

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

Letícia López de Carvalho

MAIS AO SUL: produção de um fotolivro de natureza arquivística

Caruaru

2019

Letícia López de Carvalho

MAIS AO SUL: produção de um fotolivro de natureza arquivística

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Graduação em Design da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito parcial
para a obtenção do título de Bacharel em Design.

Orientadora: Prof^a. Daniela Nery Bracchi.

Caruaru

2019

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

C331m Carvalho, Letícia López de.
 Mais ao Sul: produção de um fotolivro de natureza arquivística. / Letícia López de
 Carvalho. – 2019.
 47 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. Álbuns de fotografia. 3. Arquivos. 4. Publicações avulsas. I.
 Bracchi, Daniela Nery (Orientadora). II. Título.

CDD 740 (23. ed.)

UFPE (CAA 2019-279)

Letícia López de Carvalho

MAIS AO SUL: produção de um fotolivro de origem arquivística

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Graduação em Design da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito parcial
para a obtenção do título de Bacharel em Design.

Aprovada em: 05/12/2019.

BANCA EXAMINADORA

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

Prof^ª. Mônica Ester da Silva (Examinadora Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª. Amanda Mansur (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Kira, minha cachorrinha que no auge de seus anos senis continua a me proporcionar exorbitantes níveis de afeto e ternura, enriquecendo minha vivência ao estabelecer um ambiente de eterno respeito e amor.

A meus pais e minha irmã, que são os responsáveis por ajudar a desenvolver meu caráter, minhas paixões, sonhos e objetivos.

À minha madrinha Elisa e minha avó Cléa, duas figuras sempre presentes e de extrema e indescritível importância em meu desenvolvimento enquanto pessoa.

Agradeço imensamente a todos os professores e tutores que contribuíram para minha formação social e profissional. Os guardo como figuras ternas e exemplares em meu coração.

Gostaria de deixar o meu profundo agradecimento à minha professora e orientadora Daniela Bracchi, para além de sua fiel escudeira Patti, por me guiar, aconselhar e também interpretar minha energia criativa de forma produtiva e hábil.

À Ysabel e toda sua família, que me acolheram e abrigaram com enorme carinho e esmero durante os anos de estudo. Um vínculo ainda mais firmado a partir da presença da ilustre Laika em nossa vivência conjunta.

A todos os amigos, impossíveis de citar, que me acompanham e me fortalecem em todas as diferentes épocas de minha jornada pessoal.

Ao Fotolab, e a Universidade, agradeço a oportunidade de aprendizagem e conhecimento que me foi ofertado.

A todos aqueles que de forma direta ou indireta, com incentivos, presença física e emocional, contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

Fotolivros são um recurso do campo artístico e fotográfico que operam sob a lógica de criação de narrativas visuais. Dentre as possibilidades narrativas, destaca-se a do uso de acervos, que podem ser compostos de diversos elementos, mas que geralmente são um conjunto de recursos de autoria desconhecida, ou não-própria, que são estudados e categorizados. Esta monografia aborda a investigação e construção de fotolivros e suas narrativas. Mais especificamente, trabalha com projetos independentes com origem em arquivos, e tem como objetivo final a produção de um fotolivro original, realizado a partir de um acervo pessoal. Inicialmente, se discute elementos narrativos, suas elaborações e as partes integrantes de um fotolivro, bem como suas vertentes. Em sequência há a familiarização com o material de estudo, o acervo pessoal, e a execução da metodologia projetual de Munari. O produto final, o livro intitulado Mais ao Sul, é resultado de uma ampla pesquisa sobre fotolivros e o meio em que se inserem, e possui uma natureza de conteúdo inteiramente arquivística.

Palavras-chave: Fotolivro. Fotografia. Arquivo. Publicação independente.

ABSTRACT

Photobooks are a creative resource from the areas of art and photography that operate under the principles of visual narratives. Within the narrative possibilities, archives are featured, those may be composed by diverse elements, but generally it's meant to represent a group of resources of unknown ownership, or not self-made, that are studied and categorized. This monography boards the investigation and construction of photobooks and their narratives. Specifically, it approaches independent projects with arquivistic origin, and has as final goal to produce an original photobook, created after a personal archive. Initially, narrative elements are discussed, their elaborations and the main integrant parts of a photobook, and its variances. In sequence there is a familiarization with the object of study, the personal archive, and the execution of Munari's projectual methodology. The final product, the book named Further South (Mais ao Sul), it's the embodiment of a extensive research in photobooks and the medium they are inserted in, and the nature of it's content it's entirely arquivistic.

Keywords: Photobook. Photography. Archive. Independent publication.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Every Building on the Sunset Strip (1966), Ruscha	18
Figura 2 –	Amazônia (1978), Claudia Andujar e George Love	20
Figura 3 –	Cabanagem (2015), André Penteado	21
Figura 4 –	Ressaca Tropical (2016), Jonathas de Andrade	25
Figura 5 –	Las Cosas por Su Nombre (2013), Leo Caobelli	27
Figura 6 –	Primeiro contato com o acervo de fotografias	29
Quadro 1 –	Aplicação da metodologia	32
Figura 7 –	Painel de público	34
Figura 8 –	Para Levantar as Forças (2018), Cecília Urioste	36
Figura 9 –	Condor (2014), João Pina	37
Figura 10 –	Na esquerda, a colocação inicial das fotos, em vermelho as que foram removidas; na direita, a narrativa finalizada, em azul estão as novas imagens adicionadas	38
Figura 11 –	Montagem final do fotolivro	41

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	Objetivo Geral	11
1.2	Objetivos Específicos	11
1.3	Justificativa	11
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	12
2.1	O Meio é a Mensagem	12
2.2	Sucessões Ópticas	14
2.2.1	Explorando Narrativas	14
2.2.2	O Espaço Papel	16
2.3	Paleontologia Fotográfica: ativação de acervos	23
2.4	Santos López	28
3	METODOLOGIA	31
4	RESULTADOS E DISCUSSÃO	34
4.1	Definição e componentes do problema	34
4.2	Coleta a análise de dados	35
4.3	Criatividade	37
4.4	Materiais e tecnologias, experimentação, modelo e desenho de construção	39
4.5	Verificação e solução	42
5	CONCLUSÃO	43
	REFERÊNCIAS	46

1 INTRODUÇÃO

A eventual familiaridade e curiosidade por fotolivros surgiu por intermédio do Fotolab¹. No primeiro semestre letivo de 2018 cursei a disciplina de *Fotolinguagem na representação visual*, além de iniciar minha participação no grupo de pesquisa do laboratório naquele momento. Ambos exercícios possuíam como material de estudo a construção de narrativas visuais, e trabalhavam especialmente com fotolivros. Ao longo de um ano e meio em atividades múltiplas do laboratório, participei da produção coletiva de dois fotolivros: *Traduções* (2018) enquanto trabalho final de *Fotolinguagem*, e *Vórtice* (2019), uma produção autoral dos membros do Fotolab.

O interesse pessoal por fotografia, antes do envolvimento em atividades no Fotolab, ainda me era muito primário e idealizado, num sentido de inocência. Eu me considerava incapaz de estudar e entender este meio, sendo que nunca havia tido uma câmera. Com a eventual aproximação da história, técnicas e vertentes da fotografia, passei a compreender que não se trata necessariamente da câmera, pois esta é um mero vetor da obra. A produção de recursos e projetos fotográficos não cabe somente ao fotógrafo, muito menos à câmera e a participação de artistas nesse campo é bem mais extensa do que, normalmente, se é pensado.

A proposta do trabalho, dentre outros tópicos, trata-se da produção de um fotolivre de origem arquivística, isto é, um trabalho de narrativa visual que se utiliza de um acervo prévio para compor seu conteúdo. Neste caso em específico, o arquivo é composto de pertences de meu falecido avô materno, dentre os principais componentes estão inúmeros slides de fotografia. As matrizes desta monografia se firmam em alguns pontos determinantes: enquanto artista, o desejo de prosseguir e se aprofundar no universo das produções independentes; como estudante, o interesse pelo extenso tema que são os fotolivros; na condição de família, o resgate e conhecimento de uma história sem categorização.

Decidir elaborar uma obra de origem documental foi um longo processo. Por um lado, o projeto já apresenta um início claro: observar e selecionar os itens. Por outro, a origem sentimental do arquivo acarreta consequências, por vezes demasiadamente parciais na sua execução. Esse desafio é comumente compartilhado por autores que trabalham com acervos, certamente em níveis e visões diferentes, conforme o material.

Para se trabalhar o desenvolvimento do projeto físico, foi selecionada a metodologia

¹ Laboratório de Fotografia do Agreste. FotoLab iniciou suas atividades em 2010 no curso de Design do Centro Acadêmico do Agreste, UFPE.

projetual de design de Bruno Munari, visto que aborda de forma detalhada o processo criativo de produção, auxiliando o designer na identificação das etapas necessárias e conduzindo o projeto para uma execução mais coerente das etapas. Desse modo, seguimos para a pesquisa da fundamentação teórica do projeto como esforço de entendimento do arcabouço teórico envolvido no tema a ser desenvolvido e, depois disso, prosseguiremos os passos estipulados por Munari para desenvolvimento do produto editorial fotolivro.

1.1 Objetivo Geral

A partir de uma coleção pessoal de fotos, de autoria parentesca, desenvolver uma narrativa contida no formato de um fotolivro.

1.2 Objetivos Específicos

- Descrever as experimentações estéticas do suporte livro.
- Compreender narrativas visuais, dentro do contexto fotolivro.
- Obter obras de referência para a realização deste trabalho.
- Relacionar o acervo pessoal de imagens com o tema estudado.

1.3 Justificativa

A criação e estudo de fotolivros nacionais é uma área oportuna a muitos artistas, fotógrafos e estudantes do meio, já que muitas vezes se configura num cenário de publicações independentes e autorais. Essas produções abrangem múltiplos temas e áreas de interesse, sendo portanto diverso e, em essência, de caráter artístico.

Pernambuco é produtor de 3,9% dessas publicações, ocupando assim o 5º lugar na produção nacional, juntamente com Santa Catarina; e o 1º entre os estados do Nordeste (GRIGOLIN; AYERBE; DAVIÑA, 2016).

