



UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE

NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO

CURSO DE DESIGN

JOSÉ GEISINALDO DA SILVA CARVALHO

RESGATE:

a construção de um fotolivro sobre memórias

Caruaru

2022



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

MEMORIAL DESCRITIVO DE PROJETO

RESGATE:

a construção de um fotolivre sobre memórias

JOSÉ GEISINALDO DA SILVA CARVALHO¹

Caruaru

2022

¹Graduando em Design pela Universidade Federal de Pernambuco. Email: carvalhogeisinaldo@yahoo.com.br

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

Carvalho, José Geisinaldo da Silva.

Resgate: a construção de um fotolivro sobre memórias / José Geisinaldo da Silva Carvalho. - Caruaru, 2022.

52 : il., tab.

Orientador(a): Daniela Nery Bracchi

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Design, 2022.

Inclui referências, apêndices.

1. azulejo. 2. fotolivro. 3. fotografia. 4. memória. I. Bracchi, Daniela Nery. (Orientação). II. Título.

770 CDD (22.ed.)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a Deus que me deu forças e paciência para chegar até o final deste trabalho.

Agradeço a todos os meus familiares em especial, minha mãe Joelma, meu pai Ednaldo, minha irmã Brunna e em memória de minha eterna vó “mãe véia” Dona Jacira, a família é a base de tudo, sem eles eu estaria sem rumo.

Agradeço aos meus amigos de vida, e em especial aos da universidade e que levarei para vida como Maria Karla e Carlos Henriques que foram meus grandes companheiros de trabalhos em quase todas as disciplinas.

Agradeço ao professor Eduardo Romero e ao fotolab que de certa forma foram os responsáveis pelo meu encontro com a fotografia dentro da universidade.

Agradeço imensamente a querida orientadora Daniela Nery Bracchi, pela paciência, pela grande ajuda e por me despertar ainda mais a paixão por fotografia e agora pelos fotolivros.

A todos que de alguma forma contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho.

RESUMO

Fotolivros ocupam um lugar específico dentro da área das publicações artísticas e fotográficas, são de natureza intermediática e todos os elementos que o formam carregam significados, para isso, podem ser construídos a partir do uso de diferentes materiais e formatos que se julguem capazes de trazerem os sentidos pretendidos para o livro. Este memorial descreve o processo de criação de um fotolivro que seja capaz de resgatar memórias, sendo assim, faz uso de fotografias de lugares com azulejos, elementos arquitetônicos que, além de embelezarem, traziam identidade para os espaços onde eram aplicados. Todas as etapas de produção descritas partiram da metodologia projetual de Munari e tem como produto final o fotolivro intitulado *Resgate*.

Palavras-chave: fotolivro; fotografia; memória; azulejo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	esquema projetual de Bruno Munari, 2015.	12
Figura 2	painel de público.	17
Figura 3	Willian Henry Fox – The Pencil of Nature. 1844/1846.....	20
Figura 4	<i>Apagamentos</i> , de Thiago Navas (2016).....	24
Figura 5	<i>Ruir</i> , Renata Voss (2017).....	25
Figura 6	<i>Cordão</i> , Eduardo Queiroga (2018).....	26
Figura 7	<i>Litoral e Vale do Paraíba</i> , vários autores (2012).	27
Figura 8	<i>02022020</i> , de Gabriel Cabral (2020).	29
Figura 9	<i>Algumas pistas ou poemas perdidos</i> , de Vanessa Neuber (2012/2017).30	
Figura 10	<i>Sem Pressa</i> , vários autores (2017).	30
Figura 11	<i>O cinematógrafo</i> , Vicente de Mello (2014).....	31
Figura 12	<i>Escala de cor das coisas</i> , de Letícia Lampert (2014).....	32
Figura 13	<i>Esplendor</i> , de Tuane Eggers (2018).	32
Figura 14	<i>Felicidade no casamento</i> , de Jonathas de Andrade (2008).	33
Figura 15	encadernação com costura.	34
Figura 16	encadernação com cola.	34
Figura 17	encadernação canoa.....	35
Figura 18	encadernação espiral.	35
Figura 19	encadernação sanfona.....	36
Figura 20	antes e depois do tratamento de cor.	38
Figura 21	grid do livro no formato codex.	41
Figura 22	grid para o formato sanfona.	41
Figura 23	Grid para o formato de postal.....	42
Figura 24	seleção final das fotografias.	44
Figura 25	fotolivro finalizado.....	45

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
1.1	OBJETIVO GERAL	9
1.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	9
1.3	JUSTIFICATIVA	9
2	PROJETO	10
2.1	METODOLOGIA.....	10
2.2	DESENVOLVIMENTO PROJETUAL.....	14
2.2.1	Problema (P)	15
2.2.2	Definição do problema (DP)	15
2.2.2.1	Quantas fotos serão utilizadas	15
2.2.2.2	Qual o público-alvo do fotolivro	16
2.2.3	Componentes do problema (CP).....	17
2.2.3.1	Identificar lugares na cidade onde pode-se encontrar azulejos.....	17
2.2.3.2	Qual enquadramento as fotografias devem seguir	17
2.2.3.3	Estudo teórico sobre fotolivros	18
2.2.3.4	Estudo teórico sobre memória e lugar	21
2.2.3.5	Identificar o âmbito que o livro está inserido	23
2.2.4	Coleta de dados.....	27
2.2.4.1	Pesquisa de papéis que se adequem a proposta do fotolivro	27
2.2.4.2	Pesquisa de formatos possam se adequar a proposta.....	28
2.2.4.3	Pesquisa de encadernação mais adequada a proposta.....	33
2.2.4.4	Pesquisa de fornecedores	36
2.2.5	Análise de Dados (AD)	37
2.2.6	Criatividade (C).....	37
2.2.7	Materiais e tecnologias (MT)	38
2.2.8	Experimentação (E)	39
2.2.8.1	Formatação e diagramação do fotolivro	40
2.2.8.2	Testes de impressão	42
2.2.8.3	Testes de encadernação	42
2.2.8.4	Criação de um modelo em tamanho original	43
2.2.8.5	Fotolivro finalizado.....	45
2.3	DETALHAMENTO TÉCNICO E ESPECIFICAÇÕES	46

3	DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	46
	REFERÊNCIAS.....	48
	APÊNDICE A - FOTOLIVRO RESGATE	49

1 INTRODUÇÃO

O interesse por fotografia sempre esteve na minha trajetória, desde a adolescência quando uma professora falou em ‘olhar fotográfico’, que segundo a definição dela seria o enquadramento de tudo que vemos como se fossem fotografias, passei a me identificar com tal maneira de enxergar o mundo, como na letra da música eu “via tudo enquadrado”, mas nunca fui um produtor de imagens e também não me sentia capaz de tal atividade, era sim um amante ‘inocente’ da fotografia. O contato maior com o mundo fotografia veio através da disciplina de fotolinguagem, dos estágios e grupo de estudos no FOTOLAB, nos quais tomei conhecimento dos teóricos e fotógrafos e pude mergulhar mais fundo nesse mundo.

Os fotolivros chegaram a mim por intermédio do grupo de estudos no FOTOLAB, no qual tive conhecimento dessa área da fotografia e da arte, antes desconhecida por mim. Desde então a ideia de construção de um fotolivro sempre esteve presente. O interesse por azulejos, por memória e por resgates históricos também faziam parte das minhas leituras e pesquisas artísticas. Coube então a este trabalho a árdua, porém prazerosa, função de juntar todos estes interesses e transformar em algo concreto, palpável e artístico.

Livros artísticos e de fotografias sempre foram produzidos, porém o reconhecimento dos fotolivros como uma área própria dentro do mercado das publicações é algo recente. Esse reconhecimento deve-se a estudos teóricos que especificam os fotolivros como publicações com características que os diferem das demais. Os fotolivros se distinguem, inclusive, dentro da área das publicações fotográficas. Ao contrário das publicações fotográficas que encontramos comumente e que se parecem mais com catálogos de fotografias, todos os elementos de um fotolivro carregam significados, da diagramação das páginas, a escolha do tipo de papel e costura, tudo nele é proposital.

O fotolivro, do qual aqui se descreve o processo de construção, consiste então em um objeto artístico e fotográfico capaz de resgatar memórias, o elemento que se propôs capaz desse resgate são os azulejos, recursos que traziam identidade para os lugares onde eram aplicados e que estão em desuso pois nos deparamos com a necessidade moderna de uma estética *clean*, asséptica e minimalista. As fotografias foram feitas em locais azulejados diversos, como: casas abandonadas (ou não), prédios públicos e ruínas de construções.

A construção física do fotolivro seguiu a metodologia projetual de design de Bruno Munari, na qual a produção perpassa por diversas etapas de elaboração, desde um estudo profundo do problema, a elaboração de diversas alternativas até chegar no produto final. Todas as etapas, pesquisas e testes realizados a partir da metodologia de Munari e que conduziram ao produto final do projeto, são descritos ao longo deste memorial.

1.1 OBJETIVO GERAL

Criação de um fotolivro que remeta à memória afetiva a partir de fotografias que retratam diferentes lugares azulejados na cidade de Lajedo/PE.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Compreender a relevância do fotolivro no cenário do design e fotografia;
- Compreender os azulejos como elemento de memória da cidade e dos habitantes.
- Pesquisar lugares na cidade de Lajedo que possam ser fotografados;
- Construir uma narrativa visual a partir das fotos mais relevantes;
- Formular diagramações adequadas a proposta do fotolivro;

1.3 JUSTIFICATIVA

Embora muito conhecidos por estudantes de arte, design e fotografia, os fotolivros carecem de estudos científicos na sua área. Estudos que mostrem as suas especificidades são de muita importância no cenário bibliográfico nacional, visto que, como publicação intermediária, os fotolivros carregam características próprias de diagramação, de impressão e de estilos de fotografia, que são desconhecidas pelo grande público. Desta forma o presente trabalho é um passo no avanço do conhecimento brasileiro do que é fotolivro.

Os fotolivros neste trabalho ganham ainda mais acuidade pois, fotografia e livros são meios eficazes de resgatar a memória e afetividade que temos pelos lugares. A criação de um Fotolivro une estes dois elementos e aparece aqui como

uma estratégia de permanência, resgate histórico e de existência dos espaços azulejados fotografados da cidade de Lajedo, em Pernambuco.

2 PROJETO

2.1 METODOLOGIA

A metodologia aqui adotada busca seguir os métodos de construção de um projeto criados por Munari (2015) em seu mais famoso livro chamado “Das coisas nascem coisas”.

De acordo com o pensamento de Villas-Boas (1999, p. 37):

A metodologia serve para dar ao profissional um controle das variáveis envolvidas no projeto e, assim, possibilitar que ele faça uma opção expressa entre alternativas de consecução, a partir de testagens realizadas por ele ou por outros. Portanto, para que uma atividade seja considerada de Design gráfico, ou um objeto possa ser enquadrado como produto de Design gráfico, é preciso que esta metodologia projetual seja expressamente considerada.

