



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM PRODUÇÃO  
EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**QUINTINO ANDRADE DE BRITO**

**COR  
TE**

Salvador  
2019

**QUINTINO ANDRADE DE BRITO**

**COR  
TE**

Memória do trabalho apresentada como requisito final para a conclusão do curso de graduação em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carla Risso

Salvador  
2019

*A memória é uma ilha de edição*

Carta aberta a John Ashbebery de Waly Salomão

## **RESUMO**

Este é o memorial descritivo do processo de construção de Corte, apresentado no formato de fotolivro/livro de artista. O trabalho nasce de memórias familiares a partir de experiências num lugar chamado Corte, localizado na cidade de Ibipeba, no sertão da Bahia. Essa pesquisa se debruça sobre as noções de memória, experiência e narrativa; o processo de rememoração como fonte para um processo criativo em fotografia e design gráfico.

**Palavras-chave:** fotografia, memória, fotolivro, livro de artista

## **LISTA DE FIGURAS**

**Figura 1** – Mapa da Bahia localizando o município de Ibipeba / 10

**Figura 2** – Visualização do Google Earth / 11

**Figura 3** – Capa de Amazônia, de Claudia Andujar e George Love / 20

**Figura 4** – Primeira página de Amazônia / 21

**Figura 5** – Sequência de imagens em Amazônia / 22

**Figura 6** – Trabalho de Claudia Andujar exposto na galeria homônima no Instituto Inhotim / 23

**Figura 7** – Expografia da fotoinstalação Hotel Tropical de João Castilho / 24

**Figura 8** – Capa e páginas internas de Hotel Tropical de João Castilho (2013) / 25

**Figura 9** – Frames de Clorofila (2004) de Cao Guimarães / 27

**Figura 10** – Maquete de Corte (2019) / 32

**Figura 11** – Testes de impressão para Corte (2019) / 33

**Figura 12** – Balde de zinco e foto de mulheres com lata d'água na cabeça - crédito José Gabriel / 34

**Figura 13** – Fotografia da paisagem / 35

**Figura 14** – Layot de páginas de Corte (2019) / 36

**Figura 15** – Layot de páginas de Corte (2019) / 36

**Figura 16** – Fonte Aktiv Grotesk Latin Extended / 37

## **SUMÁRIO**

<b>Apresentação</b>	<b>7</b>
<b>Experiência, memória e narrativa</b>	<b>9</b>
<b>Fotografia, ficção e imaginário</b>	<b>17</b>
<b>O livro como uma possibilidade expositiva</b>	<b>28</b>
Construção da forma	<b>31</b>
<b>Considerações finais</b>	<b>38</b>
<b>Referências</b>	<b>39</b>

## **Apresentação**

Este é o memorial do processo criativo de produção de um projeto gráfico experimental que parte de narrativas orais de experiências, memórias e relatos de mulheres - minha mãe, minhas tias e outras mulheres do meu convívio - sobre o Corte. O que para elas sempre foi um relato banal de experiências, em mim, nutriu um imaginário visual e afetivo que permeia o limiar entre a realidade e a ficção. Parto desses relatos para produzir uma nova narrativa da mesma forma que me fora contado, não linear, em tempos fragmentados, com repetições, fragmentos e reconstruções, resultando numa narrativa singular e pessoal.

O objeto que apresento como resultado deste processo permeia entre o universo do fotolivro e do livro de artista - nomenclaturas que serão melhor discutidas adiante - um suporte de caráter híbrido, que é definido pela união entre fotografia, livro e design gráfico (NAVAS, 2017). Aqui, utilizo da fotografia e busco me distanciar do seu entendimento como evidência ou testemunho da verdade e tento me aproximar das suas potencialidades poéticas.

Algumas experiências foram necessárias para chegar a essa etapa desse processo. O meu interesse pela fotografia é anterior ao interesse pelo designer gráfico e na universidade pude cursar algumas disciplinas sobre esse campo de estudo e que, posteriormente, me despertou curiosidade para o campo de estudo das artes visuais e áreas relacionadas. Como estagiário na CIPÓ - Comunicação Interativa comecei as primeiras experiências práticas com o designer gráfico por já ter conhecimento técnico de softwares gráficos, a partir daí, comecei a fazer alguns trabalhos *freelancer* e atualmente trabalho como designer gráfico no Jornal Correio. Desde então, tenho buscado um aperfeiçoamento teórico-estético e decidi utilizar a possibilidade de experimentação do trabalho de conclusão de curso para explorar as potencialidades do campo da fotografia e do design gráfico.

Além desta apresentação, essa memória foi organizada em três partes. A primeira delas é uma fundamentação teórica no campo da memória, experiência, o narrador e a narrativa no processo de rememoração, uma forma de se utilizar do passado para produzir algo novo no presente. No capítulo seguinte apresento

referências teóricas e poéticas no campo da fotografia que foram norteadoras para o processo criativo deste produto. No último capítulo faço um breve apanhado sobre o conceito de fotolivros, livros de artistas e outras nomenclaturas que abrangem esses objetos, trago algumas referências que me ajudaram na concepção do produto e narro o meu processo de produção.

## Experiência, memória e narrativa

Não sei precisar quando tive a decisão de transformar minhas ligações afetivas em uma pesquisa. Essas memórias me chegam como relatos de práticas cotidianas tidas como banalidades e partem de um “espaço” ou “lugar” chamado Corte.

Em Certeau (1994, p. 199-200) há uma distinção entre espaço e lugar. "Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem nas relações de coexistência". Aí se exclui as possibilidades de duas coisas ocuparem o mesmo lugar e os elementos estariam uns ao lado dos outros, um lugar "próprio". "Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições, implica uma indicação de estabilidade". A existência de espaço tomaria em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e variável tempo. "Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais."

Nesta oposição entre “lugar” e “espaço”, Certeau (1994, p. 201) “especificam-se ‘espaço’ pelas ações de sujeitos históricos (parece que um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa uma história”. Assim, os relatos produzem o trabalho de transformar “lugares em espaço ou espaço em lugares” a partir das “relações mutáveis que uns mantém com os outros”.

Esses relatos são sempre sobre a dificuldade de lavar roupas numa cidade do sertão que não tinha água encanada. Sou natural de Ibipeba, um município do estado da Bahia, localizado no centro norte baiano, na microrregião de Irecê<sup>1</sup>, de tipo climático semi-árido e caatinga arbórea aberta, sem palmeiras como vegetação predominante<sup>2</sup>, aproximadamente 515 km de distância da capital. Segundo o IBGE, a

---

<sup>1</sup> De acordo com a Divisão Territorial Brasileira do ano de 2018, feita pelo IBGE disponível em: <[https://ww2.ibge.gov.br/home/geociencias/cartografia/default\\_dtb\\_int.shtm](https://ww2.ibge.gov.br/home/geociencias/cartografia/default_dtb_int.shtm)>. Acesso em 21 de abril de 2019

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.ibipeba.ba.gov.br/>>. Acesso em 21 de abril de 2019.

população total até o Censo Demográfico de 2010 era de 17.008 habitantes. Estima-se que a sua população até o ano de 2018 seja de 18.097 habitantes<sup>3</sup>.

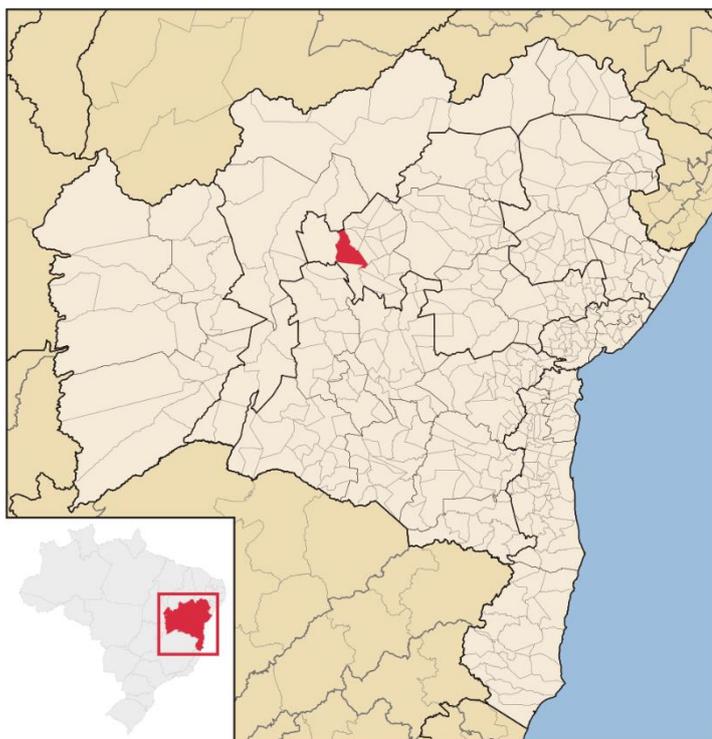


Fig. 1 – Mapa da Bahia localizando o município de Ibipeba

Em meados dos anos 80, o Rio Verde, afluente do Rio São Francisco, foi represado e deu-se início a construção da Barragem Manoel Novais no distrito de Mirorós, a aproximadamente 50km da zona urbana da cidade, com a finalidade de abastecimento público da microrregião de Irecê. A barragem foi inaugurada em 1994 e anterior a esse período a cidade de Ibipeba não tinha abastecimento de água potável<sup>4</sup>.

