



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

GIULIA MARIÊ FONSECA

MÓTE

**Fotolivro sobre vivências culturais associadas à confecção
cerâmica Terena na Terra Indígena Cachoeirinha**

Campo Grande

2025

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.jornalismo.ufms.br> / jorn.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



GIULIA MARIÊ FONSECA

MÓTE

**Fotolivro sobre vivências culturais associadas à confecção
cerâmica Terena na Terra Indígena Cachoeirinha**

Relatório apresentado como requisito parcial
para aprovação na Componente Curricular Não
Disciplinar (CCND) Trabalho de Conclusão de
Curso (TCC) do Curso de Bacharelado em
Jornalismo da Universidade Federal de Mato
Grosso do Sul (UFMS).

Orientador(a): Profa. Dra. Rafaella Lopes
Pereira Peres

Campo Grande

2025

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.jornalismo.ufms.br> / jorn.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



06/07/2025, 09:05

SEI/UFMS - 5686914 - Ata



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Título do Trabalho: "Móte - Fotolivro sobre vivências culturais associadas à confecção cerâmica Terena na Terra Indígena Cachoeirinha "

Acadêmica: Giulia Mariê Fonseca

Orientadora: Rafaella Lopes Pereira Peres

Data: 27/06/2025

Banca examinadora:

1. Silvio da Costa Pereira
2. Tânia Pascoal Metelo Jacobina

Avaliação: (x) Aprovado () Reprovado

Parecer: A Banca examinadora evidencia a qualidade do Trabalho de Conclusão de Curso (Relatório e Fotolivro), a relevância desses documentos para a valorização dos saberes e fazeres indígenas e a importância de dar continuidade à publicação, bem como enfatiza o valor de retornar à comunidade Terena da Terra Indígena Cachoeirinha.

Campo Grande, 27 de junho de 2025.

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Rafaella Lopes Pereira Peres, Professora do Magistério Superior**, em 30/06/2025, às 08:41, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Laura Seligman, Professora do Magistério Superior**, em 01/07/2025, às 16:14, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

https://sei.ufms.br/sei/controlador.php?acao=procedimento_trabalhar&acao_origem=protocolo_pesquisa_rapida&id_protocolo=6482195&infra_sistema=100000... 1/2

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.jornalismo.ufms.br> / jorn.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



06/07/2025, 09:05

SEI/UFMS - 5686914 - Ata



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5686914** e o código CRC **C777A2B9**.

COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO (BACHARELADO)

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária

Fone:

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Referência: Processo nº 23104.015712/2025-27

SEI nº 5686914

https://sei.ufms.br/sei/controlador.php?acao=procedimento_trabalhar&acao_origem=protocolo_pesquisa_rapida&id_protocolo=6482195&infra_sistema=100000... 2/2

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário

79070-900 - Campo Grande (MS)

Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>

<http://www.jornalismo.ufms.br> / jorn.faalc@ufms.br



AGRADECIMENTOS

Primeiramente, dedico este trabalho às minhas bases, Andrei e Luciane, que me criaram para a curiosidade, para o questionamento, para o mundo, e que são os meus maiores exemplos de presença e companheirismo. Muito obrigada, sempre, por tudo e por tanto. Ao Joji, companhia de vida, por ser escuta atenta e apoio incondicional, por tornar a minha vida mais leve, por acreditar em mim e em meus sonhos, sem ressalvas. À Marília, minha irmã de alma, por todas as longas horas de conversa e reflexões sobre este trabalho, por acreditar no meu potencial e na importância deste projeto desde quando ele era apenas uma ideia, e por fazer questão de acompanhar todo o seu desenvolvimento. Foi tão significativo partilhar essa trajetória contigo. À Rafaella Moura, amiga querida, pela escuta, parceria, e por tornar esta trajetória do TCC menos solitária e mais divertida. À Giovanna e ao Helder, que foram especialmente importantes durante os primeiros passos deste projeto, por todos os conselhos e pela ajuda. À Eduarda, Fernanda, Isadora, Laura, Isabela, Vinícius, amigos que apoiaram meus passos e estiveram presentes durante todo caminho. À professora Maria Raquel Duran e ao Douglas da Silva, pelas conversas que ressoaram em mim por dias e suscitaram reflexões que me auxiliaram na elaboração deste trabalho. Ao Elvis Terena, por ter me auxiliado nos primeiros passos rumo à concretização do projeto e por ter me apresentado à sua família, protagonista desta experiência. Às queridas Dilma, Ana Paula, Selma e Géssica Polidório, a quem não considero suficiente chamar de fontes, por me receberem tão bem entre os seus e por confiarem em mim para compartilhar suas vivências e relatos. À Maria Angélica Chiang, pelo trabalho cuidadoso que tornou possível que o produto deste trabalho seja visto com as mãos. Ao professor Silvio Pereira, que me auxiliou em várias etapas ao longo da elaboração do trabalho, desde o pré-projeto. Ao corpo docente do curso de Jornalismo da UFMS, por me proporcionar a experiência de graduação que eu sempre desejei, e à minha orientadora, Rafaella Peres, pelas longas trocas, por sempre incitar reflexões, pelo cuidado e pela atenção aos detalhes. Este trabalho só foi possível com a sua orientação.