Munari defende que um problema só é resolvido de forma válida quando o entendemos a fundo, e que, agir por impulso tentando criar medidas imediatas para a solução de um problema gera resultados pouco eficazes. Sendo assim, quando se fala em metodologia de projeto de design, o pensamento romântico de que soluções surgem como uma luz divina deve ser evitado.

A criação de um projeto que resolva uma demanda deve então seguir etapas específicas que resultem em uma solução eficaz e profissional. Munari elencou doze etapas que podem ser seguidas para a obtenção de uma solução projetual eficaz.

No primeiro momento teremos o *problema* (P) e a *solução* (S) que buscamos, entre eles serão adicionadas as etapas necessárias para chegarmos de um a outro. A primeira etapa consiste na *definição do problema* (DP) onde são definidas as características básicas do problema como preço, público alvo etc. Nesta etapa também ficam definidos os limites do projeto.

Em seguida adiciona-se os componentes do *problema* (CP). Essa etapa identifica “pequenos problemas” que de acordo com Munari são problemas de ordem estrutural, matéricos, ergonômicos, etc. O próximo passo trata da *recolha de dados* (RD) que consiste basicamente em uma pesquisa de campo para recolha de exemplares já existentes no cenário do problema. Este passo torna-se muito

importante pois verifica também se a ideia inicial de solução que se teve já foi pensada.

Parte-se então para a *análise dos dados* (AD) onde é verificada a qualidade dos materiais recolhidos, quais materiais foram empregados na confecção que não funcionaram bem, etc.

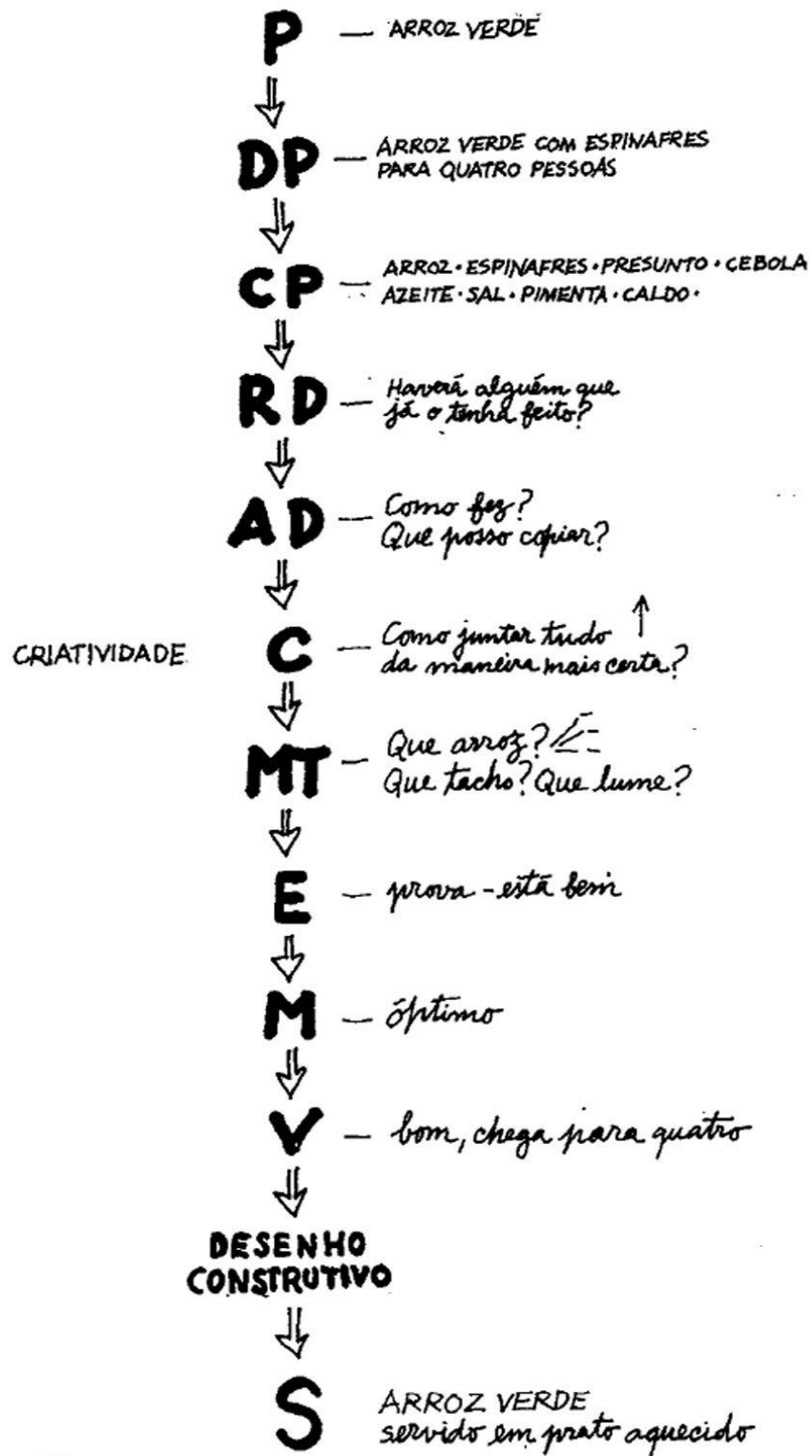
A partir deste momento já se abre espaço para a próxima etapa que será a *criatividade* (C) que desencadeará na elaboração de soluções consideradas realizáveis pois serão formuladas a partir do embasamento obtido através das etapas anteriores.

A seguinte etapa nomeada de *materiais e tecnologias* (MT) elenca dados dos diversos materiais disponíveis bem como das tecnologias que possam vir a enriquecer e/ou facilitar a elaboração do projeto. Após esta etapa segue-se uma *experimentação* (E) dos materiais recolhidos, que resultará em alguns *modelos* (M) que ajudarão na construção final do projeto.

Em seguida tem-se início a *verificação* (V). Neste momento, testa-se, pedindo opiniões, os modelos criados com uma parcela do público alvo. Seguida da etapa de *desenho construtivo* (DC) que consiste na elaboração de informações visuais que ajudarão na construção do protótipo.

Dadas as etapas descritas, resultamos então em um passo a passo que leva de um problema a uma solução. A imagem a seguir apresenta essas etapas por meio do exemplo de Munari sobre a preparação de um arroz verde.

Figura 1 - esquema projetual de Bruno Munari, 2015.



Munari, no entanto, afirma que o esquema do método que preside o projeto (...) não é um esquema fixo, não é completo e não é único nem definitivo (...) tratando-se de um esquema elástico (MUNARI, 2015, p. 64).

Desta forma, as etapas serão adaptadas à demanda do presente projeto, a construção de um fotolivro. Sendo assim, serão excluídas as etapas de verificação (V) e desenho construtivo (DC) pois as mesmas serão realizadas dentro de outras etapas sem nenhum empecilho ou deformação do esquema de Munari. As demais etapas seguirão, porém, a ordenação dos passos do autor.

Sendo assim as etapas serão as seguintes: Problema (P), Definição do problema (DP), Componentes do problema (CP), Coleta de dados (CD), recolha de dados (RD), Análise de dados (AD), Criatividade (C), Materiais e tecnologias (MT), experimentação (E), modelos (M) e por fim, Solução (S).

A tabela a seguir detalha de forma esquematizada o que será realizado em cada etapa segundo o modelo de Munari.

Problema (P)	• Criação de um fotolivro que trabalhe a memória afetiva através de imagens de lugares azulejados encontrados na cidade de Lajedo – PE.
Definição do problema (DP)	• Quantas fotos serão utilizadas; • Qual o público alvo do livro;
Componentes do problema (CP)	• Identificar lugares na cidade onde pode-se encontrar azulejos; • Qual enquadramento as fotografias devem seguir; • Estudo teórico sobre fotolivros; • Estudo teórico sobre memória e lugares; • Identificar o âmbito que o livro está inserido; • Escolha de materiais que irão formar o fotolivro; • Escolha do tipo de impressão;
Coleta de dados (CD)	• Pesquisa de papéis que se adequem a proposta do fotolivro;

	• Pesquisa de formatos que possam se adequar a proposta; • Pesquisa de encadernação mais adequada a proposta; • Pesquisa de fornecedores.
Análise de Dados (AD)	• Definição de quais foram os papéis, tipos de encadernação e formatos que mais se encaixaram dentro da proposta do fotolivro.
Criatividade (C)	• Criação de alternativas dinâmicas e interessantes sobre as imagens (recortes, tratamentos de cores etc). Criação de ligações e contextualizações entre as imagens e a proposta do fotolivro.
Materiais e tecnologias (MT)	• Quais os tipos de impressões existentes atualmente e que serão mais eficazes para a construção do fotolivro.
Experimentação (E)	• Criação de boneca; • Formatar e diagramar o fotolivro; • Testes de impressão; • Testes de encadernação.
Modelo (M)	• Criação de um modelo em tamanho original.
Solução (S)	• Fotolivro finalizado.

2.2 DESENVOLVIMENTO PROJETUAL

A partir de agora trataremos mais especificamente da produção do fotolivro, ou seja, de seu passo - a - passo. Como falado anteriormente, aqui utilizamos a metodologia de projeto de Bruno Munari que busca através dos passos por ele criado facilitar e especificar etapas específicas para a solução de problemas de design, neste caso, design gráfico.

Aqui, neste capítulo se encontram as fases de desenvolvimento do projeto bem como a metodologia escolhida posta em prática.

2.2.1 Problema (P)

Conforme apresentado anteriormente no capítulo referente a metodologia o problema que buscamos solucionar com o presente projeto é o seguinte: criação de um fotolivro que trabalhe a memória afetiva através de imagens de lugares azulejados encontrados na cidade de Lajedo – PE.

Para Munari (2015), como bem sabemos, um problema surge de uma necessidade, mas qual a necessidade deste tcc afinal? Em um primeiro momento a demanda se inicia com a necessidade da produção de um trabalho seguindo as demandas do curso de design para atender as expectativas do trabalho de conclusão de curso.

Porém temos uma necessidade ainda mais profunda e afetuosa. Sabemos que os lugares carregam memórias, histórias das pessoas que por ali passaram e viveram e histórias de acontecimentos locais, desta forma os azulejos que por hora se faziam presente nesses locais são subsídios capazes de despertarem essas memórias afetivas.

A cidade de Lajedo atualmente passa por um processo de modernização da arquitetura, seus prédios públicos e as moradas dos locais tendem então a perder essa característica tão forte na cidade que era o uso de azulejos, azulejos estes que eram de diversas formas e cores e que embelezavam e davam características próprias a cada lugar.

Por fim este presente trabalho também carrega a função de preservar uma característica arquitetônica capaz de remontar a épocas e momentos passados, ou seja, este projeto se torna então um ato de preservação da memória local.

2.2.2 Definição do problema (DP)

De acordo com Munari (2015) após apresentar o problema faz-se necessário definir os limites dentro dos quais o designer poderá desenvolver seu trabalho, desta forma encontra-se a seguir os limites nos quais este projeto foi sendo desenvolvido.