A comunicação visual, a criação de narrativas, bem como a ampliação de perspectivas estéticas e simbólicas, são algumas das matrizes que compõem o universo dos fotolivros. Trabalhos desenvolvidos acerca de acervos documentais são um dos possíveis gêneros desses livros. A base desse trabalho de conclusão de curso se firma no estudo e desenvolvimento de narrativas visuais a partir de documentos, elaboradas dentro do formato fotolivro.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 O Meio é a Mensagem

O conceito de “livro” enquanto objeto e conteúdo tende a ser relativamente fixo perante a maior parte da sociedade, seria qualquer espécie de arquivador de textos, que hoje nem mesmo exige uma fisicalidade, já que o mercado de livros online compete fortemente com seus exemplares impressos. Contudo no campo artístico recebe uma dimensão muito mais ampla. Plaza (1982), afirma, nesse sentido que o livro seria portanto, uma sequência de momentos.

Livros são fundamentalmente comunicacionais e se utilizam das variadas ênfases da linguística humana para transmitir seu conteúdo, seja ele escrito, gráfico, sensorial, social, desde que se façam interpretativos e portanto, comunicativos. Nisto, também se baseiam os princípios do livro de artista. Um termo relativamente genérico mas que se demonstra abrangente o suficiente, no sentido de que engloba a vasta experimentação estética e conceitual da busca por sua essência.

A origem dos livros (livros de artista, fotolivros) contemporâneos é precedida pela inventividade de diversos campos artísticos, como na literatura os poemas ilustrados de William Blake e a poesia concreta de Mallarmé, bem como princípios dadaístas de forma e função repercutidos por Duchamp e Man Ray. O que determina o valor de um livro não é um fator isolado, a importância do espaço gráfico é trabalhado numa nova dimensão, uma identidade intermediária entre forma e conteúdo “o livro de artista configura-se como uma unidade expressiva que veicula uma determinada ideia de arte e que incorpora em seu processo estrutural o elemento fundamental na construção do livro: sua natureza sequencial” (FABRIS; COSTA, 1985, p. 11).

É necessário compreender a dimensão dos livros de artista para poder visualizar conjuntamente o fotolivro, suas origens se intercalam durante a história, são criações conjuntas de um mesmo universo hábil:

Toda pesquisa voltada aos fotolivros, e que dentre eles destaque seus exemplares e fotógrafos mais bem-sucedidos na autonomia estética, foi precedido por um balaio de ensaios sobre livros de artista, quase sempre comentando também os livros fotográficos (geralmente sem os chamar assim). 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, 2015, p. 500).

Como desenvolvido por Silveira (2015), para além do livro de artista, o fotolivro é também fronteirista ao livro fotográfico. Essas três termos variam conforme o autor da obra, pois, enquanto nomenclaturas de atividades de caráter artístico, sua noção exata não se firma a algo concreto. As análises podem diferir em termos, mas seus sentidos são geralmente concisos. Livro de artista diz respeito ao suporte livro enquanto meio de arte. Livro fotográfico ou livro de fotografias compete a um livro de apresentação fotográfica, que não obrigatoriamente encarrega-se de apresentar coerência ou invocar pensamento crítico em sua composição. Ao passo que fotolivros desenvolvem-se além de uma estética artística e fotográfica, devem ser compreendidos por sua intencionalidade estética e propósito comunicacional, com a presença de um percurso narrativo.

2.2 Sucessões Ópticas

2.2.1 Explorando Narrativas

Condicionalmente, somos familiarizados a uma noção de encadeamento narrativo através de uma perspectiva cronológica ou ocasional de eventos. Trata-se de um padrão lúcido e que não exige muita compreensão interpretativa, estrutural. É interessante perceber que qualquer meio que fuja, ainda que pouco, dessa norma há de causar estranhamento em primeira instância, quando nunca experienciado.

Ao reduzir o livro a um mero conjunto de páginas que se agrupa de alguma forma, Jörg Colberg (2014) subverte a ideia comum de normalidade, e delibera que a maioria das pessoas não pensa em outras possibilidades (de livro) até se depararem com algo que seja um pouco diferente do padrão. As conexões possíveis para além de fatores determinantemente temporais são amplas, e narrativas adquirem gradualmente mais complexidade conforme o repertório de exemplos pessoais se expande. Mas antes de materializar essa ideia em fotolivros, é preciso conceber a importância da imagem individual bem como seu valor em contexto e sequência.

Segundo Badger (2014) um fotolivro, assim como outros meios narrativos, precisa em sua estrutura apresentar um início, meio e fim, ainda que não necessariamente nessa ordem. A escolha da sequência fotográfica altera a história, se não por completo ao menos muda as nuances e detalhes, que são tão fundamentais quando o ponto central da obra. O sentido adquirido pode ser completamente deslocado ao inverter por exemplo, a primeira e a última foto, o resultado final depende da mensagem desejada, e nesse sentido decisões têm de ser feitas para que a narrativa seja devidamente estabelecida e compreendida, ainda que venha a ser reinterpretada.

Badger aponta também uma observação interessante, narrativas elípticas costumam ser uma das mais utilizadas em fotolivros. Esse termo, elíptico, busca acomodar uma vertente conceitual descendente de movimentos surreais e dadaístas, isso se reflete em sequências fotográficas que muito mais competem ao meio dos sonhos do que à realidade física. E nesse sentido, essa condução de imagens traz à tona a confusão difusa da vida contemporânea, que em obras mais extremas, pode ser representativo de sentimentos fortes, como angústia. A utilização de narrativas elípticas é, por exemplo, um dos recursos disponíveis a fotógrafos

documentais, já que o sentimentalismo daquilo que se é documentado pode ser difícil de transmitir caso não seja auxiliado por uma abordagem mais sensível, afetiva, oferecendo um desprendimento de uma lógica inteiramente racional.

Na última década, uma nova geração de fotógrafos documentaristas voltou sua abordagem documental para fins mais pessoais. Seu objetivo não é transformar a vida, e sim conhecê-la. Suas obras revelam certa solidariedade, uma quase afeição em relação às imperfeições e fragilidades da sociedade. A despeito de seus horrores, eles gostam do mundo real como fonte de toda maravilha, fascinação e de todo valor. O fato de esse mundo ser irracional não o torna menos precioso. (SZARKOWSKI, 1967, apud BADGER, 2015, p. 9)

Assim, a fim de melhor compartilhar a experiência envolvida na produção da narrativa, muitas vezes de origem sensível e mesmo poética, os direcionamentos da construção da obra são medidos para transmitir a essência do que é retratado.

Por mais que a noção de narrativa, ainda que visual, seja extensa, André Gaudreault (1988, apud SPEIDEL, 2013) a resume ao afirmar que qualquer mensagem através da qual uma história é comunicada, deveria ser considerada uma narrativa. O enfoque neste trabalho diz respeito a fotolivros, e as relações entre as fotos contidas nele, dessa forma nos é interessante pensar na função individual da imagem, bem como sua função conjunta à obra. Perceber e interpretar uma fotografia isolada é um trabalho extremamente válido, e que de certa forma consegue-se concluir uma análise relativamente completa daquele mundo imagético estacionário. Pois dado contexto e referências a imagem fala por si só, a interpretação de seus significados, como tudo na vida, varia de indivíduo a indivíduo. Já pensar na correlação entre duas imagens requer o dobro, senão muito mais, de atenção e empenho a minúcias, sejam as fotos claramente do mesmo campo estético ou simbólico ou totalmente abstrato. Pode-se deliberar mais, e agora já diferente de possuir uma única imagem, as conclusões finais podem ser mais diversas.

Visualize pois um fotolivre, dezenas de fotos, como se relacionam? Qual a mensagem total? Ela existe? É crucial entender que “Imagens num livro são como palavras num dicionário. Não é a quantidade de palavras usadas que importa mas a escolha delas [...] Toda imagem individual tem sua importância, mas ainda assim devem ser submissas a experiência total, que é o livro em si”² (A. MARTIN, 2019, p. 6, tradução nossa).

Dessa forma é inferível a importância de uma narrativa bem construída, pois ainda que

² No original: Pictures in a book are like words in a dictionary. It is not in the amount of words one uses, but in the choice of the words you choose [...] Each individual picture has power, but each must be submissive to the total experience, which is the book.

venha a ser móvel, como são alguns fotolivros que apresentam suas imagens soltas, contidas de alguma forma mas manuseadas individualmente, o fato de estarem contidas no mesmo conjunto já compõe uma história tangível. Pensar em “Causa e efeito são sequenciais, articulação é serial.”³ (ibid. , p. 4, tradução nossa) é compreender que a mensagem não vem pronta, a interpretação do meio é o que faz a história se desenvolver. Para Shaw (2012) aquilo que pensamos não se separa daquilo que é pensado, e por isso a cadência de imagens fotográficas faz um todo que inclui também a parte pensante.

2.2.2 O Espaço Papel

Repensar o espaço físico do livro é primeiro considerar seus elementos familiares, capa, página, capítulos e a hierarquia da informação. Esses recursos são mais comumente associados a elementos textuais, os quais ainda que acompanhado de determinada imagem, geralmente são vistos como principal ponto assegurador da informação. Isso de nenhuma forma é indicativo que a comunicação visual de uma imagem tenha valor menor ou mais inexato do que seu contraponto escrito. Fotos podem ser tão precisas quanto verbos, como suficientemente interpretativas como poemas. Porém o fotolivro apresenta certa vantagem a nível comunicacional, é universal segundo Gerry Badger (2011, tradução nossa), pois mesmo que apresente textos o conteúdo da obra em si são as fotografias, e a nível mundial, a compreensão de uma imagem fotográfica é muito mais plausível do que um texto léxico, imagens representam pois uma linguagem universal. Nada indica que uma narração baseada em expressões plásticas não possa desempenhar uma sequencialidade por si só, sem a presença de elocuições lexicais (SILVEIRA, 2008).

Nesse sentido, a produção de fotolivros que dispensam quase inteiramente o uso de texto, servindo apenas como mero elemento formal ou descritivo, tem precursores antigos. Apesar de que muitos precursores ao longo história, incluindo os clássicos que viriam a estabelecer um certo padrão mercadológico, *American Photographs* (1938) e *The Americans* (1958), possuírem caracteristicamente textos de apresentação ou crítica contidas, geralmente, nas últimas páginas. Objetivamente a função desses textos dentro dos fotolivros partiria muito mais de um objetivo de agregar valor a obra, sendo muitos escritos por renomados críticos ou novelistas, do que necessariamente acrescentar elementos narrativos. Por mais que a presença de tais textos viesse a se tornar uma espécie de modelo, talvez até mesmo tradição, nunca

³ No original: Cause and effect is sequential; linkage is serial.

representou uma regra.