Num contexto anterior ao abastecimento de água, as pessoas da região tinham como reservatório de água mais próximo um lugar chamado Corte (**IMAGEM 2**), localizado a mais ou menos 2km da zona urbana da cidade. O caminho é por uma estrada de terra que liga Ibipeba ao distrito de Lagoa do Cedro e a certa altura, utiliza-se o que é conhecido como Estrada do Corte para ter acesso ao lugar. Posso

<sup>3</sup> Conforme Perfil das Cidades feito pelo IBGE disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/ibipeba/panorama>>. Acesso em 21 de abril de 2019.

<sup>4</sup> Disponível em: <[http://www.codevasf.gov.br/noticias/2004/20040805\\_02](http://www.codevasf.gov.br/noticias/2004/20040805_02)>. Acesso em 21 de abril de 2019.

classificá-lo como um Lajedo<sup>5</sup>, termo que no sertão significa um lugar de pedras que armazena água, mas para a definição formal significa “pavimento coberto de lajes” ou “sítio onde há muitas lajes”.



Fig. 2 – Visualização do Google Earth

Nunca entendi o porque do lugar se chamar Corte e dentre todas as pessoas que conversei, nenhuma soube me explicar a origem de um nome tão particular. Lembro de ouvir minha tia Edinha supondo que esse nome se deriva da quantidade de acidentes que lá aconteciam. Por ter um tipo muito específico de rocha que, segundo ela, se assemelha a uma lâmina e por ser uma superfície irregular, era muito

<sup>5</sup> *Lajedo* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/lajedo>>. Acesso em 23 de abril de 2019.

difícil olhar pro chão ao mesmo tempo que se estava com uma lata d'água ou trouxas de roupa na cabeça, “era sempre certo acontecer uma queda”.

O Corte é dividido em quatro reservatórios, os três primeiros eram destinados para lavar roupas e o último deles sempre foi utilizado para dar água ao gado das fazendas próximas ou para produção de adobes. Nos escassos períodos de chuva é sempre comum ouvir dizer que o Corte sangrou - expressão utilizada para o momento em que os reservatórios de água ultrapassam sua capacidade e transbordam. Em alguns reservatórios a água costuma durar todo o período de seca.

Essas informações permeiam o saber popular, transmitido de forma oral, através de narrativas, relatos, conversas informais, causos e memórias. Não há registros físicos sobre essas práticas cotidianas. Em partes por uma falta de costume de registros do cotidiano e isso se dá também pelos altos índices de analfabetismo da época, em que a maioria das pessoas tinham que abandonar a escola por conta das atividades rurais, no caso dos homens; ou das atividades domésticas, no caso das mulheres. A escrita de diários ou cartas é praticamente inexistente e as fotografias eram reservadas para momentos de comemoração.

Certeau (1994, p 199-200) conta que na Atenas contemporânea os transportes coletivos são chamados de *metaphorai*, e que os relatos também poderiam ter esse nome "metáfora". "Todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços". Dessa forma, ele classifica as estruturas das narrativas como sintaxes espaciais, "com toda uma panóplia de códigos, de comportamentos ordenados e controles, elas regulam mudanças de espaço (um circulações) efetuadas pelos relatos sob uma forma de lugares postos em série lineares ou entrelaçadas". Esses lugares estariam ligados entre si por "modalidades", "que precisam o tipo de passagem que conduz de um lugar a outro", atribuindo-lhe uma modalidade "epistêmica" referente ao conhecimento.

Há uma visão de sofrimento nessas memórias, elas são contadas como forma de reforçar um passado. São vistas como uma forma de “instaurar uma confiabilidade

nas situações sofridas, isto é, de abrir ali uma possibilidade de vivê-las reintroduzindo dentro delas a mobilidade plural de interesses e prazeres, uma arte de manipular e comprar-se” Certeau (1994, p. 50-51).

Ginzburg (1998, p.167) aponta para essas forças de saber como mais ricas do que quaisquer outras codificações escritas, “não eram aprendidas nos livros mas a viva voz, pelos gestos, pelos olhares; fundavam-se sobre sutilezas certamente não-formalizáveis, frequentemente nem sequer traduzíveis em nível verbal”. Uma semelhança ou “um sutil parentesco” une essas narrativas “todas nasciam da experiência, da concretude da experiência”.

Assim, segundo Larrossa, “a experiência é tudo o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (2015, p. 18). A experiência tem em si um caráter de unicidade, da qual não pode ser separada e “o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (LARROSSA, 2015, p. 25).

O sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. [...] como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. (Idem, 2015, p. 25).

Mesmo num mundo onde se passam tantas coisas, Larrossa aponta para uma crise ou pobreza na experiência, essa, cada vez mais rara pelo excesso de informação, de opinião, pela falta de tempo e pelo excesso de trabalho. Ele nos diz primeiro que informação não é experiência, que se assemelha a uma antiexperiência e que a informação “não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência” (Idem, 2015, p.19). A busca e a necessidade do sujeito de estar cada vez mais informado, faz com que nada lhe aconteça.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (Idem, 2015, p. 25)

Aqui, tomo emprestado à Walter Benjamin sobre a crise da experiência no ensaio “Experiência e pobreza”, de 1933, em que elabora reflexões sobre a perda ou declínio da experiência. Esta, relaciona-se ao compartilhamento de uma tradição, que é repassada e transformada a cada geração. “Sabia-se exatamente o significado da experiência; ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixas, com a loquacidade, em histórias” (1987, p.114).

No ensaio, essa transmissibilidade é ressaltada pela parábola de um velho, que no leito de morte, revela existir um tesouro enterrado em seus vinhedos. Após os filhos cavarem todo o vinhedo, não encontram nada, mas na chegada do outono suas vinhas se tornam as mais abundantes da região. Assim, a importância não está no conteúdo da mensagem, mas o que passa de geração a geração.

“Que foi feito com tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?” (1987, p.114). Benjamin questiona uma crise e pobreza na experiência, o que acarretaria em um outro desaparecimento, que é o das tradições das narrativas ou da narração, que está ligada diretamente a essa transmissibilidade. “É preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie” (1987, p.115).

A crise da experiência e o fim da narração tradicional aparecem em um outro ensaio, “O Narrador”. “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (1987, p.198).

Benjamin também esboça a ideia de uma outra narração, uma narração que partiria das ruínas da narrativa, este narrador teria um aspecto muito mais humilde, bem menos triunfante. Em Gagnebim, podemos perceber que

O narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *cbiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder.

[...] Esse narrador sucateiro (o historiador também é um *Lumpensammler*) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. (2016, p. 53-54)

Esse contador de histórias de que fala Benjamin, “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer)” (1987, p.221). Em Gagnebim (2016, p. 55), há uma observação para as dificuldades pesam sobre a possibilidade de narração, da experiência comum, da transmissão e do lembrar. Pois, essa rememoração significa uma atenção ao presente, “não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente”.

Em Souza e Kramer (2009, p.10) há um destaque para a concepção de história em Benjamin, que ensina que “o passado poderia ter sido diferente do que foi; que o presente pode ser diferente do que é; o futuro pode ser diferente do fatalismo com que se anuncia”, assim, é necessário compreender também a concepção da linguagem para dar forma ao conceito de história.

“Quanto ao papel da linguagem em tornar a história presente, ressignificando-a, Benjamin irá destacar a importância da rememoração, da reminiscência e do papel do historiador. A história é compreendida não como linearidade mecânica, mas o entrecruzamento de presente-passado-futuro; a história é entendida como narrativa. No centro da análise benjaminiana, portanto, não está o sujeito, mas a linguagem, linguagem que é produção humana acontecida na história. Compreende-se a partir da leitura de sua obra, que o homem se faz fazendo o mundo, e se faz como homem se fazendo na linguagem, processo que só é possível graças à coletividade, ao nós; é no outro que a linguagem se enraíza; compreender a narrativa do outro requer experiência comum compartilhada” (Idem, 2009, p.11)

Em Benjamin, “a *reminiscência* funda a cadeia da tradição. Que transmite o acontecimento de geração em geração”, a *rememoração* seria a musa do romance, que surge ao lado da memória, que aparece como musa da *narrativa* (1987, p.211). É necessário atentarmos para a figura do cronista, que é destacado como o narrador da história, “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (1987, p.223). Assim, tomemos em

consideração que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo vazio e homogêneo, mas um tempo saturado de ‘agoras” (1987, p.229).

