuscantes, como no primeiro olhar. Pura ironia: na tentativa de eternizar a vida, registamos a sua impermanência (Zandavalli, 2016, s.p.).

Figura 7 – Páginas do fotolivro *Me desculpe, foi apenas um lapso*



Fonte: Adaptado de <https://livrosdefotografia.org/publicacao/7531/me-desculpe-foi-apenas-um-lapso>
Acesso em 25 de set. de 2023.

Trazendo alguns exemplos cinematográficos, *Aftersun* (2022), é um filme de memórias que tem a câmera fotográfica quase como um personagem por si só. A trama intercala passado e presente, mostrando no passado a relação melancólica e

alegre de um pai e uma filha, durante um período de férias que passaram juntos. No presente, a filha busca nesses registros a incompletude dessas memórias, para compreender a sua relação com o pai. A realidade se mistura com as gravações e fotos registradas por eles dos momentos que viveram, na tentativa de guardar a afetividade numa máquina.

Já o filme *Moonlight* (2016), vai contar a história de Chiron, dividindo em três fases de sua vida. A fotografia do filme traz o tom que cada fase da vida do personagem representa, sendo as cenas de cada fase filmadas por tipos diferentes de câmera. Além disso, *Moonlight* é claramente dividido por cores e isso é nítido tanto pelo uso de câmeras diferentes, como pelo filtro das cenas. Essas escolhas contribuem para mostrar o lado emocional do personagem, como ele se sente diante dos acontecimentos em cada fase de sua vida.

Por fim, comentamos o filme *Meu pai* (2020), que conta a história a partir do ponto de vista de Anthony, um senhor que tem Alzheimer. Se tratando totalmente de uma experiência, ver o filme nos faz ficar confusos, vendo os acontecimentos na percepção do personagem, e é angustiante saber que não se pode confiar mais em sua própria mente. As memórias fazem ser quem somos, são parte fundamental de nosso ser, e o filme nos faz refletir sobre a condição de pessoas que sofrem de Alzheimer, sobre como isso impacta também na vida das pessoas em sua volta.

Esses são exemplos que nos ajudam a refletir sobre a temática e demonstrar alguns exemplos que inspiram o projeto. O fotolivro a ser construído vai utilizar da fotografia somada a outros processos, para representar uma narrativa de memórias afetivas ao longo de uma vida. Levando em consideração a reflexão aqui colocada, pretende-se proporcionar através de um fotolivro, uma experiência de imersão na memória afetiva.

2.3 ESCREVER COM A COR

Ao escolher conduzir a narrativa por meio da cor, este trabalho não pretende seguir uma linha teórica sobre a cor, mas, assim como o livro de artista *Teoria da Cor* (2014) de Miguel Rio Branco, explorar de forma sensível os elementos visuais.

No caso deste trabalho, utilizaremos as cores das composições das imagens para guiar a narrativa e representar as emoções a serem transmitidas a cada imagem e assim narrar as memórias de uma vida. “Busca-se, assim, entender como o livro — enquanto texto — trata a cor, considerada como tema, incluindo os elementos plásticos constituintes de um discurso elaborado pelo artista.” (Bracchi; Guirado, 2018, p. 273-274)

A relação sinestésica da visão pela cor é algo importante a ser destacado, pois o que ela provoca, transmitindo uma sensação ou emoção, pode conduzir o que se quer ser transmitido por meio da(s) cor(es) presente(s) na imagem.

As cores causam impressões no observador. Ao utilizá-las, os artistas nem sempre buscam naturalismo (mesmo ao retratar uma paisagem), pois é justamente a contravenção em relação às cores observadas no mundo físico que pode resultar em interessantes efeitos visuais, seja pela beleza decorativa, seja pela expressão de uma emoção ou pelo valor simbólico adquirido historicamente em uma cultura (Bracchi; Guirado, 2018, p. 276).

A cor ao ser utilizada pelo artista não é apenas um elemento estético, mas também uma intenção. Ela colabora para a significação do que está sendo transmitido por meio da obra.

Retomando o filme *Moonlight* (2016), nele podemos observar a utilização das cores intencionalmente para transmitir as emoções presentes em cada fase do personagem nos três atos do filme. A fotografia de *Moonlight* de fato escreve com a luz, ela ajuda a contar a história de modo que a partir dos enquadramentos temos novas descobertas, nos sentimos claustrofóbicos, raivosos e empáticos, conforme as situações passadas pelo personagem Chiron durante o filme. O primeiro ato do filme, focado na infância de Chiron, possui cores vibrantes e harmonias análogas para retratar sua infância e inocência a partir de um mundo mais colorido. Já no segundo ato, a harmonia muda para cores complementares, principalmente entre o amarelo e o azul, para retratar sua adolescência e conflitos. Por fim, no terceiro ato acontece uma suavização da harmonia complementar, com um filtro mais amarelado, retratando sua fase já adulta e resoluções, transmitindo conforto. É interessante destacar que esse cuidado com as cores no filme se deve também ao cuidado de utilizar câmeras diferentes em cada ato, assim não só tendo o cuidado

na edição das imagens e cenário, mas causando esse efeito de mudança ao espectador desde os próprios equipamentos de filmagem.

Figura 8 – Cenas do filme *Moonlight*



Fonte: Amazon Prime Video

Como vimos no exemplo acima, os elementos estéticos podem se dar de diferentes modos na fotografia. É possível também intervir de variadas formas, a fim de construir a imagem desejada. Se tratando da cor, para além da própria cena a ser retratada que também pode ser registrada já se atentando a isso, essa intervenção pode ser feita através da edição da imagem, de filtros, da máquina e suporte que essa imagem é registrada e revelada, ou ainda por meio de processos alternativos de revelação e intervenções.

Os processo alternativos de revelação, como a cianotipia, por exemplo, são uma opção muito interessante ao trabalhar com fotografia e artes visuais, visto que são processos manuais que permitem efeitos singulares, mas que ao mesmo tempo não nos permitem ter controle total do resultado, e isso pode ser muito bom a depender da intenção do artista.

Ao escolher a utilização de processos alternativos de revelação, tem-se em mente que esses processos não são totalmente passíveis de serem controlados. Tendo em vista que se trata de processos químicos, esses tipos de revelação podem ter algumas variações no seu resultado, seja pelo tipo de papel, pelo tempo de

exposição à radiação ultravioleta, pelo processo de oxidação ou pela própria reação dos químicos.