2.2.2.1 Quantas fotos serão utilizadas

No total foram retiradas cerca de 120 fotografias de lugares azulejados da cidade de Lajedo - PE, esses locais poderiam ser públicos como fachadas de

prédios e privados como casas “antigas” nas quais residem ainda hoje pessoas, nesse caso sempre com a autorização de seus donos, e deixando claro que nenhuma fotografia iria expor a intimidade dos residentes, também foram feitas imagens em ruínas de casas abandonadas e locais de demolição.

Após a etapa de coleta de imagens partimos então para a seleção das imagens que melhor se adequariam a proposta do fotolivro. Inicialmente trabalhou-se a ideia de criar uma narrativa que interligassem todas as imagens, mas logo depois essa ideia foi descartada pois constatamos que poderia ficar maçante para o público.

Através de um breve estudo das imagens percebemos que as mesmas continham uma dualidade estética, ou seja, os elementos estéticos presentes nos azulejos fotografados eram em suma: traçados geométricos e grafismos fluídos. Partimos então para ideia de contrapor os elementos estéticos encontrados nos azulejos e nas fotografias como um todo, visto que algumas fotografias trazem elementos ao redor do azulejo, criando assim uma narrativa visual mais dinâmica e interessante para o público. Desta forma, foram selecionadas inicialmente, vinte e duas fotografias que comporiam a proposta.

2.2.2.2 Qual o público-alvo do fotolivro

O público-alvo ao qual se direciona o fotolivro seriam pesquisadores e colecionadores que se interessam pela área de livro de artista e fotolivro; estudantes e professores de design, arte e áreas afins e frequentadores de feiras de fotografias e publicações artísticas. Em um segundo momento seria destinado a qualquer pessoa que se interesse pela área de fotografia, design, azulejaria, memória e fotolivros e pessoas que reservam uma quantidade de dinheiro para investimentos culturais. A figura 2 traz de forma ilustrada o público alvo aqui descrito.

Figura 2 - painel de público.



Fonte: autoria própria.

2.2.3 Componentes do problema (CP)

2.2.3.1 Identificar lugares na cidade onde pode-se encontrar azulejos

Em um primeiro momento foram realizadas diversas caminhadas na cidade a fim de encontrar lugares que ainda possuíam os azulejos. Essas caminhadas duraram cerca de uma semana. Os lugares encontrados foram em sua maioria casas antigas, prédios que hoje pertencem a prefeitura e demolições.

2.2.3.2 Qual enquadramento as fotografias devem seguir

Enquadramento significa em suma: pôr um limite. Esse limite pode ser entendido como um recorte. No caso da fotografia esse recorte acontece pelo olhar direcionado do fotógrafo através da câmera, esse olhar delimitara dentro da cena ou, como nesse projeto, do lugar fotografado, o que de fato importa para a mensagem pretendida. O enquadramento mostra como é possível dar sentidos diferentes a uma imagem ‘apenas’ mudando a forma como ela é recortada. Lupton e Phillips (2015, p. 119) ressaltam que:

O olho mecânico da câmera delimita o campo de visão de modo diverso do olho humano. Cada vez que tira uma foto com uma câmera, você faz um

recorte. Contrariamente, o olho encontra-se em constante movimento, focando, o tempo todo, diversos estímulos do ambiente.

Tal recorte fará com que a ideia pretendida seja recebida pelo espectador de forma mais clara. De acordo com Lupton e Phillips (2015) o enquadramento criará as condições adequadas para que a imagem seja de fato compreendida.

O ato de enquadrar continuará ainda na pós-produção, nesse momento o fotógrafo poderá dar ainda novos sentidos e descobrir novos elementos dentro das suas imagens. Para Lupton e Phillips (2015):

Recortando uma fotografia ou ilustração, o designer redesenha seus limites e altera sua forma ao mudar a escala de seus elementos em relação à totalidade da imagem. Uma imagem vertical pode-se tornar um quadrado, um círculo ou uma faixa estreita ao adquirir novas proporções. Aproximando-se de um detalhe, o recorte pode alterar o foco da imagem, conferindo-lhe novo sentido e ênfase. (LUPTON E PHILLIPS, 2015, p. 119)

O enquadramento das fotos aqui foi diverso, e definido no momento da fotografia. Cada local azulejado pedia um enquadramento diferente, ora somente os azulejos sem nenhum elemento a mais, ora o azulejo e texturas ao seu redor. Tal decisão deu-se também pelo motivo de não tornar as fotografias repetitivas visualmente, pois apesar dos azulejos terem padrões distintos, a repetição de um enquadramento único poderia tornar o fotolivre um catálogo de azulejos, o que não nos interessa, pois, a proposta do trabalho é: evocar memórias afetivas através dos azulejos.

2.2.3.3 Estudo teórico sobre fotolivros

Os livros desde sempre são grandes ferramentas de repasse de memórias e da apreensão das mesmas. Basta imaginarmos quantas memórias e características de culturas longínquas e até não existentes mais no mundo são recuperadas, ou mesmo quantas viagens e culturas novas conhecemos através dos livros. Eles carregam uma aura de poder prender no espaço/tempo memórias que poderiam ser cruelmente esquecidas ao longo dos anos.

Desta forma o livro se torna mais que um simples suporte de imagens e textos e passam a ser objetos interdisciplinares capazes de nos transportar com seus conteúdos para as mais distintas épocas e lugares e também nos apresentar novas culturas e lugares que teriam um acesso dificultoso senão através dos livros. Concordamos, desta forma, com o pensamento de Paiva (2010, p. 83):

O livro é expressão do pensamento humano, do desenvolvimento das técnicas e saberes, é uma revolução dirigida ao discurso e à permanência. O livro tem uma existência fundamental na cultura. Suporte de discurso universal, que função teria? Em soma, diminuição ou acréscimo dependendo do público: informar, entreter, documentar, registrar, reunir, mediar autenticar, interpretar, possibilitar, demonstrar, ilustrar, repertoriar, oferecer, divertir, intrigar, sugerir, resgatar, viajar, (des)localizar, fazer refletir.

Com o decorrer dos anos os livros foram ganhando cada vez mais popularidade e deixando de ser apenas suporte de textos. Ilustrações, elementos estéticos e diferentes diagramações foram dando cada vez mais embelezamento para as páginas. As ilustrações são, no entanto, as primeiras imagens a serem empregadas nos livros, no princípio como elementos de afirmação dos textos.

Livros com características predominantes artísticas surgem bem mais recentemente na história. Os popularmente conhecidos como 'livros de artistas' ganharam relativa visualização, de acordo com muitos pesquisadores, a partir dos anos de 1960. Porém para Annateresa Fabris (2009) estudando mais a fundo a história somos capazes de encontrar exemplares que se enquadram nos parâmetros de livros de artista nos mais distintos momentos da história.

Os livros de artista possuem características próprias e interdisciplinares, sendo assim todos os elementos que o formam como capa, linhas de costuras das páginas, contra capa e encadernação são usados de forma a transmitir a informação desejada pelo artista. Tais livros eram em sua maioria parte de processos de experimentação de artistas da época, que empregavam diferentes materiais e diagramações para darem fruição a sua criatividade.

Outra característica primordial dos livros de artista é a qualidade dos materiais usados. Sendo assim, é comum que o livro de artista se torne uma peça exclusiva e desejada por colecionadores de arte

A fotografia nos livros ganha força principalmente a partir das inovações tecnológicas pelas quais os meios de comunicação, publicação e reprodução passaram. A fotografia, por ter sido reconhecida como mais eficaz que as ilustrações, devido sua reprodutibilidade ganham bastante emprego e é muito explorada em diversas publicações.

O primeiro fotolivro conhecido, no entanto, data entre 1844 e 1846 e foi criado pelo inglês Willian Henry Fox chama-se *The Pencil of Nature* e buscava reproduzir

com exatidão elementos da natureza a partir das técnicas disponíveis na época, como ilustrado na figura 3.

Figura 3 - Willian Henry Fox – The Pencil of Nature. 1844/1846



Fonte: página da web².

As fotografias vão ganhando assim cada vez mais espaço e publicações exclusivamente fotográficas vão surgindo. Abre-se então espaço para o que ficou conhecido como Fotolivro. As fotografias agora são o eixo central destes tipos de livros de artistas. Os artistas e fotógrafos agora deixam o caráter documental da fotografia e passam a tomar de conta das páginas impressas. Sendo assim, a fotografia é a própria mensagem a ser interpretada pelo expectador.

Os fotolivros ganham dimensões que vão além de observar uma imagem que é empregada apenas para (re)afirmar o que foi dito antes através de um texto, eles ocupam outras dimensões, intencionais, conceituais, críticas e até sensoriais.

Os fotolivros possuem características próprias e diferenciadas dos demais tipos de publicação existentes. Neles, assim como nos livros de artistas, tudo pode ter um significado a ser explorado pelo seu receptor. Da formação das páginas à encadernação, todos os elementos que o formam podem transmitir uma intenção, explícita ou não, de seu criador.

A recente demanda de estudos sobre os fotolivros como um meio específico de publicação e de arte já demonstra uma preocupação atual de definição e de uso específico do termo. Para Silveira (2016), a reivindicação do uso exclusivo do termo chega a ser algo constrangedor para o fotógrafo artista, mesmo sabendo que seu

2

significado no mundo da arte já é reconhecido amplamente. Uma definição eficaz é encontrada no tesauro de termos artísticos da fundação Getty:

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 - 16).

Em suma definir-se o termo fotolivro como sendo específico de um tipo de produção artística torna-se então de suma importância, pois desta forma cria-se um certo padrão que caracteriza uma construção conceitual e facilita o entendimento da área.

2.2.3.4 Estudo teórico sobre memória e lugar

Vivemos um momento no qual os espaços públicos de convivência e mesmo os espaços privados tendem a seguir uma tendência de neutralidade, seja de cores, texturas etc. Comumente presenciamos espaços brancos, sem individualidade, sem uma estetização cultural. Tais espaços são criados desta forma para atender a diferentes públicos sem exclusões, seguindo então um padrão que muitos chamam de minimalistas, porém as características históricas e estéticas locais são deixadas de lado para a criação dos mesmos.

Diversos teóricos estudam esse processo de mudança, dos quais o mais conhecido é Marc Augé (1994), que tem seu foco no estudo do que chama de lugar e não-lugar. O não-lugar de Augé diz respeito a criação de ambientes que não possibilitam qualquer expressão ou criação de identidades. Os não-lugares são, portanto, espaços nos quais não há possibilidade de construção de relações, histórias, memórias ou até mesmo impossibilitam a expressão cultural, desta forma são locais de passagem.

Se um lugar pode definir-se como identitário relacional e histórico um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar [...] a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos como “lugares de memória” ocupam aí um lugar circunscrito e específico (AUGÉ, 1994, p. 75).

Outro fato a se falar dá-se a destruição de espaços repletos de histórias e memórias visuais para a criação dos espaços neutros, assépticos, nos quais quase não se encontra a chamada estética do cotidiano em função de uma neutralidade excludente das expressões culturais e criação de memórias que um lugar pode propiciar às pessoas que ali transitam. Como exemplo desses não lugares pode-se citar auto estradas, supermercados, aeroportos e muitos outros, ou seja, como anteriormente falado, são lugares de passagem, ou de trânsito nos quais as pessoas não se demoram, nesses lugares os transeuntes são apenas mais um em meio a tantos outros.

