



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA PARAÍBA –
CAMPUS CABEDELO
CURSO SUPERIOR DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO

**Para que não esqueça: objetos de memória da
família através do design editorial**

ALEKSANDRA RAMOS DIAS

CABEDELO
2025

ALEKSANDRA RAMOS DIAS

**Para que não esqueça: objetos de memória da
família através do design editorial**

Projeto apresentado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB) - Campus Cabedelo, como requisito obrigatório na disciplina Metodologia Científica do curso superior em Design Gráfico.

Orientadora: Profa. Me. Rafaela Santana de Souza

CABEDELO
2025

Dados Internacionais de Catalogação – na – Publicação – (CIP)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB

D541p Dias, Aleksandra Ramos.

Para que não esqueça: Objetos de memória da família através do design editorial / Aleksandra Ramos Dias – Cabedelo, 2025.

90 f.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB.

Orientadora: Profa. Ma. Rafaela Santana de Souza.

1. Design editorial. 2. Fotolivro. 3. Design Gráfico. I. Título.

CDU 655.4



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA PARAÍBA

GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO

Aleksandra Ramos Dias

PARA QUE NÃO ESQUEÇA: OBJETOS DE MEMÓRIA DA FAMÍLIA ATRAVÉS DO DESIGN
EDITORIAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito
para obtenção do título de tecnólogo(a) em Design Gráfico,
pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da
Paraíba - Campus Cabedelo.

Aprovada em 09 de dezembro de 2025.

Membros da Banca Examinadora:

Profa. Me. Rafaela Santana de Souza

IFPB Campus Cabedelo

Prof. Dr. Daniel Alvares Lourenço

IFPB Campus Cabedelo

Prof. Dra. Fabianne Azevedo dos Santos

IFPB Campus Cabedelo

Cabedelo-PB/2025

Documento assinado eletronicamente por:

- **Rafaela Santana de Souza**, PROF ENS BAS TEC TECNOLOGICO-SUBSTITUTO, em 09/12/2025 15:17:36.
- **Fabianne Azevedo dos Santos**, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 10/12/2025 08:30:45.
- **Daniel Alvares Lourenco**, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 10/12/2025 16:49:54.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 05/12/2025. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifpb.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código 805071
Verificador: e94107cff9
Código de Autenticação:



Rua Santa Rita de Cássia, 1900, Jardim Cambinha, CABEDELLO / PB, CEP 58103-772
<http://ifpb.edu.br> - (83) 3248-5400

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, aos meus pais, Valéria e Leomar, por sempre enfatizarem a importância dos estudos na minha vida e fazerem de tudo para que eu pudesse estar aqui hoje. Obrigada por acreditarem em mim e nas minhas escolhas, mesmo quando elas pareciam incertas, e por desde cedo me ensinarem a zelar pelas coisas que importam.

À minha irmã, Aline, por dividir comigo a infância e tantas etapas da vida, e aos meus tios e tias, por todo o suporte e carinho que sempre tiveram conosco.

Aos amigos queridos que ganhei durante o curso, Carlos, Ana Júlia, Giovana, Hugo, Bianca e Airla, por me manterem em movimento e fazerem os dias mais alegres. Vocês merecem tudo de bom que existe. Deixo aqui também um agradecimento ao querido Breno, com quem partilho dores e alegrias desde os primeiros dias de aula, obrigada por sempre inspirar e mostrar o lado bom das coisas, à você apenas o melhor.

Agradeço aos professores por toda dedicação e carinho ao ensinar, em especial, à minha orientadora, Rafaela, por entender meu ritmo e me acompanhar mesmo assim. Lamento muito não ter tido a oportunidade de ser sua aluna em sala, mas levo comigo tudo o que aprendi neste processo.

A todos do Núcleo Jornalismo, por me proporcionar um espaço leve para experimentar e aprender. Estar com vocês me faz uma pessoa melhor todos os dias.

Por fim e em especial, à Bárbara, meu amor, por todo apoio, carinho e inspiração. Obrigada por acreditar no melhor e por dividir comigo tantos sonhos. Carrego nossas memórias com cuidado e aguardo ansiosa pelas que ainda virão.

RESUMO

A memória desempenha papel fundamental na preservação da história e construção da identidade familiar. Por meio de fotografias, documentos e objetos, as famílias perpetuam tradições, laços, valores e sua própria identidade como grupo, garantindo que essas narrativas sejam transmitidas de geração em geração. Este trabalho propõe a criação de um fotolivro experimental de memórias familiares, explorando o potencial do design editorial e da memória gráfica como forma de organizar e preservar histórias de maneira criativa. Para isso, foi realizado um inventário detalhado, com a seleção, análise e categorização dos objetos que comporiam o livro. Em seguida, os materiais passaram por processos de digitalização, tratamento e diagramação, seguindo a metodologia projetual proposta por Rodolfo Fuentes (2006) no livro “A Prática do Design Gráfico: Uma Metodologia Criativa”. O resultado final transforma o inventário editorial em uma peça de formato visual e tátil, destacando o papel do design como meio de resgate, valorização e preservação da memória afetiva.

Palavras-Chave: Memória, memória gráfica, design editorial, fotolivro

ABSTRACT

*Memory plays a fundamental role in preserving history and shaping family identity. Through photographs, documents, and objects, families perpetuate traditions, bonds, values, and their collective identity, ensuring that these narratives are passed down from generation to generation. This study explores the creation of an experimental family photobook, examining how editorial design and graphic memory can be used to creatively organize and preserve personal histories. To achieve this, a detailed inventory was conducted, including the selection, analysis, and categorization of objects to be featured in the book. Subsequently, the materials underwent processes of digitization, editing, and layout design, following the project methodology proposed by Rodolfo Fuentes (2006) in his book *The Practice of Graphic Design: a Creative Methodology*. The final result transforms the editorial inventory into a visually and tactilely engaging piece, emphasizing the role of design as a tool for recovering, valuing, and preserving affective memory.*

Keywords: Memory, Graphic memory, Editorial design

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Gabinete de curiosidades.....	21
Figura 2: Esquema ilustrativo das partes do livro.....	25
Figura 3: El jardín de senderos que se bifurcan (2022), de Tarrah Krajnak.....	28
Figura 4: El jardín de senderos que se bifurcan (2022), de Tarrah Krajnak.....	28
Figura 5: Metodologia de Fuentes (2006) adaptada ao projeto do livro.....	32
Figura 6: Conjunto inicial de objetos reunidos na pré-seleção do acervo.....	35
Figura 7: Páginas do projeto editorial Entropy.....	37
Figura 8: Páginas do projeto editorial Fleeting Under the Light.....	38
Figura 9: Processo de fotografia do acervo.....	40
Figura 10: Objetos que compõem o capítulo 1 do livro.....	41
Figura 11: Objetos que compõem o capítulo 2 do livro.....	41
Figura 12: Objetos que compõem o capítulo 3 do livro.....	42
Figura 13: Objetos que compõem o capítulo 4 do livro.....	42
Figura 14: Objetos que compõem o capítulo 5 do livro.....	43
Figura 15: Objetos que compõem o capítulo 6 do livro.....	43
Figura 16: Objetos que compõem o capítulo 7 do livro.....	44
Figura 17: Painel semântico.....	46
Figura 18: Espelho do projeto gráfico.....	47
Figura 19: Grid de páginas do projeto.....	49
Figura 20: Layout de algumas páginas aplicado ao grid.....	50
Figura 21: Layout de abertura de capítulo.....	51
Figura 22: Junicode Bold Condensed, tipografia para títulos.....	52
Figura 23: Manrope Light e Bold, tipografia para textos e legendas.....	52
Figura 24: Tonalidade de vermelho escolhida.....	53
Figura 25: Exemplos de aplicação em páginas do livro.....	54
Figura 26: Efeitos de imagem e texturas aplicados sobre fotografias.....	55
Figura 27: Capas desenvolvidas para os capítulos do livro.....	56
Figura 28: Visualização espelhada de páginas internas do livro.....	57
Figura 29: Visualização espelhada de páginas internas do livro.....	58
Figura 30: Visualização espelhada de páginas internas do livro.....	58
Figura 31: Visualização espelhada de páginas internas do livro.....	58
Figura 32: Visualização espelhada de páginas internas do livro.....	59
Figura 33: Mockup digital.....	59
Figura 34: Simulação digital da capa do livro.....	60
Figura 35: Refile do miolo.....	62
Figura 36: Miolo em seu formato final.....	62
Figura 37: Confecção da articulação da capa.....	63

Figura 38: Aplicação da folha de guarda do livro.....	63
Figura 39: Projeto finalizado.....	64
Figura 40: Projeto finalizado.....	65
Figura 41: Projeto finalizado.....	65
Figura 42: Projeto finalizado.....	66
Figura 43: Projeto finalizado.....	66
Figura 44: Projeto finalizado.....	67
Figura 45: Projeto finalizado.....	67
Figura 46: Projeto finalizado.....	68
Figura 47: Projeto finalizado.....	68
Figura 48: Projeto finalizado.....	69
Figura 49: Projeto finalizado.....	69
Figura 50: Projeto finalizado.....	70
Figura 51: Projeto finalizado.....	70

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1. Delimitação do tema	12
1.1.1. Problema de Pesquisa	12
1.1.2. Problema Prático	12
1.2. Objetivos	13
1.2.1. Objetivo Geral	13
1.2.2. Objetivos Específicos	13
1.3. Justificativa	13
1.4. Motivação	14
2. REFERENCIAL TEÓRICO	15
2.1. Memória, objetos e identidade	15
2.1.1 Memória e identidade	15
2.2.2. O valor simbólico dos objetos de memória	17
2.2. Design e memória	18
2.2.1 Memória gráfica e cultura material	18
2.2.2. Os museus, acervos e coleções	20
2.3. O livro como suporte	22
2.3.1 Origem e definição	22
2.3.2 Design Editorial e estrutura do livro físico	23
2.3.3 Fotolivro	26
3. METODOLOGIA	29
3.1. Metodologia de pesquisa	29
3.2. Metodologia de projeto	29
4. RESULTADOS E DISCUSSÕES	32
4.1 Necessidades	32
4.1.1 Necessidade	32
4.1.2 Análise da necessidade	33
4.1.3 Pesquisa e análise de similares	35
4.2 Concepção	37
4.2.1 Curadoria dos objetos e definição da narrativa	38
4.2.2 Desenvolvimento de elementos textuais	43
4.2.3 Painel semântico	44
4.2.4 Estrutura e espelho	45
4.3 Concretização	47
4.3.1 Formato e grid	47
4.3.2 Layout	48

4.3.3	Tipografia	50
4.3.4	Cor	52
4.3.5	Recursos gráficos	53
4.3.6	Arte final	56
4.3.7	Impressão	59
4.3.8	Encadernação	60
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70
	APÊNDICES	73
	APÊNDICE A - CONTEÚDO TEXTUAL DO LIVRO PARA QUE NÃO ESQUEÇA	73
	APÊNDICE B - MIOLO DIAGRAMADO DO LIVRO PARA QUE NÃO ESQUEÇA	87

1. INTRODUÇÃO

O livro tem sido historicamente um dos principais meios de registro e transmissão da informação. No contexto das memórias familiares, ele assume papel ainda mais íntimo: preservar momentos e memórias, que, de outra forma, poderiam se perder.

Neves (2000) afirma que a memória é um mecanismo para reter o tempo. Segundo a autora, memória e história estabelecem uma relação dinâmica, servindo como pilares para a construção e sustentação das identidades individuais e coletivas.

A materialização dessas memórias, muitas vezes, ocorre por meio dos objetos, que funcionam como uma espécie de extensão das experiências e momentos vividos. Conforme argumenta Nery (2017), os objetos guardados e preservados por seus proprietários refletem aspectos de suas identidades e adquirem um valor emocional que pode impactar tanto os próprios donos quanto as pessoas ao seu redor. Nesse sentido, itens como fotografias, cartas, roupas e outros objetos cotidianos carregam significados simbólicos capazes de evocar lembranças, histórias e vínculos, enquadrando-se como registros visuais e materiais de interesse para o campo da memória gráfica.

Dada a sua relevância, a ação do tempo sobre esses objetos e sua eventual perda equivale ao apagamento de uma parte significativa da história de seus donos. Assim, este trabalho concentra-se em objetos de valor emocional pertencentes aos pais da autora, com o objetivo central de valorizar e preservar esses itens por meio da criação de um fotolivro experimental de memórias. O problema de pesquisa consiste em explorar como os conhecimentos de design editorial podem ser utilizados para construir uma narrativa capaz de atingir esses propósitos.

Para tanto, este trabalho investiga a relação entre memória e objetos do cotidiano, buscando compreender como eles se tornam significativos e por que sua preservação é importante para o campo da memória gráfica. Adota-se a metodologia projetual proposta por Rodolfo Fuentes (2006), aplicada de forma adaptada a este projeto, de modo a garantir flexibilidade e liberdade criativa ao longo do processo. Na etapa de necessidades, foram identificados o problema de pesquisa, realizada sua análise e desenvolvida uma investigação de projetos similares. Na fase de concepção, ocorreu a curadoria dos objetos familiares, a

definição da narrativa visual, a elaboração dos textos e a construção do painel semântico, além do planejamento estrutural por meio do espelho do livro. Por fim, na etapa de concretização, foram definidos o formato e o grid, desenvolvidos o layout, a tipografia, as escolhas cromáticas e os recursos gráficos, culminando na finalização da arte, impressão e encadernação do livro.

1.1. Delimitação do tema

Neste trabalho, o objetivo geral é usar o design como ferramenta para criar um fotolivro de memórias da família a partir de documentos, fotografias e outros materiais gráficos e objetos como forma de preservar e valorizar a memória presente neles. A partir de pesquisas direcionadas à relação entre objeto e memória, design editorial e memória gráfica busca-se explorar as particularidades do tema para o melhor desenvolvimento do projeto.

1.1.1. Problema de Pesquisa

Utilizar os princípios práticos de design editorial para desenvolver um material gráfico que valorize e preserve a memória emocional presente nos objetos.

1.1.2. Problema Prático

Dentro das necessidades deste projeto busca-se atenuar os efeitos da ação do tempo e a eventual perda de documentos, fotografias e outros objetos, que, diante desse cenário, resultam no desaparecimento de memórias emocionais importantes, comprometendo a preservação da história familiar e seu valor afetivo.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo Geral

Incentivar a valorização e preservação da memória contida em objetos do cotidiano, como documentos, fotografias e outros materiais gráficos a partir da criação de um fotolivro de memórias da família.

1.2.2. Objetivos Específicos

- Estabelecer a relação entre objetos do cotidiano e a memória emocional que eles evocam.
- Investigar como a memória gráfica contribui para o design contemporâneo e para o resgate histórico.
- Pesquisar técnicas e metodologias de design a fim de construir e adequar o produto final às características de seu conteúdo.

1.3. Justificativa

A preservação da memória familiar é essencial para a manutenção da identidade e dos laços afetivos entre gerações. Registros como fotografias, desenhos, objetos do cotidiano e documentos guardam histórias, sentimentos e experiências que definem a personalidade dos indivíduos que compõem o núcleo familiar. Contudo, essas memórias frequentemente se encontram dispersas ou vulneráveis à deterioração, ocasionando a perda e apagamento de momentos importantes perante o tempo. Por outro lado, o livro, como suporte físico, oferece uma experiência palpável e íntima que reforça a conexão e evoca nostalgia. Utilizar o design gráfico para criar um fotolivro de memórias familiares permite organizar e preservar esses fragmentos e construir uma narrativa que por si só gera um novo contexto e significado para esses registros, além de agregar valor simbólico e emocional através dos processos criativos.