É fácil entender que um fotolivro mais tradicional⁴ pode ser interpretado como uma iniciação a esse tipo de publicação, sendo mais convidativo a um olhar leigo por se apresentar num formato mais familiar. Todavia conforto eventualmente constata-se como conformidade, a investigação de novos e diferentes formatos de fotolivros, tanto num sentido físico como conceitual, possibilita a expansão de um repertório artístico e interpretativo por parte do leitor.

O autor de um fotolivro tem a sua disposição várias ferramentas para criar e induzir uma boa leitura de seu trabalho. As próprias fotos, é claro, acompanhadas de uma série de estratégias, das quais as mais importantes são a sequenciação e o design. A sequência é o que conta a história, por assim dizer, determina capítulos e a fluidez da narrativa. É um elemento fundamental para compreender a mensagem do livro, ainda que não seja tudo. O design é quem exerce a função de controlar o ritmo do livro, e também de contribuir para a atmosfera geral da obra.⁵ (BADGER, 2011, p. 1 tradução nossa).

Coligar diretamente o livro enquanto espaço físico e veículo de arte nem sempre é simples de se elaborar, algumas vezes é perceptível que uma obra se sacrifica a um formato que busca ser mais inovador, ainda que comprometa seu interior. Da mesma forma, exercícios extremamente conceituais ou abstratos não coincidem, em sua essência subversiva, com uma apresentação formal e convencional. Mesmo assim, há instâncias em que o desenvolvimento conjunto, entre forma e conceito, exige soluções relativamente simples, ainda que esteticamente muito prazerosas. Um exemplo disso é a obra de Ed Ruscha: *Every Building on the Sunset Strip*. Apresentado em formato sanfonado⁶, o livro retrata as edificações em ambos lados do percurso de uma rua, interessante observar que o conceito que se assemelha muito ao que hoje é o *street view*, uma ferramenta desenvolvida pelo *Google*. Ruscha praticamente exclui de sua obra qualquer elemento de texto salvo pela capa e, numa espécie de legenda, o número dos edifícios é destacado tão qual são os nomes das ruas paralelas que vão se apresentando durante o percurso das fotografias.

A narrativa é simples e a fluidez de informação é ironicamente linear, mesmo assim existem certas nuances que chegam a ser consideradas sátiras, como o fato das fotos buscarem

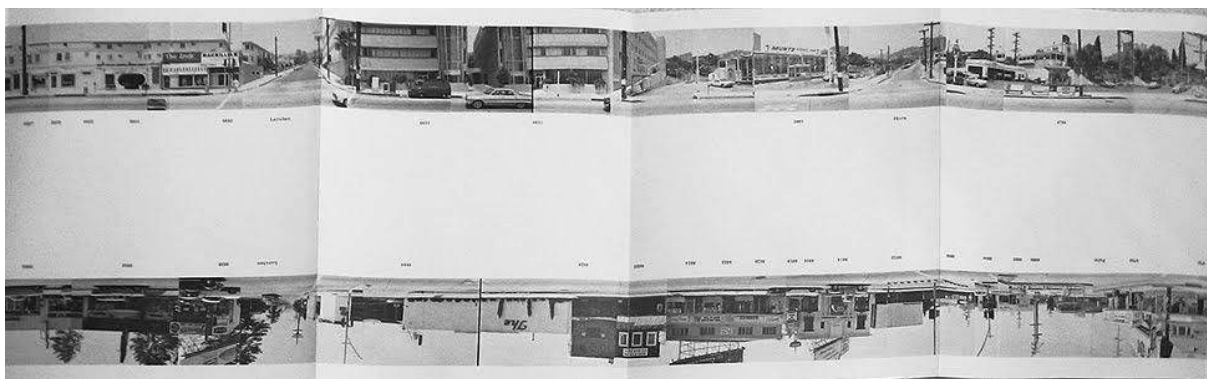
⁴ No sentido de comparado ao livro convencional, textual.

⁵ No original: The tools a photobook-maker has at his or her command in order to induce a good reading of the work are various. The photographs themselves, of course, followed by a number of strategies, the most important of which are sequencing and design. Sequencing lays out the story, so to speak, it's chapters and narrative flow. It contributes a great deal to what the book is saying, but not all. Design performs the functions of controlling the book's rhythm, setting it's pace, and also contributing to it's mood.

⁶ Descendente de uma técnica oriental antiga conhecida como Orihon.

retratar apenas objetos inanimados, excluindo pessoas. Para além de não representarem uma continuidade perfeita, seja por questões técnicas na elaboração das fotos ou por uma montagem intencional, o autor não exige um alinhamento perfeito, cortando carros, prédios e por vezes longos trechos que não lhe despertaram interesse estético.

Figura 1: *Every Building on the Sunset Strip* (1966), Ruscha



Fonte: <http://realitybitesartblog.blogspot.com>

O formato de sanfona, por fisicamente possibilitar a visualização de todas as fotos ao mesmo tempo, nos leva a pensar em hierarquia imagética. O tempo da página, bem como o tempo do livro em si, são questões até certo ponto interpretativas e subjetivas, compartilho da elaboração de Chatman sobre o assunto:

Numa imagem tudo é apresentado simultaneamente. Ainda que a maioria dos autores concordem que nem todos os elementos de uma imagem podem ser percebidos ao mesmo tempo, alguns afirmam que o efeito estético total é como se estivéssemos a ver toda a imagem ‘de relance’ [em escalas].⁷ (1981, p. 118 apud SPEIDEL, 2013, p. 179, tradução nossa).

Ou seja, fundamentalmente determinados elementos visuais presentes em imagens são caracteristicamente mais fortes, mais presentes na folha por assim dizer. O exemplo cientificamente mais palpável dessa observação é a atração visual causada por rostos, ou figuras similares. Julgar o valor e o peso, tanto significativo quanto estético, de uma foto no livro é trabalho do autor, de acordo com a mensagem e impacto necessário a sua concepção.

A montagem da narrativa, sua sequência de fotos, após considerar a página deve ter dimensão do livro por completo, pois ainda que esse tempo seja intangível, a representação

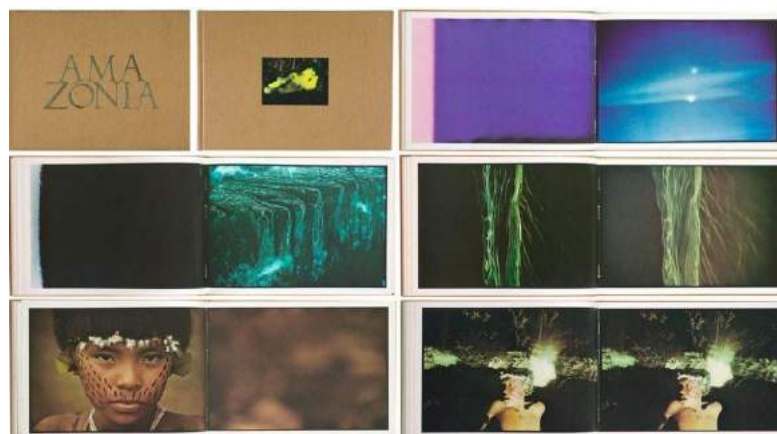
⁷ No original: In a picture everything is presented simultaneously. While most authors admit that all elements of a picture are not perceived at the same moment in time, some argue that the aesthetic effect is as if we were taking in the whole picture “at a glance”.

hierárquica de suas folhas é um dos fatores que indica, até mesmo induz, sua leitura. Mas apenas indica, já que, segundo Marion (1997, p. 82, apud SPEIDEL, 2013, p. 187, tradução nossa), diferencia percepções cronológicas midiáticas em: *homochrone media* e *heterochrone media*. A primeira, consiste na ideia de que a apresentação daquela mídia é o que estabelece sua duração, um período de exibição predeterminado, como em televisão, rádio. A última, refere-se à noção de que a recepção do indivíduo àquele veículo é o que determina a sua duração, como é o caso de textos e imagens. Isso de certa forma alerta para a necessidade de uma estrutura formal dentro do fotolivro, num sentido de que a construção daquelas imagens, agora não individuais mas coletivas, é em si, o livro. A presença ou ausência das fotos entre páginas, e a sua distribuição, é o que ritmiza sua entonação.

Falar de estrutura de tempo é perceber que a condução da história é estabelecida não somente pela montagem, mas também pelo tempo das imagens em si. *Amazônia* (1978), de Claudia Andujar e George Love, é frequentemente interpretado como uma obra etérea pelo misticismo e singularidade que circundam suas fotos. A elaboração de uma certa atemporalidade é presente em diversos sentidos que percorrem desde noções ancestrais de humanidade, o contato e a vivência a partir da natureza através do povo Yanomami, até elementos visuais de montagem e construção da imagem que aludem à cenas fantásticas, infindáveis e intuitivas.

Nesse sentido, Speidel (ibid. , p. 184, p. 186) desenvolve dois termos para melhor entender essas questões, ele fala a respeito de imagens *polychronic* e *monochronic*, que em livre tradução representam algo como policrônicas e monocrônicas. Em breve menção, essas duas classificações buscam informar que, embora ocidentalmente a aceitação de imagens monocrônicas, que indicam um único espaçamento temporal, seja mais padrão e portanto mais familiar, não significa que representações policrônicas sejam menos corretas ou verdadeiras. De forma excepcional, *Amazônia* pode ser considerada, perante essa classificação, repleta de imagens policrônicas, já que repetidamente suas fotos excedem e desafiam uma noção de arranjo, tudo parece acontecer simultaneamente, distante das noções cronológicas estabelecidas pela humanidade.

Figura 2: Amazônia (1978), Claudia Andujar e George Love



Fonte: Instituto Moreira Salles

Conforme Badger (2011), o conteúdo de um fotolivro, em suma sua história interna, deve ser pensado enquanto unidade isolada do mundo sensível, isso é, o universo elaborado e que nele o livro se insere precisa ser configurado de tal forma que funcione distante de precedentes externos, mesmo que remeta diretamente a eles. Em resumo, o livro é ficção, falando objetivamente, não existem fotolivros que sejam não-fictícios, mesmo fotografias de caráter estritamente documental, quando inseridas no livro, passam a pertencer àquele mundo, criação do autor.