Na criação artística, as metas se transformam ao longo do trabalho, pois o compromisso maior que o artista assume é com necessidades que são interiores ao processo criativo. Ou seja, a obra responde à sua própria coerência (Entler, 1996, s. p.).

Assim como explica Ronaldo Entler (1996), o acaso na arte é algo que caminha junto do processo criativo, visto que nem tudo é passível de ser controlado, e este não controle, acaba por ser incorporado na obra. O acaso nos processos alternativos são muito propensos de acontecer. Neste projeto, o acaso nessas intervenções são muito bem vindos, já que ao retratar a temática da memória, sabe-se que ela não é totalmente segura ou completa em si, mas se trata de uma percepção que advém da experiência do indivíduo. Desse modo, se faz necessário abrir mão do controle, pois na integração da temática da memória, a memória é fragmento, e é assim que as “falhas”, ou melhor dizendo, o acaso, presente nesses processos de revelação, se fazem bem quistos na estética, como elemento que contribui diretamente com a narrativa.

Outros processos analógicos e de efeitos digitais também são suscetíveis ao acaso, e podem ser incluídos neste projeto a fim de contribuir de forma estética. Ao utilizar as cores como fio estético da narrativa, as ferramentas, processos, efeitos visuais e cores que serão utilizados vão depender diretamente da sinestesia, da emoção ou impressão que se quer transmitir na imagem em questão.

O fotolivro *Ruir* (2017), de Renata Voss, é um exemplo importante a se destacar por sua utilização da cor, do efeito visual causado pelas técnicas utilizadas, somado à configuração plástica do livro. Esta obra, de forma coerente, utiliza diversas técnicas alternativas de revelação, tendo um sentido com as imagens e o tema abordado no fotolivro, como dito no próprio título, passando a sensação de deterioramento das construções retratadas nas imagens. É interessante observar como o recorte, as colagens e sequência das imagens nas páginas colabora com a coerência da narrativa: daquilo que é concreto, mas que de repente não está mais lá, do efêmero, do que ruiu com o tempo.

Figura 9 – Páginas do fotolivro *Ruir*

Fonte: Adaptado de <https://livrosdefotografia.org/publicacao/14598/ruir>

Acesso em 11 de fev. de 2024.

Outros fotógrafos e artistas se utilizam das cores como característica principal de seus trabalhos, empregando diversas formas diferentes para obter o efeito visual desejado. No fotolivro *Hotel Tropical* (2013), o fotógrafo João Castilho, trabalha composições de fotos com cores em comum, que vão transicionando entre as páginas, e sendo destrinchadas, até que o padrão de cor é alterado e outras composições são feitas a partir de uma nova cor. É interessante como o artista monta um padrão de cor análogo em imagens feitas de diferentes perspectivas, como se, a partir de uma cor e com metáforas visuais, contasse uma história de modos diferentes, mas que nos provoca uma mesma sensação.

Figura 10 – Páginas do fotolivro *Hotel Tropical*



Fonte: Adaptado de <https://livrosdefotografia.org/publicacao/4078/hotel-tropical>

Acesso em 08 de abr. de 2024.

A obra de Cao Guimarães se destaca por representar a realidade como uma ficção, por meio de novas perspectivas, composições e cores. Assim como João Castilho, representa a vida mundana de uma forma não convencional, a partir de um novo olhar estético, como se víssemos um filme, uma história de ficção. Como bem representado na sua série fotográfica *Gambiarras* (2000-2014), evidenciando a beleza e criatividade do improvisado, as imagens das chamadas gambiarras vistas no dia a dia são colocadas como arte do cotidiano. Observa-se como a perspectiva fotográfica de Cao Guimarães leva em consideração a plástica, a composição e a cor, e são esses elementos que emprestam uma perspectiva lúdica para a imagem.

Figura 11 – Páginas da série fotográfica *Gambiarras*



Fonte: Adaptado de <https://www.caoguimaraes.com/foto/gambiarras/>
Acesso em 08 de abr. de 2024.

Ao citar os exemplos ao longo do texto, é possível ter um panorama de possibilidades ao utilizar as cores como instrumento estético e narrativo. Por meio da cor pode-se transmitir uma impressão, uma emoção ou uma sensação, e são esses elementos sinestésicos que vão ditar os efeitos visuais que as imagens trabalharão.

3 METODOLOGIA

Se tratando de um projeto de design, a metodologia é fundamental para que seja alcançado o objetivo estabelecido de forma mais direta e satisfatória. Desse modo, a metodologia escolhida para este projeto é a de Bruno Munari, do seu livro *Das coisas nascem coisas* (2002), visto que se trata da construção de um fotolivro que contempla um projeto editorial de design.

A metodologia proposta por Munari (2002), estabelece doze etapas, desde o problema até a sua solução. Apesar disso, ele explica que são etapas flexíveis, podendo ser adaptadas a depender da natureza e do desenrolar do projeto. Ter um método para conduzir um projeto que envolve criatividade, como são os projetos de design, não é um fator limitante, “criatividade não significa improvisação sem método” (Munari, 2002, p. 11). Pelo contrário, a metodologia é uma ferramenta para um projetista criativo.

O método de projeto, para o designer, não é absoluto nem definitivo; pode ser modificado caso ele encontre outros valores objetivos que melhorem o processo. E isso tem a ver com a criatividade do projetista, que, ao aplicar o método, pode descobrir algo que o melhore. Portanto, as regras do método não bloqueiam a personalidade do projetista; ao contrário, estimulam-no a descobrir coisas que, eventualmente, poderão ser úteis também aos outros (Munari, 2002, p. 11-12).

As doze etapas que compõem a metodologia de Bruno Munari são, respectivamente: Problema, Definição do Problema, Componentes do Problema, Coleta de Dados, Análise de Dados, Criatividade, Materiais e Tecnologia, Experimentação, Modelo, Verificação, Desenho de Construção e Solução.