Desde o início da elaboração deste relatório, esta seção estava preenchida com apenas uma frase: “nossa, tanta gente”, pois, de fato, havia muito a agradecer. Agora, preenchendo esta página de nomes ao final de um processo tão intenso, é extremamente gratificante ver que este trabalho se fez possível e contou com a participação – direta ou indireta – de tantas pessoas. Para mim, o Jornalismo é sobre isso.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa e miolo do fotolivro Condor	38
Figura 2 – Detalhes da infografia, encarte de legendas e entrevistas no fotolivro Condor	39
Figura 3 – Capturas de tela com exemplos das marcações e comentários no <i>Adobe Acrobat</i>	46
Figura 4 – Capturas de tela da organização e fichamento de leituras no aplicativo <i>Notion</i>	47
Figura 5 – Registros do primeiro encontro com as ceramistas	49
Figura 6 – Amostra da transcrição fornecida pela ferramenta <i>Sonix</i>	53
Figura 7 – Amostra de documento de decupagem das entrevistas	53
Figura 8 – Organização dos materiais das entrevistas no <i>Google Drive</i>	54
Figura 9 – Visitas marcadas por meio do aplicativo <i>WhatsApp</i>	55
Figura 10 – Aproveitamento de papel	62
Figura 11 – Malha utilizada no fotolivro (páginas espelhadas)	64
Figura 12 – Detalhe da visualização das linhas de base em uma página	64
Figura 13 – Estilos utilizados no fotolivro	65
Figura 14 – Especificações dos estilos de parágrafos do fotolivro	66
Figura 15 – Paleta cromática do fotolivro (sistema de cores CMYK)	66
Figura 16 – Exemplo do modelo de caixa escolhida para o fotolivro	68
Figura 17 – Separação das imagens no <i>Google Drive</i>	70
Figura 18 – Foto sangrada (páginas espelhadas)	71
Figura 19 – Sequência de ação (páginas espelhadas)	71
Figura 20 – Abertura e encerramento do momento inicial da narrativa fotográfica (páginas espelhadas)	72
Figura 21 – Sequência com relação de sequencialidade e variação de proximidade entre as imagens (páginas espelhadas)	73
Figura 22 – Relações de alto e baixo (páginas espelhadas)	73
Figura 23 – Páginas com imagens de transição (páginas espelhadas)	74
Figura 24 – Páginas da crônica (páginas únicas)	75
Figura 25 – Sequência de páginas do perfil (páginas espelhadas)	76
Figura 26 – Sequência de páginas do relato (páginas espelhadas)	77



Figura 27 – Fotografia e resultado da vetorização	77
Figura 28 – Resultado das ilustrações de abertura	78
Figura 29 – Arte da capa/caixa do fotolivro	78
Figura 30 – Fichas com a indicação das etapas de confecção (frente e verso)	83
Figura 31 – Elemento gráfico com indicação numérica (páginas espelhadas)	83
Figura 32 – Textos de apoio no perfil das ceramistas	84
Figura 33 – Testes de impressão realizados em diferentes gráficas	85
Figura 34 – Exemplo de antes e depois dos tratamentos realizados no <i>Adobe Lightroom</i> (da esquerda para a direita)	86
Figura 35 – Diferenças entre o primeiro e o segundo teste de impressão na gráfica escolhida	87
Figura 36 – Exemplo de arquivo de impressão entregue à gráfica	87