Enquanto artista que majoritariamente tem trabalhos de origem documental, André Penteado estabelece em suas obras uma introspecção imprescindível da realidade, mas que se solidifica na própria criação. Mesmo em obras como *O Suicídio Do Meu Pai* (2007-2011), que ainda no título estabelece sua natureza transparente, o artista é capaz de materializar em sua narrativa fotográfica um tema complexo e inarticulável.

Outro trabalho que busca traçar vestígios de um passado é *Cabanagem* (2015), que visita os locais nos quais se deu a revolta que nomeia ao livro, ocorrida na primeira metade do século XIX no norte do país. O próprio artista explica que “[Cabanagem] não objetiva ser um projeto documental, mas sim propor a discussão de questões como: o que é um documento? Como certas narrativas históricas são perpetuadas? Quais resíduos do passado ainda existem no presente?” (PENTEADO, 2015).

Figura 3: Cabanagem (2015), André Penteadó



Fonte: <https://andrepenteadó.com>

Já tendo considerado a função e o desenvolvimento de relações temporais entre fotos, páginas e o livro como um todo, é necessário tomar perspectiva da lógica que se estabelece a partir da sequência de imagens. Felipe Abreu é pesquisador nessa área, desenvolvedor de uma dissertação de análise de fotolivros premiados⁸, justamente no que se refere a construção de suas sequências.

Em um de seus textos, Abreu (2017) estabelece a recorrência de elementos visuais ao estudar o fotolivro intitulado *ZZYZX*⁹, composto de três grandes “categorias” de imagem: retratos, paisagens internas e externas e detalhes/objetos. Isso diz respeito a natureza das imagens em si, enquanto elementos plásticos. Mas, existe também a natureza de seus espaçamentos e recorrências dentro da narrativa, o autor se refere a isso por meio do termo *leitmotifs*, originado do campo da música, que têm por função descrever a repetição de elementos centrais da obra, seja numa composição musical, como inicialmente designado, ou aqui, como forma de transmitir pontos que unem a narrativa.

Ao trabalhar o conceito de justaposições entre imagens, Abreu menciona em suma três tipos: o clássico, feito em página dupla simples; as duplas separadas, que se apresentam em páginas respectivas; e as duplas intercaladas, as quais “[fazem] uso da nossa memória visual recente para unir imagens separadas por algumas páginas.” (ibid. 2017). Ele estabelece ainda

⁸ SILVA, Felipe Abreu. A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture/Paris Photo. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo, 2018.

⁹ Válido notar que este fotolivro é mencionado aqui como mero intermediário para tratar os elementos da análise feita através dele, não abordando o conteúdo do livro em si.

tipos de associações presentes na narrativa, são elas: plásticas ou formais, narrativas, temporais e espaciais¹⁰. A elaboração dessas estruturas formativas é um dos principais elementos na composição de um fotolivro, é justamente isso que cria a possibilidade da leitura, o ritmo e composição da obra.

¹⁰ Interessante pensar que esse tipo de relação entre páginas vagamente lembra as associações entre quadros e sequência dos quadrinhos, propostas pelo cartunista e escritor Scott McCloud, em seu livro *Desvendando os Quadrinhos*, 1995.

2.3 Paleontologia Fotográfica: ativação de acervos

Por princípio factual, a fotografia enquanto mecânica registra momentos com os quais a nossa memória inerente nem sempre excede. Bem como a maior parte das máquinas da humanidade, a câmera não busca substituir ou excluir o fator humano, mas o expande com novas representações técnicas de tempo, já que existe a diferenciação entre tempo mecânico, que se dá pelo processo de repetição, e o tempo humano, que viria a ser a memória (WATSON, 1998, apud ENWEZOR, 2008). Resumidamente:

Sendo a câmera literalmente uma máquina de arquivamento, todas as fotos, todos os filmes são, a priori, um objeto arquivístico. Esta é a razão fundamental pela qual a fotografia e filme são frequentemente arquivos de registros, documentos e testemunhos pictóricos da existência de um fato registrado, um excesso do visto.¹¹ (ENWEZOR, 2008, p. 12, tradução nossa).

Destaco, antes de aprofundar nas noções e funcionalidades que arquivos fotográficos venham a empenhar que, assim como em *Archive Fever*, “O objetivo não é produzir uma teoria sobre arquivos, mas mostrar as maneiras pelas quais os documentos de origem arquivística [...] participam e inspiram as práticas dos artistas contemporâneos.”¹² (ibid., p. 22, tradução nossa).

Noções de arquivamento são mais comuns do que geralmente inferimos, por abrangência tratam do sentido de coleção, se referindo especificamente ao ato de guardar e classificar documentos, de variados gêneros. Quanto ao seu estado geralmente se classificam de três formas: ativo, inativo ou morto. Talvez o último por questões léxicas se exiba mais dramático, mas um arquivo considerado morto nada mais é do que documentos intocados por longos períodos, que mantêm seu valor de arquivo, ainda que sua frequência de consulta seja pouca ou mesmo nula. Dentre os possíveis tipos de arquivo focaremos, evidentemente, em arquivos fotográficos, e em especial no processo de ativação de acervos.

Uma vez tendo confirmado que fotos, por essência, têm inerentemente natureza arquivológica é interessante constatar que “A divisão entre o instante em que a imagem é gravada e o momento em que é finalmente impresso produz duas instâncias do arquivo: primeiro, o arquivamento de tempo na imagem, e segundo, o registro arquivístico de sua

¹¹ No original: Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is ‘a priori’ an archival object. This is the fundamental reason why photography and film are often archival records, documents and pictorial testimonies of the existence of a recorded fact, an excess of the seen.

¹² No original: The aim is not to produce a theory of the archive but to show the ways in which archival documents, [...] inform and infuse the practices of contemporary artists.

reprodução.”¹³ (ibid. , p. 24, tradução nossa). Assim, tempo humano, em que a foto em si alude ao princípio da memória; tempo mecânico, a sua classificação e armazenamento físico.

Mesmo que, segundo Sekula (2003), arquivos fotográficos possam apresentar inúmeras origens¹⁴, a função arquivística mais comumente desempenhada é a histórico-cultural, ou pelo menos é geralmente considerada mais relevante. Um dos problemas dessa afirmação é que, além de minimizar a importância dos demais tipos de arquivo, é tendenciosa já que, claramente, arquivos não são neutros (SEKULA, op. cit.). A perspectiva acarretada por essa inclinação, contribui à consciência coletiva de que “O uso generalizado de fotografias como serviço histórico sugere que eventos significativos são [apenas] aqueles que podem ser capturados e assim, a história assume o caráter de espetáculo.”¹⁵ (Ibid. , p.448, tradução nossa).

As narrativas históricas que dependem principalmente da fotografia quase invariavelmente são de caráter positivista e historicista. Para o positivismo, a câmera fornece evidências mecânicas e, portanto, ‘cientificamente’ objetivas ou ‘dados’. [...] Para o historicismo, o arquivo confirma a existência de uma progressão linear do passado ao presente, e oferece a possibilidade de uma recuperação fácil e sem problemas do passado, da posição transcendente oferecida pelo presente.¹⁶ (SEKULA, 2003, p.447, tradução nossa).

Agora, combinar a natureza do arquivo fotográfico, classificar sua exibição para assim estabelecer uma narrativa, é um processo de “rastreamento dos precursores originais, em busca de um novo tipo de racionalidade e seus vários efeitos”¹⁷ (FOUCAULT, 1969, p. 4 apud ENWEZOR, op. cit. , p. 21, tradução nossa). Ou seja, é interessante investigar a origem e autores dos referidos documentos a fim de obter uma perspectiva, até certo ponto, original, ainda que ocorra a releitura de tais eventos. Perceba ainda que “a palavra ‘documento’ é aqui usada em seu sentido mais objetivo, material, entre o histórico e o antropológico, mais do que no sentido psicológico” (SILVEIRA, 2008, p. 96).

¹³ No original: The disjunction between the instant in which the image is recorded and the moment it is finally printed produces two instances of the archive: first, the archival time of the image, and second, the archival register of its reproduction.

¹⁴ Dentre algumas: comercial, corporativo, governamental, museológico, amador, artístico.

¹⁵ No original: The widespread use of photographs as historical illustrations suggest that significant events are those which can be pictured, and thus history takes on the character of spectacle.

¹⁶ No original: Historical narratives that rely primarily on photography almost invariably are both positivist and historicist in character. For positivism, the camera provides mechanical and thus 'scientifically' objective evidence or 'data'. [...] For historicism, the archive confirms the existence of a linear progression from past to present, and offers the possibility of an easy and unproblematic retrieval of the past from the transcendent position offered by the present.

¹⁷ No original: [...] tracing-back to the original precursors, towards the search for a new type of rationality and its various effects.

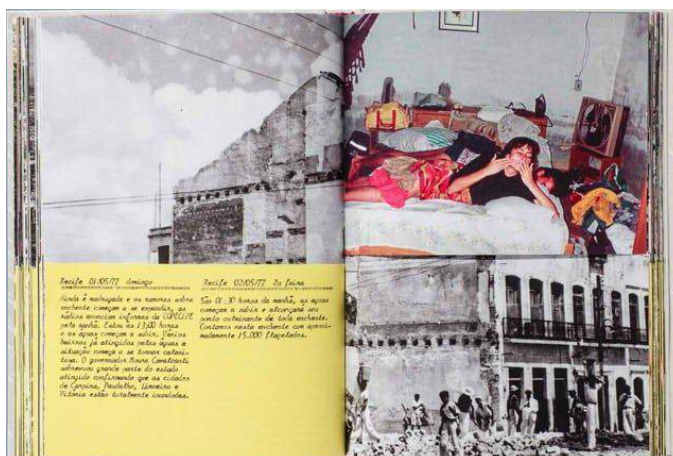
O trabalho narrativo de um fotolivro a partir do resgate de documentos muito geralmente parte de uma multi-autoria, sendo o fotógrafo, colecionador-autor original, muitas vezes ausente no que se refere à obra lapidada, objeto final. O fotógrafo-curador, aquele que descobre e reativa o acervo, é quem assume o compromisso de lhe re-executar e atribuir novo significado, no processo adicionando sua autoria. A fascinação pelo resgate de arquivos sugere um interesse não apenas fundado na origem arquivística da própria fotografia, mas na relação da arte a respeito de reflexões de um passado (ENWEZOR, 2008).