Souza e Kramer (2009, p.11) apontam que a preocupação de Benjamin estaria mais para a apreensão de um tempo histórico em termos de intensidade e não de cronologia, seguindo assim uma outra temporalidade, não obedecendo ao desenvolvimento progressivo e contínuo do tempo. “Se daria a partir da emergência das origens, concebidas por Benjamin como saltos e recortes que quebram o movimento linear e rotineiro, evolucionista, progressivo, da história oficial.” (SOUZA E KRAMER, 2009, p.11-12).

Essa forma de apropriação do passado em Benjamin, é uma forma de pensar o presente criticamente, “é possível mudar o passado, ressignificando-o na linguagem que o presentifica, e, deste modo, criar compromisso com o futuro, ou seja, mudar o futuro (Idem, 2009, p.12). “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “como de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p.214).

## Fotografia, ficção e imaginário

Pensar na fotografia distanciando-a de um culto ao referente é uma discussão que permeia a fotografia contemporânea desde as produções das vanguardas das décadas de 60 e 70, quando se acentua uma problematização do real e uma crise de verdade. É quando a fotografia deixa de ser uma citação da realidade e passa a ser uma história encenada (SOULAGES, 2010), ou quando deixa-se de buscar um instante decisivo para fotografar o momento que precedia e o momento que se seguia.

A fotografia não é mais uma citação da realidade, mas história encenada. O autor não quer captar um acontecimento que ocorreu num dado instante, mas conta uma aventura que se desenvolve durante um certo tempo. Estabelece então uma sequência de várias fotos, às vezes, acompanhada de um texto. Dessa maneira, ele se abre para a narração e para a ficção, por vezes aparece um anjo na foto, em decorrência das necessidades da história e, ao mesmo tempo, para nos mostrar que a fotografia capta aparências às vezes invisíveis para o olho humano e não a simples realidade (SOULAGES, 2010, p.79-80).

Em Rouillé (2009, p. 451) há um interesse em levar a fotografia para fora do território de pura utilidade documental ou da estrita duplicação do real. Há uma anunciação para um outro tipo fotográfico caracterizado pela relação entre a fotografia e o visível, para pensar numa nova captura de forças não visíveis “tornar visível e não tornar reproduzível o visível”, assim, liberando a fotografia da representação e da imitação. “Traçar um horizonte imaginário, o mais afastado possível do banal realismo e da trivial realidade das coisas e do mundo”. A fotografia não estaria mais limitada em produzir baseada na distinção platônica entre boas ou más cópias do real, “agora, consiste em atualizar, tornando visíveis, aqui e agora, os problemas, os fluxos, os afetos, as sensações, as densidades, as intensidades, etc.” (2009, p.452).

A fotografia não representa exatamente uma coisa preexistente, ela produz uma imagem no decorrer de um processo que coloca a coisa em contato, e em variações, com outros elementos materiais e imateriais. Por outro lado, isso transfere a fotografia do domínio das realizações para o domínio das atualizações, e do domínio das substâncias para o domínio dos eventos. (ROUILLÉ, 2009 p.73)

Em Fontcuberta (2010, p.13) “toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira”, assim, a fotografia mente sempre e o importante não seria essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, “o importante, em suma, é o controle

exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade”. Em Soulages (2010, p.116) reconhece-se que toda foto pode produzir ficção porque toda recepção de uma foto tende a ficção, assim, a ficção não estaria somente ao lado da produção, do objeto, da foto ou do fotógrafo, mas estaria também ao lado da recepção. O receptor também seria produtor de sua própria ficção graças ao seu imaginário.

A veracidade da fotografia se impõe com ingenuidade semelhante. Contudo, por trás da beatífica sensação de certeza, camuflam-se mecanismos culturais e ideológicos que afetam nossas hipóteses sobre o real. O signo inocente encobre um artifício carregado de propósitos e de história. Como um lobo em pele de cordeiro, a autoridade do realismo fotográfico pretende trair igualmente nossa inteligência. (FONTCUBERTA, 2010, p.13)

No intuito de pensar as imagens menos presas a um referente e debruçar-se no imaginário, na poesia e na ficcionalização da fotografia, Lombardi (2008) propõe o termo *Documentário Imaginário* como um dos caminhos para pensar a fotografia documental contemporânea. A autora parte identificação com o gênero fotográfico documental como uma proposta de narrar uma história por meio de uma sequência de imagens, que problematizam uma realidade e reivindicam um modo próprio de expressão associando-o ao imaginário ao imaginário, à medida que esse passa a ser “dotado de uma faculdade criadora, aberta à dimensão relacional, e ao compartilhamento intersubjetivo, no qual dimensões oníricas e poéticas arraigadas nas lembranças e nos sonhos emergem do imaginário do fotógrafo” (LOMBARDI, 2008, p.44). Esse “fazer” que é apontado em Soulages (2010, p. 80) produzido a partir dos fenômenos visíveis, não procura com isso ter uma restituição realista deles, “mas sobretudo a partir das imagens psíquicas que ele inventa em si mesmo”. Essa concepção de fotografia aparece também em Fontcuberta (2010, p.31) em que, fotografar “constitui uma forma de reinventar o real, de extrair o invisível do espelho e de revelá-lo”.

Além dessas chaves teóricas que suscitam questões sobre a produção da fotografia entendida como contemporânea, destaco aqui algumas chaves poéticas que foram fundamentais para o desenvolvimento desse projeto, seja pelo seu resultado enquanto imagem ou pelas questões que atravessam essas produções.

O fotolivro *Amazônia* (Praxis, 1978), publicado pelos fotógrafos Claudia Andujar e George Love, com design do artista Wesley Duke é hoje, considerado como um dos mais importantes fotolivros latino-americanos. A narração visual que busca chamar atenção para a questão amazônica e indígena, sobretudo a tribo dos Yanomamis, intercala fotos macroscópicas de George Love - que por questões médicas, não conseguia fotografar dentro da mata fechada e preferia fotografar estando num avião - com fotografias quase microscópicas de Claudia Andujar.

Amazônia é um fotolivro magnífico, com um ritmo narrativo cinematográfico, que começa longe e acaba perto, que vai de fora pra dentro. ao mesmo tempo, o princípio trata do material e depois torna-se espiritual, passando finalmente do visível ao invisível (FERNÁNDEZ, 2011, p. 114)

Uma das partes integrantes do livro foi censurada pela ditadura militar, um texto do poeta Thiago de Mello, feito especialmente para publicação, intitulado *Amazônia - Pátria das Águas*<sup>6</sup>. “E não é sequer um texto subversivo, embora seja de caráter ecológico e defensor das terras e seus habitantes, os índios” (Idem, 2011, p. 114).

Em uma roda de conversa intitulada *Fotolivro de Cabeceira* promovida pelo IMS - Instituto Moreira Salles, onde artistas, críticos e curadores conversam com o público sobre seu fotolivro favorito ou aquele que não tem saído de suas cabeceiras, explicando por quê, o curador Thyago Nogueira<sup>7</sup> fala da sua relação com o fotolivro *Amazônia* e por conta da sua aproximação com Claudia Andujar, conta alguns fatos sobre a produção do livro.

Ele conta que a equipe tinha pensado num título que fosse mais enfático e que chamasse a atenção para a Amazônia, uma forma de apelação para que o leitor se comovesse com a questão. Pelo mesmo motivo da censura ao texto de introdução, por denunciar o que estava acontecendo na Amazônia - desmatamento, invasão de

---

<sup>6</sup> Texto disponível em: <<https://blogdoims.com.br/amazonia-patria-das-aguas/>>. Acesso em 27 de abril de 2019.

<sup>7</sup> Foi curador da exposição *Claudia Andujar: a luta Yanomami*, que aconteceu no IMS Paulista, em São Paulo - SP - Brasil, de 15 de dezembro de 2018 a 7 de abril de 2019 e da exposição *Claudia Andujar*, no lugar do outro que aconteceu no IMS Rio, Rio de Janeiro - RJ - Brasil, de 25 de julho a 15 de novembro de 2015. Conversa disponível em: <<https://youtu.be/JBe6mAK7Sq0>>. Acesso em 27 de abril de 2019.

terras indígenas, exploração mineral -, eles não conseguiram aprovar um título com essa mensagem tão direta.