SUMÁRIO

RESUMO	9
INTRODUÇÃO	10
1. SUPORTES TEÓRICOS ADOTADOS	14
1.1 Os Terena	14
<i>1.1.1 Terra Indígena Cachoeirinha</i>	17
<i>1.1.2 Produção cerâmica na Terra Indígena Cachoeirinha</i>	18
1.2 Cerâmica Terena	20
<i>1.2.1 Singularidades da cerâmica Terena</i>	23
<i>1.2.2 Etapas de confecção da cerâmica Terena</i>	24
1.3 Fotolivro	26
<i>1.3.1 Narrativas visuais nos fotolivros</i>	30
<i>1.3.2 Contribuições do design gráfico em fotolivros</i>	33
<i>1.3.3 Elementos verbais em fotolivros</i>	35
1.4 Crônica e perfil jornalístico	39
2. ATIVIDADES DESENVOLVIDAS	44
2.1 Execução	44
<i>2.1.1 Levantamento bibliográfico e revisão teórica</i>	45
<i>2.1.2 Aproximação do tema e das personagens</i>	47
<i>2.1.3 Preparação para atividades associadas à execução do projeto</i>	49
<i>2.1.4 Entrevistas com pesquisadores e transcrição dos materiais captados</i>	51
<i>2.1.5 Planejamento para a realização de viagens à aldeia Cachoeirinha</i>	54
<i>2.1.6 Captação de material em Cachoeirinha</i>	56
<i>2.1.7 Elaboração da narrativa do fotolivro</i>	60
<i>2.1.8 Seleção das fotografias e diagramação do fotolivro</i>	69
<i>2.1.9 Elaboração dos textos e demais elementos verbais do fotolivro</i>	79
<i>2.1.10 Tratamento das fotografias, fechamento e impressão do fotolivro</i>	84
2.2 Dificuldades encontradas	88
2.3 Objetivos alcançados	91
3. CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS	93
4. REFERÊNCIAS	96
5. REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES	100
6. APÊNDICES	101
7. ANEXOS	104



RESUMO

Este Trabalho apresenta o processo de produção do fotolivro *Móte*. Trata-se de um projeto experimental em Jornalismo que aborda a confecção da cerâmica Terena na Terra Indígena Cachoeirinha/MS, a partir das vivências de uma família de ceramistas. O presente relatório apresenta, em um primeiro momento, as pesquisas realizadas sobre a temática do trabalho – os Terena, a Terra Indígena Cachoeirinha, a cerâmica Terena, a produção cerâmica em Cachoeirinha, as singularidades e etapas de confecção da cerâmica Terena – e, sobre o produto elaborado – fotolivro, narrativas visuais em fotolivros, contribuições do design gráfico e o uso de elementos verbais em fotolivros, crônica e perfil jornalístico. Com base nesses referenciais teóricos, este relatório descreve a metodologia empregada na execução do projeto, que incluiu atividades como a aproximação com o tema e com as personagens, o planejamento e a realização de viagens à Terra Indígena Cachoeirinha para a captação de material, a elaboração do projeto gráfico e da narrativa do fotolivro, a seleção das fotografias, a diagramação, bem como as dificuldades enfrentadas durante o processo, os objetivos alcançados e as considerações possíveis. O resultado do trabalho consiste em uma narrativa verbo-visual desenvolvida em um fotolivro físico/impresso, que apresenta o processo produtivo e a vivência cultural ligada ao contexto de confecção da cerâmica do povo Terena.

PALAVRAS-CHAVE: fotojornalismo; comunicação visual; processo produtivo; narrativa visual; artesanato.



INTRODUÇÃO¹

De acordo com os primeiros resultados do Censo Demográfico 2022², realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2023), o estado de Mato Grosso do Sul (MS) abriga 116.346 pessoas indígenas em seu território, o terceiro maior quantitativo de população indígena do país. Apesar da quantidade de pessoas indígenas no território estadual, Krenak (2020) denuncia que o Brasil continua incapaz de proteger e apoiar seus habitantes originários, forçando-os a mudanças drásticas e extremamente desrespeitosas em formas de viver que conseguiram ser mantidas por muito tempo. Dessa forma, a manutenção de culturas indígenas no Brasil está constantemente em ameaça, sobretudo pela lógica do capital e do mundo da mercadoria.