Atuar enquanto intérprete e tradutor de um acervo fotográfico exige duas virtudes: a primeira é reverência à obra e autor original, contemplar ao máximo suas origens para obter um amplo campo de desenvolvimento narrativo; a segunda é compreender que, como sugerido por Enwezor (op. cit.), a apropriação e paródia são mecanismos essenciais em muitas formas de uso do arquivo, portanto mesmo considerando-o, é necessário um desprendimento racional da gênese do arquivo.

Ao apropriar-se de quatro acervos distintos de moradores e localidades da cidade do Recife, compostos por fotografias e textos, diários, Jonathas de Andrade performa uma ampla ficção fundamentada nesses registros. *Ressaca Tropical*, nascido como instalação em 2009, é um romance atemporal anárquico construído acerca de vidas anônimas.

Recife é uma cidade latino-americana qualquer, marcada pela pós-utopia de um projeto de modernismo externo à sua lógica, e que o olhar posterior reposiciona a idéia de fracasso ao revelar o abandono como assentamento, e a implosão como resposta, como germinação. (ANDRADE, 2009).

Figura 4: *Ressaca Tropical* (2016), Jonathas de Andrade



Fonte: <https://www.ubueditora.com.br>

O caderno pessoal encontrado no lixo aqui é exaltado como um centro narrativo da obra, páginas de um diário amoroso elaborado num passado oculto. As imagens arquitetônicas da cidade compõem um senso de imersão psíquica a um cotidiano alheio, já fotos pessoais nos apresentam as vivências inexplicadas, ainda que num sentido cultural se apresentem muito familiares, extremamente íntimas, numa dinâmica “fundo de quintal”. Os trechos do diário não são extraordinários, ainda que muito curiosos, relatam com veemência a rotina de encontros e pensamentos contínuos. Edificar um espaço, livro, onde todos esses elementos se integrem, ao resultado final, parece surgir muito naturalmente. Há um diálogo espontâneo entre as páginas, talvez a invasão da privacidade alheia seja ironicamente responsável por atribuir um senso de conforto a quem lê, um certo tipo de nudez à essas vidas estrangeiras, racionalmente incongruentes, emocionalmente conexas.

O senso comum diria que as fotografias transmitem verdades imutáveis. Mas, embora a própria noção da reprodução fotográfica pareça sugerir que muito pouco se perde na tradução, é evidente que o seu significado depende fortemente do contexto. [...] Em suma, os arquivos fotográficos, por sua própria estrutura, mantêm uma conexão oculta entre conhecimento e poder.¹⁸ (SEKULA, op. cit. , p. 445, p. 447, tradução nossa).

Se *Ressaca Tropical* busca uma fusão de diferentes documentos, ao ponto de pertencerem à mesma ficção, *Las Cosas por Su Nombre*, 2013, deixa bem claro sua condição arquivística. Ao percorrer uma feira de antiguidades em Montevideo, Caobelli adquire um antigo álbum de viagens, composto não por fotos mas por bilhetes aéreos, vistos de entrada, cartões de hotel, contas de restaurantes, postais turísticos e uma infindável lista de resquícios de passagem de toda sorte. Ao procurar informações sobre autor do álbum, Rodolfo Castellano, Caobelli descobre seu recente falecimento e portanto, a impossibilidade de contactá-lo pessoalmente. Todavia isso instiga ainda mais uma já existente curiosidade sobre suas vivências, amplamente retratadas no álbum.

¹⁸ No original: Conventional wisdom would have it that photographs transmit immutable truths. But although the very notion of photographic reproduction would seem to suggest that very little is lost in translation, it is clear that photographic meaning depends largely on context. [...] In short, photographic archives by their very structure maintain a hidden connection between knowledge and power.

Figura 5: *Las Cosas por Su Nombre* (2013), Leo Caobelli



Fonte: CAOPELLI, 2012, p. 39

A decorrência de seu trabalho viria se tratar muito mais da busca pela personalidade do falecido Rodolfo. Caobelli começou a reconstituir as suas experiências a fim de obter uma intimidade com a obra, reconstituindo os mesmos percursos que haviam sido feitos anos a priori, e portanto de alguma forma se inserindo naquela história, impersonando o autor. “Pouco a pouco fui percebendo que não era apenas Rodolfo que eu buscava, mas também a importância da presença pela ausência em meu próprio caminho” (CAOBELLI, 2012, p. 11).

A relação entre o álbum, enquanto produto, e o autor original transcreve à Caobelli um sentimento de empatia extrema, ele exemplifica isso através de Walter Benjamin ao compartilhar a noção de que “Para o colecionador [...] a posse é a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.” (1987 apud CAOPELLI, 2012, p. 10).

A escolha de se envolver pessoalmente numa narrativa distante, mas já concluída, nesse caso foi o mecanismo necessário para compreender o arquivo encontrado. Um trabalho muito mais fundamentado na poética do ser que todos discutidos até agora, em suma, um “[...] encontro entre memória e afeto.” (CAOBELLI, op. cit. , p. 5). Este trabalho é, portanto, aqui mencionado em última instância devido a seu caráter sentimental, já que apresenta um envolvimento afetivo mais íntimo que as demais produções mencionadas anteriormente. Dessa forma, compartilhando valores com este projeto, a ser desenvolvido.

2.4 Santos López

Esse projeto de monografia nasce aqui, de origem acanhada e receosa, pois o arquivo em questão, a ser trabalhado, são antigas fotos de meu avô materno. Falecido de parada cardíaca em 1991, com 59 anos. Nunca o conheci, nem vice-versa, seu óbito se deu muito antes de meu nascimento. Minha família não costuma exaltar seu passado e portanto muito pouco, quase nada, me foi dito sobre ele ao longo de minha vida. Mais tarde, alguns dos motivos pelos quais isso se dá me seriam revelados. Todavia de forma geral, para além de um parentesco sanguíneo, nunca me relacionei com algum tipo de memória fictícia de meu avô.

Isto é, até eu encontrá-lo. Digo, por meio de suas próprias palavras, escritas em cadernos, cartas, livros, através de poemas, prosas, diários, cálculos, romances, cartas. Ele escrevia bastante, quem diria.

Não lembro de certeza quando encontrei o primeiro de seus pertences, é possível que tenha sido o tabuleiro e peças de xadrez com o qual eu brincava quando criança, talvez tenha sido de sua cópia de *O Velho e o Mar*, de Hemingway. Mas verdadeiramente, considero meu, nosso, primeiro contato a partir do momento que leio um de seus textos, intitulado *Poema Doido*. Seis folhas em um caderno pequeno o contém, e só isso, as demais páginas estão em branco. É difícil a leitura de alguns trechos, tanto pela incidência de um ocasional *portunhol*¹⁹ como pelo conteúdo, sensível em si. Mas é então que se finca em mim a curiosidade por sua pessoa, e suas obras.

Investigo pertences e lembranças, jornais e autógrafos, cada vez mais meu avô se apresenta uma figura curiosa, autêntica. Não digo que sinto tristeza, não o perdi, pois nunca o tive, o sentimento é muito mais próximo de saudade, num amplo sentido, lhe conhecer me foi negado, não perdido. É então que domingo, setembro de 2018, me deparo com o que seria uma das coisas, objetivamente, mais interessantes deixadas por ele, suas fotografias.

¹⁹ Válido mencionar, seu país de origem é a Argentina. Imigrou para o Brasil na década de 1960.

Figura 6: Primeiro contato com o acervo de fotografias.



Fonte: Elaborada pelo autor

Pelo fato de desde o início de 2018 já me engajar em projetos e pesquisas desenvolvidos pelo Fotolab, ao compartilhar o achado de ditos slides com os demais participantes do laboratório, um dos comentários feitos era acerca da viabilidade de desenvolver algo com o acervo. Naquele momento imediato não me parecia oportuno considerar isso, mas a medida que me familiarizava com as fotos (numa estimativa precária são entre 700 a 750) fui identificando momentos, padrões, possibilidades. Confirmando que temia a possível má interpretação de que meu interesse no arquivo se tratava exclusivamente de afetos familiares, dada a providência das imagens, mas ao perceber exemplos de projetos em circunstâncias similares esse medo, os poucos, se dissipa. “Admitidamente, há momentos em que a fotografia supera separação e perda, aí reside muito da força de vontade emocional da fotografia.”²⁰ (SEKULA, op. cit. , p.451, tradução nossa). Nenhum arquivo é neutro, este não há de ser diferente.

De forma sucinta, meus ânimos percorrem a noção de que “Qualquer um que tenha organizado ou simplesmente se deparado com uma caixa de fotos de família entende os dilemas (e talvez a insensatez) inerente a esses procedimentos. É fácil se encontrar dividido entre narração e categorização, entre cronologia e inventário.”²¹ (ibid. , p.446, tradução nossa).

²⁰ No original: Granted, there are moments in which the photograph overcomes separation and loss, therein lies much of the emotional power of photography.

²¹ No original: Anyone who has sorted or simply sifted through a box of family snapshots understands the dilemmas (and perhaps the folly) inherent in these procedures. One is torn between narration and categorization, between chronology and inventory.

As imagens me apresentam pouquíssimos rostos conhecidos, os locais então me são praticamente anônimos, ou seriam, se não fossem pelas vagas dicas de uma prévia tentativa de classificação. Em algumas das caixas que contém os slides está escrito: Ilhéus - Itabuna; F. de Noronha; Crato - Piscina Granjeiro; Caruaru 16.11.68; Salvador e pôr do sol.

Tendo em mãos o arquivo e o desafio de torná-lo coerente por meus próprios termos, se iniciou a tarefa de trabalhar com o inventário, percorrendo possíveis caminhos e interpretações de suas imagens. É desse modo, ainda nos primeiros contatos, que se iniciou o processo de criação da narrativa, ainda que de forma extremamente primária e sem direcionamento ou metodologia, guiado a partir de um princípio instintivo de categorização.