O que é muito interessante no livro é a forma como o Wesley Duck, que é o designer, ele resolveu quebrar o título e eu acho que isso não é acidental, ele fez um reforço claro, gráfico, muito sutil também, para que de alguma forma você entendesse que o argumento aqui é é criar alguma empatia com essa questão. (NOGUEIRA, 2019)

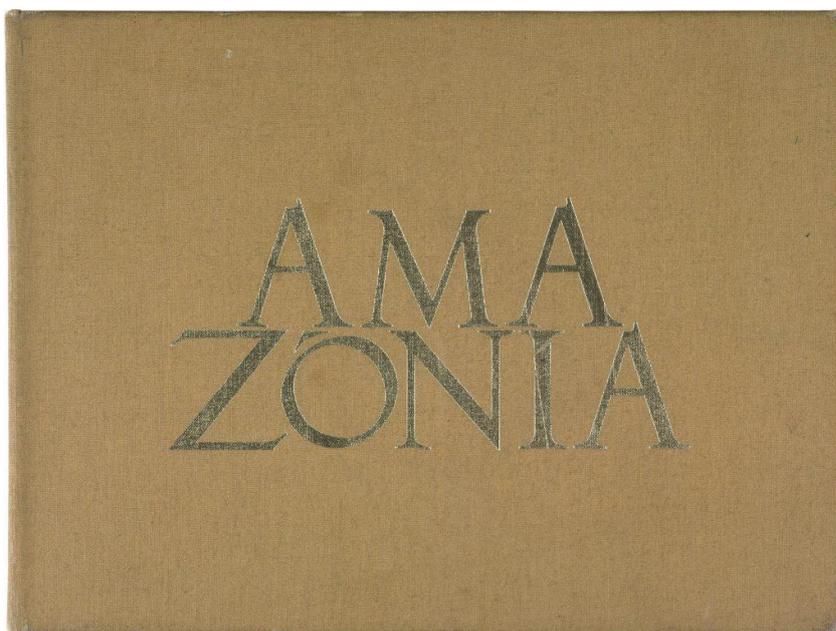


Fig. 3 – Capa de *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love

Uma das passagens que também me interessa é sobre a utilização da ponta de filme e o sua proposta estética dentro da narrativa, que aponta para uma afirmação de se tratar de um trabalho fotográfico subjetivo, uma interpretação pessoal.

Começa com uma imagem bem estranha e na verdade essa é uma imagem de uma ponta de do rolo de filme de slide que o George Love colecionava [...]. Segundo ele diz, ele decide abrir o livro com essa imagem para reforçar o fato de que o que eles estavam fazendo é uma interpretação fotográfica muito pessoal dessa questão da Amazônia e da questão indígena. Não era pra você olhar o livro e olhar a fotografia como uma janela através da qual você vê uma realidade, mas era pra você o tempo todo ter marcado a ideia de que isso é uma interpretação pessoal, de que isso é artificial, de que isso é uma construção fotográfica bidimensional. (NOGUEIRA, 2019)

Numa resenha escrita para a ZUM - Revista de fotografia<sup>8</sup>, Ângelo Manjabosco<sup>9</sup> afirma que a ponta de filme não é apenas um recurso estético, que ela estaria como parte fundamental para contar a história e como forma de ocupar o lugar do que não pode ser fotografado, “nesse sentido, a ponta do filme é o equivalente fotográfico da ideia fora do lugar – ou do lugar fora da ideia. É aquilo que não pode ser dito”.

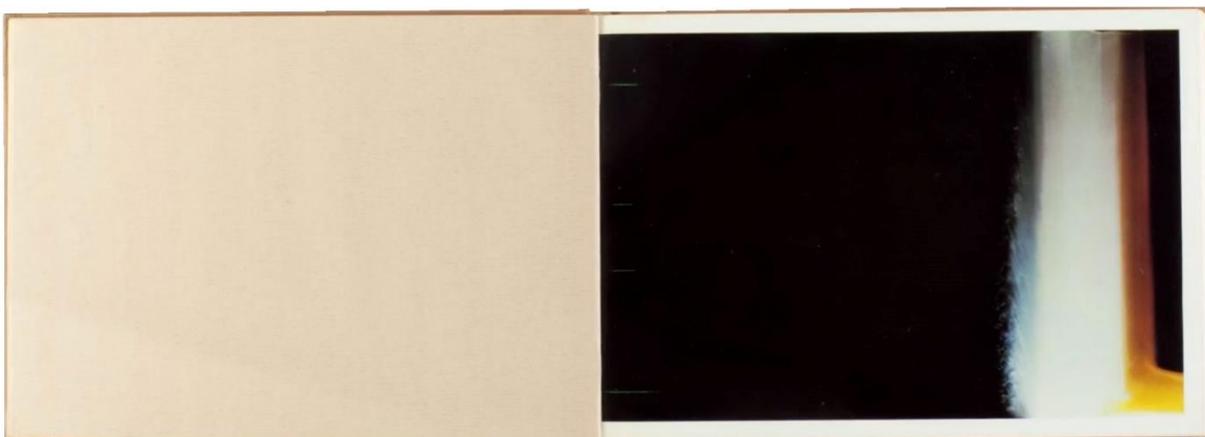


Fig. 4 – Primeira página de *Amazônia*

Nesse livro, me interessa como referência estética e poética a dualidade entre distância e aproximação e, a repetição e similaridade entre as imagens. O livro não é dividido em capítulos, mas é notável mudanças na sequência narrativa em termos de estilo fotográfico, me interesse pela parte introdutória da narrativa e em alguns outros trechos que podem ser percebidos no decorrer da sequência de imagens. Essa “introdução” é atribuída autoria à George Love, mas também é notável no trabalho de Claudia Andujar essa proposta, como pode ser percebido num trabalho sem título, exposto na galeria homônima no Instituto Inhotim e em outros trabalhos da trajetória da artista.

---

<sup>8</sup> O fotolivro “Amazônia” e o enigma da ponta de filme. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/livros/amazonia-andujar-love/>>. Acesso em 27 de abril de 2019.

<sup>9</sup> É jornalista e pesquisador. Pós-graduado em fotografia pelo Senac-SP e mestrando em estética e história da arte no PGEHA-USP