Para dar início ao método, começa-se por Problema, Definição do Problema e Componentes do Problema. Nessas três primeiras fases deve-se identificar o que precisa ser resolvido, analisar suas ramificações para melhor compreendê-lo e os subproblemas que precisarão ser supridos para desenvolver o projeto. Em seguida, vem a Coleta de Dados e Análise de Dados, que inclui mapear e discutir sobre os similares, e filtrar as principais referências existentes, não só visuais, mas também informacionais.

Em seguida, a etapa da Criatividade, que será nesse momento colocada de forma ativa, dentro dos limites dos resultados obtidos pelas etapas anteriores, levando em consideração tudo que se sabe até o momento. Após isso, vem a etapa de Materiais e Tecnologias, que consiste em coletar dados a respeito dos materiais e ferramentas necessárias para executar o projeto.

Na fase de Experimentação, é onde será testado os materiais e as técnicas que pretendem ser utilizadas no projeto, dessa forma, pode-se ver na prática como serão colocadas as ideias e descobrir novas possibilidades. Decorrente disso, é realizada a etapa de Modelo, no qual serão feitas amostras com os resultados das experimentações, como uma forma de demonstrar as possibilidades de utilização dos materiais e técnicas.

Após a construção das amostras, elas passarão pela fase de Verificação, que consiste em comprovar se o modelo de fato cumpre com a proposta e quais os ajustes necessários a serem feitos. Tendo estabelecido o que será feito, o projeto pode passar a tomar sua forma, de maneira clara e objetiva, na fase do Desenho de Construção. Por fim, a Solução, a última etapa deste método, é onde se obtém o resultado passado por todas as etapas e finalização do projeto.

A aplicação da metodologia de Bruno Munari a este projeto pode ser observada na tabela a seguir. Ressaltamos que foi necessária a união de algumas etapas para melhor andamento do trabalho, conforme previsto por Munari, o que não inviabiliza que o processo seja seguido conforme o método propõe.

Quadro 1 – Aplicação da metodologia no projeto

Problema	Construir um fotolivro
	-construir um fotolivro sobre a memória afetiva humana, utilizando as cores como fio condutor estético da narrativa. - compreender e experimentar a representação da temática da memória afetiva humana.

Definição do Problema Componentes do Problema	- definir o público-alvo. - definir o quantitativo de fotos que serão utilizadas. - experimentar a construção de uma linha narrativa a partir de fotografias. - selecionar as técnicas de revelação e edição que serão feitas nas imagens. - organizar as fotos da narrativa de acordo com as cores, tendo coerência entre ambas. - definir a diagramação que melhor expressa a narrativa. - experimentar formatos editoriais que contribuam sensivelmente para a construção da narrativa.
Coleta de Dados Análise de Dados	- selecionar referências de fotolivros . - buscar ideias para as imagens a serem fotografadas. - pesquisar tipos de papéis que melhor se enquadrem nas condições do projeto. - procurar fornecedores. - pesquisar tipos de encadernação.
Criatividade	- produção das imagens. - construção da narrativa. - produção das revelações alternativas. - experimentar formatos editoriais.
Materiais e Tecnologias	- seleção dos papéis. - impressão das imagens. - realização de teste de formato.

Experimentação Modelo Verificação	- seleção do tipo de encadernação que será utilizada. - analisar custos e qualidade dos materiais, formato e encadernação. - edição das imagens em softwares. - montagem do fotolivro. Com isso será feita a construção de bonecas, para se observar o que melhor se adequa a proposta deste projeto, levando em consideração toda a trajetória teórica e projetual.
Desenho de Construção	Construção da ficha técnica com a versão final do projeto finalizado
Solução	fotolivro “Sinto saudades, já não me recordo porquê”

Fonte: Elaborado pela autora

4 DESENVOLVIMENTO E RESULTADOS

4.1 PROBLEMA, DEFINIÇÃO DO PROBLEMA E COMPONENTES DO PROBLEMA

Seguindo as etapas propostas por Bruno Munari, destrinchadas no capítulo anterior, a Definição do Problema em questão a ser resolvido neste projeto é a construção de um fotolivro sobre a memória afetiva humana, utilizando as cores como fio condutor estético da narrativa. O leitor pode observar que já foi apresentada a compreensão do tema da memória, assim como comentamos exemplos inspiradores ao longo do subcapítulo *Escrever com a cor* da fundamentação teórica deste trabalho. Por isso, daremos seguimento ao projeto neste ponto com a definição do público alvo.

Este fotolivro se destina a grupos que tenham interesse em design, fotografia, publicações independentes, artes visuais, processos alternativos de revelação fotográfica, memória afetiva humana e narrativas visuais. Do ponto de vista profissional, a publicação interessa às pessoas que trabalham como fotógrafas, designers, artistas visuais, publicadores independentes,icineiros culturais, pesquisadores, consumidores e produtores culturais, além de frequentadores de feiras de publicações.

Figura 12 – Pannel de público-alvo



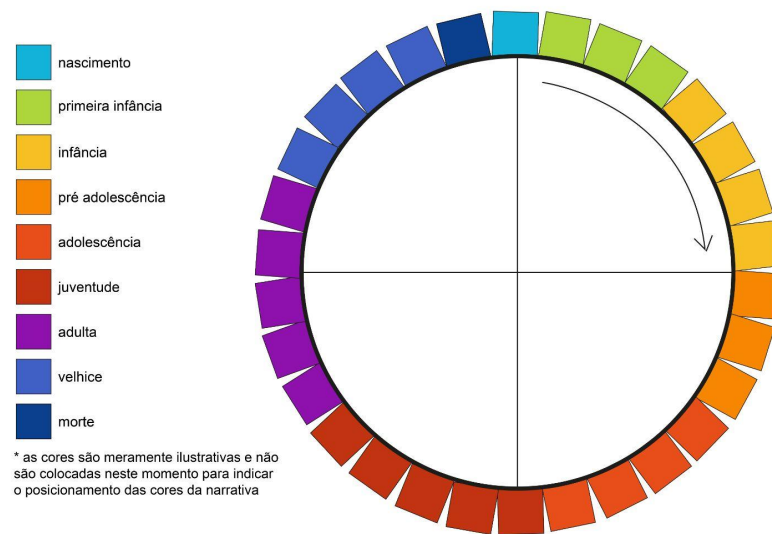
Fonte: elaborado pela autora

Pensando no quantitativo de fotos, será trabalhado o total de 30 imagens, que serão distribuídas conforme a linha narrativa. A escolha por essa estimativa inicial, foi motivada pelo fato de que os fotolivros com menos extensão tem um número de páginas em torno disso, enquanto publicações menores, como os fotozines, costumam ter até 20 páginas. Além disso, trata-se de uma narrativa cíclica, onde o começo e o fim se conectam, ou seja, as imagens iniciais e finais compartilharão semelhanças. As narrativas visuais predominantes serão de tipo jornada e intimista, com a presença também de metáforas visuais.