3 METODOLOGIA

Devido a sua natureza projetual, a elaboração de uma narrativa visual, fotolivro, a metodologia escolhida foi a de Bruno Munari (*Das Coisas Nascem Coisas*, 1981). Desenvolvida de forma ampla, a fim de englobar vários campos de atuação do design, a metodologia proposta é composta por um total de doze passos, são eles: problema, definição do problema, componentes do problema, coleta de dados, análise de dados, criatividade, materiais e tecnologias, experimentação, modelo, verificação, desenho de construção, e por fim, solução.

As três primeiras etapas, problema, definição do problema, componentes do problema, referem-se a estabelecer os limites do projeto de forma que, com os objetivos bem claros e elaborados, o restante do direcionamento do projeto seja norteado. Problema em si trata do princípio do projeto, a necessidade que o fez surgir. Definir o problema é lhe descrever em palavras, o mais objetivamente possível. Componentes do problema são as ramificações do problema central, vertentes que devem também ser bem estabelecidas e superadas ao longo do desenvolvimento do projeto.

Seguidamente, coleta de dados, análise de dados, criatividade. Coleta e análise dos dados são sentidos diretos de suas etapas, tratam respectivamente da busca e pesquisa indiscriminada de dados que venham a se relacionar com o problema e sua futura resolução, e da análise crítica de seu valor para o projeto, julgar aquilo que pode, ou não, ser utilizado. Criatividade é a etapa que se encontra, substancialmente, na metade da metodologia, é portanto ponto divisório entre a primeira e segunda parte, problema e solução. Diz respeito ao início da resolução projetual, aqui se instauram as ideias, já fundamentadas em dados, que virão a conduzir as próximas etapas, criatividade é portanto o conceito, a ideia, as próximas etapas são a sua materialização.

Materiais e tecnologias trata-se da pesquisa por instrumentos que venham a ser utilizados na execução do projeto, como matérias primas e equipagem, na etapa conseguinte, experimentação, se encarrega de atestar a eficiência dos materiais e técnicas recolhidos, avaliando sua serventia. Por modelo entende-se a construção de protótipos, testes projetuais que simulam possíveis execuções do modelo definitivo.

Ao fim de sua metodologia Munari estabelece as três últimas etapas: verificação, desenho de construção, solução. Por verificação entende-se a reavaliação do projeto, a certeza

das escolhas e decisões tomadas que por fim serão executadas por completo. O desenho de construção retoma essencialmente a etapa do modelo, agora com aperfeiçoamento e propriedade essa etapa encarrega-se de projetar estritamente o resultado final. Solução, propriamente dita, é o término do projeto, a confirmação de que a sequência das etapas foi realizada e consolidou-se materialmente.

A tabela abaixo busca sintetizar a aplicação da metodologia perante este projeto. De acordo com as necessidades específicas deste trabalho, algumas das etapas podem se apresentar fundidas ou realocadas, mas todas foram consideradas e trabalhadas conforme originalmente propostas e estudadas.

Quadro 1: Aplicação da metodologia

Problema	A elaboração de um fotolivro a partir de fotos recolhidas de um acervo familiar.
Definição do Problema Componentes do Problema	Desenvolver um fotolivro: - Estabelecer a vertente, ênfase do livro - Definir o público alvo - Delimitar a quantidade de fotos a serem utilizadas - Categorizar as fotos - Construir a linha narrativa
Coleta De Dados Análise De Dados	Coleta de informações do acervo adquirido, suas origens, personagens, localidades e datas. Pesquisa por trabalhos de premissa similar, arquivísticos.
Criatividade	A criatividade opera principalmente no âmbito da composição da obra narrativa, a seleção das fotos, seja por motivos estéticos ou metafóricos, e a proposta de um encadeamento e relação dentre elas.

Materiais E Tecnologias Experimentação Modelo Desenho De Construção	- Digitalização e tratamento das fotos - Realizar testes de suporte e formato - Analisar custos e qualidade dos materiais a serem utilizados - Formatar e diagramar para impressão - Montagem do livro Executar o protótipo, um fotolivro, com a competência adquirida ao longo do entrosamento teórico e projetual da pesquisa. Investigação dos melhores tipos de suporte livro a serem utilizados, nas melhores condições propostas. Por exemplo, a construção de bonecas²² em vários formatos e tamanhos é de prima importância para compreender a fisicalidade do livro, para também destacar seus elementos narrativos.
Verificação Solução	A apresentação do fotolivro físico bem como a confirmação de que cumpre esteticamente sua proposta conceitual, concluindo o projeto.

Fonte: Elaborada pelo autor

²² Protótipo de diagramação editorial.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1 Definição e componentes do problema

Tendo o acervo em mãos e a ideia do projeto de um fotolivro bem definida, se inicia a elaboração do projeto. A ênfase abordada, a temática, foi consideravelmente fácil de se estabelecer, um livro de natureza arquivística que busca mostrar-se como tal, ou seja, não esconde as marcas de tempo naturalmente impressas e integradas ao material. Em sequência se deu a pesquisa de referenciais práticos e teóricos necessários para o desenvolvimento do livro, elaborado em detalhes no tópico 2.2.

A definição do público alvo se deu por uma familiaridade acerca do universo dos fotolivros ao longo de dois anos de estudo do meio. Os interesses dos grupos sociais visados permeiam entre design, cultura, fotografia e arte de forma generalizada.

De uma perspectiva visual e estética, existem as pessoas que compartilham e produzem publicações autorais, seja num universo cinematográfico, literário ou gráfico. O público alvo pode ter como profissão fotógrafos, pesquisadores, artistas, ativistas, e demais carreiras que se utilizem da criatividade a fim de comunicar mensagens. O público tem interesse em programas culturais como festivais, visitar exposições em museus, frequentar feiras de publicações alternativas e é consumidora e/ou produtora de arte.

Figura 7: Painel de público



Fonte: Compilação do autor

Como mencionado anteriormente, há uma grande quantidade de fotos inicialmente disponíveis, entre 700 a 750, logo se evidenciou a impossibilidade de revisar todas as fotos,

visto que isso seria feito por uma única pessoa. Como os slides estavam guardados em grupos de pequenas caixas o que se fez foi observar as primeiras fotos das caixas individualmente, para determinar quais caixas poderiam conter fotos que mais despertavam interesse pessoal. Feito isso, as fotografias das caixas selecionadas foram bem observadas e classificadas conforme temática, como: pessoas e grupos, ruas e locais, praia e piscina, dentre outros, formando um grupo de estimadamente 180 slides.

A partir dessa seleção começou-se a trabalhar a narrativa em si. Um grande direcionamento para a construção do livro se deu acerca de um jogo de xadrez, seus elementos e a re-interpretação de significados. O xadrez foi escolhido, dentre outros motivos, por muito possivelmente se tratar de meu primeiro contato com esse acervo, ainda enquanto criança. Válido ressaltar, essa questão opera mais como método para a construção e desbloqueio das ideias do que um direcionamento preciso sobre a narrativa final.

4.2 Coleta a análise de dados

Ao indagar familiares sobre as fotos obtive vagas informações, alguns nomes foram dados aos rostos até então anônimos, primos, cunhados, tias, amigos. Para além dos nomes as memórias sobre esses personagens eram em sua maioria distantes e pouco esclarecedoras.

A partir de uma análise das pessoas conhecidas, suas estimadas idades, e demais fatores como roupas e carros, lugares, se estima que as fotos estão situadas dentre os anos de 1950 à 1960. Na montagem final do fotolivro, estas são algumas das localidades que foram identificadas: Crato - CE, Salvador - BA, Caruaru - PE, Amazonas, Olinda - PE, Fernando de Noronha - PE, Buenos Aires - ARG. Essas identificações ocorreram tanto por relato direto de familiares, por via de reconhecimento da ocasião, como por cruzamento de informações escritas e a comparação visual com fotos atuais das localidades.

Quanto a referenciais específicos, isto é, fotolivros que trabalham com arquivos, uma das primeiras obras que tive contato foi o livro de Cecília Urioste, *Para Levantar as Forças*, em Agosto de 2018, num bate-papo promovido pelo Fotolab. Por se tratar de um projeto em andamento, sendo inclusive incentivado pelo Funcultura²³, o livro ainda se encontrava em estado de protótipo, uma boneca editorial, todavia estava finalizado numa perspectiva narrativa. Como princípio, o livro trata de relações familiares, de perda, dor e seus resultados,

²³ Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado.

a origem do livro foi o contato da autora com um diário de medicamentos que sua avó escrevia, este objeto nas palavras da própria Cecília ilustram o vício de sua avó, que se deu após a perda de um filho.

Figura 8: Para Levantar as Forças (2018), Cecília Urioste



Fonte: <https://ceciliaurioste.com/Para-Levantar-as-Forcas>

Em termos técnicos de execução, o fotolivro final é característico pela sua brancura excessiva. O livro utiliza como base o material arquivístico para seu desenvolvimento, e expande essa noção através das intervenções artísticas sob este material, utilizando técnicas como *fade* e sobreposição, além de possuir algumas fotos autorais. É principalmente por meio dessas adições originais à obra arquivística que a autora insere as reações desejados.

Outro livro encontrado de referência para o projeto é a obra Condor (2014) de João Pina. O fotolivro é coexistente a exposição Operação Condor, do próprio artista, cada meio trata de forma diferente a montagem de fotos. Esta adaptação espacial da obra conforme veículo se faz necessária para transmitir de maneira mais efetiva a mensagem da obra, ainda que altere a ordem de suas informações, consequentemente a narrativa.

Como o próprio nome sugere, Condor se trata da operação político-militar, de mesmo nome, que instaurou regimes ditatoriais na América do Sul dentre as décadas de 1970 e 1980, promovido pelos Estados Unidos, com o objetivo de reprimir oposição política. Se tratando do livro, o projeto foi executado durante muitos anos, iniciado em 2005 e concluído em 2014, neste longo período se deu a produção, mapeamento e aquisição de imagens, arquivos e registros que eventualmente compõe a obra.

O fotolivro, enquanto origem das fotos, é misto. Composto tanto de arquivos adquiridos como de recriações, retratos e desdobramentos modernos do período abordado.

Pina busca transmitir o sentimento de uma época para os dias atuais, tendo em vista que os acontecimentos desse tempo ainda são muito presentes na atualidade, seja pelos seus operantes impunes, pelos sobreviventes e familiares ou pela herança político-social que marca os países afetados pelo ocorrido. As fotografias, de origem analógica, nos são apresentadas em preto e branco, e exibem audiências judiciais, salas de prisão e tortura, retratos e depoimentos de sobreviventes, dentre outros temas.