Em outra direção encontramos os lugares antropológicos que são identitários, e são os que nos interessam neste projeto. Tais lugares carregam em si a intimidade dos que ali frequentam, são, portanto, lares, lugares de nascimento, nos quais o indivíduo se encontra e encontra a sua própria história e cultura.

Estariam nossos lares se tornando também não lugares? Cada vez mais observamos casas com arquitetura neutra ou minimalistas, como diz a tendência da moda, com menos cores, texturas e ornamentos culturais. Os lares têm se tornado cada vez mais cinza, cada vez mais lugares 'neutros' ou não lugares. Os azulejos que nos traziam memórias através de seus padrões geométricos ou formas mais orgânicas estão cada vez mais sendo destruídos em nome do minimalismo.

No rápido processo de transformação do mundo moderno assistimos, quotidianamente, à perda ou à profunda dilaceração da identidade das cidades. Perde-se a reconhecibilidade das suas partes e verifica-se uma impressionante homogeneização dos lugares e das arquitecturas, produto dos intensos processos de transformação, a que uns chamam desenvolvimento e outros degradação cultural. A sociedade moderna, aparentemente democrática mas impressionantemente homogênea e globalizante, parece revelar, no urbanismo, um imenso esforço redutor, ou mesmo opositor, da expressão das diferenças, conduzindo ao reproduzir de modelos similares em contextos geográficos fortemente diferenciados (AGUIAR, 2005, *apud* MOTA, 2015, p. 13).

A memória torna-se aqui ferramenta de resistência frente à destruição dos lugares que outrora nos remontavam às histórias de famílias, da infância e de nossos antepassados, memória essa que é principalmente exposta através dos elementos fotográficos, em contrapartida à tradição de se transportar histórias pelo tempo através da oralidade.

Ricoeur (2007 p. 455) de certa forma explicita a necessidade de uma nova forma de retomada da memória além da narração: “[...] é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva. A oralidade levaria então a uma espécie de esquecimento”. Sendo assim a fotografia torna-se então um elemento que torna a memória por ela representada imutável, ou seja, praticamente intangível de deformação de seu conteúdo com o passar dos anos ao contrário, portanto, da oralidade, esta por ser extremamente passível de mudanças e deformações.

De acordo com Barthes (1984) a fotografia então aprisiona o tempo e não permite que o que foi fotografado seja modificado diante de sua passagem: Na fotografia, a imobilização do tempo só ocorre de um modo excessivo, monstruoso: o tempo é obstruído (BARTHES, 1984, p. 135).

Ainda de acordo com Barthes (1984) a fotografia também é capaz de trazer para o espectador certos detalhes que quando falamos não somos capazes de explicitar:

A fotografia é violenta: não porque mostra violências, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar (que às vezes se possa dizer que é doce não contradiz sua violência; muitos dizem que o açúcar é doce; mas eu o acho, o açúcar, violento) (BARTHES, 1984, p. 137).

Desta forma, a fotografia e o fotolivro aqui ganham a função de ‘aprisionar’ no espaço-tempo as memórias dos lugares antropológicos que em tempos de modernidade estão cada vez mais escassos. As texturas e elementos gráficos dos azulejos fotografados servirão aqui de detalhes (violentos detalhes) para a uma viagem às nossas memórias de lugares que, subconscientemente, ou não, estão associadas aos azulejos

2.2.3.5 Identificar o âmbito que o livro está inserido

Identificar o âmbito em que este projeto está inserido, no vasto campo de temas de fotolivros, não se trata de tarefa dificultosa, mas sim essencial para o desenvolvimento do mesmo. Ter uma base contextualizada com exemplos de qualidade e referências que inspirem o trabalho faz-se fundamental.

Desta forma identificamos e encaixamos o presente trabalho no campo de fotolivros de memória, lugar e patrimônio. Estes fotolivros representam a temática

através da exploração dos elementos gráficos e fotográficos, tais como texturas, cores, traços e etc.

Tendo em mente estes argumentos vamos analisar a seguir alguns fotolivros que nos aparentam similaridade. Itens a serem analisados: tipo de encadernação, enquadramento das fotos, diagramação e formato.

O fotolivro *Apagamentos* de Thiago Navas (2016) traz desenhos feitos sobre imagens de livros antigos, essas imagens trazem em seu conteúdo construções dos mais diferentes estilos. Navas desenha e por vezes apaga essas imagens trazendo à tona uma discussão sobre como tratamos esses lugares e sua conservação, que muitas vezes é inexistente, deixando dessa forma os lugares existirem apenas em imagens e memórias.

Figura 4 – *Apagamentos*, de Thiago Navas (2016).



Fonte: página da web³

O fotolivro possui um *grid* “dinâmico” no qual as imagens não são localizadas sempre na mesma posição, por vezes essas imagens quase encham uma página e transborda para outra, mas sempre existem bordas que as emolduram. *Apagamentos* possui tamanho de 15x21, capa flexível, foi encadernado em brochura e impresso nos papéis: alta alvura 350g/m², color plus 120g/m² e *offset* 150gm².

A publicação de Renata Voss, intitulada de *Ruir* (2017), explora uma lista de prédios apontados como riscos de desabamentos encontrados na cidade de Salvador/BA. A autora exhibe a efemeridade com que muitas vezes os patrimônios

³ Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/12139/apagamentos>

arquitetônicos são tratados, apagando em alguns momentos o prédio tido como risco para os pedestres e deixando apenas o seu entorno, levantando a dúvida se aqueles prédios históricos ainda existem e se serão um dia recuperados.

São fotografias tratadas para terem um tom de sépia e preto e branco. O fotolivro possui uma diagramação na qual a grande parte das fotografias se encontram de forma centralizadas com uma moldura feita pela própria folha. Ainda se encontram fotografias de imagens impressas em materiais diferentes como por exemplo em um saco plástico de supermercado.

Figura 5 – *Ruir*, Renata Voss (2017).



Fonte: página da web⁴

O formato da publicação é no modo paisagem com o tamanho de 28,5x21cm, possui capa dura e encadernação tipo brochura. Não se encontra informações sobre o papel utilizado.

O fotolivro a seguir, *Cordão* (2018), de Eduardo Queiroga, traz fotografias de parteiras que ainda realizam os procedimentos da mesma forma que os antepassados faziam, de forma humanizada seguindo procedimentos que lhes foram passados e ensinados ao longo de várias gerações. Queiroga viajou os interiores em

⁴

Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/14598/ruir>

busca dessas mulheres que mantêm viva essa antiga tradição que em muitos locais hoje estão presentes apenas nas memórias de mães e avós.

Figura 6 – *Cordão*, Eduardo Queiroga (2018).



Fonte: página da web⁵

A publicação traz um formato de livro tradicional no tamanho de 14x21, porém, os materiais em que foi realizado dão uma estética diferente ao fotolivro. Possui uma capa flexível que “abraça” a publicação sendo amarrada com um cordão, remontando a ideia de cordão umbilical.

A diagramação dispõe as fotos no modo paisagem sendo na maior parte das vezes apresentadas em pares que conversam entre si nos seus elementos, ou ainda em pares de fotografia e texto ou fotografia e página colorida.

O fotolivro tem uma aparência rústica bem conectada com os locais onde foram realizadas as fotografias. Os papéis em que foi impresso ajuda a compor essa estética, são eles: cartão kraft 420g/m2, munken lynx rough 120g/m2 e pólen bold 90g/m2 e possui encadernação feita com costura de espinha aparente.

Litoral e Vale do Paraíba (2012) é uma coletânea de fotos de construções tombadas feitas por diversos fotógrafos. Passa por diversas cidades que foram exploradas pelos portugueses nos séculos XVI e XVII. São imagens de fazendas, casarões etc. que hoje são patrimônios históricos e materiais e guardam uma parte importante da memória brasileira.

⁵ Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/@id/4510>

Figura 7 - *Litoral e Vale do Paraíba*, vários autores (2012).



Fonte: página da web⁶

O livro traz na sua diagramação fotos grandes que encham uma página inteira e transpassam para seguinte, sempre acompanhadas por textos. As imagens, que são distribuídas ao longo de trezentas páginas, passaram por tratamentos que evidenciam e exploram as texturas e cores dos prédios tombados. O livro possui o tamanho de 23x24, possui capa flexível e encadernação tipo brochura, não há informações sobre os papéis utilizados.

Como anteriormente explanado, os fotolivros ora mostrados possuem similaridade com o presente projeto pois mostram que é possível explorar a temática da memória através de fotografias de lugares que tem no seu alicerce a história das gerações que por ali passaram.

Por fim o fotolivro *Ruir* (2017) de Renata Voss se assimila ainda mais pois como tal aqui buscamos trabalhar a memória de lugares através de fotografias que exploram muito texturas, sendo que, Renata trabalha as suas fotografias em fachadas de prédios, fotografias que mostram o prédio por completo e aqui nos limitamos a explorar o tema através dos azulejos, suas texturas e padrões gráficos.

2.2.4 Coleta de dados

2.2.4.1 Pesquisa de papéis que se adequem a proposta do fotolivro

Sabemos da infinidade de papéis existentes no mercado, sabemos também que cada um se destina a um uso diferente e que cada um se comporta de forma diferente dependendo do uso e de seu armazenamento.

⁶

Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/6431/litoral-e-vale-do-paraiba>

Villas-Boas (2010) elenca 4 etapas para facilitar e guiar a escolha de um papel adequado a um determinado projeto, são elas: Valor subjetivo: se refere a beleza, sofisticação e estética; Custo: se refere a tiragem do projeto gráfico e consequente ao custo que o uso de determinado papel causaria ao orçamento do projeto; Disponibilidade no mercado: diz respeito a facilidade com que se encontra determinado tipo de papel, sabe-se por exemplo que devido ao grande uso, os papéis *offset* e *couché* são os mais disponíveis no mercado; e por fim, Restrições técnicas: diz respeito às limitações que determinados tipos de impressão e de papéis apresentam, Villas-Boas (2010) comenta que mesmo o *offset*, considerado um método de impressão muito versátil ainda assim apresenta limitações quanto aos tipos de papéis capazes de suportá-lo.

Quando falamos de fotolivros, por se tratarem de objetos de arte, encontramos exemplares que utilizaram os mais diferentes tipos de papéis. Desde papéis tradicionais para impressão como o *couché*, a fotolivros feitos com cianotipia que utilizaram papéis para pintura em aquarela, devido às próprias especificações deste tipo de impressão fotográfica. O uso de papéis menos tradicionais se faz presente em projetos que se proponham a uma estética diferenciada, papéis coloridos, texturizados, reciclados e artesanais se fazem presente desde que se adequem a estética proposta bem como suportem o tipo de impressão escolhido.

Sendo assim, sem deixar de seguir os parâmetros de Villas-Boas e sem deixar o lado artístico e diferenciado que o projeto pode adquirir com o uso de determinado papel, elencamos os seguintes papéis para testes: papéis *offset*, papéis *color plus*, e papéis *clear plus* (vegetais).