A narrativa será conduzida por um personagem feminino e as imagens serão feitas a partir de seu ponto de vista, como se o espectador estivesse vendo através de seus olhos. Conforme a proposta do projeto, este fotolivro retratará as memórias ao longo da vida desta personagem, capturadas pelo seu olhar e emoções. As cores serão trabalhadas ao decorrer da narrativa das imagens, seja na composição, na edição, no material e/ou por meio de intervenções com processos alternativos de revelação.

As fases da vida da personagem retratada passarão pelas seguintes etapas: nascimento, primeira infância, infância, pré adolescência, adolescência, juventude, adulta, velhice e morte. Leva-se em consideração não só as fases principais como: nascimento, infância, adolescência, adulta, velhice e morte, mas também os períodos entre essas fases, que serão abordados na medida em que funcionam como formas de transacionar de uma fase a outra na narrativa, para que a narrativa fique mais fluida.

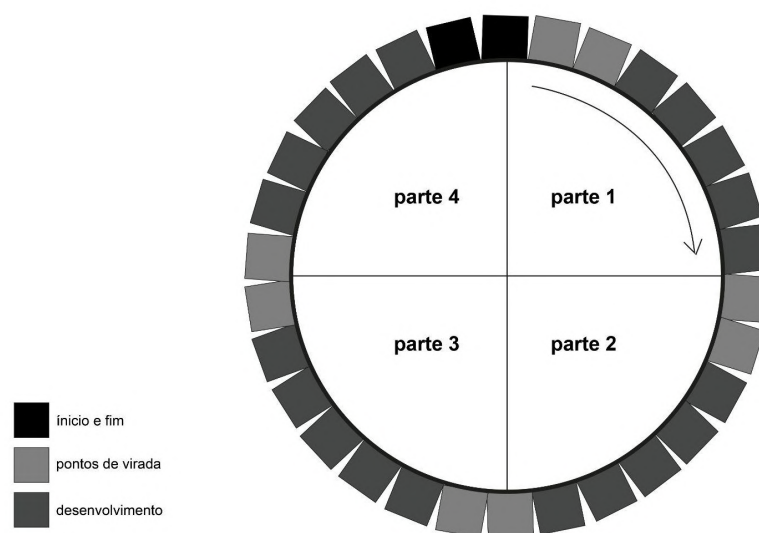
Esquema 1 – Esquema de linha narrativa



Fonte: elaborado pela autora

Tratando-se de uma narrativa cíclica, foi feita uma divisão em quatro partes para dividir de modo mais geral, como uma forma também de entender onde ficam os pontos de virada da narrativa, conforme mostra o esquema na imagem abaixo.

Esquema 2 – Esquema de pontos de virada



Fonte: elaborado pela autora

Sabemos que o projeto inclui também como componentes do problema a seleção de técnicas de revelação e edição que serão feitas nas imagens;

organização das fotos da narrativa de acordo com as cores, tendo coerência entre ambas; definição da diagramação que melhor expressa a narrativa; e experimentação dos formatos editoriais que contribuam sensivelmente para a construção da narrativa. Sendo assim, temos em mente esses tópicos e avançamos em direção à fase de criatividade, de modo que a produção das imagens da narrativa possam dialogar com os componentes do problema e com a coleta de dados.

4.2 COLETA DE DADOS E ANÁLISE DE DADOS

Retomando de onde foi pausado na etapa de Componentes do problema, na seleção das técnicas de revelação e edição das imagens, concluiu-se que não seria necessário a utilização de revelações alternativas, conforme explicado no tópico de Criatividade, sendo utilizadas as imagens registradas que passaram pelo processo de edição, apenas para tratamento de pequenas correções de contrastes, luz e cor. Na etapa de Criatividade, a seguir, foi feita a organização da narrativa das fotos, a definição de diagramação tendo coerência com a narrativa e as experimentações editoriais.

Já na etapa de Coleta e Análise de dados, tanto as referências de fotolivros, bem como as referências para as imagens, foram quase completamente com base nos exemplos já citados ao longo dos capítulos da fundamentação teórica, tanto de fotolivros, como de filmes. Dos exemplos já citados anteriormente, as maiores inspirações de fotolivros foram: *Onde jaz meu céu estrelado* (2020), *Reminiscências* (2022), *Me desculpe foi apenas um lapso* (2016) e *Hotel Tropical* (2013). Já os filmes foram *Moonlight* (2016) e *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), que não foi citado anteriormente, mas que terminou por ser evocado neste momento a partir da montagem narrativa que valoriza elementos sensoriais.

Uma vez que foram mapeados e discutidos obras que se inspiram e que se constituem similares no tratamento do tema, na valorização da cor e nos formatos editoriais, partimos para a etapa de criatividade.