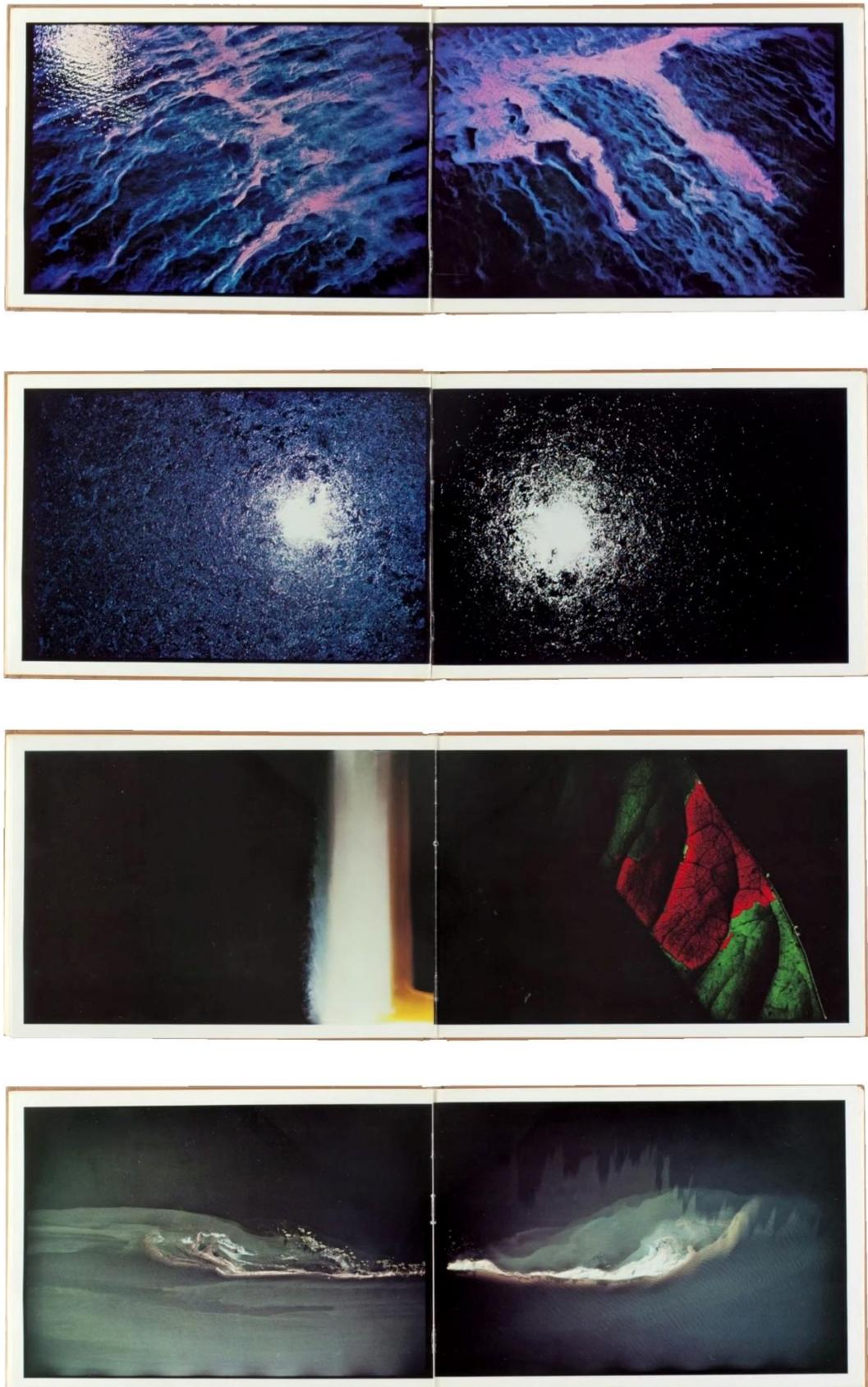


Fig. 5– Sequência de imagens em *Amazônia*



Fig. 6– Trabalho de Claudia Andujar exposto na galeria homônima no Instituto Inhotim

João Castilho é um artista visual que trabalha com fotografia, vídeo, escultura e instalação. Seus trabalhos tem inspiração na literatura, na arte, na cultura popular, na atualidade e em sua própria história oscilando entre a memória pessoal e coletiva. Aqui, destaco o trabalho *Hotel Tropical* que é um ensaio visual que resulta em um fotolivro e uma fotoinstalação, um conjunto de 51 peças (25 x37cm - cada peça) divididas em quatro blocos (azul, vermelho, branco e verde). O trabalho traz fotografias realizadas em viagens pelo interior do Mato Grosso, da Bahia, de Minas Gerais, do Amazonas e no Mali.

Todas as imagens foram realizadas em pequenos hotéis, “edificações de cidades pequenas que ainda escapam à lógica da globalização e fogem à uniformização e à padronização arquitetônica, decorativa e de serviços” (CASTILHO, 2013). No texto da capa do livro, o autor discute o momento entre, este hiato que acontecem nos quartos de hotéis, entre um dia e outro, entre uma cidade e outra.

O artista destaca essa arquitetura da gambiarra, da diversidade, do acaso. a capacidade que essas construções têm de desenvolver tentáculos, que se estendem para cima, para os lados, para baixo. “Foi esse movimento que tentei passar para os

blocos”. “ É a fotografia sendo tijolo, sendo tinta, sendo argamassa. Fotografia para construir, tropicalmente, entropicamente.”

Num texto do escritor João Paulo Cuenca para o ensaio publicado na Zum - Revista de Fotografia, ele destaca os quartos de hotéis como um “espaço privado que se compartilha” e que as fotos afirmam que a exclusividade de quarto de hotel é falsa.

Esses quartos de hotel surgem como uma representação de nós mesmos: cheios de arestas, manchados, tocados por muitos. As paredes marcadas são os limites do corpo – somos todos um quarto de hotel. E cada vez mais expostos, com a privacidade rarefeita, franqueados à visita de desconhecidos, em tempos em que as imagens de nós mesmos espalham-se em círculos que não controlamos. (CUENCA, 2013)

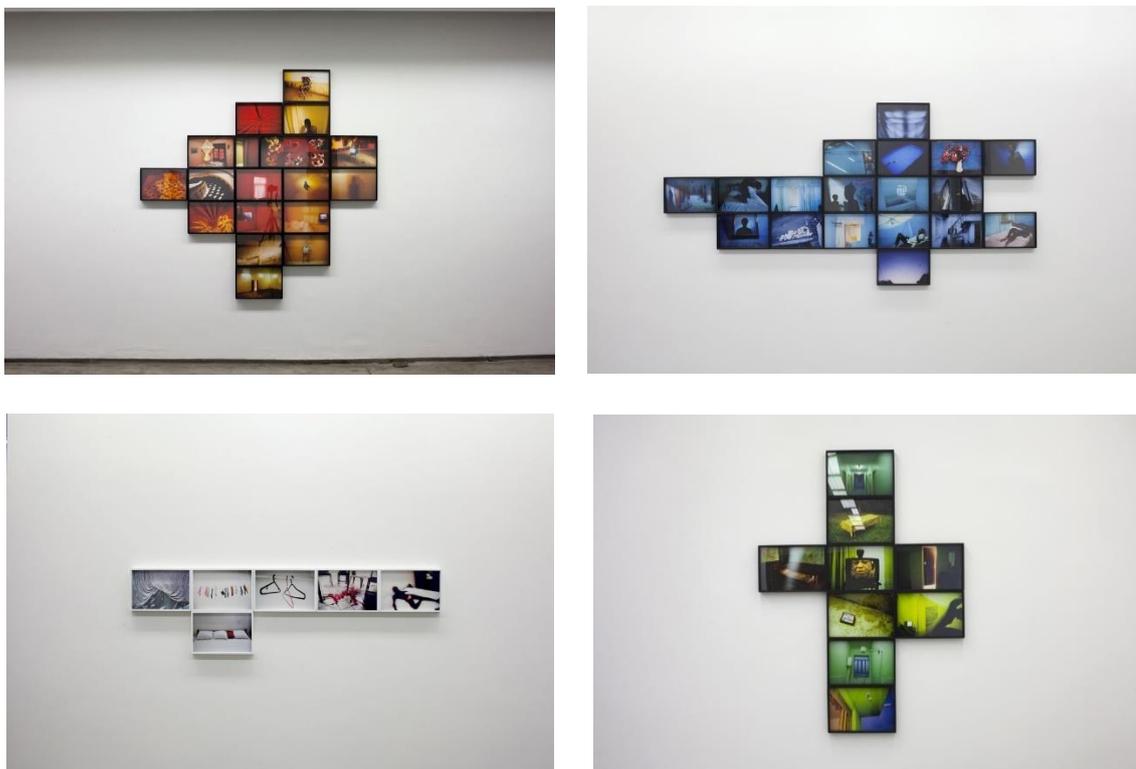


Fig. 7 – Expografia da fotoinstalação Hotel Tropical de João Castilho

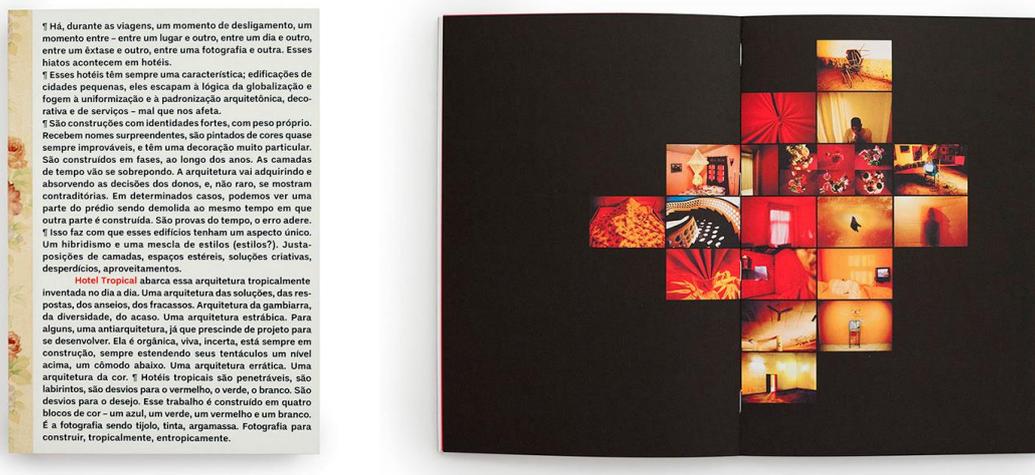


Fig. 8 – Capa e páginas internas do livro Hotel Tropical de João Castilho (2013)

A produção do artista mineiro Cao Guimarães se insere num lugar entre as artes plásticas e o cinema documental. O trabalho do artista é definido<sup>10</sup> como uma forma de reconstrução de realidades articulado com questões poéticas como o desvio, a memória, o tempo e o afastamento. Os seus trabalhos ativam acontecimentos citidianos tidos como tíviais e que são da máxima expressividade. O que é definido por ele como “microdramas da forma”, guardam em si uma potencialidade dramática qualquer<sup>11</sup>.