2.2.4.2 Pesquisa de formatos possam se adequar a proposta

Quando pensamos e pesquisamos sobre livros de artista e fotolivros surgem imagens dos mais diversos formatos e estruturas possíveis. Do formato e tamanho mais tradicional com capa dura e páginas encadernadas, a formatos inovadores como os ‘sanfona’ que se desdobram para expor seu conteúdo, há também fotolivros que inovam empregando “embalagens” que protegem e conversam diretamente com os temas trabalhados.

Desta forma foi feita uma pesquisa e a seguir é apresentado alguns fotolivros que inovam e que podem servir de inspirações para o formato do presente projeto.

O fotolivro *02022020* de Gabriel Cabral (2020) é um zine que traz fotografias escuras quase como pinturas feitas em nanquim. Possui tamanho de 15x19cm, encadernação brochura e capa flexível, além disso apresenta uma luva externa feita em papel preto com pontos de costuras aparentes que de certa forma protege o fotolivro, percebe-se também que o papel colorido em tom de sépia tem ali uma função estética.

Figura 8 – *02022020*, de Gabriel Cabral (2020).



Fonte: página da web⁷

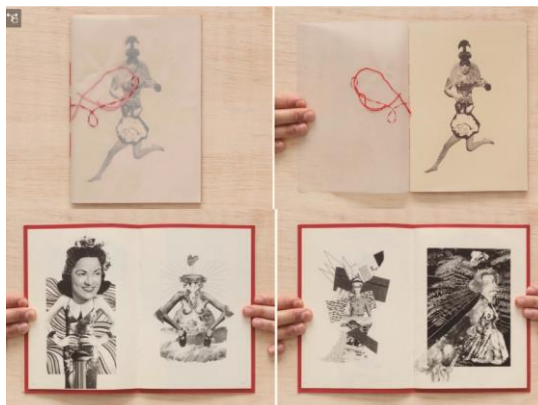
Algumas pistas ou poemas perdidos de Vanessa Neuber é um zine e traz poemas realizados entre 2012 e 2017 e colagens fotográficas feitas entre 2014 e 2017. Trata-se de trabalho quase totalmente manual, possui bordados e encadernação manual no estilo canoa, ambas com linha em tom de vermelho. O bordado atravessa da capa para a contra capa da publicação, observa-se que as páginas possuem uma certa moldura vermelha, no mesmo tom da linha do bordado.

O zine também traz o uso de diferentes papeis tais como uma espécie de papel vegetal na capa e contracapa e as impressões das páginas em um papel amarelado que deixa a publicação com um ar de antigo. Possui o tamanho de 14,5x21 cm.

⁷

Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/19998/02022020>

Figura 9 - *Algumas pistas ou poemas perdidos*, de Vanessa Neuber (2012/2017).



Fonte: página da web⁸.

Sem Pressa (2017) é um zine de diversos autores e fruto de uma oficina de fotolivros realizada na cidade de Caruaru. Explora a temática do tempo e da calma com que esse deve ser tratado através de fotografias do cotidiano.

Possui o tamanho de 48x32cm e encadernação canoa sem grampos. O seu formato explora dobraduras, como se exemplificasse os desdobramentos que tempo traz para as tramas do cotidiano. As fotografias, ora preto e branco e ora coloridas, conversam entre si à medida que são descobertas através do ato de desdobrar o fotolivro. Quando totalmente dobrado possui um formato quadrado e pequeno e foi impresso a laser em papel *color plus* 120g/cm² com um tom de bege.

Figura 10 - *Sem Pressa*, vários autores (2017).



Fonte: página da web⁹.

⁸ Disponíveis em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/7526/algumas-pistas-ou-poemas-perdidos>

⁹ Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/15393/sem-pressa>

O cinematógrafo de Vicente de Mello (2014) traz em seu formato referência a três técnicas cinematográficas: *Polyvision* na qual o mesmo filme é reproduzido em três telas diferentes ao mesmo tempo, *cross-cutting* que é uma técnica de edição de imagens para cinema e *technicolor* que é um tipo de câmera e película.

Desta forma o fotolivro é composto por uma série de trípticos impressos de forma horizontal no tamanho de 47,5x17cm. O fotolivro não possui encadernação e nem capa, mas sim uma caixa no mesmo formato que comporta e expõe as páginas uma a uma.

Figura 11 - *O cinematógrafo*, Vicente de Mello (2014).



Fonte: página da web¹⁰.

Escala de cor das coisas de Letícia Lampert (2014) explora a relação entre cor e imagem e busca conectar cores com imagens comumente relacionadas a tais cores. O formato é inspirado nos catálogos de padronização de cores.

São setenta cores representadas através de três imagens que são amplamente relacionadas a essas cores no cotidiano popular. O fotolivro possui o formato de 28x6cm e a encadernação é feita por um parafuso.

¹⁰

Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/12223/o-cinematografo>

Figura 12 - *Escala de cor das coisas*, de Letícia Lampert (2014).



Fonte: página da web.¹¹

Esplendor de Tuane Eggers (2018) traz imagens de uma viagem feita por três amigas à Chapada Diamantina, local esse que possui um ponto de ligação geográfica com outro lugar visitado por Eggers no Peru. Possui uma estética bem artesanal e pessoal, remete a fotos que tiramos com amigos e guardamos com carinho. Possui o tamanho de 10x7cm e não possui encadernação, são páginas soltas o que as reúne é um tecido de fibra vegetal e um broche que prende o tecido. Há ainda o uso de diferentes papéis como o papel poliéster para o texto e para a ilustração de um mapa, ainda possui um bordado em dourado conectando os dois pontos visitados pela autora.

Figura 13 – *Esplendor*, de Tuane Eggers (2018).



Fonte: página da web.¹²

¹¹ Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/5430/escala-de-cor-das-coisas>

¹² Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/13468/esplendor>

Felicidade no casamento de Jonathas de Andrade (2008) explora fotografias antigas de família. É formado por cinco cartazes que vem a princípio dobrados parecendo fotografias pequenas e soltas, porém ao desdobrá-las percebe-se que são cartazes que exploram as fotografias de famílias e as texturas e cores que adquiriram com o passar do tempo.

Os cartazes possuem o tamanho de 15,5x12cm quando dobrados e de 46x48cm quando são abertos. O fotolivro não possui capa, mas sim uma caixa que guarda e protege o conteúdo, a caixa possui a estampa de uma planta baixa de uma casa. Ainda se encontram no conteúdo, duas fotografias avulsas, uma de uma casa e outra de uma grande família. A estética nos remete aos antigos álbuns de fotografias de família que eram guardados em caixas e passavam as lembranças em gerações a fio.

Figura 14 - *Felicidade no casamento*, de Jonathas de Andrade (2008).



Fonte: página da web¹³.

O fotolivro com formato diferente ganha *status* e é assim chamado no meio, de livro objeto, quando o conteúdo transborda a esfera fotográfica e ocupa também um espaço físico, concreto. Desta forma fica evidente que um formato inovador pode dar ainda mais ênfase na temática do fotolivro, e também evidenciá-lo em meio ao amplo mercado de publicações fotográficas existente

2.2.4.3 Pesquisa de encadernação mais adequada a proposta

Encadernar, no pensamento comum significa: juntar as folhas de um livro e por uma capa, mas quando pensamos de uma forma mais artística essa encadernação vai trazer e explorar vários significados para a publicação.

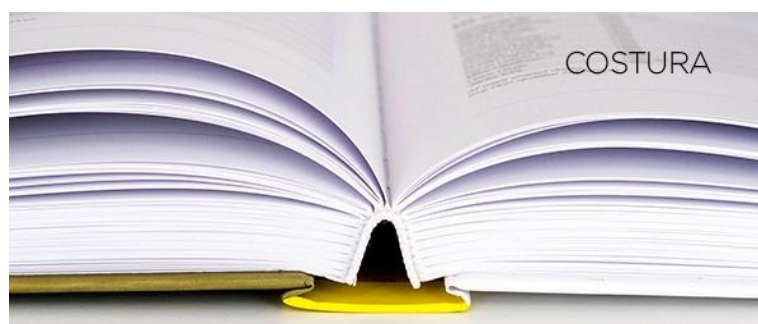
¹³

Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/8275/amor-e-felicidade-no-casamento>

Vários são os tipos de encadernação existentes desde os mais tradicionais aos mais modernos e os mais criativos existentes, eles evoluíram e se modificaram com o tempo. Quando se relacionam com fotolivros estas devem estar adequadas à proposta dos mesmos.

O tipo de encadernação mais tradicional consiste na junção das folhas em vários cadernos por meio de costura e reforçada essa união com uma cola especial na lateral, finalizando com capa dura ou mole, também unida ao caderno por meio de cola, é o tipo que encontramos tradicionalmente em livros formais. Com a tecnologia vários tipos de cola foram criados, dado passo que a costura foi sendo abandonada e os livros passaram a usar apenas cola em suas encadernações (FARIA; PERICÃO 2008, *apud* MENEZES, 2012 p. 16).

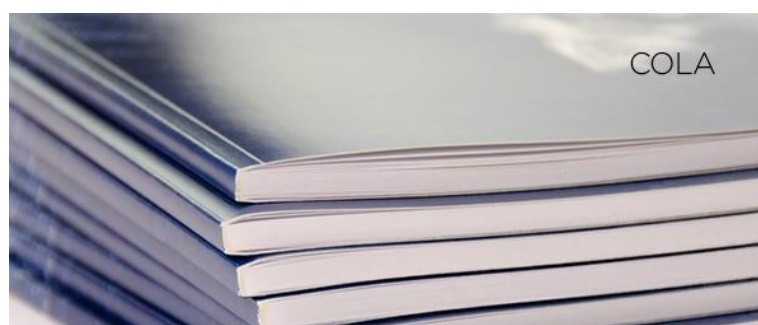
Figura 15 - encadernação com costura.



Fonte: página da web¹⁴

A encadernação com cola ficou conhecida como cola *HotMelt*. Nesse processo as colas são aplicadas quando aquecidas em altas temperaturas e quando secam endurecem e se tornam bem resistentes.

Figura 16 - encadernação com cola.



Fonte: página da web¹⁵

¹⁴

Disponível em: <https://graficarocha.com.br/wp-content/uploads/2018/10/COSTURA.jpg>

Outro tipo comum de encadernação é a canoa, amplamente usada por ser de baixo custo e pela praticidade e rapidez na sua produção. A encadernação canoa é usada principalmente em publicações com poucas páginas e para papéis de baixa gramatura. Consiste na união do miolo e da capa por meio de grampos.

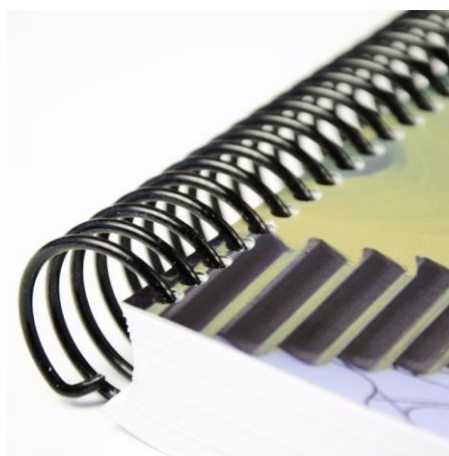
Figura 17 - encadernação canoa.