Dentre a diversidade de comunidades indígenas presentes em MS estão os Terena, um dos oito povos indígenas residentes no estado. “O passado deste povo pode ser resgatado, por um lado, pelos produtos de sua cultura material, como objetos da cerâmica, de tecelagem, instrumentos musicais, que revelam muitos dos hábitos e costumes antigos [...]” (Miranda, 2006, p. 26). Um dos elementos que compõem a cultura Terena é a cerâmica, registrada como patrimônio imaterial histórico, artístico e cultural do estado de MS³ em 16 de novembro de 2009, por meio do Decreto Nº 12.847 do Governo do Estado de Mato Grosso do Sul.

No contexto desta etnia, esse ofício é desempenhado exclusivamente por mulheres, em um processo intrincado por particularidades culturais e saberes tradicionais herdados intergeracionalmente, e que tem como artefatos finais as peças cerâmicas com fins utilitários e decorativos. Gomes (2016), demonstra que nessa atividade convivem saberes práticos e subjetivos, como rituais e a noção de subjetividade das argilas utilizadas.

Como demais elementos que compõem o cosmos terena – animais, plantas, fenômenos meteorológicos, espíritos – ela [a cerâmica] é considerada um agente e tem sua subjetividade ativada quando é retirada do seu local de origem e entra em contato com os humanos. Revelando um “temperamento difícil” e um “corpo frágil”, como dizem suas produtoras, a argila exigirá o

¹ Este trabalho faz parte de um esforço de pesquisa que tem como interesse principal relacionar as áreas do jornalismo e do design da informação, a partir de investigações realizadas no projeto de pesquisa “Pensar visual: intersecções possíveis entre o jornalismo e o *design* da informação”.

² Censo Demográfico 2022: primeiros resultados - população indígena e quilombola. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102018.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2024.

³ Bens materiais e imateriais de Mato Grosso do Sul. Disponível em: <https://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/wp-content/uploads/2021/08/RELACAO-BENS-MATERIAIS-E-IMATERIAIS-DO-ESTADO-DO-MATO-GROSSO-DO-SUL-2021-1.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2024.



cumprimento de uma série de regras para que seja transformada em cerâmica (Gomes, 2016, p. 165).

A produção ceramista indígena em MS passou por modificações, tanto em seu processo de feitura – sobretudo motivadas pela produção de peças destinadas ao mercado – quanto por limitações impostas pelas delimitações das Terras Indígenas (TI), que limitaram o acesso aos recursos naturais necessários para a produção cerâmica (Alves, 2021). Apesar de sua relevância histórico-cultural, ao combinar os termos ‘cerâmica’ e ‘Terena’ em uma busca nos *sites Google Acadêmico*, portal da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e da Biblioteca Eletrônica Científica Online (SciELO)⁴, foram encontradas apenas quatro produções científicas que versam sobre o contexto de produção da cerâmica Terena, das quais somente duas possuem registros visuais de parte desse processo de elaboração, por meio de fotografias.

Em função da insuficiência de registros visuais deste elemento cultural, do questionamento sobre a forma e as condições de confecção e transmissão de conhecimentos da produção ceramista Terena na contemporaneidade, e do entendimento dos objetos como “parte dos mundos materiais que dão corpo aos direitos das pessoas” (Azoulay, 2024, p. 55), o trabalho apresentado neste relatório, denominado *Móte*⁵, teve como objetivo apresentar o processo produtivo e a vivência cultural ligada ao contexto de confecção da cerâmica Terena. O produto trabalha esta questão a partir da construção de uma narrativa verbo-visual em um fotolivro impresso, baseada no recorte da experiência compartilhada pelas mulheres da família Polidório, ceramistas em atividade e residentes da aldeia Cachoeirinha, localizada na TI de mesmo nome, e indicada como a aldeia polo de produção da cerâmica Terena (Alves; Chaves; Matias, 2019).

Para alcançar o objetivo principal, os objetivos específicos deste trabalho apresentado se concentraram em: narrar, por meio de registros fotográficos e textuais, as etapas de produção dos artefatos cerâmicos Terena; expor as particularidades do processo de criação da olaria Terena que as diferenciam de outras produções cerâmicas indígenas e não indígenas; abordar a relação cultural e afetiva das mulheres Terena com o ofício da produção cerâmica, destacando a singularidade do trabalho de cada artesã; criar uma narrativa distanciada de estereótipos relacionados às comunidades indígenas, a partir do aprofundamento em relação aos costumes e tradições Terena e da representação respeitosa dessa cultura.

⁴ Pesquisa realizada durante a fase de elaboração deste projeto, em abril de 2024.

⁵ Traduzido da língua terena como “barro”.



