

## **Croa: Fotolivro e Design.<sup>1</sup>**

Letícia Azevedo de Andrade BOMBONATI<sup>2</sup>

Daniela Nery BRACCHI<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, PE

### **Resumo**

Desde sua criação em 1839 a fotografia é questionada sobre sua precisão ao narrar histórias. Com o passar do tempo foi analisado que o suporte em que ela é apresentada também influencia muito em sua história. Com isso, este trabalho visa à elaboração de um ensaio fotográfico que terá como suporte o fotolivro, para isto foi escolhido o design da década de 60, mais precisamente o design de Eugênio Hirsch e Rogério Duarte como inspiração tanto para o ensaio como para a diagramação do fotolivro, devido a suas revoluções semelhantes as do surgimento dos três elementos principais deste trabalho: fotografia, fotolivro e design.

**Palavras-chave:** design gráfico; fotografia; fotolivro; semiótica.

### **1. Introdução**

Em um momento onde ter várias fotografias instantâneas é normal no dia a dia, além da fotografia ter se tornado status, ela tem perdido um pouco do seu sentido e afirmado o que alguns estudiosos dizem, a fotografia pode ser uma farsa ou apenas serve para registrar fatos científicos com exatidão de formas, diferentemente de desenhos.

Partindo do pressuposto que “uma imagem vale mais que mil palavras”, a fotografia ela é sim uma forma de contar histórias. Seja através de uma imagem que faça uma síntese sobre o contexto ou através de um ensaio que narre parte a parte da historia a ser narrada.

Em análise de suas formas a ser transpassado ao “usuário”, o fotolivro foi o modo encontrado como menos utilizado e conhecido, mas que tem um potencial inigualável. Afinal, o livro é o meio de comunicação mais antigo universalmente e a forma de dá mais tempo de “vida” para as fotografias ali impressas.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Design do CAA-UFPE, email: [leticiabombonati@hotmail.com](mailto:leticiabombonati@hotmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Design do CAA-UFPE, e-mail: [bracchi@gmail.com](mailto:bracchi@gmail.com)

Por ser um projeto que visa a produção de um livro de fotografia, o design gráfico tem um papel muito importante em seu desenvolvimento, visto que, o fotolivro não é apenas um suporte de um conjunto de fotos, mas sim, ele faz parte, auxilia, dá sentido e narra de forma mais eficaz a história que contém em seu interior.

Foi a partir dessas interrogações e de como o design gráfico pode auxiliar nessa criação que foi escolhida a década de 60, através do estudo sobre a estética de Rogério Duarte e Eugênio Hirsch, visto que, os mesmos são considerados precursores do pós-modernismo.

## **2. Objetivos**

### **2.1 Objetivo Geral**

Verificar como a fotografia pode ser utilizada como narrativa de uma dada história, utilizando a criação de um fotolivro como meio de demonstração.

### **2.2 Objetivos Específicos**

- Compreender as características e elementos que configuram uma narrativa;
- Compreender qual a relevância e papel da fotografia na atualidade e sua correlação com a narrativa de histórias;
- Selecionar uma história a ser narrada através de fotografia;
- Demonstrar a narração desta história através da criação de um fotolivro.

### **2.3 Objeto de Estudo**

- Teórico: Fotografia, Design gráfico dos anos 60 e fotolivro
- Prático: Ensaio fotográfico apresentado em um fotolivro com influências na diagramação do design gráfico dos anos 60.

## **3. Justificativa**

O livro de fotografia, não muito conhecido e valorizado é um dos meios mais eficazes que existe, pois em comparação as outras formas de exposição de fotografias, esse é o suporte que atinge mais pessoas pela sua comercialização, além de poder ser compartilhada através de empréstimos ou como presente.

O conteúdo sobre fotolivros vem crescendo aos poucos, assim como suas publicações, esse trabalho visa também mostrar sua importância, dando assim auxílio ao seu crescimento, no intuito de torná-lo o modelo mais importante de suporte para fotografias e comprovar sua eficiência.