Fonte: página da web¹⁶

A encadernação em espiral também se faz presente hoje em dia, esse tipo de encadernação é usado principalmente em materiais educativos. Consiste em furos na lateral do miolo e capa que são unidos por uma espiral que poderá ser de plástico ou metal.

Figura 18 - encadernação espiral.



Fonte: página da web¹⁷

¹⁵ Disponível em: <https://graficarocha.com.br/wp-content/uploads/2018/10/cola.jpg>

¹⁶ Disponível em: <https://www.comofazerartesanatos.com.br/wp-content/uploads/2019/07/encaderna%C3%A7%C3%A3o-canoa.jpg>

Outro tipo de encadernação é a sanfonada ou acordeão, um estilo muito usado em publicações artísticas, e pode ocorrer de duas maneiras: o miolo é impresso de forma contínua sem recortes, apenas dobraduras entre as páginas. A a capa e contra capa são fixados com cola, ou com miolo impresso em folhas separadas e unidas pontas a pontas com cola, bem como capa e contra capa, formando o efeito sanfona.

Figura 19 - encadernação sanfona.



Fonte: página da web¹⁸

2.2.4.4 Pesquisa de fornecedores

A pesquisa de fornecedores faz-se fundamental para a realização prática do projeto. Foi realizada então uma pesquisa *on-line* de fornecedores de papéis em Pernambuco. Para elencar os fornecedores mais potenciais foram levadas em conta as avaliações e comentários feitos por clientes bem como a sua localidade. Desta forma se destacaram os seguintes fornecedores:

All Paper - Rua Antônio Ramiro Costa, 70-B – Imbiribeira, Recife/PE

Caruaru Papéis - Rua 2 Irmãos, 236-B - Santa Rosa - Caruaru/PE

Cortepel – Rua Velha, 309 - Boa Vista, Recife/PE

MG papéis - Rua do Triunfo, 37 - Arruda, Recife/PE

Fábrica de Papel Ibura Ltda - Av. Lino Jordão, 67 - Boa Viagem, Recife/PE

Imperial Papéis - R. Imperial, 710 - São José, Recife/PE

HC comércio de papéis - Av Presidente Kennedy, 102 - Ipsep – Recife/PE

¹⁷ Disponível em: https://http2.mlstatic.com/espisal-encadernaco-apostila-caderno-45mm-preto-p400-fls-D_NQ_NP_453121-MLB20710887973_052016-F.jpg

¹⁸ Disponível em: https://renewanmaarsseveen.nl/wp-content/uploads/2015/03/leporello_01.jpg

Tendo em vista também as possíveis dificuldades de encontrar alguns papéis, devido a região em que vivemos, deve-se considerar a possibilidade de fornecedores *on-lines*, pois estes podem ser alternativas de outras regiões e possibilitariam uma certa oferta e facilidade de encontrar materiais específicos para o trabalho.

2.2.5 Análise de Dados (AD)

Após as pesquisas realizadas ficou definido que os melhores papéis para o projeto são os papéis colorplus, ao passo que estes apresentam um melhor desempenho nas diversas impressões e um acabamento mais “profissional” e com uma qualidade de imagem melhor. Os papéis poderiam ser de duas cores: o tradicional branco ou na cor marfim, com textura casca de ovo ou lisa e ambos foscos. Ficou definido ainda a possibilidade de uso de papéis especiais como o papel vegetal, por exemplo.

Dentro do contexto estético pensado para o fotolivro os tipos de encadernação que mais se adequaram foram a encadernação sanfona, que remeteria aos desdobramentos da memória, ou sem encadernação. Nesse último modo, as fotos viriam soltas como se fossem cartões postais que também são objetos que trazem diversas lembranças aos que os recebem.

Por fim todos os elementos pensados para o fotolivro, desde a cor, textura de papéis e formato, deveriam remeter a memórias ou ao resgate de memórias.

2.2.6 Criatividade (C)

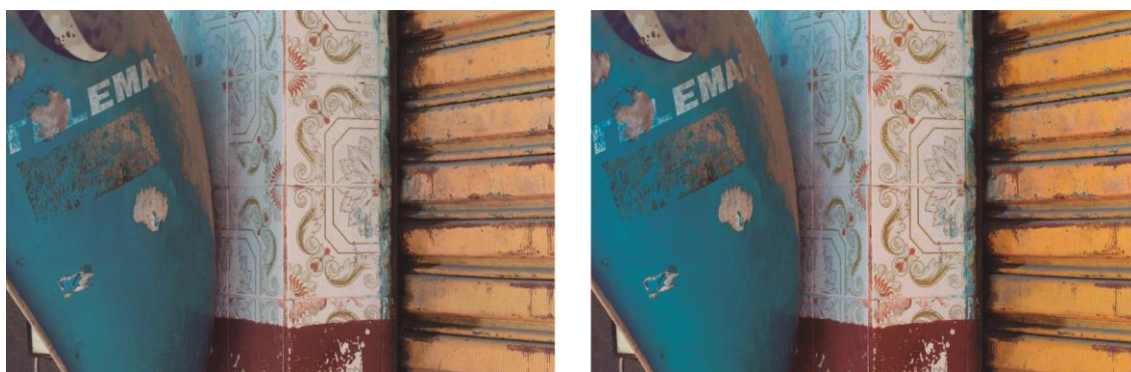
Buscou-se criar alternativas dinâmicas e interessantes sobre as imagens (recortes, tratamentos de cores etc.). De acordo com as ideias iniciais, o fotolivro seria em formato sanfona, formato de livro tradicional ou ainda em formato de postal, sendo assim o recorte das fotos teria que se adequar a tais propostas.

Desta forma, depois de analisar as fotografias, chegamos a dois tipos de recortes que mais se encaixariam nas propostas de formatos do fotolivro: 1- formato quadrado (1:1) tendo como regra tentar manter os elementos principais da fotografia ou os que mais se destacassem para a proposta, ou 2- manter o formato original das

fotos (widescreen), neste caso sem perdas de elementos fotográficos. Ambos os formatos deveriam ser testados em impressões.

Em relação a tratamentos de cor nas fotografias foram realizados três tratamentos diferentes em caráter de testes. Os tratamentos foram em sépia e preto e branco apenas em fotografias de azulejos que foram fotografados e que não existem mais. E nas demais fotografias o tratamento consistiu em um realce das cores originais para que detalhes como texturas e grafismos dos azulejos ficassem mais evidentes. Todos os tratamentos foram realizados com o auxílio do programa de tratamentos de imagens *Adobe Photoshop*.

Figura 20 - antes e depois do tratamento de cor.



Fonte: autoria própria.

2.2.7 Materiais e tecnologias (MT)

A busca de materiais mais modernos faz-se extremamente importante e interfere diretamente no resultado do projeto. Quanto mais eficazes os materiais e tecnologias utilizados, mais atingiremos a excelência no projeto realizado. Muitos são os meios de impressão existentes, dos mais artesanais como a cianotipia, aos mais modernos como as impressões digitais. Deve-se buscar sempre o que se adequa mais a proposta e ao contexto em que o projeto está inserido, deve-se ter em mente também a facilidade de encontrar esse meio de impressão a fim de dar fluidez ao andamento do projeto.

Neste projeto, ateremo-nos aos meios de impressão mais industriais, feitos em gráficas especializadas, pois são, no contexto em que estamos inseridos, os mais acessíveis. Destes destacam-se principalmente dois meios de impressão, que são os mais encontrados, sendo eles: impressão digital e a *offset*.

As impressões digitais são realizadas em diversos tipos de impressoras a laser para grandes e pequenas tiragens, utilizam eletricidade estática e um pó pigmento que reage a essa eletricidade, sendo assim dispensam o uso de tintas no seu processo.

As grandes vantagens desse tipo de impressão são, a qualidade e durabilidade que esse tipo de impressão adquire e a sua rapidez, pois elimina boa parte da mecânica envolvida em outros processos. Isso porque na impressão digital as cores são impressas diretamente no papel (REPROSET, 2017).

As impressões em *offset* possuem uma grande qualidade e são as preferidas das indústrias pois permite a impressão em diversos materiais e são utilizadas para grandes tiragens de publicações.

O processo é feito através de várias etapas e se inicia com a gravação das imagens em matrizes, que são chapas de alumínio que servem como meio de transferência para as superfícies desejadas. O sistema de cores que a impressão *offset* utiliza é o CMYK (ciano, magenta, amarelo e preto) no qual cada cor é impressa individualmente (REPROSET, 2017).

2.2.8 Experimentação (E)

A criação de boneca consiste basicamente na elaboração de modelos bem básicos, ou seja, rascunhos, a fim de se ter as primeiras ideias de formatos, tamanhos, distribuição dos elementos (fotografias e textos) etc.

Essa etapa é simples, mas de muita importância pois exercita a criatividade e pode gerar alternativas eficazes para o projeto, dado o fato de que são rascunhos físicos que podem ser tocados, manuseados e folheados, dando a ideia de algo mais concreto, real.

De início foram feitas bonecas simples com papel sulfite comum, cortados nos diversos tamanhos e formatos pretendidos para o fotolivro. A localização de fotos e textos foram feitas a partir de desenhos nas próprias folhas.

Bonecas mais elaboradas e já com as fotografias escolhidas foram elaboradas na etapa de testes de impressão e encadernação e suas respectivas imagens se encontrarão neste tópico.

2.2.8.1 Formatação e diagramação do fotolivro

A formatação e diagramação consistem basicamente no ato de organizar e padronizar os elementos que formam a página de um livro. Textos, legendas e imagens devem assumir então uma organização atraente e de fácil leitura para quem for manusear o fotolivro.

Pensando nisso, foram criados então três modelos de diagramação diferentes para serem testados. Uma diagramação para o formato de livro tradicional, uma para o formato sanfona e outra para o formato de postais. A partir dessas diagramações é possível aplicar os textos e imagens e seguir para os demais testes.

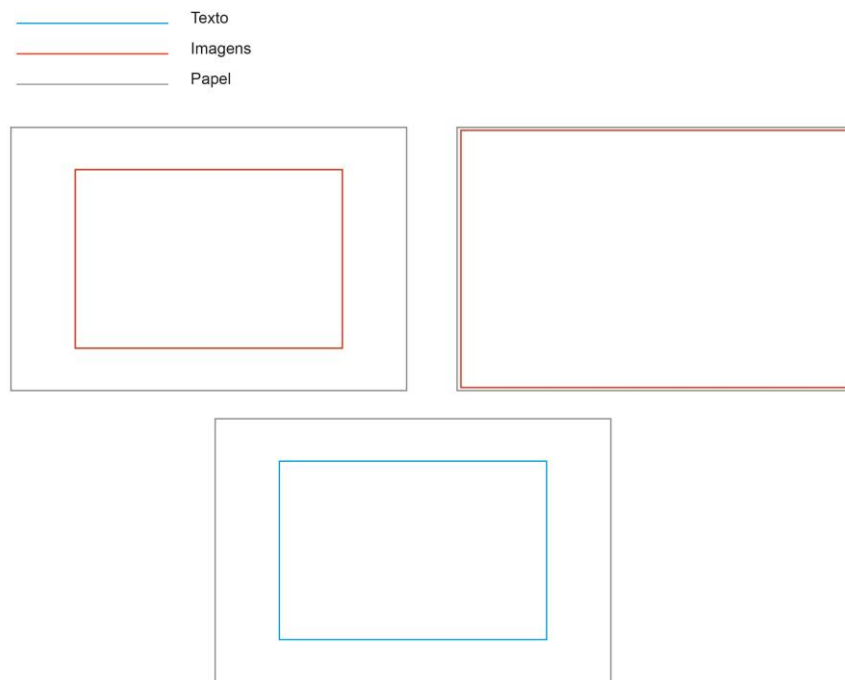
Na diagramação para o formato de livro tradicional (codex) as imagens e possíveis textos viriam centralizadas com os espaços em branco da própria página formando molduras, algumas imagens poderiam vir divididas em duas páginas diferentes, estas viriam quase que sangrando, preenchendo a página por completo.