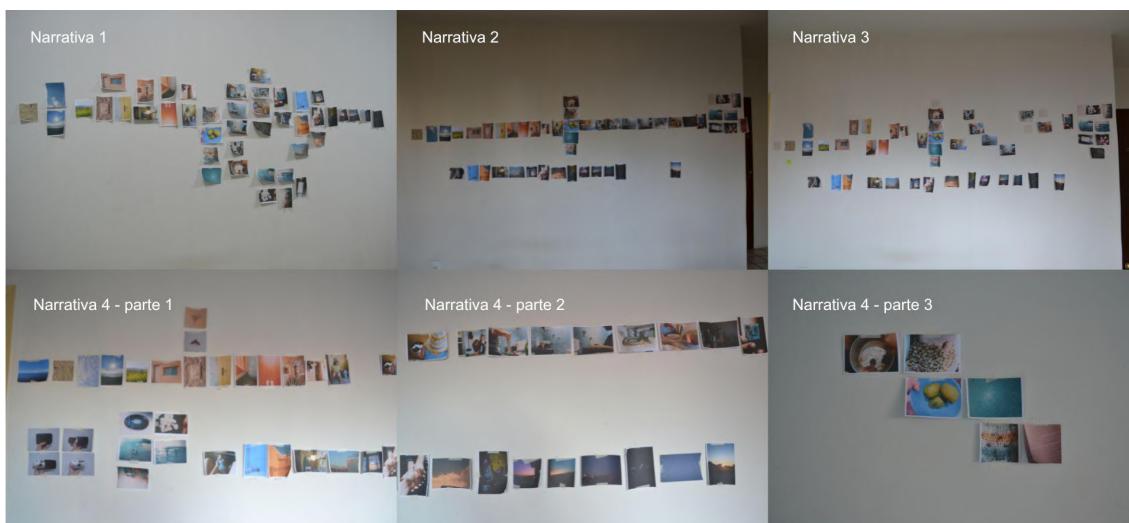
4.3 CRIATIVIDADE

O primeiro passo desta etapa foi a produção das imagens. Este processo foi mais delicado e demorado devido a dificuldade de registrar objetos e cenas que representassem memórias de modo que houvesse sentido nelas e coerência na relação de umas com as outras. Seria preciso que as imagens fossem a retratação de memórias e que elas representassem fases de vida. Havíamos previsto no tópico de Problema, Definição do problema e Componentes do problema, uma certa linearidade cíclica abordando linha narrativa (Esquema 1) e pontos de virada (Esquema 2), mas ter isso pré estabelecido se mostrou algo que mais dificultou o processo criativo de produção de imagens do que de fato ajudou. Desse modo, foi preciso deixar que o processo de fotografar ocorresse de forma mais sensível e espontânea, tendo ainda em mente o que era preciso ser feito, mas sem se prender demais e deixar que o processo também ocorresse de forma natural. Os objetos fotografados, por exemplo, não deixaram de nos remeter ao exemplo inspirador de *Gambiarra* (Figura 11), de Cao Guimarães.

Foram produzidas ao total cerca de cem fotos ou mais, e realizada uma pré-seleção dessas, de modo que o número final escolhido para criação da narrativa foi de 47 imagens. Este número é maior do que as 30 imagens inicialmente estipuladas porque percebeu-se a necessidade de pontos de transição mais suaves a serem construídos na forma editorial do livro, pelo passar de páginas mais suave e orgânico. Além disso, entendeu-se a necessidade da repetição de algumas estratégias narrativas e de inventário de objetos e cenas para que a narrativa ficasse mais coerente por meio da reiteração, de forma a situar o leitor no tema e na ambiência afetiva da jornada.

A montagem da narrativa foi feita imprimindo as imagens e as posicionando na parede com fita de modo a visualizar melhor e ir construindo uma relação de sentido entre elas (Figura 13). Primeiro, teve-se como guia a semelhança de cores (inspirados em *Hotel Tropical*, figura 10 e *Moonlight*, figura 8), depois a relação de local (as que se passavam em áreas externas e em áreas internas), e formaram-se conjuntos que dialogavam entre si, apresentando uma sequência narrativa. A partir disso, mantendo os pequenos conjuntos, foi construindo 4 grandes conjuntos narrativos, entendidos enquanto possíveis sequências narrativas para o fotolivro.

Figura 13 – Registros das quatro sequências de narrativa



Fonte: elaborado pela autora

Figura 14 – Os quatro testes de narrativa em bonecas



Fonte: elaborado pela autora

A sequência narrativa selecionada foi um misto dos quatro testes realizados de sequenciamento de imagens, de modo que a narrativa final foi estabelecida a partir dos elementos que melhor funcionam para uma narrativa mais fluida. As cores predominantes azul e amarelo são as que conduzem a narrativa, de modo que as

primeiras sequências vão do azul para o amarelo, voltam para o azul e depois para o amarelo até que vão escurecendo. As imagens variam entre ambientes externos e internos, e possuem uma passagem de tempo semelhante a de uma dia: indo do amanhecer até o anoitecer. O sentido das cores predominantes azul e amarelo, a depender da imagem, passam por sentimentos e sensações de contemplação, aconchego, calma, nostalgia, e variam entre a clareza de imagens mais saturadas e vão gradativamente escurecendo e anoitecendo ao final da narrativa, construindo um sentimento de melancolia, que acompanha a memória nostálgica dos finais e referência também o esquecimento, indicando o fim da história.

Ao construir a narrativa a partir das imagens, percebeu-se que não cabia a utilização de processos alternativos de revelação ou quaisquer outro tipo de intervenção que contribuísse na cor ou mesmo na coerência de sentido plástico das imagens e/ou da narrativa. Isso porque as cores das próprias imagens por si já conduziam uma narrativa com sentido. Desse modo, as imagens passaram apenas por um tratamento simples e não possuem quaisquer intervenções.

Ao longo do processo de teste de sequências narrativas também foi feito testes de formatos editoriais, principalmente da parte interna do fotolivro. Nesses testes recuperamos as inspirações em *Onde jaz meu céu estrelado* (2020) e experimentamos duas sequências de imagens agrupadas para compor um formato diferente incorporado no livro conforme mostrado nas imagens abaixo (Figura 15). O primeiro agrupamento de imagens possui um formato de dobradura em zig zag, que pretende mostrar uma sequência de ações de memórias e afetos atreladas ao mesmo local, quase como se estivessem guardadas ali e só é possível acessá-las neste local, ao desdobrar estas memórias guardadas. O segundo agrupamento, se trata de um mini álbum, que remete a uma visita de memórias de infância da personagem da narrativa, fazendo alusão aos álbuns de família que tem o objetivo de documentar e preservar essas memórias e afetos. A partir do formato das imagens, também concluiu-se que o formato do livro pode ser possivelmente retangular.