Dessa forma, o trabalho busca destacar o potencial do design como forma de reunir e valorizar a memória, fortalecendo laços por meio de uma peça agregada de valor estético e emocional.

1.4. Motivação

A motivação para a realização deste trabalho está profundamente ligada a experiências pessoais e na relação afetiva com memórias familiares. Desde cedo, vivenciei o impacto emocional de objetos simples, como fotografias antigas, cartas escritas à mão e pequenos itens do cotidiano que eram preservados com carinho e cuidado pelos meus pais. Esses artefatos são uma forma de revisitar o passado e um meio de lembrar quem somos, dar significado às nossas identidades.

Com o passar dos anos, percebi que muitos desses objetos foram se perdendo ou deteriorando, levando consigo histórias, principalmente as de meus pais. Esse sentimento de perda despertou a necessidade de explorar formas de preservar e valorizar essas memórias, utilizando o design gráfico como ferramenta para resgatá-las e transmiti-las de maneira sensível.

Assim, este trabalho reflete uma preocupação acadêmica e uma jornada pessoal, onde o design se torna um meio para conectar esses propósitos.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

2.1. Memória, objetos e identidade

2.1.1 Memória e identidade

A memória constitui um campo de estudo interdisciplinar, cujas reflexões atravessam psicologia, história, filosofia, sociologia e até mesmo a comunicação. Enquanto alguns autores a compreendem como um processo cognitivo, outros a tratam como prática social e cultural. A memória a que este trabalho se propõe a estudar é aquela relacionada à evocação do passado em sua dimensão social, compreendendo a importância do fenômeno do lembrar e como ele está associado aos indivíduos e suas identidades.

Dentro desse recorte, Neves (2000) conceitua a memória como um uma forma de preservação do tempo contra o esquecimento, um evento com capacidade de moldar experiências e narrativas a partir da reinterpretação. Em seus estudos sobre memória oral e fragmentos da história reconstituídos através de testemunhos, a memória é identificada como o “processo de construção e reconstrução de lembranças nas condições do tempo presente” (Neves, 2000, p. 109).

A definição de Neves aponta como a memória, principalmente aquela que conta apenas com a própria mente para se estruturar, não é um registro imutável do passado, ele é um processo vivo e dinâmico, sempre influenciado pelas experiências e pelo contexto atual. Esse ponto de vista reforça o papel da reinterpretação dos fatos e atribuição de sentido por parte de quem lembra, o que coloca o sujeito como parte ativa e central do processo. Nesse sentido, é possível relacionar o conceito de Neves com o pensamento de Heráclito de que não é possível banhar-se duas vezes num mesmo rio: assim como as águas estão sempre em movimento, a memória também nunca permanece a mesma, mas flui e se renova, de modo que lembrar é sempre revisitar o passado sob um novo olhar.

Ainda tomando como referência a pesquisa de Neves (2000), a motivação essencial para lembrar estaria diretamente ligada à necessidade humana de construir e reconhecer a própria identidade, afinal, é através do que se lembra que o indivíduo se conecta ao próprio

passado e firma sua história. A recordação torna-se um recurso para diferenciar-se dos outros, ao mesmo tempo que tem a capacidade de estabelecer vínculos que reforçam o sentimento de pertencimento.

Outra perspectiva similar sobre memória é a de Ecléa Bosi que, em “Memória e sociedade: lembranças de velhos”, fundamenta seu trabalho em estudos da psicologia para registrar e compreender as histórias de vida de oito idosos de São Paulo. Diante das discussões e reflexões apresentadas nos capítulos iniciais do livro, Bósi chega a conclusão de que: “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (Bósi, 1995, p.55). Para ela, memória é processo ativo, trabalho. É possível perceber tanto no pensamento de Neves quanto no de Bósi uma certa flexibilidade que caracteriza o processo: ele ganha sentido justamente por sua abertura ao novo e por permitir que o indivíduo revise e interfira, mesmo que de forma inconsciente, em suas próprias lembranças.

Mais adiante nos capítulos do livro, Bósi (1995) reflete sobre a existência de dois tipos distintos de memória: uma voltada para a ação cotidiana, sustentada por hábitos e necessidades práticas, e outra ligada à evocação do passado em si, essa sendo mais livre e contemplativa. Enquanto a primeira serve à vida cotidiana e é marcada pela rotina, a segunda parece surgir justamente quando não existem pressões sociais. Para Bósi, é dessa última que nascem as relações mais sensíveis com o passado, pois cresce do desejo puro de recordar e, por surgir de maneira natural e espontânea, abre espaço para novas formas de interação com o tempo.

Para além do conceito puro de memória, é necessário voltar o olhar, também, para a memória coletiva. Diferentemente da individual, ela não depende de uma única pessoa para existir pois está vinculada a um grupo social, familiar ou institucional, e permanece viva graças ao elo entre seus integrantes. Para Bezerra (1992), não se trata de algo espontâneo, é um fazer que precisa ser constantemente estimulado e reavivado para que não se perca. Além de assegurar a coesão do grupo, a memória coletiva adquire maior importância em momentos delicados, evidenciando o valor afetivo e o teor identitário que carrega.

2.2.2. O valor simbólico dos objetos de memória

“Todos nós temos objetos que trazem boas recordações e passam a integrar nosso acervo de memórias” (Damazio, 2013, p.44).

A pesquisa de Vera Damazio no campo do design se dedica a estudar as relações entre o mundo material e as pessoas, extraindo disso algumas questões essenciais, como o motivo pelo qual certos objetos se tornam especiais e quais características possibilitam esse vínculo afetivo. Um diploma de artes marciais, o terço da primeira eucaristia, fotos 3x4 dos pais ao longo dos anos, uma pulseirinha da maternidade: exemplos de bens aparentemente simples, mas carregados de significados. Para esses objetos que despertam sentimentos e lembranças positivas, Damazio (2013) propôs o termo “coisas que fazem bem lembrar”.

Essa categoria de artefatos que despertam emoções revela uma dimensão simbólica atribuída ao mundo das coisas que ultrapassa o propósito para o qual foram criadas. Para Nery (2017), esses objetos podem ser tanto os de uso diário quanto aqueles guardados em gavetas, armários ou expostos em algum canto da casa. O que importa não é a posição que ocupam, é o valor afetivo que adquirem ao longo do tempo, pela convivência e pelo cuidado de seus donos. Assim, a ligação emocional depende da forma como um objeto é investido de atenção, revisitado ou simplesmente preservado. Mesmo aqueles que permanecem guardados em caixas e não são tocados há anos ou os que são tão rotineiros que no dia a dia passam despercebidos desempenham o papel de garantir que uma parte da história não se perca.

Damazio (2006) acredita que esses artefatos especiais se destacam dos demais por fortalecer e confortar tanto a seus donos quanto às pessoas ao seu redor. Despertam, portanto, emoções que estão atreladas às lembranças, pois são suportes concretos daquilo que só existe no mundo imaterial. Em suas palavras: “as coisas são a parte tangível de nossa identidade e memórias” (Damazio, 2006, p. 47).

Esse pensamento é reforçado por Bósi (1995), que observa como objetos queridos, ao envelhecerem junto de seus donos, são capazes de transmitir uma sensação de continuidade. Eles acompanham o passar do tempo e o tornam visível e palpável. Cada um deles pode ser compreendido como um fragmento da história que, quando preservado, vira um elo com o passado.

Em memória e sociedade: lembranças de velhos, Bósi (1995) reflete ainda sobre como muitos dos entrevistados se queixaram com pesar da perda de algum objeto de valor sentimental, a exemplo de D. Brites, que perdeu um livro que marcou sua adolescência e já não consegue se lembrar do conteúdo. Essa observação ilustra como o desaparecimento de um objeto significativo representa a ausência de qualidades do tempo, que, sem esse suporte, tendem a cair em esquecimento. A perda do objeto, portanto, é a perda de um vínculo, um rompimento na continuidade que conecta o indivíduo à sua história. Logo vem à mente: quais características de seu eu mais jovem D. Brites recuperaria ao folhear as páginas do livro? será que teria sensação de conforto ao revisita-lo? são questões cujas respostas se perdem junto ao material.

Assim como os objetos, o lar também desempenha papel como espaço de memória, pois seus cômodos, móveis, cheiros e sons característicos são parte do cotidiano e da rotina. Como observa Bósi (1995), o lar que abriga uma família durante anos carrega algo das pessoas que ali viveram, uma presença que persiste no ambiente mesmo depois da partida. As marcas no chão e paredes, o desgaste das maçanetas ou as rachaduras no gesso: tudo é traço de ocupação e vida que permeia o material e conta alguma característica da rotina dessas pessoas e de como elas interagem com o espaço. Ao pensar no contexto da memória familiar, tanto os objetos quanto o ambiente que os abrigam podem ser encarados como fonte de informação para a manutenção da memória.

2.2. Design e memória

2.2.1 Memória gráfica e cultura material

A memória gráfica tem se consolidado como um campo importante dentro dos estudos de design, especialmente por seu vínculo com a preservação e valorização de artefatos visuais. Em português e espanhol o termo passou a denominar o resgate de impressos efêmeros e a construção de identidades visuais locais, movimento que só começou a ganhar força a partir de 2008 (Farias; Braga, 2018).

Os estudos sobre essa área, principalmente os que são de interesse do design gráfico, buscam compreender como imagens e formas visuais participam dos processos de construção cultural e como uma sociedade seleciona, cria e preserva essas representações (Farias; Braga, 2018). Assim, a memória gráfica pode ser entendida como a análise do conjunto de artefatos visuais que uma sociedade produz ao longo do tempo, revelando contextos histórico-culturais característicos do período. Nesse sentido, estudar memória gráfica é investigar como o design participa da formação de identidades e expressa valores sociais de forma visual.

No Brasil, uma das principais motivações dos que pesquisam o tema é estabelecer uma identidade gráfica nacional por meio do inventário, análise e preservação de objetos, o que abrange desde elementos impressos à paisagens urbanas, bem como as relações afetivas que as pessoas estabelecem com esses elementos (Leschko et al., 2014).

Os esforços em debruçar-se sobre esses objetos em parte se relacionam com a noção de memória cultural objetivada, entendida por Jan Assmann como a capacidade de certos artefatos serem portadores de “energia mnemônica”, armazenando informações que permitem a um grupo formar uma consciência de sua singularidade (Assmann, 1995, apud Farias; Braga, 2018, p. 10). Isso significa dizer que objetos gráficos, como cartazes, letreiros, jornais, embalagens, etc, são potenciais portadores de memória social ao preservarem modos de pensar, valores e práticas comunicacionais de um grupo em uma época.

Essa mesma qualidade dos objetos de reter características do passado é percebida em “Um olhar do design gráfico sobre memória, efêmeros e afeto: delineando a memória gráfica brasileira” (Reis, 2015):

Estudar memória gráfica é atentar-se para o cotidiano. Ouso a dizer, que é valorizar o corriqueiro, não no sentido de ‘o que é sem graça, vulgar’, mas no sentido ‘do que é usual, habitual’. Olhar para esses objetos é procurar sinais deixados pela sociedade daquele tempo do qual pertencia esse objeto, por isso, trabalhar com a memória gráfica se torna tão especial: a busca imagética que revela vivências e costumes (Reis, 2015, p. 244).

Essa perspectiva ilustra bem uma das principais qualidades do estudo da memória gráfica: o interesse em objetos “banais”, que são tão pertencentes ao dia a dia que passam

despercebidos, mas que carregam consigo características valiosas sobre como as pessoas se relacionavam com as imagens e com o próprio ato de comunicar.

Os objetos de interesse da memória gráfica se aproximam em tema e abordagem daqueles propostos pelo campo da cultura material. Originalmente relacionada à disciplina da arqueologia, a cultura material pode ser compreendida como um campo em expansão que pesquisa a produção material da humanidade. Sendo um campo emergente e multifacetado, as técnicas para identificar, classificar e interpretar os objetos abrangem diversos métodos, que vão desde a identificação da matéria prima e ao modo como são produzidos os artefatos até a análise de suas características físicas, design e estilo (Lima, 2011).

Portanto, os resultados desses estudos pela arqueologia permitem atribuir achados a grupos específicos e reconstituir o passado (Lima, 2011), e, no design gráfico, a análise da linguagem gráfica desses objetos revela aspectos importantes sobre os repertórios, tendências e gostos de uma época (Farias; Braga, 2018). Quando combinadas, as análises desses dois aspectos permite compreender, além de elementos técnicos, os significados sociais e culturais atribuídos a esses artefatos por diferentes grupos envolvidos em sua produção e circulação. Esse tipo de abordagem combinada pode gerar interpretações históricas mais amplas e aprofundadas, contribuindo significativamente para o entendimento das sociedades (Farias; Braga, 2018).

Ao articular os conceitos de memória gráfica, identidade cultural e cultura material, é possível enxergar o design como um instrumento de preservação e interpretação histórica. O estudo dos objetos revela camadas que ultrapassam sua função comunicacional e estética e passam a representar registros de relações sociais, valores e cultura.

2.2.2. Os museus, acervos e coleções

O ato de colecionar acompanha a humanidade desde suas origens, manifestando-se como uma forma de conservar e atribuir significados aos objetos. É uma prática de escolha e organização na qual se reflete a curiosidade, o gosto e a visão de mundo de quem coleciona e que foi evoluindo e sistematizando-se conforme o passar do tempo.

Com o início das Grandes Navegações e a “descoberta” de um mundo ainda inexplorado, teve início também a intensificação do comércio global, aquecido pela facilidade de locomoção e pelos artigos exóticos que chegavam ao Velho Continente. Para Corá e Battenstin (2021) é nesse contexto que surgem, na Europa Ocidental do fim do século XV, os chamados “gabinetes de curiosidades” (Figura 1), lugares onde nobres e burgueses guardavam tudo que considerassem fantástico e valioso, que representassem a diversidade do mundo e que traduzisse seu poder e prestígio.

Figura 1: Gabinete de curiosidades



Fonte: Domenico Remps. Disponível em: <https://ensaiosenotas.com/2023/01/17/o-gabinete-de-curiosidades/> .

Acesso em: 20 nov. 2025.

Apesar de não ser o primeiro registro histórico de colecionismo, os gabinetes foram um marco importante na forma de acumular objetos. Essas coleções podiam ocupar desde mobiliários, como o próprio nome sugere, a ambientes inteiros, em um conglomerado de artefatos, ainda sem catalogação, que falavam sobre o mundo natural, antiguidades e arte (Corá, Battenstin, 2021). Com o tempo, os proprietários dos gabinetes de curiosidades passaram a permitir a visita de viajantes e estudiosos, gesto que marcou os primeiros passos rumo ao surgimento dos museus (Martins et al., 2013).

No decorrer dos séculos a maneira de expor essas coleções nos museus foi sofrendo alterações quanto às técnicas conforme a necessidade de melhorar a comunicação com o público. Foi a partir do século XIX que, além de separar os objetos de acordo com as áreas de conhecimento, outros métodos passaram a ser incorporados à organização dos acervos, como a seleção mais criteriosa dos objetos a serem exibidos, o aumento do espaço de respiro entre as peças para facilitar a percepção, a introdução de legendas que descrevessem e contextualizassem os itens e, mais recentemente, a preocupação com os objetivos da exposição, a inclusão de elementos audiovisuais, projeções e diferentes artifícios gráficos que permitam ampliar as formas de interação com o acervo (Martins et al., 2013).