Na diagramação para o formato sanfona, as imagens viriam cortadas em 1:1, centralizadas, mas com um espaço mínimo entre elas e com os textos também centralizados. Diferente das outras diagramações, a sanfona exige uma atenção maior aos espaços e a distribuição e sequência das imagens dado ao fato que este formato seria impresso na frente e no verso do papel e em seguida seriam feitas as dobras adquirindo assim o formato sanfona.

O formato de postais também possui as imagens e textos centralizados na página, com uma pequena borda feita pelo espaço em branco do papel.

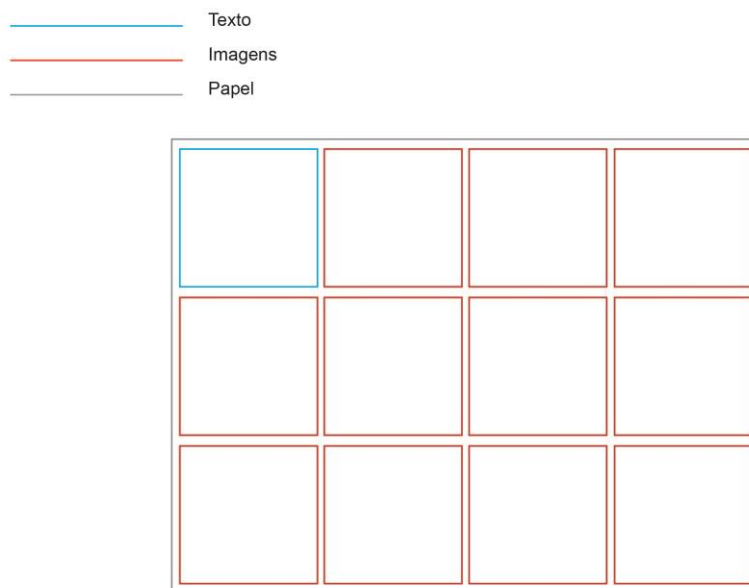
As imagens a seguir (figuras 21, 22 e 23) mostram um esquema de distribuição dos elementos do fotolivro dentro das páginas nos três formatos anteriormente falados, estes esquemas é o que chamamos nos termos de design gráfico de grid:

Figura 21 - grid do livro no formato codex.



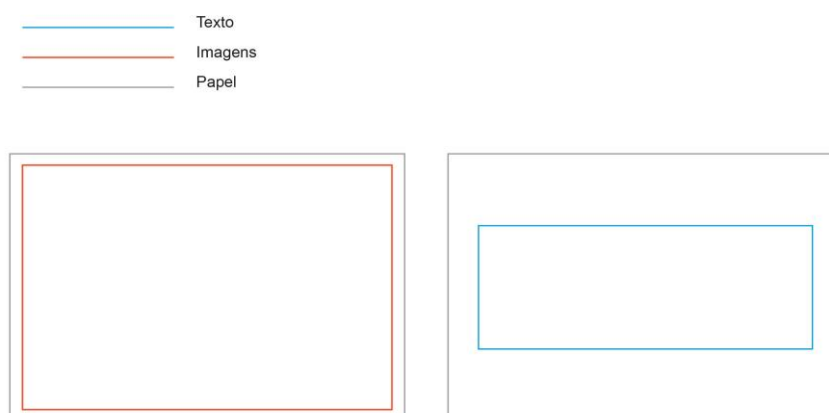
Fonte: autoria própria.

Figura 22 - grid para o formato sanfona.



fonte: autor.

Figura 23 - Grid para o formato de postal.



Fonte: autor.

2.2.8.2 Testes de impressão

Estes testes foram feitos com a intenção de se encontrar o melhor tipo de impressão para a proposta do fotolivro e entender como cada tipo de papel se comportaria diante dos tipos de impressão que tínhamos à disposição.

Os papéis testados foram: papel *offset* 180g, nas cores branca, marfim e um tom de salmão, nas texturas lisa e casca de ovo; os papéis *color plus* 180g, nas cores marfim e branca, também nas texturas lisa e casca de ovo. Também testamos as impressões em papéis vegetais de gramaturas diferentes. Estes papéis seriam para usos pontuais, como para páginas de possíveis textos, mas sem descartar o possível uso também para imagens à medida que a criatividade fosse sendo explorada.

Os tipos de impressões nas quais os testes foram realizados foram: impressão em jato de tinta e impressão a laser.

2.2.8.3 Testes de encadernação

A partir dos testes anteriores e das criações das bonecas e dos grids, algumas ideias já poderiam ser avaliadas melhor e serem percebidas como inviáveis

ou pouco efetivas diante da proposta do fotolivro. O formato de livro tradicional (codex), por exemplo, se tornou após as avaliações pouco eficaz diante da quantidade das fotografias e do tema do fotolivro. A encadernação seria muito simples, deixando o fotolivro sem presença, muito fino e aparentando pouca criatividade.

A encadernação sanfona se contextualizaria, pois o ato de desdobrar o fotolivro levaria uma fotografia a outra como memórias que vão voltando pouco a pouco e puxando outras. Porém, devido ao conteúdo das fotografias serem bem parecidos, esse formato se mostrou um pouco repetitivo e tornaria o fotolivro cansativo de ser lido visualmente. Outra dificuldade foi na montagem e impressão, pois algumas fotos não encaixavam com perfeição no grid.

A encadernação para o modelo “postais”, ou melhor a não encadernação, mostrou-se eficaz e de fácil aplicabilidade para o projeto. As fotografias são impressas nos papéis pretendidos e recortadas individualmente, lembrando cartões postais de viagens e até mesmo lembrando o formato de fotografias que eram encontradas em álbuns de família, associando-as diretamente ao tema memória.

2.2.8.4 Criação de um modelo em tamanho original

Diante dos testes realizados, pode-se identificar quais as opções de formatos, papéis, encadernação e diagramação que se tornaram mais eficazes, de uma aplicabilidade fácil e condizentes com o tema do fotolivro. Desta forma chegamos a uma ideia precisa de um modelo final do projeto.

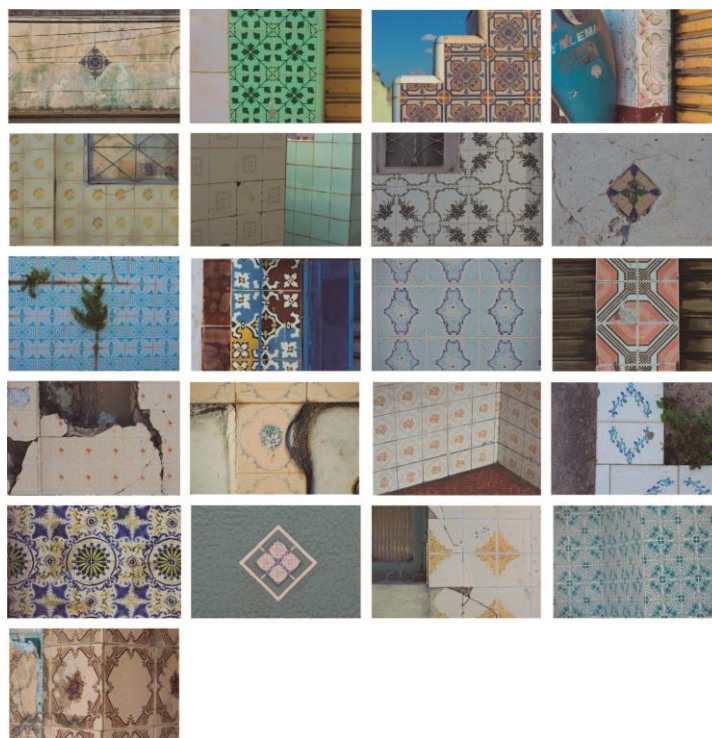
A diagramação escolhida foi a que remete à postais, com as fotografias centralizadas e uma pequena borda dando a ideia de moldura. Após os testes e também mais análises das fotos escolhidas, percebeu-se que alguns dos lugares fotografados já não existiam mais, alguns foram derrubados, outros tiveram os azulejos removidos ou pintados. Desta forma, estas fotografias mereciam um tratamento especial e por isso foram impressas em papel *clear plus* (vegetal) criando assim uma atmosfera de algo que se desfaz e começa a dissipar-se vagarosamente.

A ideia de impressão com fotografias separadas, sem uma encadernação com costura, trouxe também a necessidade de um suporte que guardasse e protegesse as fotografias. Tentando seguir a temática da memória, surgiu a opção de usar uma luva de tecido que juntasse e protegesse as fotografias como algo

precioso, envolto em um “paninho” para resguardar do tempo. O tecido escolhido é o algodão cru, que, devido ao seu tom amarelado, lembra algo que foi guardado há muito tempo e adquire essa tonalidade.

As fotografias inicialmente foram escolhidas para criar ligações umas com as outras a partir de uma sequência, mas devido ao formato ser mais “livre” de organização do que em um livro tradicional, essa sequência se perderia, no ato mesmo de manuseio do fotolivro. Ainda sim, as fotos foram mantidas as mesmas, eliminando apenas uma que foi pensada inicialmente para uma página dupla. Sendo assim o fotolivro conta com vinte e uma fotografias no total, conforme mostrado na figura a seguir (figura 24).

Figura 24 - seleção final das fotografias.