## 4. Fundamentação Teórica

### 4.1 História da Fotografia e seus objetivos

Surgindo em 1839, a fotografia ficou conhecida devido ao Daguerreótipo, processo fotográfico criado por Daguerre e Niépce, com intuito de fixar as imagens que se tinha através das câmeras obscura e lúcida.. Seu objetivo era servir a ciência, devido à fidelidade frente ao real que era revelado na foto e foi defendido na Academia de Ciências por François Arago, em agosto de 1839. Em novembro do mesmo ano, respondendo a Arago sobre a criação da fotografia, Désire Raould-Rochette, na Academia de Belas Artes, defendia o Calóptico processo fotográfico criado por Hippolyte Bayard, onde o processo consistia em obter positivos diretos (processo até hoje utilizado na Polaroid). Por não ter a imagem tão nítida como o daguerreótipo, Bayard não teve o mérito ao qual acreditava merecer pela criação da fotografia. Em “revolta” por não ter o reconhecimento, Bayard faz um autorretrato, “O afogado”, que simulou o seu suicídio. Após essa atitude, Bayard não ficou conhecido como o inventor da fotografia, mas sim como o criador da primeira fotomontagem da história. Com isso surge o questionamento se a fotografia realmente é a copia fiel do real.

“Nenhuma mão humana poderia desenhar como o sol desenha”, proclama em 1839, o célebre jornalista Jules Janin, impelido pelo seu entusiasmo a favor do daguerreótipo; e acrescenta: “Nenhum olhar humano poderia ter mergulhado anteriormente nestas torrentes de luz.” (ROULLIÉ, 2009, p. 32).

A mão humana como ferramenta de representação do real, não é mais considerada eficaz, afinal por mais técnica que haja, há influência do olhar e da memória humana, devido ao tempo de trabalho o homem representava de acordo com suas lembranças. Já a fotografia, ela registra o instante do jeito como ele é instantaneamente, sem depender de recordações.

Criada pela idade moderna para representá-la, a fotografia aparece quando a sociedade sai do estágio de pré-industrial para nível industrial, sendo assim, considerado o meio mais apropriado para registrar “fielmente” a época, devido a sua agilidade no registro, seu grau de tecnicidade, valores e modos de organização sociais e políticos. Seu processo é o “retrato” da industrialização.

Pela abolição da mão do homem no processo, há uma discussão entre modernos e anti modernos, que fotografia não é arte, ainda que ela apenas captura o que reflete em seu espelho, mostrando o que é visto e não visto a olho nu, ela não omite nada. Também não

diferencia os objetos fotografados por seu grau de importância e valor emocional, ela tem o olhar democrático, todos são iguais perante suas capturas. Roullié (2009) cita em seu livro *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, como era visto pela época a falta do homem na arte fotográfica:

Como o sol, a fotografia não hierarquiza, seu olhar sobre o mundo é democrático: para ela, todas as coisas são iguais. Esse hino à democracia natural da fotografia é, na realidade, a versão positiva de um dos temas que, sem cessar, vai se opor à fotografia para lhe negar qualquer pretensão de reivindicar o status de arte. (ROULLIÉ, 2009, p.57)

A fotografia veio para capturar momentos e comprovar existências e feitos da idade moderna, principalmente da industrialização. E o que não se pode negar é o fato da existência do ocorrido capturado pela foto, segundo Roland Barthes (2013,p.12): “Aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” É nesse contexto que também temos o instante decisivo de Cartier-Bresson, local e horário certo de registrar algo que nunca mais voltará acontecer como aconteceu.

#### 4.2 Fotografia Emotiva

A fotografia além de ter seu objetivo de capturar “objetos” para comprovar a existência, ela também transmite emoção, mesmo sendo mecânica e “tirando a essência do artista” como defendiam os antimodernistas. Contudo, com essas teorias de que a técnica e a mecanização da captura tenham perdido a essência e influência do artista, não é verdade, visto que, ao fotografar o olhar e a bagagem cultural do fotógrafo influenciam. A diferença é que a influência na pintura além do olhar, estava nas mãos dos artistas.