Enquanto os museus institucionalizam a prática da coleção, transformando objetos em testemunhos históricos para o público, as coleções particulares são uma versão mais íntima dessa mesma lógica. Ambas as formas de conservar objetos compartilham o desejo de atribuir valor e significado ao que é guardado, seja pela memória, pela estética ou pela raridade.

2.3. O livro como suporte

2.3.1 Origem e definição

O livro constitui uma das formas mais antigas de registro e documentação do conhecimento humano. Ele abriga ideias, crenças e narrativas que acompanham o desenvolvimento das civilizações ao longo da história (Haslam, 2010). Para além de repositório de informações, ele reflete modos de pensar e de comunicar de diferentes épocas.

Ainda segundo Haslam (2010), sua origem está diretamente ligada aos primeiros suportes materiais da escrita e à relação do ser humano com os elementos naturais. Inicialmente, o registro textual foi feito em superfícies como madeira, folhas, couro e, mais tarde, no papiro egípcio, que organizava textos em rolos ilustrados e dispostos em colunas. Com o uso de peles animais surgiu o pergaminho, que era mais resistente e flexível e possibilitou a existência do Códice, uma versão mais semelhante ao livro atual, com folhas dobradas, reunidas e costuradas. A introdução da impressão com tipos móveis na Europa, no século XV, marcou uma transformação no modo de produzir esse tipo de material ao permitir sua reprodução em maior escala. Foi o início da difusão do livro como objeto cultural e da construção da relevância que mantém até hoje.

Como objeto do mundo físico, o livro pode ser compreendido como o suporte material para um texto, seja ele escrito ou não, cujo conteúdo é organizado para transmitir uma mensagem (Ortega, Tolentino, 2020). Haslam (2010), entretanto, acredita que nenhuma descrição puramente material é capaz de contemplar a complexidade de sua influência. Por isso, propõe um outro olhar para a definição: o livro seria “um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço” (Haslam, 2010, p.9). Esse conceito amplia a compreensão do livro ao reconhecê-lo como meio de continuidade da cultura e memória humana e ele passa a ser visto como um elo entre presente e passado, capaz de preservar e prolongar as histórias, ideias e identidades que carrega.

2.3.2 Design Editorial e estrutura do livro físico

Para além de seus significados material e simbólico, o livro é, também, um projeto de comunicação visual, em que forma e estrutura gráfica participam ativamente da maneira como o conteúdo é lido e assimilado. É nesse ponto que o design editorial se insere: ele define como os elementos da obra se organizam e dialogam dentro do projeto, tornando a informação clara e coerente por meio da escolha cuidadosa de cores, tipografia, margens e ritmo das páginas.

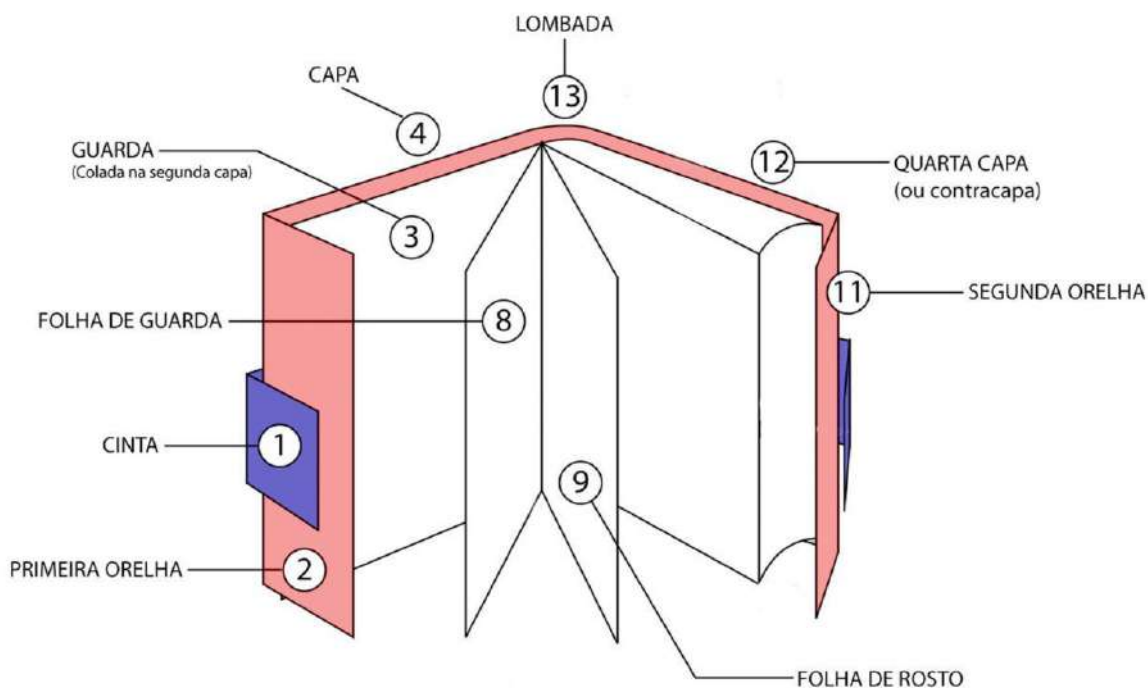
No caso dos livros impressos, ele assume também a função de dar corpo físico ao material original; um papel que abrange elementos que conferem identidade e personalidade à obra.

Para Hendel (2003), as escolhas projetuais de design são tão relevantes que ajudam a definir o próprio conteúdo do livro, sendo parte conjunta e inseparável da obra. Cada elemento visual produz algum efeito sobre o leitor e, mesmo quando não é percebido conscientemente, atua de forma sutil na maneira como o texto é absorvido. Assim, o designer participa ativamente da construção da experiência de leitura como mediador entre o texto e público, sempre guiado pela intencionalidade de suas decisões. O projeto gráfico contribui para estabelecer o clima e a emoção da narrativa: as escolhas visuais podem aproximar ou distanciar o leitor em passagens sensíveis, bem como acelerar ou desacelerar o ritmo da leitura em momentos de maior tensão.

No contexto contemporâneo, marcado pela circulação de conteúdos em múltiplos suportes, o design editorial permanece essencial para a valorização do livro como objeto cultural. Além de garantir a integração com a obra, ele cria experiências táteis e visuais que não são possíveis de serem reproduzidas nos meios digitais, contribuindo para preservar a relevância do impresso e fortalecer vínculos com a leitura.

Para entender e projetar de forma mais consistente esse suporte, que é o produto final deste estudo, é necessário olhar para as partes que o compõem como objeto físico. Para Morissawa (2015), muitos fatores podem influir na composição de um material impresso, dependendo dos aspectos da obra, do estilo editorial e até de questões econômicas. Em “Os aspectos formais do livro”, a autora se propõe a explorar todas as possibilidades de composição desse material, sendo abrangente e detalhista quanto aos aspectos técnicos que caracterizam essas publicações. Para este trabalho, reserva-se a apresentar aqui apenas as partes necessárias a serem exploradas no processo de concepção projetual.

Sendo assim, Morissawa (2015) subdivide as partes constitutivas do livro em duas grandes categorias: o revestimento e o miolo. O revestimento engloba toda a constituição externa do material, sendo composto por: capa, lombada e contracapa. Já o miolo refere-se à obra em si e engloba: falso rosto, rosto, dedicatória, conteúdo e colofão (Figura 2).

Figura 2: Esquema ilustrativo das partes do livro

Fonte: Editora Paco. Disponível em: <https://editorialpaco.com.br/quais-sao-as-partes-de-um-livro-impresso/>.

Acesso em: 20 nov. 2025.

Capa: para Morissawa (2015), a capa pode ser resumida como o invólucro que distingue a obra das demais. Geralmente, apresenta as informações básicas distintivas, como o nome do autor e da obra, e elementos de identificação da editora. Todos esses componentes podem estar distribuídos de forma livre do espaço de capa, porém, habitualmente, o destaque gráfico está no título do material. A face interna da capa, também chamada de “segunda capa” é um espaço geralmente mantido em branco.

Lombada: Morissawa (2015) define a lombada como o espaço composto pela espessura do livro, podendo ou não apresentar o título da obra para facilitar a distinção, já que geralmente estará exposta em prateleiras junto com outros materiais.

Contracapa: Morissawa (2015) a descreve apenas como sendo o revestimento do verso do livro. Em sua face interna, ou “terceira capa” também mantém-se reservado um espaço em branco.

Guarda: a folha de guarda nada mais é que uma folha em branco que antecede o conteúdo do livro. Para Morissawa (2015), ela reflete um cuidado editorial em reservar um espaço para dedicatórias e anotações.

Falso rosto: elemento posterior à folha de guarda, nela aparece impresso apenas o título da publicação. Morissawa (2015) reflete que a presença ou não deste elemento está muito atrelada ao estilo editorial, mas pode também ser um artifício para driblar uma possível sobra de páginas do caderno no projeto.

Rosto: “Componente de apresentação formal mais importante,[...] é a página de registros essenciais da obra” (Morissawa, 2015, p. 31). Dentre as informações contidas nessa página estão o nome do autor, título e subtítulo da obra.

Dedicatória: ocorre quando a obra é dedicada pelo autor a alguém. Morissawa (2015) ressalta a importância de estar registrada em página ímpar, em um dos cantos e de forma discreta. O verso dessa página é reservado em branco.

Conteúdo: Morissawa (2015) utiliza o termo “texto” para referir-se a essa categoria. Aqui, porém, como o material que compõe o livro será em maioria imagético, optou-se por utilizar o termo “conteúdo”. Essa categoria engloba toda a carga conteudista da obra.

Colofão: segundo Morissawa (2015), é o elemento pós-textual que apresenta a escala de serviços profissionais envolvidos na produção da obra, bem como todo o material e acabamentos utilizados no projeto.

Compreender esses componentes é um passo essencial para refletir sobre as escolhas que dão forma ao livro e avaliar o que é essencial ou não dentro de cada realidade projetual. Estes componentes não são uma imposição ou regra a ser seguida, mas são convenções amplamente reproduzidas quando se trata desse suporte. Em projetos de cunho mais experimental e livre, o designer pode adaptar ou até mesmo não utilizá-las, tudo depende da intenção e da construção conceitual da obra.

2.3.3 Fotolivro

O livro fotográfico, como o próprio nome sugere, nasce da interseção entre fotografia e livro, configurando-se como um objeto híbrido que articula linguagem visual e estrutura editorial. Essa relação desenvolveu-se de maneira integrada às transformações culturais,

sociais e tecnológicas ao longo da história, sendo influenciada tanto pela evolução das práticas fotográficas quanto pelos avanços nos processos editoriais. Desde seu surgimento, a fotografia esteve associada à necessidade de reprodução e circulação de imagens, especialmente em um contexto marcado pela expansão da imprensa e pela busca por meios mais precisos e eficientes de registro visual no século XIX (Mazzilli, 2020). Nesse cenário, o livro consolidou-se como um dos principais suportes para a difusão da imagem fotográfica, assumindo papel importante na formação de acervos a partir da fotografia.

O termo livro fotográfico, por sua vez, é amplo e abrange toda publicação em que a fotografia está como foco central da obra, como álbuns de família, registros documentais e livros institucionais. Dentro desse universo mais abrangente, insere-se o fotolivro como uma categoria específica, voltada não apenas à apresentação de imagens, mas à construção de um discurso visual articulado. Para Badger (2015), o fotolivro diferencia-se dos demais livros fotográficos justamente por integrar estrategicamente outras linguagens à fotografia, como a edição de imagens e o design, para criar uma narrativa com estrutura. Levando em conta essa perspectiva, o livro deixa de operar apenas como suporte e vira parte da própria narrativa, pois é dotado de sentidos ele próprio como objeto.

Nesse tipo de publicação, a construção do sentido ocorre majoritariamente pela leitura visual, uma vez que o texto, quando presente, ocupa função secundária e geralmente reflexiva. Em produções contemporâneas, observa-se a valorização da sequência de imagens como eixo principal da narrativa, enquanto os textos costumam ocupar espaços delimitados, como introduções, prefácios ou encerramentos, conferindo à obra um caráter mais livre e interpretativo do que explicativo (RAMOS, 2018) (Figuras 3 e 4).

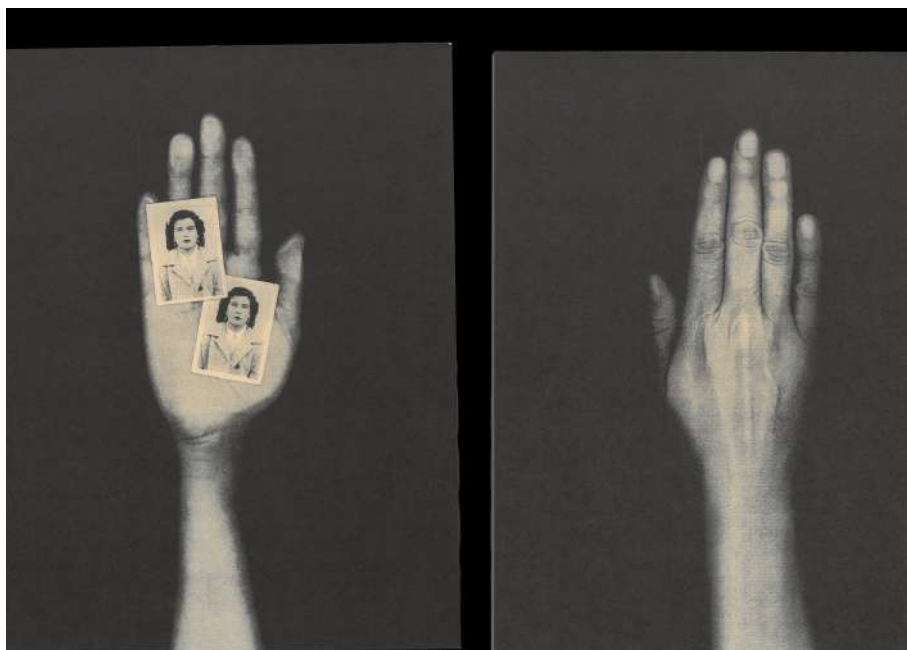
Figura 3: El jardín de senderos que se bifurcan (2022), de Tarrah Krajnak.



Fonte: Le Bal Books.Disponível em: <https://lebalbooks.com/en/el-jardin-de-senderos-que-se-bifurcan>.

Acesso em: 20 nov. 2025.

Figura 4: El jardín de senderos que se bifurcan (2022), de Tarrah Krajnak.



Fonte: Le Bal Books.Disponível em: <https://lebalbooks.com/en/el-jardin-de-senderos-que-se-bifurcan>.

Acesso em: 20 nov. 2025.

Essa estrutura faz da leitura um processo menos guiado, onde o leitor ganha espaço para construir em conjunto sua própria visão sobre as imagens. Para além disso, o fotolivro distingue-se de outros modos de apresentação da fotografia, como exposições físicas ou plataformas digitais, por proporcionar uma experiência íntima e tátil. O manuseio, a passagem das páginas e a possibilidade de retorno ao conteúdo criam uma temporalidade própria, distinta da lógica acelerada das mídias digitais.

3. METODOLOGIA

3.1. Metodologia de pesquisa

Esta pesquisa caracteriza-se como um levantamento bibliográfico de natureza exploratória, uma abordagem metodológica que se apropria de procedimentos que permitem compreender, organizar e interpretar referências relacionadas ao trabalho como forma de aproximar o pesquisador do tema proposto.