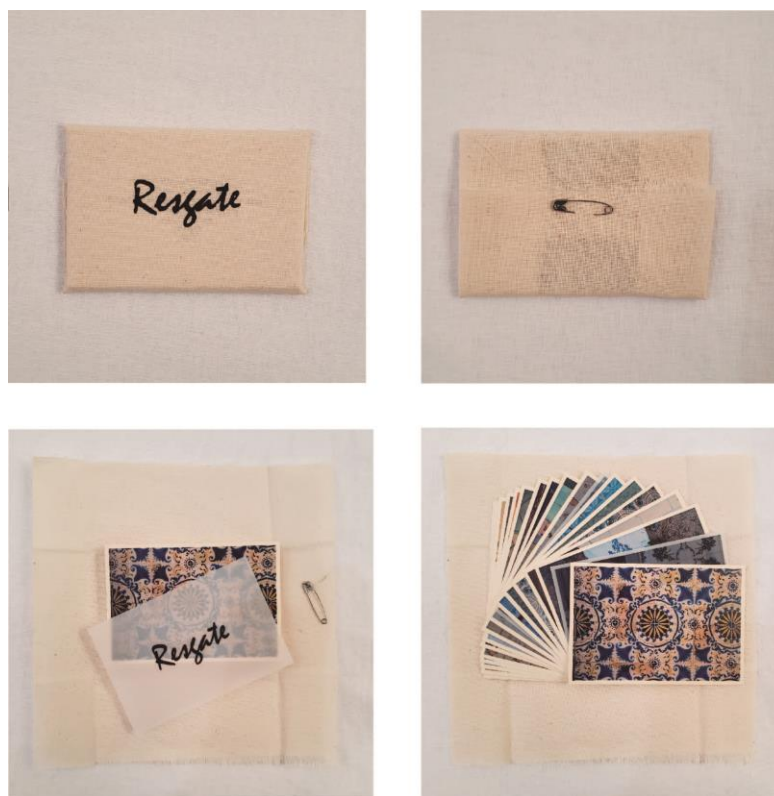


Fonte: autoria própria.

O modelo final possui as seguintes especificidades: formato de postais com as fotografias impressas em papéis *color plus* sem textura, na cor marfim e com a gramatura de 240g. Capa, páginas de textos, e fotografias de lugares que já não existem mais foram impressas em papel *clear plus* (vegetal) 240g, nos tamanhos de 11,5 x 7,8 cm. Há também uma luva responsável por proteger e guardar o fotolivro, visto que não possui encadernação, feita de algodão cru no tamanho de 20 x 20 cm

e com o título impresso em serigrafia na própria luva. Finalizado, o fotolivro se apresenta como na imagem a seguir (figura 25).

Figura 25 - fotolivro finalizado.



Fonte: autoria própria.

2.2.8.5 Fotolivro finalizado

Chegamos ao final, e podemos dizer que o trabalho se adequa bem ao que foi pensado, considerando a estética gráfica pensada inicialmente para a proposta do fotolivro, uma vez que se tratava da criação de um fotolivro que despertasse a memória a partir das fotografias de lugares azulejados

A decisão de construir o fotolivro em um formato diferente, como os postais, deve-se ao fato de seguir a metodologia à risca, sendo assim o resultado é o mais eficaz dentro de todo o contexto e limites de produção no qual foi inserido o projeto.

Evidentemente, alguns detalhes poderiam se sair melhor se tivéssemos recursos para uma produção mais elaborada em gráficas mais renomadas e especializadas nesse tipo de produção. Mas quando pensamos na reprodução em

uma escala maior desse projeto, as escolhas de produção adotadas, como a impressão sem encadernação e o tamanho, também facilitariam a produção.

Por fim, destaco que as dificuldades de produção e limitações, em grande parte impostas por se viver em uma cidade pequena, fizeram com que este projeto se tornasse ainda mais afetivo e mostraram também como é complexa a tarefa de um designer diante da criação e produção de um fotolivro. Sendo assim, todo o trajeto percorrido se torna ao final um grande aprendizado.

2.3 DETALHAMENTO TÉCNICO E ESPECIFICAÇÕES

Cada fotolivro possui características que os distinguem de demais publicações. Os materiais usados, bem como os testes realizados para concepção deste fotolivro já foram apresentados na etapa de Experimentação (E) no desenvolvimento do projeto. Sendo assim, a seguir estão listados alguns dados mais técnicos do projeto.

Tamanho: 11,5 x 7,8cm.

Papel: *color plus* marfim 240g, papel *clear plus* 240g.

Tipo de impressão: laser.

Tamanho da luva: 20 x 20cm.

Tecido da luva: algodão cru.

Impressão na luva: serigrafia.

3 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Diante do que foi apresentado ao longo de todo o trabalho, a sensação ao final é de dever cumprido. O tema do projeto e o conteúdo das fotografias sempre me apeterceram, porém o ato de se dedicar e estudar mais profundamente se fez necessário para que a materialização deste trabalho se tornasse possível.

Percebi a importância que elementos do cotidiano, como os azulejos de um lugar, tem para além do ato de embelezar, sendo capazes de recuperar memórias, sejam de familiares ou de momentos que vivemos e que, desvanecem devido ao tempo e as transformações estéticas e arquitetônicas, ou pelo menos, ficam escondidas em algum lugar esperando para serem resgatadas.

Chegando ao término do projeto e avaliando o processo desde o seu início, acredito que os resultados obtidos são os mais eficazes e os que mais se encadeiam dentro do que imaginei como sendo o projeto físico e finalizado. Os materiais utilizados com suas texturas e cores específicas se tornaram parte fundamental para compor a “poesia visual” que sempre foi imaginada.

A produção seguiu de forma mais artesanal, devido principalmente às limitações que se tem por viver em uma cidade pequena. A produção seria mais fácil e rápida dentro de um cenário com gráficas mais profissionais e especializadas em fotografia e com acesso mais fácil a papéis e outros materiais. Mas, a meu ver, isto não diminui a qualidade que o projeto obteve no seu final. Pelo contrário, a produção seguindo uma linha de produção mais artesanal trouxe características únicas para o fotolivro, principalmente em termos estéticos.

O futuro possível e desejável do fotolivro é a sua participação em editais culturais, para incentivo de produção de uma tiragem em maior escala, ou a participação em feiras e festivais de artes e publicações independentes. Em ambos casos, faz-se necessária a sua produção de maneira mais industrial. Tanto os editais culturais como os festivais são encontrados em todo o país, sendo assim a participação depende de um mapeamento prévio para que a produção siga de forma organizada e eficaz.

Por fim, além da função acadêmica, o projeto cumpre seu objetivo também na minha realização pessoal, amante da fotografia que nunca havia se sentido capaz de produzir algo como um fotolivro. Sendo assim, o projeto ganha uma perspectiva emotiva, algo que não imaginava, mas que entendo como desejável de existir.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Papirus. São Paulo, 1994.

BARTHES, Roland. **A câmara clara. Notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BRACCHI, Daniela Nery. **Experimentações plásticas ao longo da história dos fotolivros**. 2016. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-0979-1.pdf>
Acesso em 20 de set. 2022

FABRIS, Anna Teresa e TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. **Tendências do livro de artista no Brasil**. Catálogo de mostra realizada no Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 1985.

FABRIS, Anna Teresa. **O livro de artista: da ilustração ao objeto**. 2009. Disponível em: <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>. Acesso em 20 de set. 2022

FELDHUES, Marina. **A presença de fotolivros no Brasil**. Disponível em: http://www.academia.edu/35349423/A_presen%C3%A7a_dos_fotolivros_no_Brasil. Acesso em 20 de set. 2022

MOTA, Ana Sofia de Costela. **Memória e contemporaneidade**. Tese de mestrado. Universidade de Lisboa. 2015.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

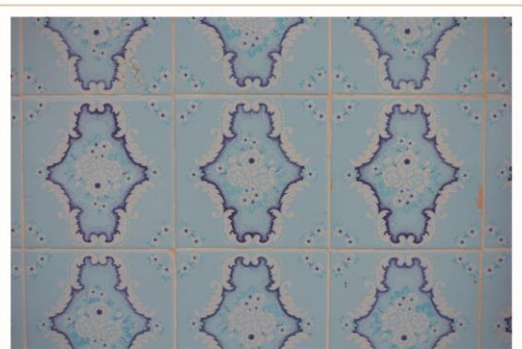
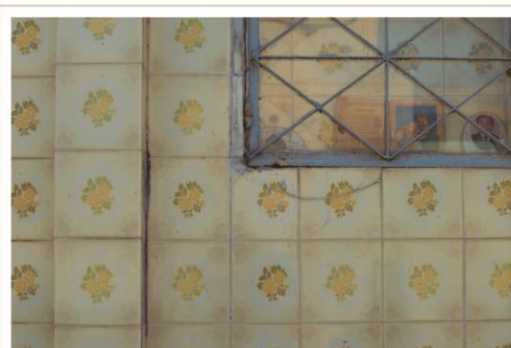
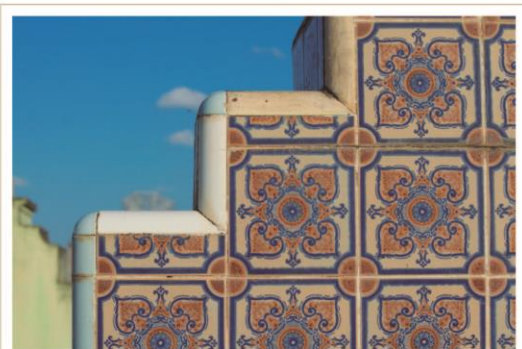
PAIVA, Ana Paula Mathias De. **A aventura do Livro Experimental**. São Paulo: Autêntica Editora, 2010.

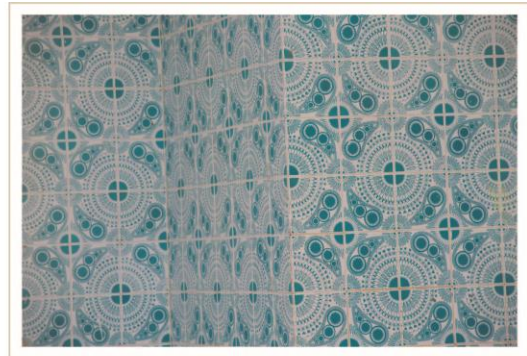
RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

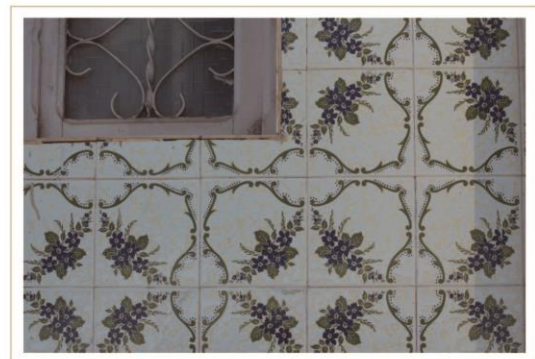
SILVEIRA, Paulo. A faceta travestida de livro fotográfico: legitimidade e artifício de uma denominação. IN: GRIGOLIN, Fernanda. Série Pretexto. **Edição: publicações fotográficas**. São Paulo: Tenda de Livros, 2016.

APÊNDICE A - FOTOLIVRO RESGATE

Resgate







José Geisinaldo da Silva Carvalho
Fontes: Arial e Mistral
Papéis: Colorplus 240 g/m² e Clearplus 240 g/m²
Impressão: Brindgraf Express
Autopublicado
Caruaru
2022

JOSÉ GEISINALDO DA SILVA CARVALHO

RESGATE:

a construção de um fotolivro sobre memórias

Memorial descritivo de projeto apresentado ao Curso de Design da Universidade Federal de Pernambuco, Campus do Agreste, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Design.

Aprovado em: 19/10/2022.

BANCA EXAMINADORA

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

Prof^a. Dr^a. Juliana Andrade Leitão (Examinadora Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

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