A escolha da temática partiu de experiências proporcionadas pela graduação em Jornalismo, por observações em relação ao estado onde moro há 18 anos e pelo interesse pessoal por saberes associados à criatividade e à manualidade. Foi na disciplina de Antropologia, ministrada pelo professor Álvaro Banducci Júnior no primeiro semestre letivo de 2023, que, após anos encontrando exemplares da cerâmica brilhante e avermelhada do povo Terena na Casa do Artesão de Campo Grande, em lojas de *souvenirs* de ciclos turísticos e em mostras que muitas vezes a exibem em conjunto com a cerâmica de outros povos, tive contato pela primeira vez com o processo de feitura dessas peças. Ao refletir sobre a surpresa minha e de meus colegas, que até então também desconheciam as singularidades intrincadas nesse fazer, ponderei sobre a necessidade de conhecer mais para valorizar, e também sobre a hipótese de uma lacuna de cobertura por parte da imprensa local no que diz respeito a temáticas relativas à cultura indígena.

No caso do formato fotolivro, ele se manifesta neste trabalho como uma possibilidade de trabalhar visualmente a vivência cultural ligada ao contexto de confecção ceramista do povo Terena, levando em conta o ‘ocularcentrismo’⁶ presente na sociedade ocidental. A relevância da capacidade de criar e compreender mensagens visuais na área da comunicação também é apontada por Dondis (2015), como uma ‘necessidade vital’ para quem está associado às suas atividades.

Ademais, o formato permite a exploração de meios alternativos de contato com a produção jornalística, e propicia uma experiência mais imersiva em tempos de um campo jornalístico marcado pela presença das telas. “Os fotolivros, com suas narrativas visuais palpáveis, podem nos despertar da cegueira do excesso de imagens e da efemeridade da vida abstrata das imagens das telas. Os fotolivros nos chamam a desacelerar” (Feldhues, 2017, p. 115). A materialidade do suporte livro, em contraste com o *feed* de imagens, implica durabilidade, de forma que a narrativa nesse espaço imersivo pode ser acessada em diferentes contextos espaciais e temporais (Mazzilli, 2020).

Na condição – e consciente das limitações – de uma pessoa não indígena, entendo este trabalho como uma possibilidade de conhecimento e valorização da cultura, do fazer manual e da transmissão dos saberes tradicionais. Em entrevista realizada com Duran⁷ (2024), ao ser

⁶ “Termo usado para dar ênfase à visão como forma de conhecer o mundo e estudá-lo, onde os produtos culturais nunca usaram tanto a visão como o seu sentido prioritário de exteriorização” (Dalhuisen; Mello, 2015, p. 24).

⁷ Pesquisadora e docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da FACH-UFMS, email: raquel.duran@ufms.br



questionada sobre como o interesse acadêmico e artístico poderia contribuir para a manutenção e valorização dos grafismos indígenas, a pesquisadora expressou que um ponto importante de delimitação deste trabalho é mudar a perspectiva existente.

Isso ajuda, ajuda muito nas políticas públicas, no tratamento das pessoas indígenas aqui dentro da Universidade e fora. Eu acho que é uma contribuição grande, não é pequena, porém não é para eles. É para eles no final, lá no final, bem longe. Mas primeiro é pra nós [não indígenas] termos uma visão sobre eles menos etnocêntrica, entendeu.

A elaboração deste trabalho, portanto, permitiu aprofundar conhecimentos em áreas de interesse e exercitar um Jornalismo que acredito ser o único possível: aquele engajado socialmente e exercido em profundidade, que se propõe a não perpetuar estereótipos, que procura ser um mediador e protagonizar personagens consideradas à margem e que se atenta à importância do contato do público com a alteridade, em vista de uma sociedade mais consciente, tolerante e com respeito à diversidade.

Este relatório apresenta o processo de produção do fotolivro *Móte*. O documento expõe, de forma sequencial, os suportes teóricos adotados para sua elaboração – relacionados tanto ao tema abordado quanto ao formato escolhido –, o detalhamento das atividades desenvolvidas ao longo de um ano para a concretização do produto, bem como as dificuldades encontradas durante esse processo, os objetivos alcançados e as considerações finais possíveis. A estrutura do relatório foi organizada com o intuito de evidenciar as relações estabelecidas entre o levantamento bibliográfico realizado e a execução prática das atividades desenvolvidas no decorrer do trabalho. Assim, busca-se uma compreensão mais clara da trajetória metodológica, reforçando a importância da fundamentação teórica para as decisões conceituais, técnicas e estéticas do fotolivro.