Para estes fins adotaram-se os critérios metodológicos propostos por Gil (2002), que orienta a estruturação do projeto a partir da delimitação do problema de pesquisa e seus objetivos, etapa inicial que direciona e conduz o todo o processo investigativo. Em seguida, o método envolveu a pesquisa e análise de livros, dissertações, revistas científicas, etc. como parte da construção de conhecimento necessário para a discussão teórica e posterior desenvolvimento prático do trabalho.

Ademais, o projeto empregou uma abordagem qualitativa, propondo-se a interpretar e compreender fenômenos sem a intenção de quantificar dados. Esse direcionamento permite um arranjo mais aprofundado do tema, valorizando o contexto e as nuances de diversos autores a fim de incorporar outras perspectivas ao trabalho.

Dessa forma, a metodologia funciona como um caminho seguro, garantindo o desenvolvimento adequado do projeto rumo a uma solução para o problema proposto, ao mesmo tempo em que assegura rigor científico e coerência entre as etapas da pesquisa.

3.2. Metodologia de projeto

Para a concepção deste projeto foi empregada a metodologia criativa descrita por Fuentes (2006), que analisa e destrincha métodos propostos anteriormente por outros autores de referência para desenvolver sua própria versão de síntese das etapas essenciais relacionadas ao desenvolvimento de projetos em design.

Em sua abordagem, o autor subdivide o processo criativo em três etapas:

1) **Necessidades** - é o ponto de partida de todo projeto e existe para que o designer possa identificar seus requisitos, especificidades e complicações. É nesta fase que se faz o levantamento de informações pertinentes ao universo do trabalho, como o contexto cultural e social e as referências conceituais relacionadas. Nela também são avaliados os recursos disponíveis e outros fatores de limitação que possam servir como base para estabelecer as decisões posteriores, servindo como um guia e limitador dos caminhos possíveis para a resolução da proposta (Fuentes, 2006).

2) **Concepção** - fase projetual em que é feita a sintetização das informações coletadas na etapa de Necessidades para que sejam transformadas em propostas visuais. Nesse momento, o designer constrói a conceituação do projeto através de esboços, experimentações e pesquisas visuais que orientem seu desenvolvimento e o caminho visual que almeja. É o momento preliminar à execução final, permite avaliar possibilidades e explorar diferentes soluções visuais (Fuentes, 2006).

3) **Concretização** - nesta etapa do método as ideias e materiais desenvolvidos nas fases anteriores são transformados no material final. Aqui são trabalhados os componentes técnicos principais do projeto, como a escolha de suporte, os materiais a serem utilizados, o formato, tipografia, cores e acabamentos a fim de adequar a solução aos objetivos estabelecidos (Fuentes, 2006). A concretização é, portanto, a materialização dos caminhos técnicos e conceituais para atingir um resultado final adequado e coerente ao que foi estabelecido como objetivo.

Para este projeto, que trata especificamente da concepção de um livro, as etapas foram sintetizadas e adaptadas para melhor atender ao desenvolvimento do objeto final, considerando suas particularidades editoriais e indo de acordo com pensamento de Fuentes (2006), que defende a completa integração do designer ao método para que, assim, possa utilizá-lo a seu favor como uma maneira livre e própria de projetar. Tendo isso em mente, na Figura 5 são listados os procedimentos adotados em cada fase de desenvolvimento do fotolivre.

Figura 5: Metodologia de Fuentes (2006) adaptada ao projeto do livro

ETAPA	PROCEDIMENTOS
Necessidades	1. Necessidade 2. Análise da necessidade 3. Pesquisa e análise de similares
Concepção	1. Curadoria dos objetos e definição da narrativa 2. Desenvolvimento de elementos textuais 3. Painel semântico 4. Estrutura e espelho
Concretização	1. Formato e grid 2. Layout 3. Tipografia 4. Cor 5. Recursos gráficos 6. Arte final 7. Impressão 8. Encadernação

Fonte: da autora.

4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

A partir do entendimento e adaptação dos passos da metodologia de Fuentes (2006) deu-se início ao processo criativo de desenvolvimento do livro.

4.1 Necessidades

Como descrito anteriormente, nesta etapa são definidas as razões que originam o trabalho de design e suas demais especificações para que ele seja cumprido satisfazendo seus objetivos. A seguir são descritos os processos adotados em cada subtópico dessa fase.

4.1.1 Necessidade

Para Fuentes (2006), todo projeto gráfico nasce de uma necessidade, e esta nem sempre é originada de um pensamento racional ou da demanda de um cliente, podendo surgir a partir de imprevistos, interesses de comunicação, necessidades de marketing e até mesmo da pura vontade de projetar. Por esse motivo, é fundamental delimitar com clareza o que origina o projeto para compreender o contexto em que ele se insere, suas intenções e expectativas. No caso deste trabalho, que não surge da demanda de um cliente específico, mas dentro de contextos acadêmicos e pessoais, a necessidade se constrói a partir do reconhecimento dos objetos como elementos ligados à memória e à identidade.

Os objetos dos pais da autora, elementos centrais deste trabalho, outrora dispersos e desorganizados, carregam em sua materialidade o peso de serem portadores de memória que, sem os devidos cuidados, tendem a se perder. Nesse sentido, o fotolivro surge como resposta a uma demanda de preservação, registro e interpretação desse acervo. A proposta se fundamenta, portanto, na necessidade de transformar esta coleção em narrativa, capaz de atribuir sentido gráfico e editorial às lembranças.

O projeto, então, se constrói a partir dessa necessidade, estabelecendo como objetivo principal a concepção de um fotolivro que reúna os objetos familiares sob um enfoque sensível, preocupando-se em apresentá-los como vestígios das relações familiares e do tempo.

4.1.2 Análise da necessidade

O segundo passo da etapa de Necessidade consistiu na realização de uma pré-seleção dos objetos, caracterizada como o primeiro contato da autora com o acervo familiar. O objetivo foi reunir, em um só lugar, objetos de valor simbólico pertencentes aos pais da autora, como forma de realizar um levantamento inicial dos materiais disponíveis e reconhecer o objeto central do trabalho (Figura 6). Nesta fase, os materiais não foram escolhidos a partir de critérios rígidos, mas identificados como artefatos significativos por meio de conversas informais com seus proprietários. Dentre o que foi reunido estão objetos pessoais da família nuclear, como carteiras de identidade, registros de nascimento, lembranças de batismo e fotografias antigas e deterioradas, além de objetos recebidos como presente, como cartões postais, bilhetes e cartas, e impressos efêmeros de diferentes épocas, como calendários e santinhos.

Figura 6: Conjunto inicial de objetos reunidos na pré-seleção do acervo.



Fonte: da autora.

No que se refere à comunicação, a análise da necessidade concentra-se em definir como esse conteúdo será transmitido ao leitor. Considerando a natureza sensível e pessoal do acervo, os objetivos comunicacionais não tem fins informativos ou meramente descritivos, eles se concentram em criar uma experiência de aproximação entre o leitor e as memórias apresentadas. Para tanto, a comunicação do fotolivro baseia-se, sobretudo, na interação entre imagem e texto, em que a fotografia assume papel central na construção da narrativa, enquanto a linguagem verbal entra como suporte, sem tirar o protagonismo dos objetos, mas dando a eles o contexto necessário para a construção de sentido. Essa estratégia reflete também a intenção de construção de uma narrativa a partir dos objetos, privilegiando uma leitura sequencial que estimula o envolvimento do leitor com a história.

Quanto às limitações deste trabalho, a análise da necessidade está vinculada, principalmente, às condições de execução do projeto enquanto Trabalho de Conclusão de Curso. Para Fuentes (2006) o projeto de design deve ser entendido como um processo contínuo, onde planejamento, prazos e orçamento se articulam para condicionar as decisões projetuais. De acordo com o autor, o tempo é um dos fatores que determina a viabilidade técnica e estética e que impacta diretamente na qualidade final do trabalho. Diante disso, um

dos fatores a ser considerado é o cronograma acadêmico, que impõe limites de tempo definidos e exige maior organização das etapas de desenvolvimento do projeto. Paralelamente a isso, também entram em pauta as restrições orçamentárias, que influenciam por exemplo, na escolha do formato final do material, já antecipando os processos de escolha de materiais e impressão.

Tendo em vista essas considerações, definiu-se previamente que o livro seria projetado no formato A5, possibilitando a impressão de quatro páginas do material em uma única folha A4. Essa escolha foi adotada como estratégia para reduzir custos de produção, uma vez que o formato A4 é comumente utilizado no dia a dia, de fácil acesso e compatível com serviços de gráfica rápida, facilitando a reprodução do material sem a necessidade de cortes especiais ou processos industriais mais complexos. Dessa forma, o projeto se mantém viável dentro do orçamento disponível, sem comprometer sua estrutura.

4.1.3 Pesquisa e análise de similares

A pesquisa a que Fuentes (2006) se refere nessa etapa é uma forma de expandir o conhecimento acerca do universo do projeto e envolve o levantamento de informações e a contextualização do problema. Esse aprofundamento conceitual deve proporcionar ao designer um grande conjunto de dados, algo que o autor chama de “armazém” de informações, que deve muni-lo com os subsídios necessários para executar as fases posteriores do método.

Dentro desse contexto está inserida a construção do referencial teórico, desenvolvido ao longo do tópico 2 deste trabalho, uma vez que tem a função de embasar conceitualmente o projeto e ampliar a compreensão do tema, dando base necessária para as decisões gráficas e editoriais.

Para além disso, também neste subtópico, fez-se necessário conhecer e avaliar como foram desenvolvidos outros projetos semelhantes em seus diferentes contextos, a fim de traçar similaridades e compreender soluções adotadas por outros autores. O objetivo deste estudo é ampliar o repertório e fornecer bases para decisões ao longo do processo criativo. Para tanto, foi realizada uma pesquisa na internet a partir de palavras-chave relacionadas ao universo do

projeto, como memória, editorial e livro de fotografia. Os projetos editoriais encontrados foram então selecionados e analisados quanto a seus aspectos conceituais, gráficos e narrativos.

Dentre as referências encontradas de projetos com foco em imagem e memória está o livro *Entropy*, um editorial que reúne fotografias produzidas por Marcopoulos e que apresenta seus registros íntimos do cotidiano, de viagens e de diferentes ambientes ao longo dos anos de 2018 e 2019 (Figura 7). A obra configura-se como um livro que retrata a memória, a experiência pessoal e a passagem do tempo por meio de uma narrativa subjetiva.

Figura 7: Páginas do projeto editorial *Entropy*



Fonte: site oficial da editora Roma Publications. Disponível em: <https://www.romapublications.org/Roma251-500.html>. Acesso em: 20 nov. 2025.

Nesse projeto, a organização das imagens privilegia uma leitura sensível, misturando retratos e cenários sem uma hierarquia rígida entre o conteúdo. As páginas alternam entre apresentar fotografias em página inteira e sequências mais espaçadas, criando um ritmo visual interessante com as variações de escala. As imagens não obedecem a uma narrativa linear, mas juntas produzem sentido e criam contexto a partir da aproximação.

Um ponto importante de se destacar é a presença mínima de texto, que reforça o protagonismo da imagem no projeto. Ele aparece de maneira pontual e recuada, apenas contextualizando as cenas no início dos capítulos. Ademais, a diagramação é limpa e econômica, com grandes espaços vazios, que favorecem a interpretação das imagens como elementos contemplativos.

Outro projeto classificado como similar durante a pesquisa é *Fleeting Under the Light*, de Diana Guerra. O projeto é uma série de fotografias documentais, e também um livro, que pauta a experiência imigrante e as memórias familiares por meio de imagens fragmentadas (Figura 8). Do ponto de vista editorial, a obra se constrói com uma diagramação minimalista, com grande respiro entre as imagens e fotografias de página inteira. As fotografias apresentam um tom recorrente de “borrão”, uma característica que é derivada do processo de revelação artesanal das imagens, feito a partir de componentes do milho roxo e exposição à luz solar, mas que acaba adicionando texturas e variações tonais interessantes ao projeto. Como no projeto anterior, o ritmo é construído pela alternância entre imagens densas, páginas quase vazias e a presença tímida de texto. Um ponto interessante na obra da autora é a escolha de não contextualizar as memórias, segundo ela, é uma história “sem espaço ou tempo”.

Figura 8: Páginas do projeto editorial *Fleeting Under the Light*



Fonte: site oficial da editora Seaton Street Press. Disponível em: <https://seatonstreetpress.com/Fleeting-Under-Light>. Acesso em: 20 nov. 2025.

4.2 Concepção

Como descrito no capítulo de metodologia, neste momento são definidas as bases criativas e estratégicas do projeto, como o conceito central, a linguagem visual e os princípios que orientarão as decisões gráficas. É nesse momento que se organizam também as referências visuais, painel semântico, narrativa e a curadoria de conteúdo.

4.2.1 Curadoria dos objetos e definição da narrativa

Como movimento inicial da etapa de concepção do projeto foi feita a curadoria dos objetos pré-selecionados na etapa “Necessidade”. Esse passo é essencial para o desenvolvimento do editorial, uma vez que os elementos escolhidos não são apenas matéria-prima para o livro, mas também seu próprio conteúdo.

Para a definição do acervo, considerou-se o tamanho final estimado do projeto editorial, de modo que a quantidade de objetos selecionados fosse compatível com a extensão planejada do livro, que não poderia ser muito extenso devido às limitações temporais e orçamentárias. Além disso, a curadoria levou em conta a construção de uma narrativa cronológica, orientada pela proposta de remontar de forma sintética a história de formação da família.

Como parte dessa organização, definiu-se que o livro seria estruturado em capítulos, de modo a separar diferentes momentos da história:

- Capítulo 1 - Araruna. Saudade de tempos tranquilos: dedicado à infância e à adolescência da mãe da autora;
- Capítulo 2 - O Rio da infância: dedicado à infância e à adolescência do pai da autora;
- Capítulo 3 - Encontro e começo: dedicado a mostrar a evolução do relacionamento dos pais da autora como casal;
- Capítulo 4 - Rua Anhembi, 143: dedicado à compra da primeira casa do casal e à nova família que surgia;
- Capítulo 5 - Boas novas: dedicado ao nascimento da autora, primeira filha do casal;
- Capítulo 6 - Mais cores: dedicado ao nascimento da irmã da autora, segunda filha do casal;
- Capítulo 7 - Lembranças de agora: dedicado às memórias mais recentes da família e ao espaço da casa em que moram.

Assim, a escolha mais criteriosa dos elementos foi orientada por sua capacidade de contribuir para a construção dessa história e para a coerência dos capítulos. Nesse momento, optou-se por incorporar ao acervo mais fotografias para além das que já tinham sido

recolhidas. Elas foram retiradas de álbuns de fotos e entraram no projeto como forma de situar temporalmente os outros objetos e contribuir para a contextualização de cada elemento dentro do período ao qual pertence.

O processo de seleção foi feito em cooperação com os donos do acervo, os pais da autora, que, ao revisitar essas memórias, fizeram relatos informais que serviram como base para a posterior elaboração do conteúdo textual do livro.

Para registro e tratamento das imagens, os objetos foram fotografados com celular sob iluminação artificial (Figura 9), e as imagens resultantes passaram por recorte de fundo e tratamento digital (uniformização de cor, remoção de imperfeições que prejudicassem a leitura e outros ajustes mínimos) em programas de edição como Adobe Photoshop e Adobe Lightroom, com o objetivo de melhorar a nitidez e preparar o material para a edição final e diagramação.