Barthes, em *A Câmera Clara: Notas sobre a fotografia*, foca na fotografia que encontrou de sua mãe em uma estufa e nos fala sobre os sentimentos que aquela fotografia passa para o *Spectator* (quem vê a foto), que é ele mesmo, visto que, uma foto não passa a mesma sensação e emoção para todas as pessoas. Em exemplo, ao ver fotos antigas da infância, quem está nas fotos e viveu os momentos tem o *punctum* despertado e aquelas imagens causam emoção e saudosismo, mas a pessoa para a qual ela está mostrando as fotografias são apenas imagens de pessoas desconhecidas que são importantes para o dono das fotos.

O *punctum* é o que mexe com o íntimo do *Spectator*, ele é um pormenor, parcial ou pode ser a fotografia completa. Isto é, o que faz o *Spectator* sentir emoção ao vê a foto.

Segundo Barthes (2013, p.14) “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos.” No caso de Barthes, ele não vê uma fotografia, ele vê a própria mãe que já não está mais lá. Não é a foto, é o que está na foto, às histórias que ela conta ou instiga a pensar e criar. A fotografia é como um suporte que eterniza objetos. De acordo com Barthes (2013, p.21) “a Fotografia transformava o sujeito em objecto e até, se assim pode dizer, em objecto de museu”.

Tornar-se espectro é tornar-se objeto, é deixar que os outros te interpretem como se não tivesse vida, é então o maior desafio dos fotógrafos, não deixar que o fotografado torne-se morte. Que a fotografia não seja a morte, mas sim, a prova de que há vida.

O que leva a atenção do *Spectador* e o faz gostar da foto é denominado por Barthes (2013) como *Studium*. Diferentemente do *Punctum*, que é o que fere da fotografia em quem a vê, ele mexe com todo o corpo do *spectador*, não apenas com a visão. Ainda em seu livro, denominando A câmera clara: Notas sobre a fotografia, este mesmo autor discorre que:

Reconhecer o *studium* é, fatalmente, descobrir as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discutí-las interiormente, pois a cultura (a que se liga o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. (BARTHES, 2013, p.36).

Em suma, o *studium* nos faz reconhecer o que o fotógrafo quer expressar através daquela foto, com isso fazendo com que gostemos ou não dela, mas sem dor ou prazer. Para Barthes (2013) “Inicialmente, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas, em breve, por meio de uma reviravolta conhecida, ela decreta que é notável aquilo que fotografa. O “não importa o quê” torna-se então o cúmulo sofisticado do valor.” (p. 42).

É esse “não importa o quê” que Barthes fala que traz a emoção da fotografia, ela faz o *spectador* pensar, fazer críticas, criar histórias, buscar entender a imagem, assim gerando sensações, incômodos, confrontos ou conforto dele para com a fotografia e o tema dela, ou até mesmo para questões pessoais. É aí que a faz ser revolucionária.

Uma fotografia se faz especial para quem a vê, quando mesmo vista por outras pessoas ela se destaque de qualquer outra imagem, seja por afinidade com o que esta retrata na foto ou pelo o que ela desperta, fazendo-o assim, querer ir além do que é visto na fotografia. Para Barthes (2013): “entrar na profundidade do papel, atingir a sua face inversa (aquilo que está escondido é para nós, ocidentais, mais “verdadeiro” do que aquilo que é visível).” (p. 111). A fotografia ela pode ser dirigida, montada, mas o que está escondido

nela, as mensagens que ela pode trazer ao íntimo de cada observador é que a faz ser “verdadeira”.

### 4.3 Fotografia Documental

Nascida com a função de servir como documento de registro da era industrial e sua evolução, a fotografia veio para ser realista e retratar com mínimos detalhes tudo que há na sociedade. Para Roullié (2009) “seu caráter mecânico, fez da fotografia, na metade do século XIX, a imagem da sociedade industrial, a mais adequada para documentá-la, servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores” (p.16).

Contudo, ela afirma a existência de pessoas, costumes, objetos, histórias, modo de se vestir. É graças à fotografia como documento, que tantos estudos podem ter sucesso devido a sua precisão dos rastros que ela deixa. Mas logo é questionada a realidade posta na fotografia, será que realmente o que está ali registrado aconteceu daquela forma? Depende da perspectiva. A montagem das fotografias depende dos esquemas estéticos do fotógrafo. Segundo Roullié (2009) “entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos.” (p.19).