No livro Cao (2015), o artista faz uma reunião dos seus trabalhos, apresentando-os em uma sequência não cronológica, na qual, busca novas associações entre os trabalhos. Acompanha também alguns textos pessoais do artista e um glossário “incompleto e provisório” feito por Moacir dos Anjos, uma reflexão sobre palavras que se relacionam ao trabalho de Cao Guimarães.

Num dos textos em que ele narra o contato com a água pela manhã e perpassam algumas associações de imagens, memorações, sonhar, re-sonhar,

<sup>10</sup> CAO Guimarães. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17099/cao-guimaraes>>. Acesso em: 28 de Mai. 2019. Verbete da Enciclopédia.

<sup>11</sup> Texto de Felipe Scovino para o Blog do IMS. Disponível em: [https://blogdoims.com.br/breve-ensaio-sobre-a-delicadeza/#\\_ftn3](https://blogdoims.com.br/breve-ensaio-sobre-a-delicadeza/#_ftn3)< >. Acesso em 27 de abril de 2019.

fragmentação e a noção de tempos não necessariamente cronológicos, alguns conceitos que atravessam o trabalho dele e que também se relacionam com essa pesquisa.

Dentro d'água eu tinha os olhos fechados e uma abundância de bolhas saindo de mim. Entre o céu e os azulejos meu corpo se enchia da lembrança de sonhos recentes, uma caótica edição de imagens e de sons me visitando por uma segunda vez. Entre uma braçada e outra, eu tentava expressar por minha boca submersa a lembrança de um fragmento de sonho – uma simples palavra, um gemido, uma imagem na forma de uma frase. Narrar os sonhos debaixo d'água, prendendo-os dentro das bolhas. Sentir o som como matéria e tempo. O tempo dos sonhos presos na realidade da bolha. Passado, presente e futuro – comprimidos na extensão de um simples momento – estavam prestes a explodir. Eu abria os olhos para ver o tempo explodir. (GUIMARAES, 2015, p. 319)

Outra ponto importante no trabalho de Cao Guimarães é a relação com a paisagem, seja dos lugares onde vive ou dos que visita por um tempo curto. Em *Concerto para Clorofila (2004, 7"23)*<sup>12</sup> o vídeo é definido por uma câmera que persegue cores e formas de um jardim, seja nas plantas e folhas, nas copas das árvores ou nos jogos de luz e sombra. “seu registro se aproxima do encantamento curioso, que ora faz lembrar o olhar infantil sobre um mundo recém-conhecido, ora remete à visão subjetiva de um inseto ou pássaro”.

Felipe Scovino, na resenha para o Blog do IMS, destaca o trabalho como acontecimentos que podem fugir aos nossos olhos e que são desprezados, mas que nos lembram que são exatamente o que constituem a vida. O trabalho não constrói um mundo paralelo, mas um microcosmos do real. Na definição de Moacir dos Anjos (GUIMARÃES, 2015), o trabalho mistura natureza e cultura, “transforma galhos e teias em traços; ceus e lagos em superfícies cromáticas; flores e folhas em manchas vívidas ou sombreadas”.

---

<sup>12</sup> Disponível em: < <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/245857>>. Acesso em 28 de abril de 2019.

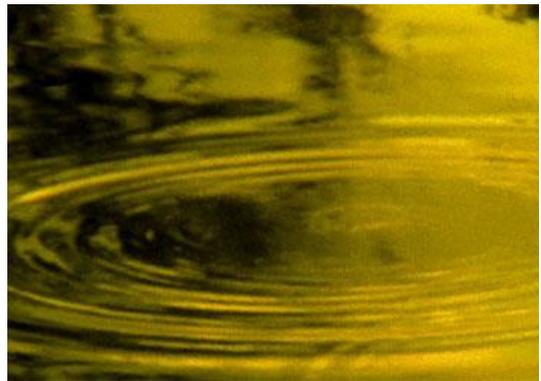


Fig. 9 – Frames de Clorofila (2004) de Cao Guimarães

## O livro como uma possibilidade expositiva

Livro de fotografias, publicação ou livro de artista, fotozine, fotolivros ou livro-objeto estão entre as principais nomenclaturas encontradas nas pesquisas para esse trabalho. Cada termo advém de linhas de áreas diferentes, do design gráfico, da fotografia ou de campos expandidos da literatura. O livro, independente da nomenclatura definida, enquanto forma de apresentação de um trabalho acompanha a história da fotografia desde a primeira metade do século XIX, levando em consideração, por exemplo, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, de Anna Atkins, de 1843. Alguns outros títulos são considerados marcos pelas suas contribuições e conexões entre o livro de fotografia e o livro de artistas, a exemplo de *American Photographs* (1938), de Walker Evans, *The Americans* (1958), de Robert Frank e *Twentysix Gasoline Stations* (1963), de Ed Ruscha.

Neste capítulo, não busco fazer uma recuperação histórica de fotolivros, mas trazer algumas contribuições e aqui não busco encontrar definições, sobretudo de um termo ou nomenclatura que consiga definir o produto apresentado. Em diferentes linhas de pesquisas consegui encontrar definições de termos específicos que podem se encaixar ao esse produto que permeia num campo entre o fotolivro e o livro de artista, ambos entendidos como uma publicação que relaciona a fotografia ou outras linguagens com as possibilidades gráficas, entendendo o livro como uma possibilidade expositiva e também como uma obra em si.

Em Navas (2017), há uma definição para fotolivro, mas que também poderia definir livro de artistas ou quaisquer outros tipos de publicações caracterizadas pela união de fotografia e design gráfico,

um suporte específico cuja experiência perceptiva, estética, se define pelo casamento estreito, poroso, entre fotografia e livro, fotografia e texto, fotografia e design gráfico; ou seja, é uma imagética fotográfica que se expande ou se hibridiza com as condições plásticas que a diagramação especial e o design oferecem, assim como a combinatória afinada de visualidade e textualidade (NAVAS, 2017, p. 91-92).

Anterior a essa definição, NAVAS (2017) afirma que “o reconhecimento dos fotolivros coloca o foco num tipo específico de livro de artista, aquele que é elaborado

com imagens de natureza fotográfica”. Assim, podemos observar que os fotolivros estão dentro da classificação de livro de artista e que algumas definições de livro de artista conseguem contemplar publicações que contemplem a união da fotografia e do design gráfico.

Num trabalho que analisa o aspecto intermediário e as relações entre as palavras e as imagens no livro de artista, a pesquisadora Maria do Carmo Freitas Veneroso (UFMG) afirma que pela sua natureza híbrida e mutante, o livro situa-se na interseção entre diferentes mídias.

Impressão, escrita, fotografia, design gráfico, entre outras coisas, convivem num espaço no qual não cabem definições fechadas, já que o livro de artista é múltiplo, possibilitando assim diversas formas de aproximação. Nele, palavras e imagens convivem sem que haja necessariamente uma relação hierárquica entre elas (VENEROSO, 2012, p. 83).

Motivados pela falta de informação existente sobre os fotolivros publicados na América Latina, Horacio Fernández com colaboração de Marcelo Brodsky, Iatã Cannabrava, Lesley Martin, Martin Parr e Ramón Reverté, em 2011, lançou pela editora Cosac Naify o livro *Fotolivros latino-americanos*. Um estudo crítico com informações relevantes sobre os autores, contexto político, social e cultural dos 150 trabalhos escolhidos. Em sua apresentação, o autor destaca algumas características que foram imprescindíveis para a seleção dos fotolivros escolhidos e que mostra ser uma rica definição do que vem a ser um fotolivro.

Buscamos redes de relação entre fotografias, textos e outros materiais visuais em cuja criação o designer gráfico tem papel central. Uma sequência de imagens, o texto que as acompanha, a montagem, a composição e a ordem das páginas, as capas e a qualidade da impressão... a excelência das imagens uma a uma é importante, mas insuficiente. Sabemos que para que haja um bom material são necessárias decisões adequadas de projeto gráfico e edição. (FERNÁNDEZ, 2012, p. 16)

Em Silva (2018) o fotolivro é entendido como uma publicação “predominantemente composta de fotografias, criada por um artista que entenda o livro como formato final de sua criação, ou seja, como sua obra artística” (SILVA, 2015, p.16), que é uma definição que aproxima-se do livro de artista. O autor destaca que esta não é uma definição definitiva, que essa é apresentada como forma de indicação de uma visão do termo fotolivro para sua pesquisa.

Derdyk (2012) em um texto sobre a narrativa nos livros de artista sinaliza esses como outros territórios poéticos possíveis, quando se pensa no livro como um suporte experimental. Essa estrutura narrativa, independente da mídia, suporte ou linguagem poética possibilita pensar num entrecruzamento de espaço e tempo. A autora afirma que é inerente pensar em produções de livro-objeto que este seja pensado como um espaço em movimento que inaugura temporalidade, um quase-cinema que se estenda pelas páginas como superfícies rolantes.