Figura 9: Processo de fotografia do acervo



Fonte: da autora.

O resultado do processo de fotografia e tratamento das imagens pode ser visualizado abaixo, nas Figuras 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 16 que trazem todos os objetos selecionados já agrupados em seus respectivos capítulos.

Figura 10: Objetos que compõem o capítulo 1 do livro



Fonte: da autora.

Figura 11: Objetos que compõem o capítulo 2 do livro



Fonte: da autora.

Figura 12: Objetos que compõem o capítulo 3 do livro



Fonte: da autora.

Figura 13: Objetos que compõem o capítulo 4 do livro



Fonte: da autora.

Figura 14: Objetos que compõem o capítulo 5 do livro



Fonte: da autora.

Figura 15: Objetos que compõem o capítulo 6 do livro



Fonte: da autora.

Figura 16: Objetos que compõem o capítulo 7 do livro



Fonte: da autora.

4.2.2 Desenvolvimento de elementos textuais

Após a curadoria e o agrupamento dos objetos de acordo com a estrutura dos capítulos, definiu-se a necessidade de adicionar ao projeto elementos textuais complementares às imagens. Embora o livro se construa a partir dos objetos, constatou-se que apenas o conteúdo imagético não seria suficiente para sustentar a estrutura cronológica proposta, uma vez que alguns itens careciam de contextualização mínima para que fosse possível sua identificação e interpretação levando em conta também as camadas de sentido ligadas à memória.

Sendo assim, o texto foi pensado como recurso pontual para situar o leitor no contexto histórico e afetivo dos objetos sem conduzir ou roubar para si o protagonismo da obra. A primeira etapa da escrita destinou-se à elaboração de breves introduções para cada capítulo, a fim de oferecer ao leitor pistas sobre o conteúdo das seções e suprir eventuais lacunas causadas pela ausência de registros visuais. A segunda consistiu na criação de legendas

objetivas para as imagens, restritas à indicação de ano, local e, por vezes, breve contexto afetivo ou temporal.

Esses elementos textuais foram escritos em primeira pessoa, com a intenção de estabelecer uma relação de proximidade com o leitor. Ao assumir essa voz, as descrições, além de servirem para seus propósitos de construção narrativa e contextualização, funcionam como um convite à intimidade. Essa escolha dialoga, de certa forma, com a noção de *escrevivência*, desenvolvida por Conceição Evaristo, que defende o surgimento da escrita a partir das experiências pessoais e compartilhadas, evocando memória, corpo e história como base para uma escrita mais sensível.

No caso deste projeto, o conteúdo textual se forma a partir de retalhos de histórias vividas e ouvidas, que se mesclam às interpretações das memórias sob a perspectiva da autora e às suas próprias lembranças, resultando em uma história que se forma a partir do pessoal e do coletivo. O conteúdo textual do livro pode ser visualizado no APÊNDICE A.

4.2.3 Painel semântico

Como etapa seguinte da fase de Concepção, foi realizado um levantamento visual de referências que orientassem as decisões estéticas e conceituais do projeto para a construção de um painel semântico (Figura 17). Esse painel reúne inspirações de diferentes fontes, como texturas, trabalhos manuais e outros projetos editoriais e serve como base para a definição da linguagem gráfica nas etapas posteriores. Dentre as referências estão trabalhos de edição de imagem, colagens feitas a partir de objetos e o uso de papel vegetal para construção de sobreposições.

Além disso, o painel traz materiais e recursos relacionados às possibilidades de acabamento e encadernação, que auxiliaram na definição dos aspectos físicos do livro e na escolha de soluções que dialogassem com o conceito e com as limitações do projeto.

Figura 17: Painel semântico



Fonte: Pinterest. Compilado pela autora.

4.2.4 Estrutura e espelho

Com a curadoria e a subdivisão de capítulos definidos, deu-se início à distribuição do conteúdo de texto e imagem ao longo das páginas. Nessa etapa, o objetivo foi organizar os objetos de cada capítulo de forma coerente e, para isso, optou-se por seguir a sequência cronológica dos acontecimentos. A partir disso, foi construído o espelho do projeto gráfico (Figura 18), que orientou a distribuição dos conteúdos e possibilitou uma visualização geral de tamanho e progressão do livro.

Figura 18: Espelho do projeto gráfico

Elementos pré e pós textuais	Capítulo 1 - Araruna. Saudade de tempos tranquilos	Capítulo 2 - O Rio da infância	Capítulo 3 - Encontro e começo
Capítulo 4 - Rua Anhembi, 143	Capítulo 5 - Boas novas	Capítulo 6 - Mais cores	Capítulo 7 - Lembranças de agora

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63
64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79
80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95
96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111
112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127
128															

Fonte: da autora.

A disposição dos elementos ao longo das páginas considerou também as relações visuais entre as imagens para fazer aproximações por contexto ou período. Além disso, levou-se em conta a alternância entre páginas mais densas e páginas mais silenciosas para dar ritmo e evitar a monotonia.

Os capítulos não apresentam uma extensão uniforme: alguns ocupam mais páginas, enquanto outros são mais breves e diretos, como é o caso dos capítulos iniciais, que fazem referência a um período com poucos registros.

Por fim, o espelho possibilitou a visualização do livro como um todo e orientou decisões posteriores relacionadas a grid, layout, materiais e acabamentos.

4.3 Concretização

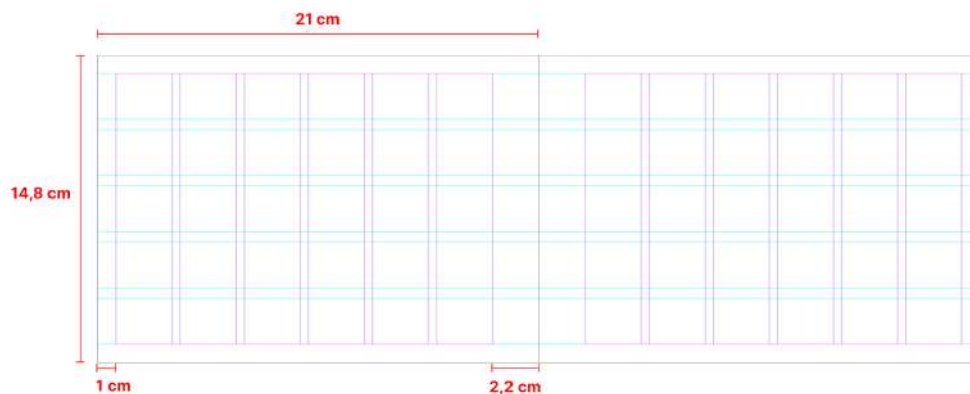
Esta é a fase final do método de Fuentes. Aqui, já com as etapas anteriores concluídas, “temos nas mãos todos os elementos teóricos, os intangíveis, os contratuais e os de sensibilidade para dar forma ao projeto” (Fuentes, 2006, p. 61).

4.3.1 Formato e grid

Como mencionado na seção de limitações projetuais, alguns dos fatores que influenciaram a escolha do formato do livro foram a otimização de recursos e a simplificação do processo de impressão. Com isso em mente, o formato escolhido para o projeto foi o A5. A escolha da orientação do papel, porém, foi guiada também por questões conceituais: optou-se pelo modo paisagem por reforçar o caráter sensível do projeto ao remeter a álbuns de fotografia tradicionais. Além disso, essa orientação simplificaria as etapas seguintes de produção, especialmente no que diz respeito à encadernação.

Para estabelecer a estrutura das informações dentro das páginas, foi escolhido o uso de um grid modular, por oferecer uma flexibilidade maior que facilita a distribuição e alinhamento do conteúdo. Diferente dos grids de coluna, muito usados para projetos com grande carga textual, o grid modular divide o espaço em células menores, o que permite combinar diferentes tamanhos e proporções de imagem sem deixar de seguir a estrutura que garante a harmonia da informação. Para Ellen Lupton (2006), ele ajuda a organizar a informação de forma mais complexa, permitindo criar zonas específicas para diferentes tipos de conteúdo e tornando-se muito eficaz em projetos em que o foco é a imagem, pois facilita sua distribuição sem engessar o layout.

Na Figura 19, que trata-se de uma visualização de páginas espelhadas, é possível observar a estrutura adotada para a montagem do projeto. Para definir as margens internas foi levado em consideração o acabamento da encadernação, que necessitaria de margem maior para o espaço de costura.

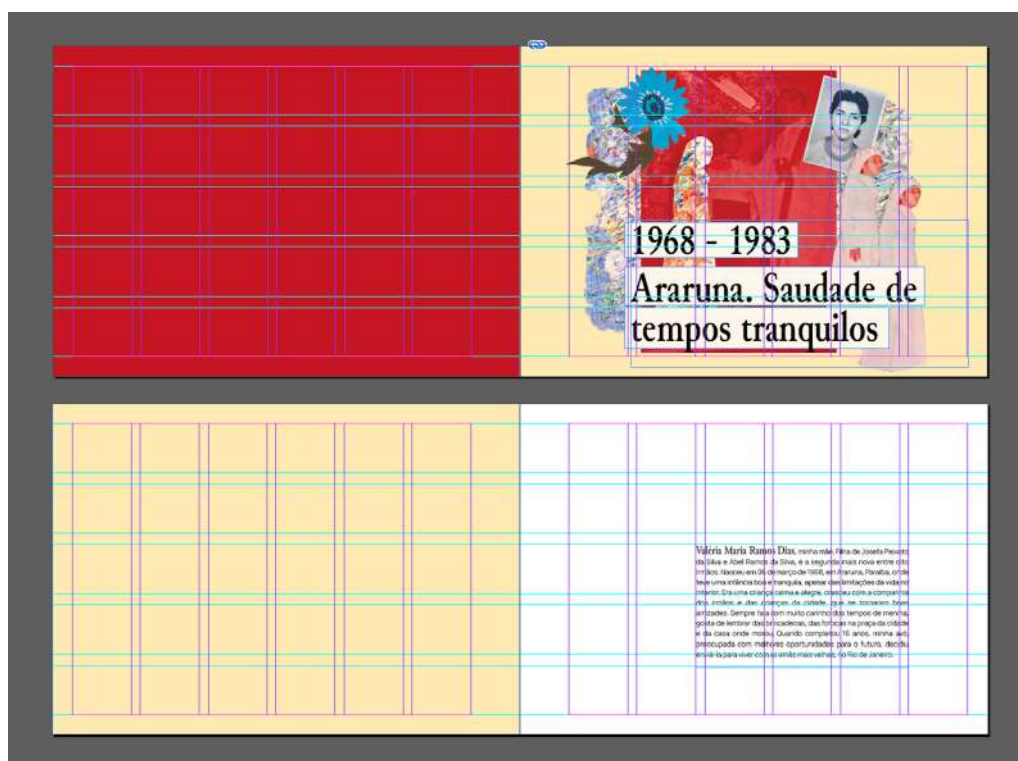
Figura 19: Grid de páginas do projeto

Fonte: da autora.

4.3.2 Layout

O layout das páginas do projeto não adotou uma estrutura fixa ao longo do livro, permitindo que a composição de texto e imagem surgisse de acordo com a necessidade de cada conteúdo. Algumas páginas comportam maior quantidade de elementos, enquanto outras são mais contidas, o que gerou uma grande variedade de arranjos (Figura 20). Essa escolha de composição ajuda a evitar a sensação de repetição e tende a permitir montagens mais sensíveis ao longo do desenvolvimento.

Figura 21: Layout de abertura de capítulo



Fonte: da autora.

4.3.3 Tipografia

O projeto gráfico do livro utilizou duas tipografias em sua composição, levando em conta, principalmente, critérios de legibilidade e adequação conceitual ao tema. A escolha por utilizar apenas duas fontes vem do propósito de não tornar os elementos textuais o foco central do material, sendo assim, ele varia pouco de tom e contexto de aplicação.

Para títulos e destaques, foi escolhida a tipografia “Junicode”, desenvolvida por *Peter S. Baker*, na variação Bold Condensed (Figura 22), aplicada em diferentes tamanhos. A fonte é gratuita, conta com a presença de serifas e desenho clássico e foi escolhida para contribuir com a construção de um contexto que dialoga com a passagem de tempo e a memória. Seu uso em tamanhos maiores deu certa expressividade aos títulos, auxiliando também na composição visual como elemento gráfico decorativo. Quando aplicada em menor escala e com espaçamento maior, ajuda a construir a sensação de deslocamento e sutileza.

Figura 22: Junicode Bold Condensed, tipografia para títulos

Junicode Bold Condensed	abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
	ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
	UVWXYZ 0123456789.,;:!"
	()[]{}+~*!/=<>_~^%\$#@&

Fonte: da autora.

A tipografia escolhida para texto corrido e legendas foi a Manrope, desenvolvida por *Mikhail Sharanda*, nas variações Light e Bold (Figura 23), aplicada principalmente nos tamanhos 9 e 10 pt. É uma fonte gratuita, sem serifa e de desenho limpo e moderno, o que contrapõe as características da Junicode e ajuda a criar equilíbrio. A versão Light foi usada na maioria dos textos de introdução e legendas, que seguem o princípio de se manterem discretos na composição, já a variação Bold foi aplicada apenas em breves marcações, como datas, locais e outros elementos pontuais.

Figura 23: Manrope Light e Bold, tipografia para textos e legendas

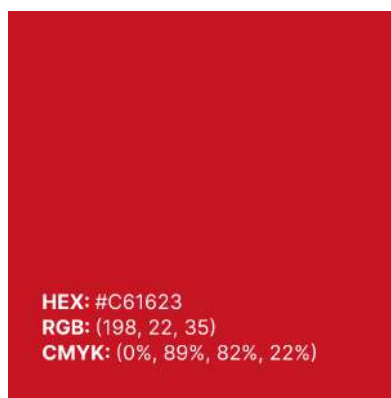
Manrope Light Bold	abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
	ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
	0123456789.,;:!"'()[]{}+~*!/=<>_~^%\$#@&
	abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ	
0123456789.,;:!"'()[]{}+~*!/=<>_~^%\$#@&	

Fonte: da autora.

4.3.4 Cor

A definição do vermelho como cor principal do projeto (Figura 24) está relacionada à ideia de representar uma memória viva, que, apesar de não tão recente e por vezes imprecisa, ainda pulsa e se transforma. Usar vermelho para transmitir essa sensação foi uma escolha baseada nos conceitos psicológicos associados ao uso da cor em projetos gráficos, que, para Bastos, Farina e Perez (2006), está intimamente ligada à simbologia da vida, intensidade, acolhimento e aproximação. Dentro do projeto, ela aparece em elementos de destaque, na capa e acabamentos do livro, nas divisões de capítulo e aplicada em variações tonais como efeito em algumas fotografias (Figura 25).

Figura 24: Tonalidade de vermelho escolhida



Fonte: da autora.

Figura 25: Exemplos de aplicação em páginas do livro

Fonte: da autora.

Para além do vermelho, optou-se por não adotar uma paleta rígida de outras cores a fim de valorizar o conteúdo original em suas cores reais, que é composto majoritariamente por fotografias de épocas, suportes e estados de preservação diferentes. O uso intencional de outras cores ocorre de forma pontual apenas nas colagens que abrem os capítulos, onde os tons surgem de forma experimental e como complemento aos objetos que estão em destaque.