Por essas características documentais, que a fotografia era questionada sobre passar emoções, após a evolução da fotografia e sua pulverização, é que surge uma heterogeneia nela, abrindo caminho assim para a *fotografia-expressão*. É no grau de expressão que o fotógrafo quer transpassar na fotografia que há a diferença entre documento e expressão.

### 4.4 Fotografia como narrativa

A fotografia enquanto documental e emotiva, quando ela atinge o *punctum* do *spectator* e tem o *studium* bem elaborado pelo *operator*, também age como narrativa de uma ou várias histórias. Histórias essas, que uma vez capturadas mecanicamente pela objectiva, nunca mais irá se repetir.

A fotografia conta a história do tempo, não do objeto, ela nos mostra o quanto de tempo passou para o objeto e como ele foi modificado. Quando falamos de uma sequência de retratos é onde observamos mais essa característica da fotografia. Mas mesmo ela

narrando uma história e mostrando o passar o tempo sobre o objeto, a fotografia também é crua, diz apenas o que há pra ver, o que é visível.

Segundo Barthes (2013): “Veja como são insípidas; hoje em dia, as imagens são mais vivas do que as pessoas. (...) Fotografia... generalizada, ela desrealiza por completo o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob o pretexto de os ilustrar” (p.129). É como Barthes (2009) nos diz logo no início de seu livro, que quando nos sentimos observados por uma objectiva, já não somos mais nós que estamos ali, nós nos projetamos, queremos mostrar o que achamos que somos ou o que queremos ser ou pelo menos demonstrar ser.

No século XXI, a eficácia maior de fotografias como narrativa são os fotolivros, eles são um suporte onde podemos fazê-lo ser parte do ensaio, além de ser um suporte que dá a linearidade a história que a serie fotográfica quer registrar.

#### 4.5 História do Fotolivro

O livro em si, é o meio mais antigo e eficaz para comunicação e difusão de informação. Com o crescimento das variedades de suporte ele passou a ser um suporte e não o suporte de imagens e textos. Com o livro pode-se viajar pelo mundo real ou imaginário, ter varias vidas e acumular muitos conhecimentos, seja intelectual, sentimental ou cultural. Ele é um ambiente construído para organizarmos toda nossa bagagem cultural, de modo a dar lógica e significado a ela. De acordo com Ana Paula Mathias Paiva (2010):

“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” (p.83).

O livro, ao decorrer do tempo, abriu um grande leque de vértices dentro de sua produção, entre elas os livros ilustrados, o livro de arte e o livro de artista.

A fotografia surge devido aos livros ilustrados. Foi através das pesquisas de desenvolvimento das técnicas de reprodução e impressão, que ela apareceu para aprimorar as ilustrações, onde logo após, devido à eficiência ela passa a ser a própria ilustração no livro.

A diferença entre os livros ilustrados e os de fotografia são que nos de fotografia a fotografia não é mais subordinada ao texto, tendo assim também grande importância nos termos de consistência do discurso fotográfico.

O envolvimento do leitor com a história do livro é indispensável nesse tipo de projeto, pois é assim que se faz ele se encantar e aumentar sua bagagem cultural, além de trazer mais ânimo para viver a vida real. A preocupação com o projeto, para que ele prenda a atenção do leitor ao máximo, é trazida através da combinação de linguagens poética, visual ou tátil. Segundo Ana Paula Mathias em “A aventura do livro experimental”, o *know-how* do artista deve conseguir estabelecer relações semióticas simples com o leitor. Esse tipo de livro deixa de ser o meio em que um projeto é contado envolvido por ele, ele em si é o projeto, ele agrega valor, sentimento e afeição ao que está nele impresso. Paiva (2010, p.86), afirma que: “O resultado é um livro tátil, sensorial, performático, charmoso, original, de personalidade, com funções práticas e mágicas.”

Foi devido à pesquisa de novas técnicas de reprodução de ilustrações nos livros, que a fotografia se firmou neles, pela possibilidade de produção em série foi que os dois se tornaram o par ideal, fotografia e livros são arte e indústria.