1. SUPORTES TEÓRICOS ADOTADOS

1.1 Os Terena

A história do povo Terena, “juntamente com os Laiana e os Kinikinau, faz parte da história de grupos indígenas que vivem em várias regiões e países da América” (Bittencourt; Ladeira, 2000, p. 11). Para revisar o passado e traçar um panorama histórico do desenvolvimento da etnia Terena até a contemporaneidade, as autoras Bittencourt e Ladeira (2000), destacam o papel da cultura material, dos relatos orais e da linguagem, e explicitam que os Terena possuem uma comunicação que, a partir da identificação de elementos comuns, tem como matriz a língua *Aruak* de povos que habitavam as Guianas e ilhas da América Central, o que permite classificá-los como parte deste tronco linguístico.

Grande parte dos Aruak estão localizados na região norte⁸ do Brasil. Os Terena, contudo, são um grupo desse tronco linguístico que ocupa a região mais meridional do território brasileiro, habitando áreas próximas aos rios Aquidauana e Miranda, em MS, e na região da cidade de Bauru, no estado de São Paulo (SP). Apesar das diferenças culturais, as etnias pertencentes a esta família linguística são tradicionalmente compostas por agricultores, ceramistas e tecelões, e possuem uma organização e divisão social do trabalho semelhante (Bittencourt; Ladeira, 2000).

A língua é um importante meio para a compreensão da história do povo Terena, pois o compartilhamento de mitos e histórias demonstra como esse povo entende a própria origem. O mito transmitido intergeracionalmente sobre o herói Yuríkoyuvakai, ou Oreka Yuvakae, por exemplo, ainda que com duas versões⁹, é apresentado por Bittencourt e Ladeira (2000) como a história da criação deste povo.

Havia um homem chamado Oreka Yuvakae. Este homem ninguém sabia da sua origem, não tinha pai e nem mãe, era um homem que não era conhecido de ninguém. Ele andava caminhando no mundo. Andando num caminho, ouviu grito de passarinho olhando como que com medo para o chão. Este passarinho era o bem-te-vi. Este homem, por curiosidade, começou chegar

⁸ “Em vários estados da região norte do Brasil existem grupos étnicos também falantes de línguas pertencentes a esse mesmo tronco linguístico, sendo possível aos estudiosos traçar o parentesco histórico entre essas línguas” (Pereira, 2009, p. 23).

⁹ Os relatos foram coletados em décadas distintas – um em 1947 e outro em 1999 – e em localidades diferentes – com Terenas que ocupavam a região do estado de São Paulo e com professores da Aldeia Cachoeirinha, em MS, mas que apresentam uma base comum de acontecimentos e personagens (Bittencourt; Ladeira, 2000).



perto. Viu um feixe de capim, e embaixo era um buraco e nele havia uma multidão, eram os povos terenas. Estes homens não se comunicavam e ficavam trêmulos. Aí Oreka Yuvakae, segurando em suas mãos tirou eles todos do buraco. Oreka Yuvakae, preocupado, queria comunicar-se com eles e ele não conseguia. Pensando, ele resolveu convocar vários animais para tentar fazer essas pessoas falarem e ele não conseguia. Finalmente ele convidou o sapo para fazer apresentação na sua frente, o sapo teve sucesso pois todos esses povos deram gargalhada, a partir daí eles começaram a se comunicar e falaram para Oreka Yuvakae que estavam com muito frio (Bittencourt; Ladeira, 2000, p. 22).

Levando em conta que a mitologia Terena e a história do mito da origem foram e são transmitidos entre as gerações por meio da oralidade, é preciso ponderar a ocorrência de versões diferentes e modificações na forma de narração e no detalhamento que se dá em cada parte da história. Existem versões do mito, por exemplo, em que *Yurikoyuvakai* “[...] dá aos homens as armas e os instrumentos agrícolas e, às mulheres, o fuso, justificando assim a divisão do trabalho masculino e feminino” (Bittencourt; Ladeira, 2000, p. 119). De qualquer forma, “percebemos que a narração mitológica de *Yurikoyuvakai* tem dado sentido à vida cultural deste povo quanto ao trabalho com a terra” (Sebastião, 2012, p. 39) e fundamentado o trabalho tradicionalmente agrícola e artesanal do povo Terena.