Figura 15 – Testes de formatos editoriais internos



Fonte: elaborado pela autora

Outro fator importante neste livro foi a definição da imagem de capa. A fotografia foi feita a partir de uma peça de tapete, que foi produzida a mais de 23 anos atrás pela minha avó materna Severina. Seu falecimento foi antes do meu nascimento, mas minha mãe me conta que ela produzia peças em crochê utilizando sacolas plásticas como material para ela, seus filhos e a casa. Outra peça também produzida por ela utilizando do mesmo material e técnica foi um chapéu que aparece em dois momentos nas fotografias da narrativa. Esta escolha de capa se deve ao afeto ali agregado no objeto, para além de suas cores e textura da trama, faz alusão a afirmação de Bergson (1999, p. 275), "a lembrança é a representação de um objeto ausente". Neste caso, estes objetos estão presentes e são a representação da memória que ela deixou.

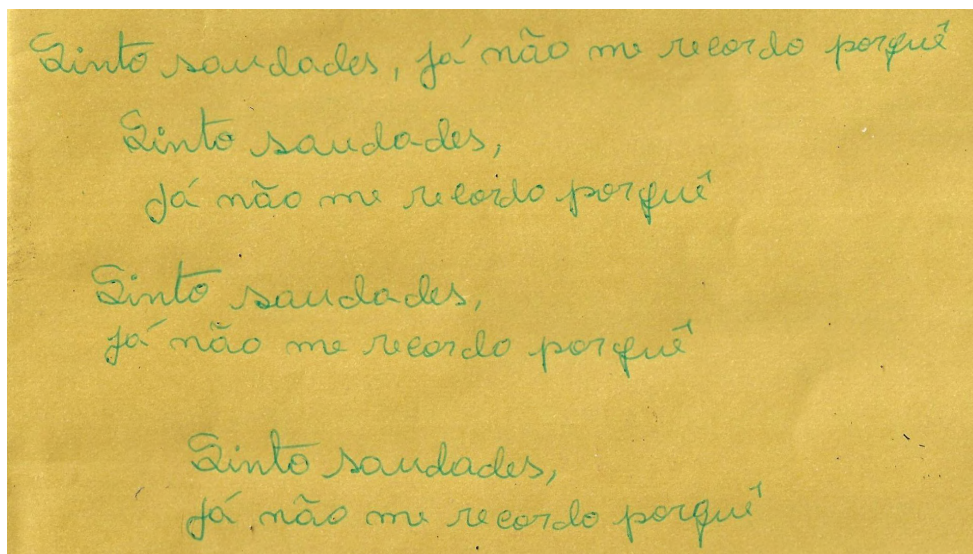
Figura 16 – Severina e suas obras



Fonte: elaborado pela autora

O título do livro é um trecho da letra da música *Motor*, composição de Teago Oliveira em 2012, conhecida pela interpretação da cantora Gal Costa e também da cantora Pitty. A frase chamou a atenção por sintetizar a narrativa visual construída: o ciclo de lembrar e esquecer. É também uma interpretação minha do que é ter Alzheimer. Para o fotolivro, o título não foi graficamente digitado a partir de uma escolha tipográfica, pois viu-se que não conversava esteticamente com a abordagem afetiva que ele propõe. Desse modo, foi pedido à minha mãe Marluce que escrevesse a frase em um papel, que foi posteriormente digitalizado e vetorizado.

Figura 17 – Título escrito a mão por Marluce



Fonte: elaborado pela autora

4.4 MATERIAIS E TECNOLOGIAS

Quanto ao tipo de papel cogitou-se alguns como o pólen, Vergê e o Color plus e as gramaturas 120g ou 180g. A cor do papel seria possivelmente amarelada, numa cor tipo areia ou marfim, isso porque a cor do papel a ser escolhida precisa dialogar com uma estética afetiva e aconchegante, que remete a memórias. Já a impressão seria a laser devido a qualidade e legibilidade na retratação da imagem e especialmente das cores. Os tipos de encadernação cotados que se enquadram na proposta foram a panorâmica 180 graus e a encadernação costura e cola.

Os fornecedores encontrados para esse tipo de demanda, foram as papelarias Papelou e Kalunga na cidade de Caruaru-PE e a Cortepel na cidade de Recife-PE. Já para a impressão foi a Gráfica Original localizada em Caruaru-PE. Os demais materiais em papelaria foram adquiridos em lojas de aviamentos da cidade de Caruaru.

4.5 EXPERIMENTAÇÃO, MODELO E VERIFICAÇÃO

Nesta fase, foram feitos protótipos (“bonecas”), testes de impressão, encadernação, papel, tamanho e resolução de imagens, e materiais possíveis. A boneca foi impressa, em sua maioria, no papel Offset 180g, e também algumas partes no Vergê 120g. Viu-se que o Offset apesar de ter se saído bem quanto a impressão, não foi positivo com relação às dobras e costura dos cadernos, deixando muitas quebras e marcas. A partir do teste na boneca também foi possível observar que era preciso mais páginas, que a encadernação seria melhor com linhas da cor da capa para dialogar melhor com a proposta do fotolivro, e que o nome do fotolivro ficaria melhor fora da capa (nas páginas internas).

A partir desses testes, decidiu-se que o papel escolhido para o miolo seria o Vergê na cor creme, com gramatura de 120g para as páginas, e 80g para a dobradura em zig zag e o mini álbum. Esta escolha se deve à qualidade do papel para esta proposta, sua cor que remete a algo mais nostálgico e afetivo, sua leve textura e sua gramatura que não fica rígida quando for necessário fazer dobras. A impressão escolhida foi a laser, devido a sua qualidade e resistência, de modo que sua pigmentação melhor apresenta as cores das imagens, que é um fator fundamental neste fotolivro.

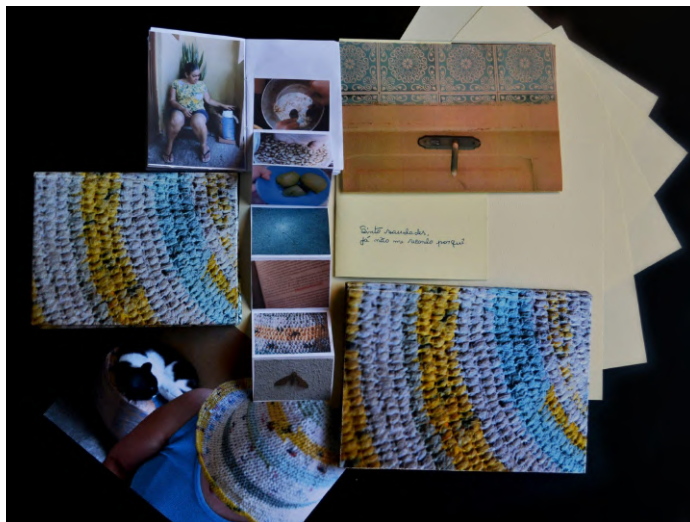
Com relação aos testes de formatos editoriais, optou-se por um formato retangular no sentido vertical (retrato) devido ao formato das próprias imagens, e a encadernação que melhor comporta o fotolivro foi a encadernação costura e cola. Para costura dos cadernos optou-se por linha de bordado na cor azul e amarela, de modo que remetem à trama representada na imagem presente na capa do fotolivro, sendo assim uma extensão plástica que contribui com a coerência estética.