Figura 9: Condor (2014), João Pina



Fonte: <https://condorbook.joao-pina.com>

Com imagens produzidas nos países que compartilham dessa história²⁴, Pina objetiva transmitir mais conhecimento e indagação sobre esse período sombrio. A abordagem fotográfica permite um grande entrosamento e sensibilidade por parte do leitor, viabilizar esta mensagem através de um fotolivro é uma forma de acessibilizar uma história, que por muitas vezes, é podada e tratada levianamente, quando não completamente abafada.

4.3 Criatividade

Quanto à construção técnica da narrativa, em sua montagem inicial foram escolhidas 54 fotografias e mais 2 imagens, destas, 12 fotos terminaram por serem removidas. A seleção final, e portanto, definitiva é composta de 55 imagens, sendo: 43 fotos de arquivo e 12 registros de objetos e textos presentes no acervo.

Em relação a elaboração da narrativa, se retomou a inspiração no jogo de Xadrez e se buscou estabelecer uma analogia entre as personalidades associadas às peças do jogo e as fotos disponíveis, para compor a narrativa. São elas: Peões, Torre, Cavalo, Bispo, Rainha e

²⁴ Isto é: Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Estados Unidos, Paraguai e Uruguai.

Rei.

Figura 10: Na esquerda, a colocação inicial das fotos, em vermelho as que foram removidas; na direita, a narrativa finalizada, em azul estão as novas imagens adicionadas.



Fonte: Elaborada pelo autor

Assim, inicialmente temos imagens de um jogo de frescobol, aludindo aos Peões, movimentos rápidos e curtos, são as primeiras peças a se movimentarem. Então vêm a Torre e o Cavalo, respectivamente, a torre adquire um sentido mais denotativo, e introduz estruturas de tempo e reflexão, que estarão presentes até o fim. Com o Cavalo percebemos pela primeira vez que o livro se trata de uma jornada, pois apresenta a primeira mudança de cenário, da praia ao interior, o mar e o sertão. Com Zaratustra se inicia o Bispo, de forma ampla esta peça foi interpretada como questões de mortalidade. Em sequência, a alternância entre figuras femininas e masculinas anuncia a Rainha, pensada enquanto relações familiares, maternidade, amadurecimento e mudanças. A Rainha também marca o momento em que se evidencia um sujeito na narrativa, e percebemos que a jornada é sua, entre passado e presente, possivelmente futuro. O Rei se inicia enquanto ruptura da narrativa com uma foto que provavelmente é um erro técnico, uma longa exposição não intencional. O Rei é o sujeito e se apresenta de forma difusa do até então apresentado.

Neste último momento, ou capítulo, a narrativa adquire um direcionamento mais poético, são imagens mais lúdicas e que sugerem um estado psicológico de certa forma prolixo. Há portanto o estímulo do encontro com o personagem e ele é entrevistado a partir de duas fotos complementares, firmando-se enquanto figura central da narrativa.

Devemos explicar ainda o nome e a montagem da capa. O título, Mais ao Sul,

refere-se a um trecho escrito num dos diários, prosas de meu avô, parte do acervo, e é transcrito na primeira página do livro, em sua caligrafia original. Em amplo contexto, esse nome marca um dos momentos em que o personagem, Santos, estabelece raízes no Brasil, este que seria seu segundo país, pois relata o primeiro contato com sua futura esposa.

Para compor a capa, se criaram algumas soluções gráficas, duas que aludem diretamente ao Xadrez, e outra que se utilizava de retratos de Santos, sob uma montagem gráfica de círculos, luas. A última foi a selecionada, tanto por execução estética mais refinada que as demais, como pelo fato de que as imagens haviam sido cogitadas em determinado momento para integrar a narrativa. Entretanto, as fotos haviam sido descartadas por serem julgadas muito protagonistas²⁵, mas integram bem a composição quando utilizadas em destaque, como elementos centrais de uma capa.

4.4 Materiais e tecnologias, experimentação, modelo e desenho de construção

Quanto a digitalização das fotos, foram pensadas e testadas diversas formas de escanear os slides: por auxílio de uma câmera DSLR, através de uma mesa de luz, e mesmo um scanner de impressora. Todavia os métodos se mostravam ou insuficientes ou demasiadamente trabalhosos de se realizarem. Visto a dificuldade dessa operação, foi identificado que o Laboratório de Tipografia do Agreste (LTA), presente no CAA, dispunha em seu acervo de um scanner de mesa²⁶, que contém dentro de suas funções específicas a possibilidade de digitalizar slides de fotografia. Foi pessoalmente solicitado o uso do scanner aos professores do laboratório, através de Fátima Finizola e Fábio Caparica, uma vez autorizado o uso, sob a supervisão de estagiários, se começou a digitalizar as fotos.

Uma vez em formato digital, as imagens foram tratadas para melhor visualização de detalhes e texturas. Executando portanto com algumas das ferramentas do Adobe Photoshop, como brilho, contraste, mas principalmente recursos de alteração das curvas dos canais de cores. A montagem final foi editada e diagramada através do programa Adobe InDesign, num formato de papel A3.

Se tratando da produção física fotolivro, foram discutidas algumas possibilidades de formato e materiais. Um dos formatos propostos inicialmente era a de um A3 cortado ao meio verticalmente, criando duas folhas de dimensões 14,8 cm x 42 cm. Todavia, um problema

²⁵ No sentido de que possuem grande presença, além da provável capacidade de divergir do rumo da narrativa.

²⁶ Especificamente um modelo HP Scanjet D2710.

identificado é que este formato sacrifica muito a presença de fotos verticais, que apesar de não serem a maioria no caso deste projeto, a sua plena visualização é fundamental, logo, o formato foi descartado. A solução encontrada foi se assemelhar à lógica original em que as fotos se encontravam, num slide quadrado, este foi o formato definitivo do livro. Ainda nesse conceito, os papéis selecionados, em tonalidades creme, buscam simular um pouco da aparência desgastada pelo sol que certos papéis e materiais adquirem com o passar do tempo.

Quanto aos papéis, para o miolo do livro foi escolhido o Vergê Madrepérola 120g, a escolha foi baseada um trabalho prévio em que se foi utilizado o mesmo papel, entretanto com gramatura mais elevada de 180g, que para este projeto não é o desejado já que um conjunto de páginas nessa gramatura é mais difícil de se montar, encadernar, para além de prejudicar um pouco o folheamento do livro. Também, antes de se considerar o Vergê, se foi discutido a possibilidade de trabalhar com o papel Color Plus Marfim. Mas um problema identificado é a somatização da cor do papel à cor da impressão, no caso, um papel amarelado adicionado a fotos antigas que por influência do tempo adquiriram manchas e elementos amarelados, e este resultado não era um efeito desejado.

Uma vez que o papel para o miolo havia sido escolhido, se foi trabalhado a ideia da capa. Logo de início se estabeleceu o desejo de manter uma uniformidade na cor do livro como um todo, ou seja, a capa haveria de se assemelhar a parte interna. Para isso se pensou em utilizar o próprio Vergê em gramatura mais elevada, no entanto, no período em que foi procurado o fornecedor não contia um papel superior a 180g. Nesse caso, a solução encontrada foi procurar um papel que se assemelhasse mais ao Vergê. Ao pesquisar o inventário do fornecedor, foi escolhido o Markatto Concetto Avorio 250g, pois era o mais compatível a cor do Madrepérola, contudo vem com o acréscimo de uma textura. Ainda que a presença de uma textura para a capa provenha de uma casualidade, é interessante utilizá-la como fator estético, visto que os elementos gráficos da capa em si são poucos, portanto, a textura adiciona valor à capa.

A partir daí, o restante do processo de encadernação se dá de forma artesanal, o escolhido foi a costura cruzada. O processo de escolha dessa técnica se dá desde o início do projeto, o resultado almejado era a estrutura de um livro mais tradicional. Se observou alguns tipos de técnicas manuais para obter esse resultado, como costura japonesa, *Onion Skin Binding* e *Concertina Binding*. Acabei por considerar melhor a costura cruzada, pois é uma técnica muito firme e segura para a preservação total do livro, especialmente da lombar, o que

outras técnicas por vezes deixam exposta.

Os papéis foram recordados individualmente e os cadernos, blocos de folhas, montados em devida ordem com o auxílio de bonecas de impressão. Em sequência, os blocos foram demarcados e furados com agulha, costurados e posteriormente colados juntos para formar o miolo. A capa se trata de três peças de papel Paraná: frente, verso e lombada; revestidas e coladas à folha impressa, que contém a mancha gráfica. Continuamente, ao miolo é adicionado uma folha de guarda em cada extremidade, seguidamente de um trecho de tecido ao centro da lombada, que dará apoio e aderência à capa, o escolhido foi algodão cru. Por fim, o miolo é posicionado em relação a capa, e se cola tudo, em camadas ficam: interior da capa, tecido, folha de guarda e miolo.

Figura 11: Montagem final do fotolivro



Fonte: Elaborada pelo autor

Em relação a custos e os fornecedores, os papéis foram adquiridos na Cortepel e as impressões realizadas na Épura Gráfica Digital, ambos localizados em Recife. Estes serviços foram selecionados diante da análise de seu excelente custo-benefício para o projeto. Os custos discutidos a seguir são referentes à produção de 1 exemplar do fotolivro. Para os papéis: quatro folhas A3 Papel Markatto, R\$ 6,10; doze folhas A3 Papel Vergê, R\$ 4,65; Papel Paraná, dimensões 80 cm x 100 cm, R\$ 8,00. A impressão do documento final é composta de 10 páginas em tamanho A3 frente e verso, que formam o miolo do livro, e mais uma folha A3 para a capa. O custo total de impressão foi R\$ 70,00. Portanto, o custo de

produção de um exemplar construído artesanalmente é de R\$ 88,75.

O desenvolvimento do fotolivro durou em média dois meses, considerando desde os primeiros testes e seleção das fotos até a concretização da encadernação final.