Neste sentido, o gênero, como base para a divisão social do trabalho dentro das comunidades Terena, baliza muitas das dinâmicas existentes entre os integrantes da etnia, configurando um elemento expressivo da identidade Terena. As mulheres Terena, foco deste trabalho, têm como atividades e atribuições tradicionais “o canto, o ofício de partejar, o uso das ervas medicinais, a presença maternal na formação do caráter, produção agrícola e a cerâmica, que ultrapassam séculos e persistem em existir no cotidiano da vida em aldeia” (Sebastião, 2012, p.134).

No que diz respeito à história dos Terena, ela é dividida pelas autoras Bittencourt e Ladeira (2000) em três grandes momentos históricos: os ‘Tempos Antigos’, os ‘Tempos de Servidão’ e os ‘Tempos Atuais’. Miranda (2006), adiciona mais um marco à essa trajetória temporal, o ‘Tempo de Despertar’. Resumidamente, os ‘Tempos Antigos’ dizem respeito ao período histórico em que os ancestrais do povo Terena, os Guaná, habitavam o Êxiva, conhecido como Chaco paraguaio, e, através de processos migratórios realizados durante todo o século XVIII, transpuseram o Rio Paraguai em direção ao território que hoje corresponde ao estado de MS, estabelecendo-se principalmente nas regiões próximas aos rios Miranda e Aquidauana. De acordo com Pereira (2009, p. 29), “ao que tudo indica, a denominação Terena surge no contexto



colonial, para designar a população de vários sub grupos ou etnias Aruák, registrados em documentos históricos como Etelenoe, Layana e Equiniquiano”.

A Guerra do Paraguai, que perdurou de 1864 a 1870, é o segundo marco da história do povo Terena e corresponde ao início dos ‘Tempos de Servidão’. Os Terena participaram do conflito ao lado dos brasileiros para defenderem seus territórios e “quando a Guerra do Paraguai chegou ao fim, em 1870, os Terena começaram a voltar para suas antigas aldeias, destruídas durante os combates” (Bittencourt; Ladeira, 2000, p. 76). Com o estabelecimento da Lei de Terras em 1850 e o fim dessa Guerra, a quantidade de fazendas aumentou, cercando e invadindo territórios antes ocupados pelos Terena, que começaram a ter que viver e trabalhar em fazendas, causando o embaçamento de signos de diferenciação entre grupos Guaná-Chané e assim, passaram a compor uma população formada por sub grupos e etnias com relações culturais e linguísticas específicas (Bittencourt; Ladeira, 2000; Oliveira; Pereira, 2009). Os ‘Tempos Atuais’, por sua vez, começaram no início do século XX e são o último período da história Terena traçada por Bittencourt e Ladeira (2000).

Essa época, do começo deste século até os dias de hoje, é marcada por uma maior proximidade com a população branca, os *purutuyé*, com mudanças nos hábitos e costumes terenas. Os Terena têm sido obrigados a se submeter a trabalhos para os proprietários de terras particulares. Este momento ainda está sendo vivido pelos Terena, que estão fazendo sua história, buscando maior autonomia enquanto povo, e mais direitos como cidadãos brasileiros. (Bittencourt; Ladeira, 2000, p. 26).

Em um passado um pouco mais recente, Miranda (2006) propõe a adição do ‘Tempo de Despertar’ à esta trajetória, para pensar a vivência atual dessa etnia em MS, identificada principalmente pela busca da garantia de seus direitos territoriais e inserção dos Terena “na economia regional, por exercerem cargos públicos ou serem profissionais liberais e pela presença dos jovens Terena nas Universidades, tentando compreender a ciência dos não-índios e, a partir disso, traçar novas formas de sobrevivência sócio-cultural” (Miranda, 2006, p. 36).

Sebastião (2012, p. 137), corrobora com Miranda (2006) ao afirmar que “sem abandonarmos a tradição, nos adequamos e somos presentes na sociedade brasileira, tal como o ‘tempo de despertar’ aponta ser o tempo da conquista e autonomia Terena, nos proporcionando a participar intensamente da sociedade envolvente nos tempos atuais”. Dessa forma, podemos compreender que a história da etnia Terena foi profundamente marcada por desapropriações, reapropriações, pelo apagamento de sua cultura e pela insuficiente ação do



estado brasileiro em garantir os direitos dessa parcela da população; no entanto, sempre esteve envolta por processos de luta e reivindicações desse povo. E possui a produção artesanal cerâmica como ponto importante de sua história.