Estas escolhas também foram a de melhor custo benefício, sendo todas compradas na cidade de Caruaru-PE. O papel vergê creme 120g e 80g comprado na Kalunga, impressão a laser realizada na Gráfica Original, e materiais de encadernação como: papelão, cola PVA, linha e outros, foram adquiridos nas lojas: GL Aviamentos, Norfel, Avil Aviamentos e Livraria Cabral.

A edição das imagens foi feita no software Adobe Photoshop e a diagramação das páginas no Adobe Illustrator. Não foi preciso digitalizar as imagens visto que não foram reveladas de modo manual, apenas digital por meio de câmera do celular

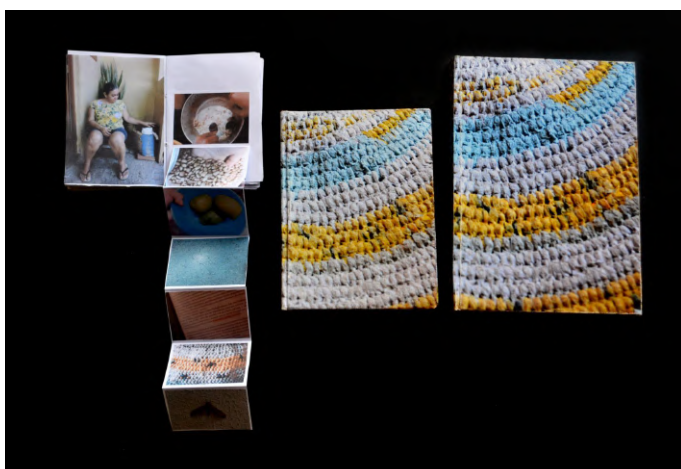
Samsung Galaxy A30s e câmera Nikon D3100, e posteriormente impressa a laser para o fotolivro.

Figura 18 – Papéis, testes de narrativa, impressão e encadernação, boneca e fotolivro final



Fonte: elaborado pela autora.

Figura 19 – Comparativo entre teste de narrativa, boneca e fotolivro final



Fonte: elaborado pela autora

4.6 DESENHO DE CONSTRUÇÃO E SOLUÇÃO

Com os testes feitos, materiais e impressão definidos, e arquivos fechados, foi o momento de produzir os exemplares finais do fotolivro. Os exemplares finais foram impressos em papel Vergê creme 120g e 80 no miolo. A capa é de papel Canson 180g e todas as impressões são a laser, sendo o fotolivro finalizado na encadernação do tipo costura e cola, e capa dura. Com todo material preparado e

impresso foi realizada a montagem dos livros: refilamento, costura, colagem e encadernação.

As dimensões finais do fotolivro são: capa - 19,7 cm de altura e 14,2 cm de largura, com lombada 1,3 cm e vinco com 0,6 cm, miolo - 18,8 cm de altura e 13 cm de largura. Sendo produzido de forma manual e independente pela autora, o tempo total necessário para a produção da boneca e quatro cópias do fotolivro final foi de em média 2 meses.

Apesar dos desafios que ocorreram ao longo do caminho, e das decisões que mudaram desde a ideia inicial, o resultado final foi satisfatório. Chegamos a uma solução final do fotolivro *Sinto saudades, já não me recordo porquê* que cumpre com os objetivos e proposta deste projeto: construir uma narrativa sobre memória afetiva utilizando as cores como fio condutor estético da narrativa. É possível conferir algumas imagens da publicação finalizada abaixo (Figura 20), como também conferir o fotolivro completo folheado, por meio do link para visualização do vídeo disponível no apêndice A.

Figura 20 – Fotolivro final



Fonte: elaborado pela autora

5 CONCLUSÃO

Foi fundamental neste trajeto entender desde o princípio a importância dos fotolivros e da publicação independente que vem se ampliando e ocupando espaços, sendo fundamentais na apresentação de diversos trabalhos com olhares também diversos e singulares. Mergulhamos na fotografia como este instrumento de preservação da memória, que foi e é ainda hoje a forma que encontramos de capturar o momento, e de preservar o afeto ali agregado.

O processo de entender os três aspectos deste projeto (a narrativa visual, a memória afetiva e a cor) foi essencial para o desenvolvimento do trabalho enquanto autora e principalmente enquanto designer. Neste projeto pude compreender como de fato o design gráfico é fundamental em projetos editoriais, contribuindo de forma ativa na comunicação visual de cada etapa. O design participa ativamente não só de um processo técnico, mas criativo e foi preciso exercitar e utilizar na prática o conhecimento adquirido ao longo da formação.

O estudo sobre narrativas visuais foi essencial na construção de uma narrativa coerente e fluida. Ter esse conhecimento em mente acabou por contribuir no processo criativo de criar as fotografias mesmo que algumas vezes de forma inconsciente, e isso posteriormente facilitou no momento de fazer a montagem da narrativa. Conhecer as possibilidades de narrativa visual auxilia ativamente na construção de uma história com sentido, ritmo e sensibilidade.

A narrativa é um fator crucial do fotolivro, pois é com base nela que todo o projeto gráfico e plástico do livro será construído. Além da narrativa, o formato editorial tem grande peso, já que é por meio da dimensão plástica que o leitor vai ter uma experiência mais alinhada com a proposta do que quer ser dito na narrativa. O projeto gráfico e editorial é que vai ditar o toque, o ritmo, o debruçar, o ressaltar, o movimento, ou seja, toda a experiência do usuário ao ter contato com a narrativa visual.