4.5 Verificação e solução

O modelo final, em termos estéticos e gráficos, consagra bem as projeções originais do que se foi idealizado. Estabelecer a narrativa foi um processo longo e que adquiriu diferentes abordagens e metodologias ao longo do seu desenvolvimento, mas que para a finalidade deste projeto, cumpre e integra bem a proposta da obra. A decisão de abordar o Xadrez, como inspiração para compor o enredo narrativo, foi de extrema importância para quebrar bloqueios criativos, estabelecer um certo desvinculo do arquivo enquanto objeto imperante de uma memória familiar, para poder enfim visualizá-lo de maneira mais neutra e estratégica. Evidentemente, o sentimentalismo envolto no projeto não é algo indesejado, é parte crucial de seu desenvolvimento, de forma alguma desaparece ao utilizar esse recurso de criação, é meramente atenuado, a fim de obter outras perspectivas.

Agora, longe de um contexto acadêmico, algumas coisas talvez fossem alteradas ou, ao menos, seguiria direções diferentes de execução. Se tivesse mais tempo, no caso, sem um prazo eminente a cumprir, provavelmente trabalharia mais a narrativa a fim de incluir, com coesão, mais fotos, e não num sentido meramente numérico, mas a fim de trabalhar em mais níveis aquilo que se foi elaborado.

Algo que também, devido ao tempo, poderia ser melhor articulado é a visualização e o contato inicial com as fotografias, a criação de uma relação e intimidade com as imagens, para que quando trabalhadas, transpareçam primeiras impressões. Em relação à reprodutibilidade do trabalho final, a escolha da costura cruzada como técnica de encadernação manual não é necessariamente a mais interessante, visto que demanda mais tempo e etapas do que outras encadernações. Se formos pensar na reprodução de mais exemplares, manualmente construídos, é desejável se considerar processos de encadernação mais simples.

5 CONCLUSÃO

Acredito que no que se refere à seleção e encadeamento das fotos, as escolhas tomadas são reflexo de uma abordagem primeiramente sentimental e posteriormente racional. No sentido da cronologia do projeto isso se faz ainda mais notável e compreensível, já que a descoberta dos slides fotográficos, bem como o contato com o acervo de forma ampla, aconteceu em 2018, muito antes desse material ser considerado para a elaboração de um trabalho de conclusão de curso. Dessa forma, é evidente que as primeiras categorizações do projeto se deram de maneira espontânea e, até então, livres de pretensões acadêmicas. O segundo contato oficial em 2019 com o acervo é diferente e então já existe a busca por sua utilização mais objetiva enquanto projeto a ser estruturado. Logo inicia-se uma segunda categorização, mais metódica e que toma decisões guiadas não apenas por um senso de curiosidade, mas por estética, caráter emblemático e simbologia daquelas imagens que eventualmente compõem o fotolivro Mais ao Sul.

Enquanto projeto finalizado, podemos fazer uma consideração que surge ao final do processo, conforme apontamos brevemente no tópico 4.5. Referimo-nos aqui ao fato de ser importante considerar a reprodutibilidade do projeto, especialmente em vista da sua produção artesanal. Desse modo, a costura cruzada se mantém enquanto versão final da obra, no que se refere a apresentação do projeto. Contudo, é preciso ter em mente que essa técnica envolve alguns fatores de risco, há muitos detalhes em sua execução que, se não bem feitos, podem prejudicar todo o processo, chegando a comprometer aquele exemplar, desperdiçando portanto material, tempo e dinheiro.

Tendo isso em mente, é preciso ter uma outra alternativa, caso a demanda exija. Por isto, para produzir múltiplos exemplares seria interessante a utilização da encadernação japonesa. Qualifico esta por alguns motivos, primeiramente, é uma das técnicas manuais mais populares e difundidas, sendo assim mais fácil de se acessar informações. Seus custos são relativamente baixos, quando comparados a costura cruzada, além de possibilitar a obtenção uma série de resultados e estilizações, desde a mais minimalista até peças extremamente detalhadas. Este tipo de costura é refinada e exhibe prontamente sua origem artesanal, deixando a mostra os fios da costura. Há ainda o detalhe de que a técnica é melhor executada quando se trabalha com uma quantidade pequena de papel, que é o caso do fotolivro trabalhado aqui, pois o livro como um todo não tem altura superior a 1,5 cm e, portanto, a encadernação japonesa é uma ótima técnica alternativa para o projeto.

No que se refere ao futuro do Fotolivro, existem alguns cenários possíveis que o incluem. É interessante considerar a participação e exibição do projeto em feiras, festivais e eventos que promovem publicações independentes. Esses eventos estão presentes e difundidos em todo o país, tornando necessário mapear esses eventos, tanto por localização como por período de realização. As feiras autorais são um grande centro de promoção para artistas, escritores, estudantes, é um meio pelo qual se compartilha conhecimento e o saber-fazer de produções independentes, fortalecendo os seus participantes de maneira individual e também coletiva, enquanto categoria. É preciso ainda atentar para oportunidades em editais de incentivo cultural, como o Funcultura. Mais ao Sul enquadra-se não unicamente na categoria de livro, sendo possível reformatar a narrativa para exposição e instalações, incluindo, por exemplo, a presença física do acervo e reformulando, estendendo a sua narrativa.

Em relação a complexidade do trabalho, e aqui exerço certa subjetividade, não acho passível de se classificar dicotomicamente entre fácil ou difícil de se trabalhar. Existem algumas questões e momentos que manifestam esse sentimento. De certo modo, de início é reconfortante ter já em mãos aquilo que irá compor a obra, já existe um certo direcionamento e limites pré estabelecidos. Evidentemente existem vantagens nesse fato, mas igualmente se tem desvantagens, como as limitações num projeto de autoria única, que já reduz o sentido de conjunto de produtos derivados posteriormente. Além disso, pontuamos que trabalhar com arquivo é criar coesão com um acervo muitas vezes desconexo, onde encontramos um material que já existe mas que cabe ao artista lhe atribuir sentido.

Numa outra observação, existe a perspectiva afetiva. No caso do projeto em específico, há uma tentativa de conexão e entendimento com um passado que ao mesmo tempo me é pertencente, e não pertencente, o vão vínculo de minhas estirpes. Não pela primeira vez, a medida que escrevo, me deparo com a dualidade que se fez presente durante todo o projeto, o emocional e o racional. Vindo da racionalidade, julgo que este projeto apresenta uma dificuldade média, que se refere mais a questões de execução e elaboração técnica do livro em si. Da perspectiva emotiva, consigo pensá-lo como um equilíbrio de fatores, não tenho conexão imediata com as imagens trabalhadas, esse vínculo foi pesquisado e construído, isso foi fácil; ao mesmo tempo, gostaria de me fossem familiares, as fotos me ecoam a dor da perda de algo que nunca tive, a presença de um avô, e isso foi certamente difícil.

No entanto, a materialização de lembranças de família numa narrativa autoral permite

que o arquivo permaneça vivo ao ser reorganizado, narrado, expondo a busca por um personagem que se entrevê em fotos, lembranças e enigmas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Jonathas. **Ressaca tropical**. São Paulo: Ubu editora, 2016.

BADGER, Gerry. **It's narrative, but not as we know it ... sequencing the photobook**. Aperture Magazine, New York, nº 206, The Photobook Review n. 2, p. 3, spring 2012.

_____. **Por que fotolivros são importantes**. Revista Zum, n. 8, n.p. , ago. 2015. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>>. Acesso em: 4 abr. 2019.

_____. **Reading the photobook**. Aperture Magazine, New York, n. 204, The Photobook Review n. 1, p. 3, fall 2011.

_____. **Sequencing the photobook**. Aperture Magazine, New York, n. 208, The Photobook Review n. 3, p. 3, fall 2012.

CAOBELLI, Leandro. **Las cosas por su nombre: A Imagem no Futuro do Pretérito**. 2012. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação em Fotografia) – Faculdade de Artes Plásticas, Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, 2012.

COLBERG, Jörg M. **Forms and functions of photobooks**: Part 1. Conscientious Photography Magazine, n.p. , jul. 2014. Disponível em: <<https://cphmag.com/form-and-function-1/>>. Acesso em: 12 ago. 2019.

_____. **Forms and functions of photobooks**: Part 2. Conscientious Photography Magazine, n.p. , jul. 2014. Disponível em: <<https://cphmag.com/form-and-function-2/>>. Acesso em: 12 ago. 2019.

ENWEZOR, Okwui. **Archive fever: Uses of the Document in Contemporary Art**. 1. ed. New York: International Center of Photography, Göttingen: Steidl Publishers, 2008.

FABRIS, A; COSTA, C. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Editora do C.C.S.P. , 1985.

GRIGOLIN, F.; DAVINA, L.; AYERBE, J. **Entre, à maneira de, junto a publicadores**. São Paulo: Tenda de Livros; Zerocentos Publicações, 2016.

MARTIN, Lesley. **How to make books that sing like Sinatra**. jan. 2019. Disponível em: <<https://aperture.org/blog/kevin-smith-lesley-a-martin/>>. Acesso em: 4 ago. 2019.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

PENTEADO, André. **Cabanagem**. São Paulo: Editora Madalena, 2015.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte (i)**. Arte em São Paulo, São Paulo, n. 6, n.p. , abr. 1982.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e Política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SEKULA, Allan. **Reading an archive: Photography Between Labour and Capitalism**. In: *The Photography Reader*. ed. Liz Wells. New York: Routledge, 2003, p. 443-452.

SHAW, Tate. **Strategic linkage: binding and sequence in photobooks**. *Aperture Magazine*, New York, nº 206, *The Photobook Review* n. 2, p. 4, spring 2012.

SILVA, Felipe Abreu. **ZZYZX Parte II: a sequência no fotolivro**. jan. 2017. Disponível em:
<<https://medium.com/@felipeabreus/zzyzx-parte-ii-a-sequ%C3%Aancia-no-fotolivro-2440141363a7>>. Acesso em: 2 jun. 2019

SILVEIRA, Paulo. **A faceta travestida do livro fotográfico**. 24º ENCONTRO ANPAP – Compartilhamento na Arte: Redes e Conexões. Anais [...] Santa Maria, RS. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/psykvh>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

_____. **Temporalidade e corrupção da memória**. In: *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SPEIDEL, Klaus. **Can a still single picture tell a story?: Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures**. In: *DIEGESIS*. Paris: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research 2.1., Université Paris Sorbonne, 2013, p. 173-194.