Há duas vertentes na construção de livros compostos por fotografias, o livro de fotografia como uma extensão da exposição e o livro narrativo, onde fotografia conversa com suporte, no caso o fotolivro.

Com a identificação dessas vertentes, é que foi verificado que livros fotográficos em que o suporte auxilia a história das fotografias a ser narrada é o tipo mais atraente e eficaz, apesar do público ser muito limitado.

Para Fernandez (2011): “Não há fotolivros feitos apenas por fotógrafos. Durante os anos 1970, eles começam a compartilhar seu ofício com os artistas visuais, sobretudo nas obras em que o processo é decisivo e tem de ser registrado.” (p.22). Devido a esse motivo, os fotolivros poderiam ser também um foco nas universidades de artes e design, visto que os artistas visuais também criam seus fotolivros e todo projeto de fotolivro para ter sucesso, em sua maioria, tem o auxílio de um designer no projeto devido a maior preocupação com a produção e diagramação do mesmo.

Com essas atitudes e estudos sobre como difundir mais o fotolivro e aumentar o seu público, a história do fotolivro tende a crescer ainda mais. Ela está longe de acabar.

#### **4.6 Diagramações de fotolivros como modo de narrar**

Baseado no livro de artista, o fotolivro também investe na sua estrutura porque a obra não é cada foto ou cada página do livro mas sim, ele por inteiro. Segundo Fabris e Teixeira da Costa (1985): “O livro de artista configura-se, portanto, como uma sequência espaço-



temporal, determinada pela relação cinética entre página e página, ou, como diria Mirella Bentivoglio pela página em seu diálogo com o contexto da página, o livro.” (p.11)

Um fotolivro para cumprir o objetivo pelo qual foi criado, em sua formação além do cuidado com a escolha das fotos para o discurso fotográfico, tem que haver cuidado e planejar com muito esmero o projeto gráfico, a composição, os materiais utilizados, a impressão e encadernação, para que obtenha êxito.

São todos estes cuidados que fazem com que o fotolivro se difunda e viaje mais que seu criador, através de trocas entre fotógrafos, presentes dos amantes da fotografia ou dos curiosos e apaixonados pela arte. Ele une a tradição do livro com a comunicação em potencial da fotografia, fazendo assim, dele um livro “diferenciado” dos mais comuns.

São em seus projetos e nos diálogos transpassados por eles que além de aprendermos sobre a época em que foi feito, aprendemos acima de tudo sobre a arte, seja, em que arte ou movimento artístico foi inspirado, ou no estilo do artista autor do livro, e assim, sabe-se o que está havendo na fotografia e na arte.

O êxito do fotolivro como suporte que se envolve na história do ensaio fotográfico, se dá também pela relação imagem e texto. Além disso, o êxito só é obtido através do trabalho de um designer como integrante do projeto, devido à complexidade de um projeto gráfico e impresso como um fotolivro, e nem todo fotógrafo e artista plástico tem esse conhecimento. Tendo começo, meio e fim, não necessariamente linear, o fotolivro realmente age como um livro até literário, fazendo o leitor ir além da imaginação, visitar lugares que nunca imaginou em conhecer, viajar entre sonho e realidade.

Além de mergulharmos na história registrada nas fotografias, observamos a identidade do artista, afinal estamos vendo “através de seus olhos”. Se não fosse por sua bagagem cultural, personalidade e colocação diante da sociedade ou assunto registrado seríamos impossibilitados de ver o mundo de ângulos e realidades diferenciadas.

#### **4.7 O design gráfico da década de 60**

Considerado os 10 anos mais revolucionários da história, a década de 60, começaram e terminaram com novidades em todos os âmbitos, tanto na ciência e na arte, como na política. No design, 10 viraram 40, o desenvolvimento ao longo da década foi equivalente a 40 anos de mudança. Um mix de características, nuances e detalhes mostrou bem em seus projetos visuais a sua efervescência. Como exposto por Melo (2011) “Conquistas

científicas passam quase instantaneamente a fazer parte da cultura visual de amplas camadas da população” (p. 30).