A escolha do tema da memória afetiva foi, de certo modo, uma vontade de pensar mais sensivelmente sobre esse tema utilizando a fotografia e a cor. Tendo um contato frequente com o Alzheimer na família, foi importante pesquisar, refletir e exercitar o olhar sobre este assunto. Para transformar estas percepções em fotolivro, foi necessário e essencial a pesquisa sobre o tema e a relação do papel da fotografia como ferramenta nessa representação.

Ao falar sobre memória a partir da percepção bergsoniana, viu-se que para

Henri Bergson (1999) o mundo é imagem, e o que diferencia o corpo de qualquer outra matéria é a vibração, nesse sentido o corpo cria a imagem-movimento. Quando Bergson (1999, p. 275) afirma que, "a lembrança é a representação de um objeto ausente", sendo a memória um conjunto de lembranças, foi possível traçar este paralelo com a fotografia, que tem esse papel de registrar a imagem-movimento, e com isso trazer ao presente um momento que já passou. A memória está intrinsecamente ligada ao afeto, já que a experiência humana está ligada aos sentidos e emoções, e é isso que as tornam marcantes, como visto na teoria walloniana sobre afetividade. Nesse sentido, as fotografias geram um impacto emocional quando nos fazem recordar esses momentos vivenciados.

Fotografia é, etimologicamente, escrever com a luz, e para a física a cor é luz, nesse sentido vem a proposta de guiar uma narrativa por meio da cor, que também tem forte associação com os afetos. A cor contribui, no sentido sinestésico, em nos provocar sensações e emoções, que nos trazem memórias, que nos transportam a locais que já estivemos, nos lembram pessoas ou objetos, ou até mesmo texturas, cheiros, sabores e sensações. É possível observar a utilização das cores para gerar a sinestesia ao expectador em obras audiovisuais, como nos exemplos já mencionados anteriormente, e a fotografia no geral utiliza muito do recurso da cor para contar uma história.

Contudo, para trabalhar estes três pilares do projeto foi essencial a utilização da metodologia de Bruno Munari, que guiou todo o processo projetual, e ajudou não só a dar ordem ao caos de criar, mas também a contornar os percalços encontrados no caminho. Ter uma metodologia dentro de um projeto de design é fundamental, é inevitável o processo criativo não ser caótico, faz parte do ato de criar, mas sem o norte de uma metodologia, pode acabar por se perder no meio do caminho. Se fez necessário, portanto, este equilíbrio entre caos e ordem, e também entre determinar, mas também saber ser flexível.

O processo projetual de produzir este fotolivro foi um entendimento de algo que estava abstrato enquanto ideia inicial, e o que de fato seria materializado a partir das ideias, pesquisas e testes. Criar e produzir são processos desafiadores que exigem do autor muito de si, também são processos transformadores, não somente das próprias ideias iniciais até as ideias finais de um projeto, como também ao próprio autor. Esse desafio é algo que já havia uma familiaridade no trajeto do design gráfico em outros projetos ao longo do curso, mas que se ampliou e tornou

algo mais imersivo no trajeto deste trabalho, não só racional pelo desafio de um projeto, como criativo e também emocional/afetivo. A criação e produção do objeto livro é algo fascinante e construir uma narrativa por meio de imagens amplia esse fascínio.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Livia. **Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo**. São Paulo: Edição do Autor, 2016.
- BADGER, Gerry. **Por que fotolivros são importantes**. Revista Zum, n. 8, 31 de agosto de 2015. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>>. Acesso em: 30 de Junho de 2023.
- BRACCHI, Daniela. **Aproximações entre a narrativa no cinema e em fotolivros**. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2020. Disponível em: <<https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/15412>>. Acesso em: 26 de junho de 2023.
- BRACCHI, D. N.; GUIRADO, N. C. **A “teoria da cor” de Miguel Rio Branco: considerações sobre a significação da cor em um livro de artista**. In: LOPES, I. C.; SOUZA, P. M. de (org.). Estudos semióticos do plano da expressão [recurso eletrônico]. São Paulo: FFLCH/USP, 2018. p. 268-294. Disponível em: <https://www.academia.edu/38360369/a_teor%C3%ADa_da_cor_em_miguel_rio_branco_pdf>. Acesso em: 13 de março de 2024.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DANTAS, Heloysa. **A Afetividade e a Construção do Sujeito na Psicogenética de Wallon**. In: LA TAILLE, Y.; OLIVEIRA, M. K.; DANTAS, H. Piaget, Vygotsky, Wallon: Teorias psicogenéticas em discussão. 27ª ed - São Paulo: Summus, 2016.
- ENTLER, Ronaldo. **Arte e acaso: uma introdução ao problema**. Ronaldo Entler, 1996. Disponível em https://www.entler.com.br/textos/acaso_arte.html. Acesso em: 19 de janeiro de 2024.
- GRIGOLIN, F.; DAVINA, L.; AYERBE, J. **Entre, à maneira de, junto a publicadores**. São Paulo: Tenda de Livros; Zerocentos Publicações, 2016.
- LAMPERT, Letícia. **Fotolivro ou livro de artista? Eis a questão**. Disponível em: <www.dobrasvisuais.com.br/2015/06/fotolivro-ou-livro-de-artista-eis-a-questao-por-leticia-lampert/> Acesso em: 12 de julho de 2023.
- MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OLIVEIRA DE ANDRADE, B. **Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur**. Revista Estudos Filosóficos UFSJ, [S. l.], n. 9, 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/estudosfilosoficos/article/view/2208>. Acesso em: 19 set. 2023.
- SILVEIRA, Paulo. **A faceta travestida do livro fotográfico: legitimidade e artifício de uma denominação**. In: FERNANDA, Grigolin. Série Pretexto. Edição: Publicações Fotográficas. São Paulo, 2016.

ZANDAVALLI, Rochele. **Séries: Me desculpe, foi apenas um lapso**. Disponível em <<https://www.rochelezandavalli.com/medesculpe>> Acesso em: 25 de setembro de 2023.

APÊNDICE A – FOTOLIVRO FOLHEADO

Link para acesso do vídeo do fotolivro folheado *Sinto saudades já não me recordo* porque: https://youtu.be/bXI_fD4NMr8