O livro-objeto não se conforma em funcionar como mero anteparo que suporta, de maneira isenta, o peso da tinta impressa figurando palavras ou imagens. Pelo contrário, o livro-objeto torna preche de significados qualquer marca estampada, por vezes cavada, na folha de papel. As páginas são as células dos livros, agora puro espaço, revelando pelo avesso a estrutura sintática da forma livro.

Ali, qualquer sinal convoca nossas sensibilidades: a tinta gráfica, o tipo de papel, a costura, o furo, o vinco, a dobra, o peso do volume, a cor, a textura... serão essas, de natureza material, as primeiras informações que nos tocam, tornando-se passaportes que nos transportam, através dos sentidos, para outros campos de sentidos. (DERDYK, 2012, p. 83).

## **Construção da forma**

A primeira decisão desse projeto gráfico foi a escolha do tamanho/formado, 22cm de largura por 17cm de altura (tamanho fechado). O livro é formado por dois cadernos, o caderno 01 com 13cm de largura por 17cm de altura (tamanho fechado) e 26cm de largura por 17cm de altura (tamanho aberto); o caderno 02 tem 8,5cm de largura por 17cm de altura (tamanho fechado) e 17cm de largura por 17cm de altura (tamanho aberto). Há um espaçamento de 0,5cm entre cada caderno. O caderno 01 tem a sua lombada para o lado esquerdo e abre em sentido anti-horário, o caderno 02 tem a sua lombada para o lado direito e abre em sentido horário.

Também integra o livro uma orelha em tecido de 22cm de largura por 17cm de altura, assim, o livro inteiramente aberto tem aproximadamente a dimensão de 75cm de largura por 17cm de altura e 1,5cm de espessura. As dimensões podem ser melhor compreendidas a partir da figura 10. Para a escolha do tamanho, em baseei no padrão internacional ISO 216 devido a facilidade de encontrar papéis, sobretudo no tamanho A4 (210 x 297mm) e a facilidade da impressão.

A decisão seguinte foi a escolha dos materiais para composição do livro. O caderno 01 foi impresso em papel Cottage 120g Soft White 25% Cotton, que é um papel mais fosco, poroso e devido ao percentual de algodão, oferece uma melhor absorção da tinta e conseqüentemente um resultado mais opaco. Essa escolha se deu após testes de impressão realizados também com o papel Pólen 90g, que é um papel de tonalidade marfim e afetou a cor das imagens, o que não aconteceu com o papel Cottage.

Para o caderno 02 foram escolhidos os papéis Marrakech 90g na cor páprica, Vegetal 110g e Vellum 176g na cor blue sky. A estrutura da capa é em papel Gainsborough 216g na cor marine. Todo o caderno foi impresso em escala de cinza e a escolha desses materiais se deu após testes de impressão e estes apresentarem melhor resultado para o efeito desejado.

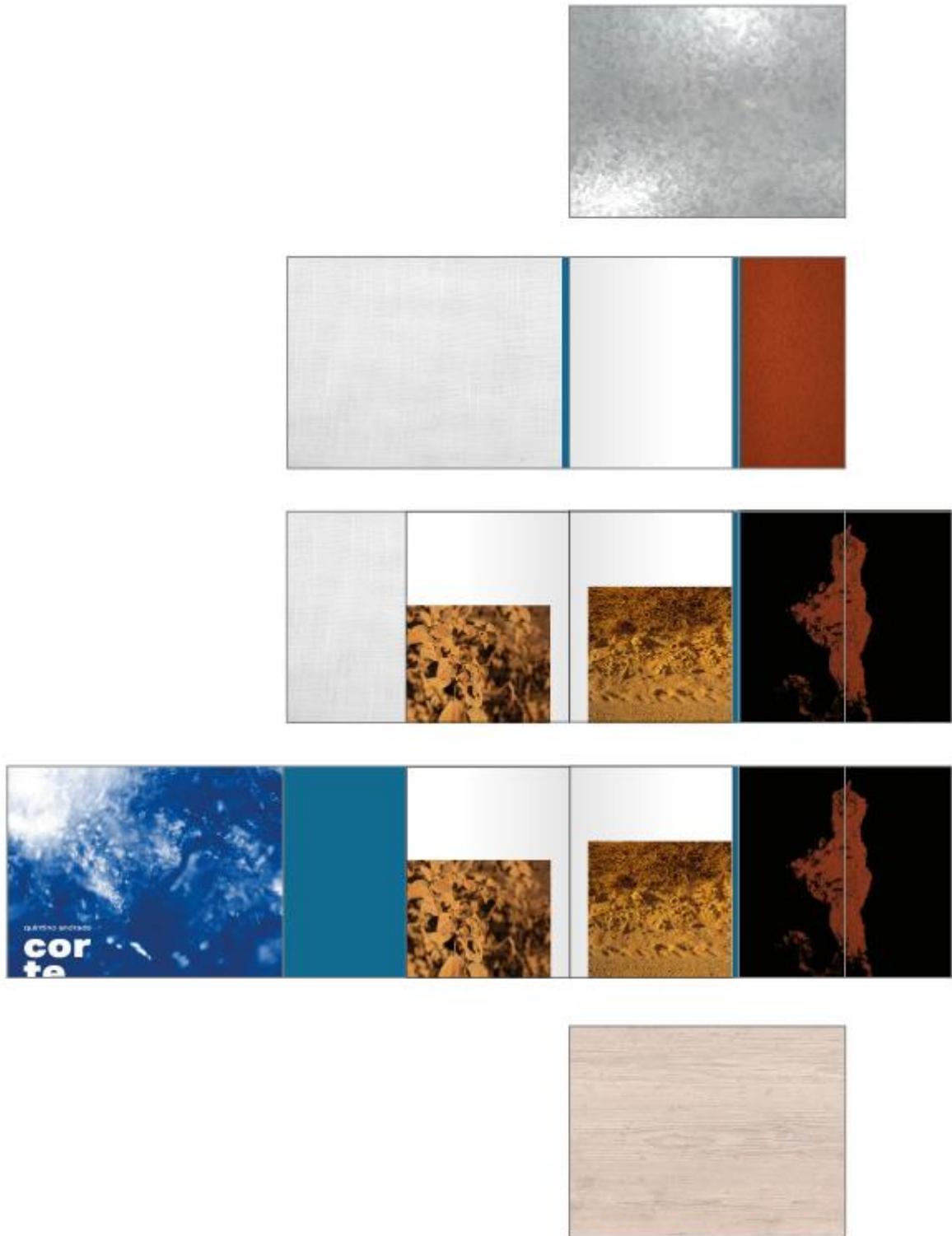


Fig. 10 – Maquete de Corte (2019)



Fig. 11 – Testes de impressão para Corte (2019)

A luva que compõe o livro foi impressa a partir da técnica de cianotipia, um processo fotográfico histórico baseado nas propriedades fotossensíveis de ferricianeto de potássio, citrato de ferro amoniacal e água (MONFORTE, 1997, p. 79-80). Essa emulsão pode ser aplicada sobre papel ou tecidos de fibra natural como algodão ou seda; o tecido escolhido foi linho, por atender a essas especificidades.

Para essa técnica é necessário um negativo em tamanho exato que se deseja obter essa impressão, esse negativo poder feito a partir da impressão a *laser* numa chapa de acetato ou a partir de um fotolito, que é um filme transparente utilizado como matriz para impressão de materiais gráficos. Em ambos os casos, deve ser impresso em estilo negativo e na cor preta. A parte transparente gravará a imagem na superfície emulsionada, enquanto a parte preta protegerá a base emulsionada da luz. Foi escolhido para essa impressão um negativo em fotolito, por oferecer uma imagem com mais definição e melhor contraste.

Essa técnica foi escolhida por resultar numa imagem de coloração azulada, muito próxima à tonalidade das cores das pedras do Corte e também por ser uma técnica fotossensível e remeter diretamente ao contexto dessas memórias, de atividades manuais que eram realizadas sob extensos períodos de exposição ao sol. A escolha do tecido se deu também por ter uma relação direta à essas memórias e pelo interesse em explorar outros materiais e linguagens.

A impressão foi feita por Lia Cunha, artista visual e designer gráfica da Duna Editora<sup>13</sup>, um atelier e editora de artista, que se interessa por fazeres transdisciplinares e prioriza os processos artesanais em livros objeto, livros de artista, livros ilustrados, fotolivros e outros materiais gráficos.