Era a ditadura militar, o fim do modernismo, a contracultura, o tropicalismo, o Cinema Novo de Glauber Rocha, o uso da fotografia no design, o contraste forte, o colorido psicodélico, a arte pop, entre tantas outras características dos movimentos. O modernismo que teve seu início na década de 20, com a semana de arte moderna em 1922, e foi dividido em 2 fases, a primeira: buscava uma arte livre, onde propunha usar gírias e falar sobre o cotidiano dos brasileiros, unido as novidades e inovações da publicidade estrangeira. E a segunda fase, já na década de 30, sedimentara e oficializou as conquistas modernistas, assim surgindo o cubismo, surrealismo e expressionismo, na década de 60 chegou ao seu “fim”, quando surgiu a contracultura, movimento que teve início em sua maioria com os jovens, uma cultura marginal, que buscava transformações de comportamento e valores.

O tropicalismo por sua vez, com suas influências estrangeiras, abraçou a vanguarda, o psicodelismo e a arte pop, porém trazendo consigo o caráter nacional e fazendo parte da contracultura, tendo assim, músicas de críticas a sociedade brasileira da época e suas tradições, foi o movimento onde surgem artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil.

O psicodelismo veio para mostrar que a escola de ULM não estava tão certa quanto acreditavam os modernistas, que “menos é mais”. Com seus cartazes coloridos e desorganizados, fazendo muito sucesso, os designers da época, como exemplo, “Seymour Chwast e Milton Glaser da Push Pin Studio, mostraram que a solução era o impacto visual na figuração e na semantização do discurso gráfico da época”. Para Melo (2008, p.32): “A autoria era resultado de uma ação coletiva, não de uma expressão individual. O sonho de uma sociedade igualitária manifestava-se, portanto, nas próprias condições de produção do design”. Ou seja, o cotidiano e os motivos que moviam os movimentos, principalmente os contracultura, que defendia a união entre as pessoas, o viver comunitário, chegaram ao design e a arte, tanto relatando realidades e fazendo críticas a tal, como os próprios designers aprendendo a trabalhar em grupo, na criação de peças e projetos gráficos.

#### **4.8 Como a década de 60 foi importante e influenciou o design**

A liberdade de criação que os designers tiveram nessa época, foi a porta de abertura para os dias de hoje, poder ser ULMiano ou tropicalista é sensacional. Graças às revoluções e evoluções de todas as áreas da década de 60 é o que fez design ser o que é hoje.

O modernismo e já o pós-modernismo, o início do uso da fotografia nas peças de design, que até então o que predominava eram as ilustrações ou tipografias. O uso de cores, colorido, cores marcantes, mas também o uso do preto e branco, neutro, clean.

A influência da arte pop é bem marcante nesta época, principalmente durante o movimento contra cultura, no Brasil a Tropicália foi que usou e abusou dela. Além das cores e composições, na tipografia o pop era marca registrada.

O seguimento pela estética americana é muito forte na época, em especial nas capas dos discos, retratos preto e branco aplicado sobre um fundo monocromático.

Fotomontagens e abusos de cores também são marcas da época, eram exercícios de liberdade gráfica, disse Chico Homem de Melo no livro *Linha do Tempo do Design Gráfico Brasileiro*.

Nessa época também os desenhos não eram mais apenas ilustrações, uma parte da composição, mas fazia parte da estrutura do projeto de design. Ele era ilustração e design ao mesmo tempo.

#### **4.9 Contribuições dos designers Eugênio Hirsch e Rogério Duarte**

Os dois designers foram muito influentes no design dos anos 60, considerados precursores do pós-modernismo no Brasil, seus trabalhos são uma quebra total da linha do design que era produzido na época.

A expressão plástica de Hirsch e Rogério são muito forte, são marcantes e nada inocentes, podendo confundir a imagem de conteúdo com a imagem de expressão. “Não se trata de definir uma palavra em relação a uma “coisa” do mundo, mas de definir um signo em relação a outros signos.” (PIETROFORTE, 2011, p.37 )

Cada elemento tem um significado, cada signo tem que ser analisado, ou fará toda a diferença. No trabalho dos dois vemos a manifestação dos três tipos de expressões que há na semiótica, as cromáticas, manifestação por meio da cor, as eidéticas, por meio da forma e as topológicas por meio dos layouts (distribuições dos elementos no plano). Porém, as cromáticas não podem ser analisadas separadamente das eidéticas, porque cor e forma se manifestam juntas e com isso não há como afirmar ou negá-las porque elas se completam.