4.3.5 Recursos gráficos

Como mencionado anteriormente, as fotografias dos objetos passaram por um momento inicial de edição, onde o foco era melhorar a nitidez e fazer recorte de fundo do material. Após isso, durante o processo de diagramação, algumas receberam aplicação de gradiente de cor em vermelho e de leve textura de granulação. Esse efeito foi utilizado como recurso de imersão, desvanecendo as imagens e dando a impressão de algo que está “impreciso” (Figura 26).

Figura 26: Efeitos de imagem e texturas aplicados sobre fotografias

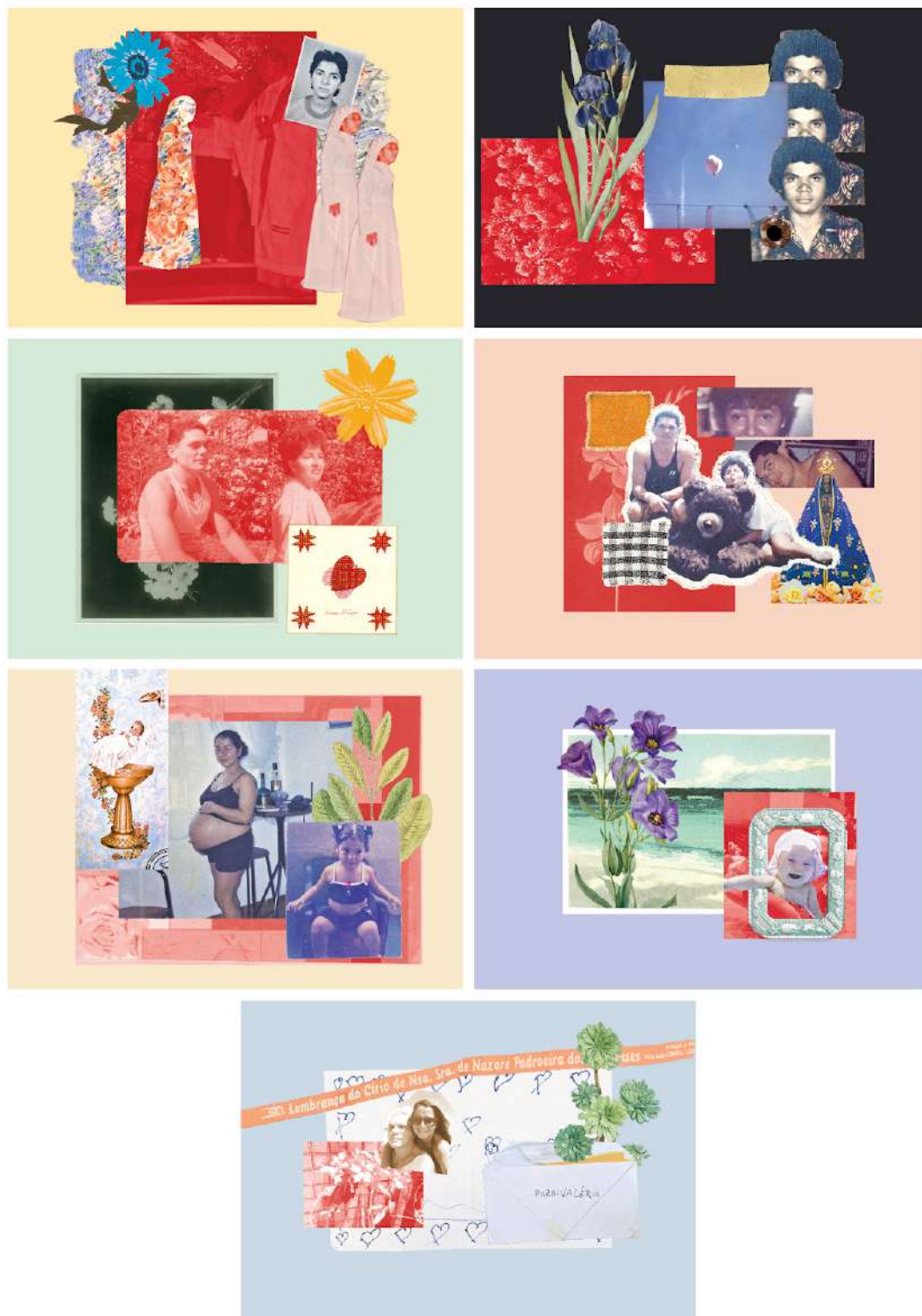


Fonte: da autora.

Outro recurso aplicado no projeto foi o uso de colagens a partir das fotografias e de outros elementos retirados de bancos de imagens de domínio público. Sua principal aplicação ocorreu nas capas dos capítulos, com a intenção de antecipar o clima e a estética que prevalecem em cada seção (Figura 27). A colagem foi adotada como estratégia compositiva por oferecer uma linguagem visual associada à fragmentação, à sobreposição e à reorganização de imagens, características que dialogam diretamente com o funcionamento da memória.

Além de seu potencial expressivo, a colagem remete ao fazer manual e ao gesto de reunir, recortar e recompor, aproximando o processo do fazer artesanal. Além disso, ao justapor objetos de contextos distintos, cria-se uma configuração onde novas relações de sentido são estabelecidas.

Figura 27: Capas desenvolvidas para os capítulos do livro



Fonte: da autora.

4.3.6 Arte final

Com a conclusão e definição das etapas anteriores, o projeto teve base e direcionamento suficiente para sua concretização no campo digital. Ao todo foram diagramadas, usando o Adobe Indesign, 128 páginas em formato A5, subdivididas no decorrer de 7 capítulos e sob o nome *Para que não esqueça* (APÊNDICE B).

Como estratégia para a diagramação das páginas, levou-se em consideração a relevância dos objetos e a frequência e contexto com o qual apareciam para estipular qual seria sua proporção e posicionamento na composição, a exemplo das apresentações de pessoas ou momentos marcantes, que receberam atenção especial ocupando páginas inteiras ou algum recurso de destaque.

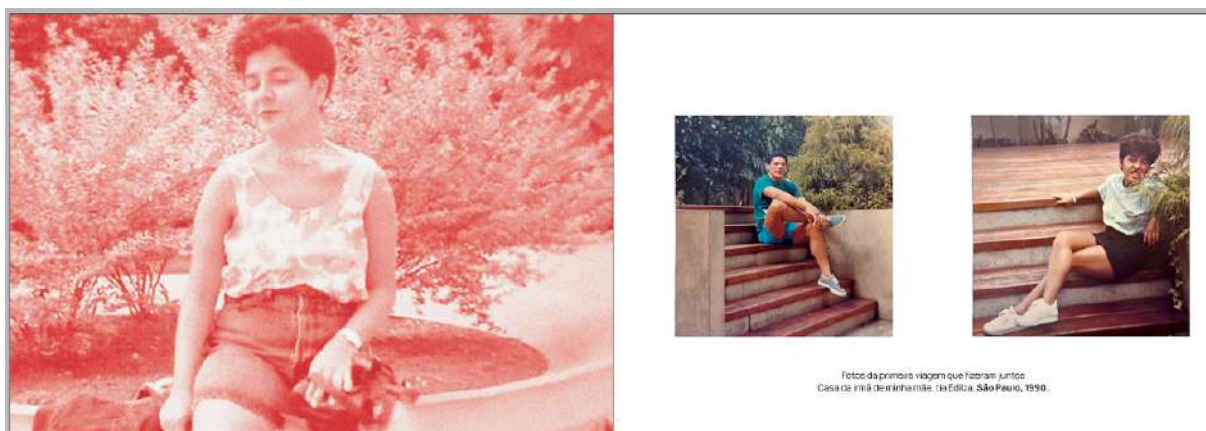
A linguagem visual evita excessos ou recursos decorativos que possam competir com o conteúdo e privilegia uma composição mais silenciosa e que valorize os objetos e suas texturas, desgastes e particularidades. Assim, a arte final organiza o conteúdo cronologicamente e participa ativamente na construção de sentido. Nas Figuras 28, 29, 30, 31 e 32 estão apresentadas algumas das páginas finais do projeto e, na Figura 33, uma simulação digital de sua aplicação.

Figura 28: Visualização espelhada de páginas internas do livro



Fonte: da autora.

Figura 29: Visualização espelhada de páginas internas do livro



Fonte: da autora.

Figura 30: Visualização espelhada de páginas internas do livro



Fonte: da autora.

Figura 31: Visualização espelhada de páginas internas do livro



Fonte: da autora.

Figura 32: Visualização espelhada de páginas internas do livro



Fonte: da autora.

Figura 33: Mockup digital

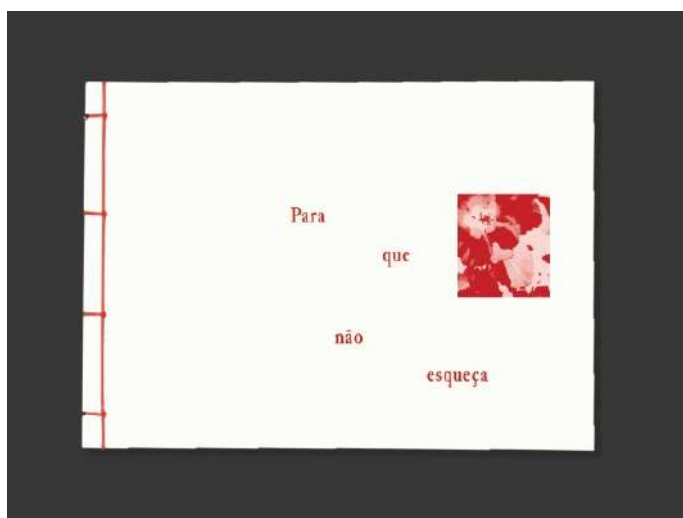


Fonte: da autora.

Para o design da capa do livro, optou-se por uma composição simples, composta apenas pelo título *Para que não esqueça*, na tipografia Junicode, e pela fotografia de uma flor com aplicação de degradê em vermelho, recurso utilizado também no tratamento das imagens internas. Essa escolha busca construir uma capa visualmente contida, que sugere a passagem e a dissolução do tempo por meio da sobreposição cromática e da disposição das palavras.

Como parte do processo projetual, foi elaborado um mockup simples com o objetivo de simular a aplicação final da capa (Figura 34).

Figura 34: Simulação digital da capa do livro



Fonte: da autora.

4.3.7 Impressão

Ao longo do processo de criação do material foram feitos alguns testes de cor, tamanho de letra e margens das páginas para obter melhor resultado final do impresso. Esses testes proporcionaram a execução em melhores condições e viabilizaram ajustes pontuais antes da impressão final.

Como dito anteriormente, o livro é um material projetado para tiragem única e dentro de limitações de tempo pré-estabelecidas, sendo assim, optou-se por fazer a impressão utilizando o serviço de gráfica rápida.

O miolo do livro foi impresso em papel Markatto na variação Finezza Bianco 120 G/M², que caracteriza-se por ser um material poroso e texturizado com linhas. A escolha desse papel para a impressão final deu-se tanto por razões estéticas quanto técnicas e foi uma recomendação recebida em uma visita de campo à um fornecedor de papéis da região. Visualmente, as linhas e a textura do papel criam uma interferência sutil nas imagens e adicionam dimensão à interação tátil com o objeto. A superfície irregular quebra a neutralidade que um papel liso teria, por exemplo, e agrega ao também ao conceito. Do ponto

de vista técnico, o papel escolhido possui superfície porosa, o que favorece a impressão por jato de tinta, técnica de gráfica rápida mais indicada para fotografias com grandes detalhes e variações tonais pois a absorção rápida da tinta reduz a possibilidade de borrões e reflexos e contribui para ter imagens mais nítidas.

Além desse papel, foi utilizado também, para criar interferências de sobreposição em menor quantidade, o papel Vegetal Clear Plus 92 G/M² com a técnica de impressão a laser. Esse recurso foi aplicado nas páginas de título dos capítulos, por exemplo.

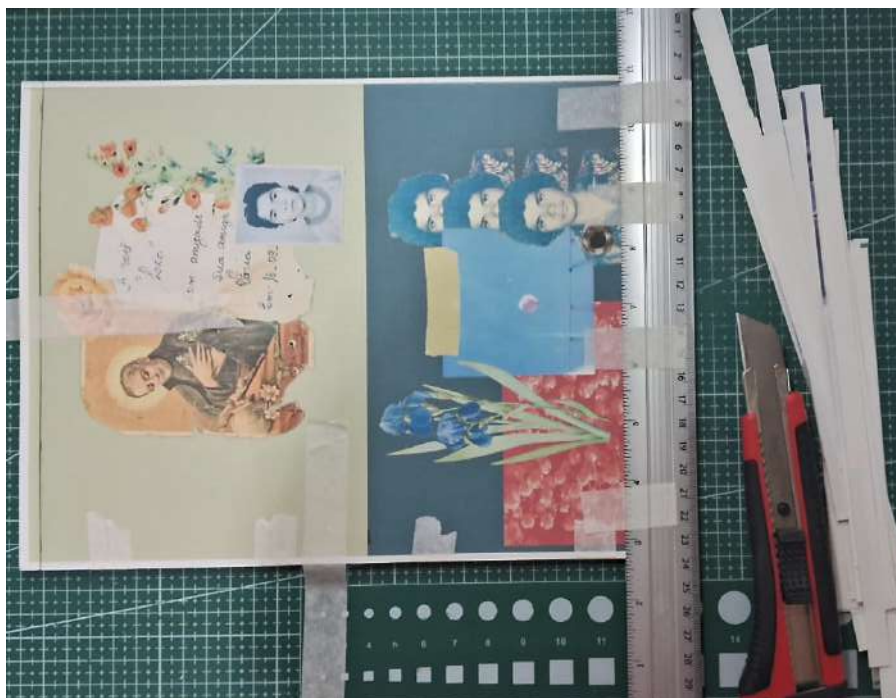
Antes de ser impresso, o arquivo do projeto precisou ser reestruturado para comportar 2 páginas A5 em uma folha de tamanho A4 e sequenciar de forma correta o conteúdo para o encaixe perfeito da impressão frente e verso.

4.3.8 Encadernação

A etapa de encadernação e acabamento consistiu no último passo de desenvolvimento do projeto editorial. Para esta fase, optou-se por uma técnica de encadernação manual e artesanal, tanto pela familiaridade prévia da autora com esse tipo de processo quanto pela relação afetiva da família com trabalhos manuais e artesanais. Além disso, o caráter feito à mão dialoga diretamente com a proposta do projeto, baseada na memória, na intimidade e na valorização de processos afetivos.

A técnica de encadernação escolhida foi a costura japonesa com acabamento de capa dura. O primeiro passo do processo consistiu no corte do miolo, que foi impresso no formato A4 com duas páginas A5 frente e verso por folha. Após o recorte, realizou-se o refile para padronização das bordas e definição do formato final do livro (Figuras 35 e 36).

Figura 35: Refile do miolo



Fonte: da autora.

Figura 36: Miolo em seu formato final



Fonte: da autora.

Com as medidas do miolo definidas, foi possível dimensionar com precisão o tamanho da capa para o encaixe entre as partes. A confecção da capa foi realizada em papel Paraná com espessura de 2 mm, material apropriado para capas rígidas por sua resistência e

estabilidade. As duas faces da capa foram confeccionadas com articulações para permitir melhor abertura do livro (Figura 37) e ambas foram revestidas com tecido de algodão cru, escolhido por seu aspecto simples e por estar comumente associado ao fazer artesanal.

Figura 37: Confeção da articulação da capa



Fonte: da autora.