O material escolhido para a capa foi uma chapa metal galvanizado com espessura de 0,5mm e para a contracapa, uma placa de madeira com espessura de 10mm. A escolha dos materiais se deu por remeter diretamente aos recipientes utilizados para transportar e lavar as roupas, bacias ou banheiros<sup>14</sup> com uma base em madeira, baldes de metal ou adaptados a partir de latas de tinta. Com isso, busco um diálogo com esses recipientes nessas partes que são fundamentais para a estruturação do livro.



Fig. 12 – Balde de zinco e foto de mulheres com lata d'água na cabeça - crédito José Gabriel

Me atentei para a deterioração dos materiais com a ação do tempo, principalmente a placa de metal ser afetada pela oxidação. A placa não passou por

<sup>13</sup> Portfólio online <https://www.behance.net/dunaeditora>

<sup>14</sup> Termo comumente utilizado para as bacias grandes que eram utilizadas

nenhum preparo para banir ou diminuir essa possibilidade e a placa de madeira não passou por nenhum polimento ou acabamento.

Para a diagramação busquei uma relação direta com as pedras e a água, tanto em formas, quanto cores. É necessário ter como referência uma imagem da paisagem para melhor entendimento das decisões tomadas para o projeto. Como pode ser visto, há uma faixa branca nas pedras que é a marca deixada pela água, que sinaliza o seu nível máximo e a decrescência da capacidade.



Fig. 13 – Fotografia da paisagem

Para o caderno 01, busquei uma relação das páginas como a superfície da pedra que é marcada pela água. A página é aqui como a capacidade máxima do reservatório e a mancha gráfica é a como a água num período de cheia, que de forma crescente, atinge o nível da capacidade máxima. Para isso, proponho uma divisão de seis tamanhos de imagens até atingir toda a área da página. A divisão capitular da narrativa é marcada pela troca de cada tamanho de imagem, demarcando claramente uma crescência na mancha gráfica de cada página, começando em 9,5cm de altura e sequencialmente, 11cm, 12,5cm, 14cm, 15,5cm e 17cm.



Fig. 14 – Layot de páginas de Corte (2019)

Nas páginas, as imagens sempre sangram na parte inferior e nas laterais. Estabeleci uma margem de distanciamento que aparece como um respiro na narrativa ou como uma divisão capitular a ser utilizada quando necessário separar uma imagem da outra ou quando há uma mudança de tamanho da mancha gráfica. A princípio, imaginei esse espaço como proporcional a 10% da largura da página, o que seria aproximadamente 1,3cm e assim decidi deixá-lo com 1,5cm, pela facilidade de trabalhar com números mais fechados e ter uma proporção mais estabelecida.

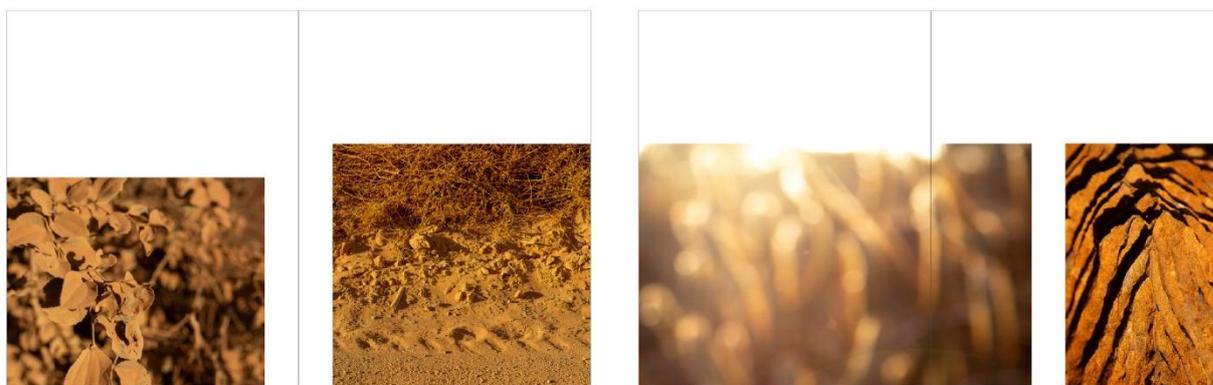


Fig. 15 – Layot de páginas de Corte (2019)

Para o caderno 02, proponho como um caminho de volta ou uma lembrança. A mancha gráfica sangra na página, se assemelhando a um *frame*. Para esse caderno, decidi utilizar em cada bloco um tipo de papel, de uma gramatura mais baixa até uma gramatura mais alta e com diferentes cores e níveis de transparência.

Para o primeiro bloco foi utilizado um papel de tonalidade vermelhada, de cor muito próxima a da terra do caminho do Corte, o que resultou em imagens onde mancha branca branca é sempre avermelhada, a esse aspecto empoeirado dos períodos de seca.

Para o segundo bloco, utilizei o papel vegetal que possui uma transparência e optei por um tipo de dobradura para formar a página, na qual, as páginas sempre estão presas na parte superior e pela transparência do papel, traz um caráter de mutação, onde a sobreposição das páginas propõe uma nova imagem ou da necessidade da página seguinte para a continuidade, seja aqui entendida como essa memória individual que se torna coletiva ou fragmentos que encadeados se transformam numa unidade, seria como a união de peças ou a rememoração para construção da narrativa.

No último bloco utilizei um papel de tonalidade azulada que resultou num melhor contraste e ressaltou as texturas da imagem, por o papel também possuir uma textura particular, a com a textura da imagem atingiu o resultado desejado. Uma imagem límpida, que se assemelha ao aspecto translúcido da água.

A fonte utilizada para os elementos textuais presentes foi Aktiv Grotesk Latin Extended do Dalton Maag Studio, no peso bold e black para a impressão da cianotipia e black, light e bold para a ficha técnica. A escolha se deu por ser uma fonte leve e marcante e por conta da quantidade de pesos disponíveis na família tipográfica, permite maior possibilidade de hierarquias entre pesos e corpos diferentes e satisfazer a necessidades enfáticas.

Aktiv Hairline  
Aktiv Thin  
Aktiv Light  
Aktiv Regular  
**Aktiv Medium**  
**Aktiv Bold**  
**Aktiv xBold**  
**Aktiv Black**

Fig. 16 – Fonte Aktiv Grotesk Latin Extended

## **Considerações finais**

Esse não é um projeto finalizado, ele se apresenta como o resultado de um trabalho em processo e percebo-o como um meio de possibilidades de experimentações e de preparação de uma narrativa. Considero como um passo inicial para pensar processos criativos seja no campo da fotografia, da imagem e das possibilidades gráficas e editoriais. Acredito que algumas questões aqui apresentadas e que surgiram durante esse processo ainda não tenham respostas; e não que precise de respostas, mas ainda carecem de mais maturação e é importante destacar que essas questões possibilitam caminhos para um melhor e maior aprofundamento nessa pesquisa e nessas memórias.

Acredito que a limitação de tempo impossibilitou um maior aprofundamento em questões teóricas e também em ajustes para um melhor aperfeiçoamento das questões técnicas e práticas que precisam de mais tempo para serem melhor trabalhadas, seja os ajustes de impressão para conseguir as cores desejadas, assim como uma finalização e um melhor acabamento do produto, que é aqui apresentado como a primeira boneca impressa de um projeto gráfico em processo.

Esse produto e essa memória tiveram não só a finalidade de ser um trabalho de conclusão, mas também de incitar algumas questões que podem ser melhores trabalhadas num mestrado ou outro caminho de investigação poética e narrativa.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política.** Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano I: as artes do fazer.** Petrópolis: Vozes, 1994.

DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. In: **Pós 3.** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. v. 2, n. 6, mai. de 2012.

FERNÁNDEZ, H. **Fotolivros latino-americanos.** [s.l.] Cosac Naify, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas: fotografia e verdade.** Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer.** São Paulo: 34, 2006.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In: **Mitos, emblemas e sinais.** São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

GUIMARÃES, Cao. **Cao.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre a experiência.** Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. **Discursos Fotográficos**, v. 4, n. 4, p. 35-58, 2008.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia pensante.** São Paulo: SENAC, 1997.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia & poesia: afinidades eletivas.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. Ficção e/ou realidade? uma questão para o narrador contemporâneo, **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.4, p. 136-147, jan.2008

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: SENAC, 2009.

SILVA, F. A. A sequência na fotografia contemporânea : um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture / Paris Photo. UEC, 2018.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência.** São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOUZA, Solange; KRAMER, Sonia. **Política, Cidade e Educação – Itinerários de Walter Benjamin.** Rio de Janeiro: Editora Puc Rio, 2009.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Perspectiva do Livro de Artista: um relato. In: **Pós 3**. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. v. 2, n. 6, mai. de 2012.