## 5. Resultados e Discussões

### 5.1 Análises

Para a análise das imagens, foi utilizada como metodologia específica, a semiótica, com base em Greimas (2004) e Pietroforte (2011). Onde há análises baseadas no plano de expressão plástica, onde a imagem do conteúdo (abstrato) muitas vezes é confundida com a imagem da expressão (concreto). Além de entender a categoria semântica fundamental de cada imagem, método de Pietroforte, podendo ter assim, mais base para toda a análise. Vendo a imagem como um todo, porém analisando o circundante e circundado. Com base nas categorias plásticas: Cromáticas (responsável pela manifestação por meio da cor), Eidéticas (por meio da forma) e as Topológicas (por meio da distribuição dos elementos) foram feitas as análises dos trabalhos de Eugênio Hirsch e Rogério Duarte respectivamente, entre eles há capas de livro, CDS e cartazes de filmes.

Como resultado, foram encontradas seis categorias semânticas, sendo elas: Rigidez VS Leveza, Vida VS Morte, Liberdade VS Opressão, Ser visto VS Não ser visto, Equilíbrio VS Desequilíbrio, Imobilidade VS Dinamismo.

Em geral observamos que os dois designers nas peças analisadas tratavam de assuntos do cotidiano dos brasileiros, como: comportamentos, política e dia-a-dia. Já nas composições, usam cores fortes e repetições de símbolos, podemos notar também a utilização do ser humano, a pessoa como foco seja por fotografia ou ilustração ou até a representação do ser humano através de um manequim. Além de suas características com cores vivas e ícones repetidos e com efeitos semelhantes a pinceladas e pontilhados.

### 5.2 Produção do ensaio fotográfico e do fotolivro

#### 5.2.1 Tema

Para escolha do tema foi feito um *brainstorming* com 13 pessoas, entre 21 e 28 anos, ele era composto por seis etapas, cada pessoa respondendo no mínimo uma possibilidade e no máximo cinco possibilidades de sinônimos das categorias semânticas fundamentais correspondentes a cada imagem analisada no capítulo anterior.

Além do *brainstorming*, foram feitos painéis com fotos de grandes fotógrafos para inspiração, foram eles: Cláudia Andujar, João Ripper, Hellen Levitt, Maureen Basilliat e Vivian Maier. As fotografias não foram escolhidas apenas com base nos temas, mas pela estética para auxiliar na definição da mais apropriada para o ensaio deste trabalho, elas foram escolhidas de acordo com as categorias semânticas encontradas nas imagens

analisadas no capítulo anterior. Com base nas análises e no *brainstorming* o tema escolhido foi: Os pescadores de mariscos da Bacia do Pina.

### 5.3 Metodologia

Com base nas metodologias da semiótica de Greimas e Pietroforte utilizadas nas análises das imagens do capítulo anterior, será seguida a produção das fotos e as interferências gráficas que irão compor o fotolivro, onde com base em Greimas que fala sobre o percurso gerativo de sentido, um projeto de conteúdo construído através dos elementos **expressão X conteúdo** que juntos compõem a imagem e dão origem a categoria semântica fundamental que será base na construção fotográfica, onde o mesmo afirma que a expressão manifesta plasticamente o conteúdo. Sendo encontradas as categorias semânticas fundamentais, elas nos dão a base de formação do roteiro que será traçado para a narrativa através das fotografias aplicadas ao fotolivro.

Pietroforte complementa a teoria de Greimas trazendo o conteúdo construído através da diferença de expressão, ou seja, **abstrato X concreto = expressão X conteúdo** (plástica X figura), ele analisa o todo, não só separando o que é plástica e o que é figura, mas identificando como a imagem em análise foi construída plasticamente, dando assim o significado último do texto narrado.