Para o acabamento interior das capas, foram aplicadas folhas de guarda em papel Color Plus vermelho 200 G/M², como é possível observar na Figura 38:

Figura 38: Aplicação da folha de guarda do livro



Fonte: da autora.

Para unir o miolo às capas foram feitos 4 furos de espaçamento regular nos materiais, após isso, foi usada a técnica de costura japonesa utilizando linha vermelha para a junção das partes. Por fim, a impressão do título na capa foi realizada por meio da técnica de DTF Têxtil, em que o texto foi produzido em gráfica especializada e impresso em folha A4. A aplicação foi feita manualmente em casa, com o uso de ferro de passar roupa, fixando o material diretamente sobre o tecido da capa. Com essas etapas concluídas, o processo de encadernação e acabamento finalizou o objeto editorial (Figuras 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50 e 51).

Figura 39: Projeto finalizado



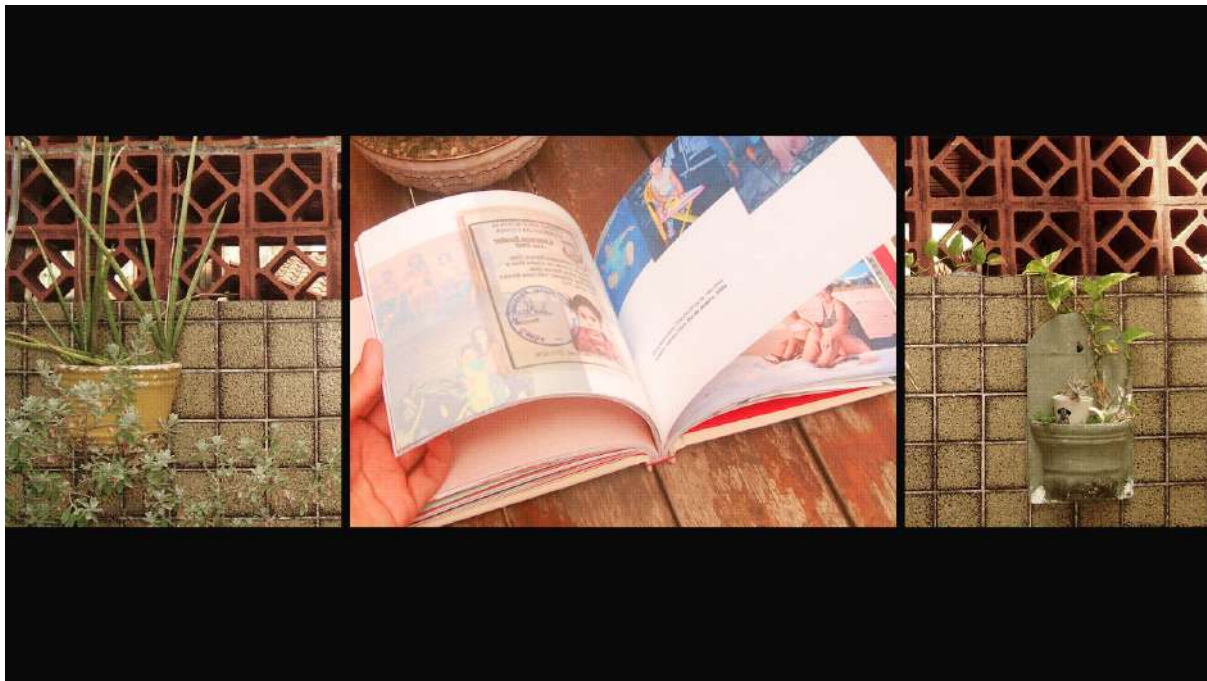
Fonte: da autora.

Figura 40: Projeto finalizado



Fonte: da autora.

Figura 41: Projeto finalizado



Fonte: da autora.

Figura 42: Projeto finalizado



Fonte: da autora.

Figura 43: Projeto finalizado



Fonte: da autora.

Figura 44: Projeto finalizado



Fonte: da autora.

Figura 45: Projeto finalizado



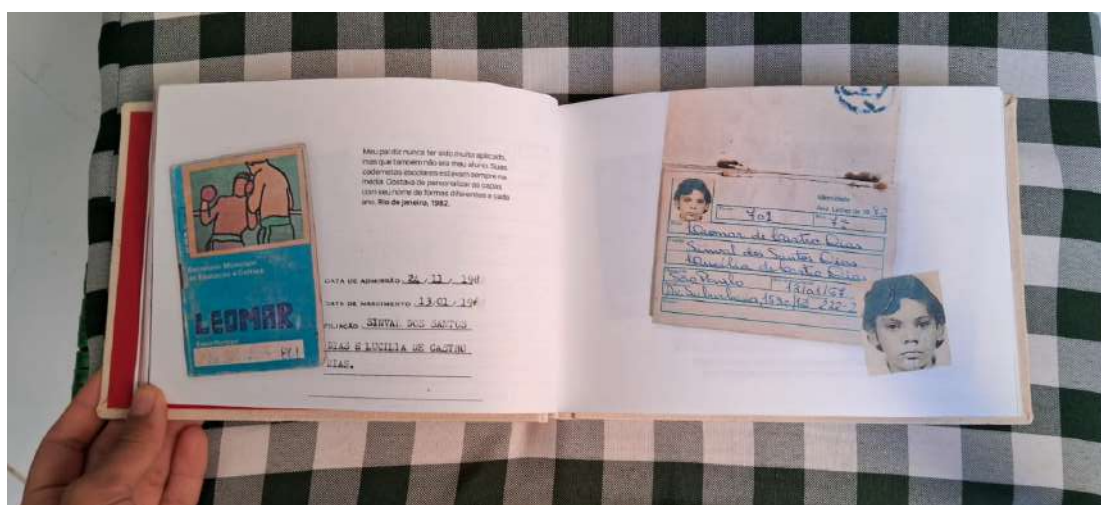
Fonte: da autora.

Figura 46: Projeto finalizado



Fonte: da autora.

Figura 47: Projeto finalizado



Fonte: da autora.

Figura 50: Projeto finalizado



Fonte: da autora.

Figura 51: Projeto finalizado



Fonte: da autora.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo investigar a relação entre memória e objetos carregados de valor afetivo por meio do desenvolvimento de um projeto editorial, com a intenção de compreender de que modo o design pode atuar na preservação e manutenção da memória familiar.

A questão central da pesquisa concentrou-se em como traduzir visualmente essa memória em uma narrativa sem descaracterizá-la nem reduzi-la a um produto final exclusivamente estético. Durante o processo projetual, e através da aplicação da metodologia adaptada de Fuentes (2006), o design articulou-se como meio principal em permitir que esses objetivos se concretizassem. As decisões relativas ao formato, à organização do layout, ao uso das cores, à escolha dos materiais e à técnica de encadernação foram essenciais para um resultado coerente e alinhado ao conceito.

Como produto final, surge o livro *Para que não esqueça*, que articula imagem, objeto, memória familiar e experiência dentro de uma narrativa estruturada. Assim, o projeto responde aos questionamentos levantados na introdução, sendo um resultado de editoração de cunho sensível que amplia os sentidos da memória e propõe novas leituras da experiência.

Além das questões voltadas ao universo da memória, o trabalho surge como possibilidade de aplicação do design editorial em produções autorais e publicações independentes. Por fim, esta pesquisa apresenta limitações próprias de sua natureza acadêmica e experimental. O recorte autobiográfico restringe a aplicação dos resultados a outros contextos narrativos. Tal limitação aponta a necessidade de estudos futuros voltados a diferentes universos temáticos e metodológicos, como forma de ampliar o alcance dos resultados deste trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, D.; FARINA, M.; PEREZ, C.. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2006. ISBN 85-212-0399-3.

BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes. In: **Revista ZUM**, n. 8, abril de 2015, pág. 132 – 155. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>. Acesso em: 20 nov. 2025.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1994a. 484p.

CORÁ, Janaina; BATTENSTIN, Cláudia. Gabinetes de Curiosidade: um lugar de espanto e maravilhamento diante do mundo das coisas. In: *Art & Sensorium*, Cascavel, v. 8, n. 1, p. 9-29, 25 mai. 2021. DOI: 10.33871/23580437.2021.8.1.009-029.

DAMAZIO, Vera. **Artefatos de Memória da Vida Cotidiana: um olhar interdisciplinar sobre as coisas que fazem bem lembrar**. 285p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), UERJ, Rio de Janeiro, 2005.

DAMAZIO, Vera. **Design e Emoção: alguns pensamentos sobre artefatos de memória**. 7º congresso de P&D em Design. 2006.

DE MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 34, p. 9-23, 1992.

FUENTES, R. **A prática do design gráfico: uma metodologia criativa**. 1. ed. São Paulo: Rosari, 2006.

FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa. **Dez Ensaio Sobre Memória Gráfica**. 1. ed. São Paulo: Blucher, 2018. 256 p.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar Projetos de Pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HASLAM, Andrew. **O Livro e o Designer II**: como criar e produzir livros. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

LESCHKO, Nadia Miranda; DAMAZIO, Vera Maria Marsicano; LIMA, Edna Lúcia Oliveira da Cunha; ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de; "Memória gráfica brasileira: notícias de um campo em construção", p. 791-802 . In: **Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design** [= Blucher Design Proceedings, v. 1, n. 4]. São Paulo: Blucher, 2014.

LIMA, Tânia. Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 6, n. 1, p. 11-23, 2011.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.

MARTINS, L. C., NAVAS, A. M., CONTIER, D., & SOUZA, M. P. C. **Que público é esse? formação de públicos de museus e centros culturais** (1a. ed.). São Paulo: Percebe. 2013. Disponível em: https://www.percebeeduca.com.br/files/uploads/downloads/download_4.pdf. Acesso em: 20 nov. 2025.

MAZZILLI, Bruna. **O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental**. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde03032021-164516/publico/BrunaSanjarMazzilli.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2025.

MORISSAWA, Mitsue. Os Aspectos formais do livro. In: QUEIROZ, Sônia. **Editoração: arte e técnica**. 3. ed. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2015.

NERY, Olivia Silva. Objeto, memória e afeto: uma reflexão. **Memória em rede**, Pelotas, v.10, n.17, p. 109 - 116, Jul./Dez.2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/11383>. Acesso em: 11 jan. 2025.

NEVES, L. de A. Memória, História e sujeito: substratos da identidade. **História Oral**, [S. l.], v.3, p. 144 - 161, 2009. DOI: 10.51880/ho.v3i0.25. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/25>. Acesso em: 11 jan. 2025.

ORTEGA, Cristina Dotta; TOLENTINO, Vinicius de Souza. O livro: do objeto ao documento na prática bibliográfica. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia, arquivologia e ciência da informação**, Florianópolis/SC, Brasil, v. 25, n. Especial, p. 01–22, 2020. DOI: 10.5007/1518-2924.2020.e73474. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/73474>. Acesso em: 1 dez. 2025.

RAMOS, Marina Feldhues. Fotolivros: Textos em Relação às Fotografias 78. In: **Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento**, p. 112. Disponível em: https://www.academia.edu/download/65090284/Fotografia_e_Audiovisual_Imagem_e_Pensamento.pdf#page=112. Acesso em: 20 nov. 2025.

REIS, Shayenne Resende. Um olhar do design gráfico sobre memória, efêmeros e afeto: delineando a memória gráfica brasileira. In: **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos**. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015, p. 242 - 252.

APÊNDICES

APÊNDICE A - CONTEÚDO TEXTUAL DO LIVRO *PARA QUE NÃO ESQUEÇA*

INTRODUÇÃO GERAL

Este livro é uma coletânea de objetos queridos do acervo pessoal dos meus pais e integra meu Trabalho de Conclusão de Curso em Design Gráfico pelo Instituto Federal da Paraíba. A narrativa é contada do meu ponto de vista: é um apanhado de histórias que cresci ouvindo e que se reconstroem através dos objetos e do design - histórias sobre meus pais, sobre a família, sobre o tempo. Longe de conseguir contemplar toda uma vida, é uma tentativa de preservar momentos importantes que ainda sobrevivem pela existência do material, mas que já não são tão nítidos na memória.

CAPÍTULO 1

Araruna. Saudade de tempos tranquilos

1968-1985

Valéria Maria Ramos Dias, minha mãe. Filha de Josefa Peixoto da Silva e Abel Ramos da Silva, é a segunda mais nova entre oito irmãos. Nasceu em 06 de março de 1968, em Araruna, Paraíba, onde teve uma infância boa e tranquila, apesar das limitações da vida no interior. Era uma criança calma e alegre, cresceu com a companhia dos irmãos e das crianças da cidade, que se tornaram boas amigas. Sempre fala com muito carinho dos tempos de menina, gosta de lembrar das brincadeiras, das fofocas na praça da cidade e da casa onde morou. Quando completou 16 anos, minha avó, preocupada com melhores oportunidades para o futuro, decidiu enviá-la para viver com as irmãs mais velhas, no Rio de Janeiro.

págs 10-11

Abel Ramos da Silva, meu avô materno. Homem do campo, bom pai e marido. Seu único registro da época. Araruna, 1970.

Josefa Peixoto da Silva, minha avó materna. Gentil, cuidadosa e carinhosa. Único registro da época. Araruna, 1970.

págs 12-13

A segunda visita da minha tia Edilza com o marido e a filha. Família e amigos reunidos na sala da casa dos meus avós. À época, minha mãe tinha 10 anos de idade. Araruna, 1978.

págs 14-15

Dia comum após a escola. Minha mãe, com 11 anos, ao lado de seus irmãos Evanildo e Evandro. Araruna, 1979.

Dia de evento esportivo na escola. Araruna, 1979.

Fotografia da primeira comunhão da minha mãe e pingente de um escapulário que ganhou de minha avó. Incentivados por ela, que sempre foi religiosa e fiel às tradições da igreja, todos os filhos eram catequizados assim que completavam a idade mínima. Araruna, 1979.

págs 16-17

A praça da Igreja de Araruna, o lugar favorito da minha mãe na adolescência. Gostava de passar as tardes ali com as amigas, conversando sobre a vida e sobre tudo o que acontecia na cidade. À frente, minha mãe, com 14 anos, ao lado de “Corrinha”, sua amiga querida, com quem mantém contato até hoje. Araruna, 1982.

Aniversário de 15 anos da minha mãe, celebrado de acordo com a tradição da cidade de comemorar a data de um jeito especial. Não houve uma grande festa; estavam presentes apenas a família e alguns amigos. A casa estava enfeitada com flores, uma tia próxima preparou o bolo e minha avó cuidou para que ela tivesse um vestido novo. Foi um dia feliz. Araruna, 1983.

pags 18-19

Aos 16 anos, minha mãe deixou Araruna para morar com as irmãs mais velhas no Rio de Janeiro. A mudança foi sugestão de minha avó, que enxergava para ela um futuro mais promissor na “cidade grande”, onde as outras filhas já começavam a construir carreira e família. A novidade foi recebida com entusiasmo.

No Rio, ficou primeiro na casa da minha tia Edilza e depois passou a viver em definitivo com minha tia Elita. Demorou para voltar a visitar Araruna, e, durante esse tempo, mantinha contato por cartas com as amigas de infância. Nestas páginas, algumas lembranças enviadas por Vânia, sua amiga querida. Rio de Janeiro, 1985.