Já para a segunda etapa deste trabalho, a metodologia projetual utilizada será a de Bruno Munari, com base em seu livro “Das coisas nascem coisas” onde o mesmo explica seu passo a passo, em que nos baseamos e adaptamos para alcançar o resultado desejado, através do fotolivro. Em sua metodologia, Munari lista doze passos; são eles: Problema (P), Definição do problema (DP), Componentes do problema (CP), Coleta de dados (CD), Análise de dados (AD); Criatividade (C); Materiais/Tecnologias (MT); Experimentação (E); Modelo (M); Verificação (V); Desenho de construção (DC); Solução (S).

Na adaptação para este trabalho haverá dez passos, sendo o décimo é o resultado, que seguindo o esquema de Munari, serão: Problema (P); Definição do problema (DP); Componentes do problema (CP); Coleta de dados (CD); Análise de dados (AD); Criatividade (C); Materiais/Tecnologias (MT); Testes de impressão (T); Protótipo (PT); Solução (S).

Baseados nesse esquema, definimos todo o passo a passo, fazendo com que o trabalho fosse dividido em três etapas: pesquisa, realização das fotografias, projeto e produção gráfica. Sendo concluído com a confecção dos cinco exemplares do fotolivro produzido

como fruto desta pesquisa para narrar a história e o dia a dia dos pescadores de mariscos da Bacia do Pina, no bairro de Brasília Teimosa, na capital pernambucana.

### **Considerações finais**

Quando apresentada ao mundo, a fotografia serviria a ciência, porém houve a defesa da fotografia para servir a arte, de Hippolyte Bayard. Neste trabalho podemos ver a fotografia sendo instrumento dos dois segmentos aos quais ela foi escolhida para servir. Por um lado a fotografia enquanto narrativa de uma dada história, servindo a ciência, a antropologia, visto que essas fotografias poderão um dia ser base de estudo da cultura da região onde está localizada a Bacia do Pina. Por outro lado serve a arte, quando busca trazer sensações, emoções, histórias e conjuntos harmoniosos que faça o leitor do livro pensar, questionar, quebrar paradigmas e barreiras, ou seja, quando busca mexer com o emocional.

Com base no que foi estudado e analisado neste trabalho de conclusão de curso, podemos afirmar que a fotografia eterniza histórias transformando-as em arte e discurso para estudos futuros e o fotolivro é uma base de grande potencial, uma vez que não tem tempo limite para ser apreciado, poderá passar de geração a geração, poderá viajar o mundo inteiro para que aquela história não se torne obsoleta e caia no esquecimento.

Através do que foi analisado também podemos afirmar que o design gráfico é essencial para a formação de um fotolivro, além de que também mostra mais uma possibilidade a mais de formação de narrativa com elementos visuais em fotolivros, além das fotos.

A semiótica por sua vez, é essencial tanto para a fotografia quanto para o design, não só para a criação gráfica, mas também para auxiliar na formação de ideias para o projeto. Com isso é concluído que fotografia e design andam de mãos dadas e na realização de fotolivros, eles tem que se tornarem dois em um. Casar.

### **Referências Bibliográficas**

BARTHES, Roland. **A câmara clara. Notas sobre a fotografia.** Lisboa: Edições 70, 2013.

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

FERNANDES, Horacio. **Fotolivros latino-americanos.**, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia.** São Paulo: GG Brasil, 2012.

FREITAS, Ranielder Fábio de; COUTINHO, Solange Galvão; WAECHTER, Hans da Nóbrega. **Análise de Metodologias em Design:** a informação tratada por diferentes olhares. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurative e semiótica plastica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

LEFÈVRE, B. V. **Livros de fotografia história, conceitos e leitura**. 2003. 51 f. Dissertação de Mestrado em multimeios – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003

MEGGS, Philip B; PURVIS, Alston W., **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Eliane, **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MELO, Chico Homem De. **Design Gráfico Brasileiro – Anos 60**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

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: Autentica Editora, 2010.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Análise do texto visual:** a construção da imagem. São Paulo: Contexto, 2011.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica Visual:** os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

ROULLIÉ, André. **A fotografia:** Entre documentos e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

**Wikipedia.** Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bras%C3%ADlia\\_Teimosas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bras%C3%ADlia_Teimosas) . Acesso em 23 nov. 2015, 15:36.