CAPÍTULO 2

O Rio da infância

1967-1985

Leomar de Castro Dias, meu pai. Filho de Lucília de Castro Dias e Sinval dos Santos Dias, é o caçula de 7 irmãos. Nasceu em 13 de janeiro de 1967, em São Paulo, SP. Foi morar em Belém- PA, terra de meus avós, ainda bebê. Dessa época não há nenhum registro. Quando completou 07 anos de idade a família se mudou para o Rio de Janeiro, e foi lá onde ele cresceu e morou boa parte de sua vida. Teve a clássica infância de menino: gostava de jogar bola, soltar balão e tinha amizade com todos os meninos da rua. Influenciado pelo pai, ingressou no exército assim que completou a maioridade.

págs 26-27

Balão que meu pai, na época com 9 anos de idade, ajudou a fazer para o dia do aniversário de um de seus irmãos. A receita era simples: usava-se papel, arame e cola caseira para montar a estrutura. Rio de Janeiro, 1976.

págs 28-29

Escola em que meu pai estudou durante o ensino fundamental. Ao lado, resumo do ano escolar de 1976.

págs 30-31

Meu pai diz nunca ter sido muito aplicado, mas que também não era mau aluno. Suas cadernetas escolares estavam sempre na média. Gostava de personalizar as capas com seu nome de formas diferentes a cada ano. Rio de Janeiro, 1982.

págs 32-33

vista interna da caderneta escolar do ano de 1982.
cadernetas escolares de outros anos.

págs 34-35

Meu pai aos 16 anos, foto com o time de futebol de colegas do bairro. Rio de Janeiro, 1983.
Meu pai com seus equipamentos de musculação na rua de casa. Rio de Janeiro, 1983.
Minha avó, ao ver o interesse de meu pai pelos esportes, o inscrevia em todas as oportunidades que apareciam. Acima, carteirinha do Clube de Regatas do Vasco. Ao lado, carnê de mensalidade de curso desportivo no Maracanã. Rio de Janeiro, 1983.

págs 36-37

Carteirinha de associação ao SESC-RJ. Lá, meu pai gostava de nadar e treinar futebol. Rio de Janeiro, 1984.

Documentação de candidatura do meu pai ao exército, à época com 18 anos de idade. A escolha da carreira foi influenciada por meu avô, que era cabo instrumentista e via a vida militar como uma oportunidade. Rio de Janeiro, 1985.

CAPÍTULO 3

Encontro e começo

1989-1991

Meus pais se conheceram em 1989, quando, por acaso do destino, minha mãe se mudou para Benfica, bairro em que meu pai também morava. Minha mãe havia se estabelecido no Rio como auxiliar de dentista e ainda dividia apartamento com minha tia Elita. Meu pai começava a fazer carreira no exército e ainda morava na casa dos pais. Ela era comunicativa, alegre e sonhadora. Ele, reservado, centrado e apaixonado. Namoraram durante 2 anos, até que resolveram morar juntos e, então, casar. A vida foi boa e leve.

págs 42-43

Meus pais no início do namoro, ele com 22 e ela com 21. Minha mãe sempre conta que se interessou primeiro, viu ele pela janela voltando de um dia de trabalho e procurou saber quem era. Ele logo se apaixonou. Rio de Janeiro, 1989.

págs 44-45

Fotos da primeira viagem que fizeram juntos

Casa da irmã de minha mãe, tia Edilza. São Paulo, 1990.

págs 46-47

Registros de outra viagem a São Paulo, que passaram a visitar rotineiramente. As famílias se davam muito bem, foi fácil começar a se apegar e construir carinho uns pelos outros. São Paulo, 1990.

págs 48-49

Praia de Botafogo. Rio de Janeiro, 1990.

Com pouco mais de 1 ano de namoro, começaram os planejamentos para morar juntos. Os móveis foram comprados aos poucos e iam sendo guardados na casa de amigos e parentes até o dia da mudança. Rio de Janeiro, 1990.

O primeiro apartamento alugado foi no bairro das Laranjeiras. Pouco tempo depois, decidiram oficializar a união. Rio de Janeiro, 1991.

págs 50-51

Convite do casamento de meus pais. Rio de Janeiro, 1991.

págs 52-53

O casamento aconteceu no dia 16 de junho de 1991, na Paróquia de Nossa Senhora das Mêrces, no Rio de Janeiro. Família e amigos foram fundamentais para que a cerimônia acontecesse.

Certificado de conclusão do curso para noivos. Rio de Janeiro, 1991.

Certidão de casamento. Rio de Janeiro, 1991.

págs 54-55

Entrada de meu pai, acompanhado de minha avó paterna, Lucília. Terno desenhado e costurado por ela. Rio de Janeiro, 1991.

Entrada de minha mãe, acompanhada de meu avô paterno, Sinval. O vestido de noiva também foi desenhado e costurado por minha avó. Rio de Janeiro, 1991.

Cerimônia de casamento de meus pais. Rio de Janeiro, 1991.

págs 56-57

Cerimônia de casamento de meus pais. Rio de Janeiro, 1991.

págs 58-59

A festa pós-casamento aconteceu no salão do prédio de uma das irmãs de meu pai e só foi possível porque muitas pessoas ajudaram e estiveram envolvidas na montagem. Rio de Janeiro, 1991.

págs 60-61

Fita cassete original com as filmagens da cerimônia. Está guardada até hoje, mesmo que não tenha mais utilidade nesse formato.

Montagem feita pela família de uma capa de revista fictícia sobre o dia do casamento. Rio de Janeiro, 1991.

CAPÍTULO 4

Rua Anhembi, 143

1994-2001

Aproximadamente 3 anos após o casamento surgiu a oportunidade de dar entrada em uma casa própria. Nessa época, parte da família de minha mãe estava morando no Rio e, dentre eles, meu tio Ernani, que construiu uma casa para morar e precisava repassá-la para voltar para a Paraíba. Meus pais, já estabilizados em suas profissões, assumiram as parcelas de um financiamento diretamente com meu tio. Era o início de um novo sonho e a casa virou sinônimo de alegria. Com as famílias grandes e unidas, o espaço estava sempre cheio de risadas, jogos e brincadeiras. Os primeiros anos de casados foram divertidos, agitados e cheios de amor.

págs 66-67

Meus pais pintando a casa no dia da mudança. Rio de Janeiro, 1994.

págs 68-69

Coleção de ursos que minha mãe ganhava de meu pai.

Um dos exemplares da coleção: o urso gigante. As crianças da família adoravam brincar com ele.

págs 70-71

Registros do dia a dia na casa nova.

Primeiro Natal.

págs 72-73

Meu pai manteve o interesse pelos esportes e encontrou no Karatê uma paixão. Carteira de graduação na faixa marrom.

Ano em que minha mãe atualizou a carteira de identidade, para “tirar a cara de criança”.

págs 74-75

Dias de jogatina com a família e amigos. A casa nunca estava vazia.

págs 76-77

Presentes de minha avó paterna, Lucília, que era costureira de escola de samba e tinha relação íntima com o carnaval do Rio.

Efêmeros dos primeiros anos de casa nova: bilhete de jogo do bicho, cartão de hotel onde se hospedaram em um verão e santinho dado pela minha avó materna, Josefa.

págs 78-79

Cartão postal enviado a meus pais por minha tia Elita, que passou uma temporada morando e trabalhando na Itália. Calendário do ano de 1999.

CAPÍTULO 5

Boas novas

2002-2006

Meus pais já estavam casados há onze anos quando começaram a pensar em ter filhos. A essa altura, a casa estava quitada, eles tinham mais estabilidade financeira e sentiam que haviam aproveitado bem os primeiros anos juntos. Parecia, enfim, o momento certo.

Eu nasci em 23 de junho de 2002, no Rio de Janeiro, e recebi o nome de Aleksandra Ramos Dias. Fui um bebê calmo e uma criança tranquila. Passei os três primeiros anos cercada de primos da mesma idade e muito amor da família.

Em 2005, viemos passar férias na casa de um tio em Intermares, Cabedelo. O bairro era ainda menor do que é hoje; o mar estava sempre por perto, e a sensação de segurança e tranquilidade fez com que meus pais decidissem, naquele mesmo ano, se mudar de vez para a Paraíba.

págs 84-85

Meu pai me segurando à porta da maternidade em que nasci. 23 de Junho de 2002, Rio de Janeiro.

Nasci grande e cabeluda, pesava 3,97 kg. Ao lado, lembrança simbólica dada pela maternidade.

págs 86-87

Fotos e registro do dia de meu batismo. Meus padrinhos e primos Miladin e Aleksandra, de quem herdei o nome. Rio de Janeiro, 2002.

págs 88-89

Comemoração dos meus três meses. Meus pais à época com 35 e 34 anos. Rio de Janeiro, 2002.

págs 90-91

Fotos com primos queridos na casa de minha tia, onde a família tinha costume de se reunir. Rio de Janeiro, 2004

Dia a dia em casa. Criança tranquila, não dava trabalho. Adorava fotos. Rio de Janeiro, 2004
Carteirinha da primeira escola em que estudei.

págs 92-93

Mudança para Cabedelo, 2005

Meus pais queriam um lugar seguro para me criar. Quando viemos visitar meu tio, no início de 2005, eles se apaixonaram pelo lugar. Em menos de 4 meses meu pai já tinha conseguido transferência no trabalho e, assim, deixaram para trás a casa e boa parte da família. Viemos eu, meus pais, minha avó materna e minha tia Naide. Moramos todos juntos nos primeiros anos, enquanto aguardávamos a venda de nossas casas no Rio. Cabedelo, 2005 -2007.

CAPÍTULO 6

Mais cores

2007-2011

Aline Ramos Dias, minha irmã mais nova, nasceu no dia 04 de março de 2007, em Recife, Pernambuco. Morávamos em Cabedelo há apenas 2 anos, meus pais se sentiam seguros em dar um passo a mais na construção da família e eu ansiava por uma irmã. Foi um bebê agitado e uma criança falante. A família na Paraíba era pequena em comparação com a do Rio, mas sempre recebíamos visitas dos parentes distantes.

Nessa época, meus pais já começavam a perder o costume de revelar fotografias. As câmeras digitais estavam ficando mais populares e tudo começava a ser armazenado em pendrives e computadores. Com isso, alguns momentos da infância de Aline se perderam.

págs 98-99

Ao lado, minha mãe grávida de Aline e na maternidade onde ela nasceu, no dia 04 de março de 2007. Veio ao mundo um bebê pequeno, pesando aproximadamente xx quilos. Nasceu em Recife-PE por questões de saúde, o hospital do Exército de lá tinha mais estrutura para uma possível internação.

págs 100-101

Os primeiros meses com minha irmã em casa. Bebê pequeno e tranquilo, felicidade de todos. Ao lado, fotos com nossa avó materna, que morava com a gente e com avô paterno, que veio do Rio conhecer a neta. Cabedelo, 2007.

págs 102-103

Lembranças do batismo de minha irmã: o vestido da cerimônia, terço dado pelos nossos pais como lembrancinha e documento simbólico da igreja. A cerimônia aconteceu 1 ano após seu nascimento, no Rio de Janeiro, na mesma igreja em que me batizei. Teve como padrinhos tia Luciléa e seu filho, Leonardo. As fotos do batismo foram reveladas, mas não foi possível localizar. Rio de Janeiro, 2008.

págs 104-105

Aline com quase 1 ano de vida, sentada na cadeirinha de alimentação. Ao lado, porta retrato de um conjunto antigo do enxoval de nossos pais. Cabedelo, 2007.

Os primeiros meses de minha irmã, comemorados em casa com a família. Nossa mãe fazia questão de sempre preparar um bolinho e adicionar mais uma vela a cada mês. Cabedelo, 2007.

págs 106-107

Criança alegre e brincalhona. Adorava conversar com qualquer um que parasse para ouvir. Nas fotos, com aproximadamente 4 anos. Cabedelo, 2011.

CAPÍTULO 7

Lembranças de agora

2012-2025

Em 2010 meus pais finalmente conseguiram vender a casa que mantinham no Rio de Janeiro. Minha avó e tia já não moravam conosco há algum tempo. Intermares ainda era pequeno se comparado a outros bairros da região e boa parte dos terrenos ainda não eram construídos, foi quando surgiu a oportunidade de financiar um apartamento na planta. Em 2012 nosso novo lar ficou pronto. Um prédio pequeno, de apenas um andar, com espaço de quintal de uma casa. É onde eu e minha irmã vivemos a maior parte de nossas vidas até agora. Nessa casa meus pais celebraram a vida, o casamento, as filhas e a família. Foi nela onde crescemos e vimos a cidade e o mundo mudar.

págs 112-113

Meu pai, que sempre soube fazer de tudo um pouco, foi transformando a casa aos poucos. Projetou um jardim suspenso para que minha mãe cultivasse flores, revestiu as paredes e o chão do quintal, construiu a churrasqueira e a mesa onde recebemos a família, entre tantas outras coisas. Quase tudo na casa tem as mãos dele.

págs 114-115

Meu aniversário de 11 anos e desenhos de minha irmã para nossa mãe. Cabedelo, 2013.
No mesmo ano adotamos Kika, a cachorrinha que acompanhou a família durante 12 anos.

págs 116-117

Kika nos primeiros anos de vida. Era alegre, agitada, e carinhosa (apesar de sempre latir bastante para pessoas de fora). Adorava dormir abraçada comigo e com minha irmã.

págs 118-119

Meus pais durante os anos. Meu pai se aposentou e minha mãe, que trabalhava com bolos desde que chegou a Cabedelo, parou de vendê-los. Tornaram-se companheiros também na musculação, na corrida e nos dias de sol na praia.

págs 120-121

Últimas lembranças deixadas por minhas avós. O fitilho e o pingente do Círio de Nazaré, trazidos da última viagem de Vó Lucília a Belém (PA), e o cordão que acompanhou Vó Josefa por toda a vida.

págs 122-123

Família reunida no jardim de casa. Com o tempo, mais parentes vieram para Cabedelo em busca do sossego de uma cidade menos agitada e a família foi aumentando. A família por parte de meu pai, que ainda vive majoritariamente no RJ, sempre vem nos visitar.

págs 124-125

Fotografias recentes com meus pais e minha irmã, na casa que nos acompanhou ao longo dos últimos 13 anos.

A este lugar, aos que aparecem nestas páginas e aos que ficaram fora delas, deixo aqui um agradecimento pelas memórias e pelos momentos compartilhados.

pag 128

papel de capa cartão paraná 2MM

papel de miolo markatto finezza bianco 120 G/M2; vegetal clear plus 92 G/M2

tipografia junicode; manrope

APÊNDICE B - MIOLO DIAGRAMADO DO LIVRO *PARA QUE NÃO ESQUEÇA*

[Arquivo do Miolo - Editorial Para que não esqueça](#)

	INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA PARAÍBA
	Campus Cabedelo - Código INEP: 25282921
	Rua Santa Rita de Cássia, 1900, Jardim Camboinha, CEP 58103-772, Cabedelo (PB)
	CNPJ: 10.783.898/0010-66 - Telefone: (83) 3248.5400

Documento Digitalizado Ostensivo (Público)

Juntada de documentos TCC

Assunto:	Juntada de documentos TCC
Assinado por:	Aleksandra Dias
Tipo do Documento:	Anexo
Situação:	Finalizado
Nível de Acesso:	Ostensivo (Público)
Tipo do Conferência:	Cópia Simples

Documento assinado eletronicamente por:

- Aleksandra Ramos Dias, DISCENTE (202317010001) DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO - CABEDELLO, em 10/03/2026 00:07:54.

Este documento foi armazenado no SUAP em 10/03/2026. Para comprovar sua integridade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifpb.edu.br/verificar-documento-externo/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 1795691
Código de Autenticação: 918283ac58