1.1.1 Terra Indígena Cachoeirinha

Como já apontado, de acordo com o Censo Demográfico 2022 (IBGE, 2023), o estado de MS abriga o terceiro maior quantitativo de população indígena do país. Essa expressiva representação da população indígena é decorrente da presença de 8 etnias, Atikun, Guarani, Guató, Kadiwéu, Kaiowá, Kinikinau, Ofaié e Terena. Pereira (2009, p. 24), identifica que na época de sua pesquisa os Terena constituíam “o segundo contingente populacional indígena em Mato Grosso do Sul, vivendo em aldeias demarcadas pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI) nas primeiras três décadas do século XX, situadas em vários municípios da bacia do alto pantanal”.

Partindo desses dados e levando em consideração que os registros históricos indicam que os ancestrais do povo Terena ocupavam o território que hoje corresponde à MS desde o século XVIII, é evidente que os Terena contribuíram e contribuem significativamente na formação da cultura local. Também é importante considerar que deles “foram os braços que proporcionaram o desenvolvimento econômico da região do sul de Mato Grosso [...]” (Vargas, 2003, p. 83). A partir das tabelas desenvolvidas por Amado (2019), com base nos dados localizados junto à Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai), na atualidade, existem 10 TIs em MS (Taunay-Ipegue, Limão Verde, Cachoeirinha, Pilad Rebuá, Lalima, Nioaque, Buriti, Aldeinha, Tereré e N. S. Fátima), situadas em sete municípios da região oeste do estado (Aquidauana, Miranda, Nioaque, Dois Irmãos do Buriti, Anastácio, Sidrolândia e Rochedo).

Essas TIs podem ser entendidas como uma “unidade territorial definida juridicamente e criada por meio de procedimentos administrativos, com vistas a garantir a determinado grupo um espaço geográfico para uso e reprodução social” (Oliveira, 2012, p. 370). À exceção da TI Limão Verde, localizada no município de Aquidauana, as outras Terras Indígenas de Mato Grosso do Sul foram criadas no período do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) – órgão criado em 1910 e em operação até 1967, quando foi substituído no período da Ditadura Militar pela Fundação Nacional do Índio (Funai) – e encabeçadas pelo Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (Amado, 2019).



A TI Cachoeirinha, também chamada de *Mbókoti*¹⁰, objeto de estudo deste trabalho, está localizada no município de Miranda (MS) e foi a primeira terra reservada ao povo Terena no território que hoje compreende MS. A nomeação de Cachoeirinha, que era uma aldeia, como uma reserva de 3.200 hectares, foi realizada em 1905 pelo SPI, resultado de mais de 30 anos de protestos e reivindicações por parte do povo Terena pela posse e ocupação dos territórios perdidos após a Guerra do Paraguai, que provocou o início do processo de territorialização (Vargas, 2003). No entanto, por meio da análise desse processo, é importante considerar que o governo brasileiro, por meio do SPI, também tinha seus próprios interesses sociais e econômicos para a demarcação desse e de outros territórios indígenas, pretendendo “estabelecer o lugar dos índios, em pequenas extensões de terras, para que, dessa maneira, pudesse prosseguir com sua política de desenvolvimento da região do sul de Mato Grosso” (Vargas, 2003, p. 82).

Em um passado mais recente, “a portaria declaratória n. 791, do Ministério da Justiça, foi publicada no dia 17 de abril de 2007, reconhecendo aos Terena 36.288 hectares, como de ocupação tradicional” (Amado, 2019, p. 210). De acordo com as análises das Terras Terenas realizadas pelo autor, a TI Cachoeirinha encontra-se declarada sob a perspectiva do processo jurídico-administrativo, o que significa que ainda precisa passar pela homologação da presidência e pelo processo de registro.

O Censo Demográfico de 2022 aponta que a TI Cachoeirinha é composta por 3407 residentes, dos quais 3399 são indígenas (IBGE, 2023). A população está distribuída em cinco aldeias autônomas do ponto de vista administrativo: Argola, Babaçu, Morrinho, Lagoinha e Cachoeirinha (Amado, 2019). O Censo não apresenta a distribuição populacional entre as aldeias que compõem a TI Cachoeirinha, o que evidencia a fragilidade dos dados disponíveis sobre essa população. De acordo com Lemes (2025), cacique da aldeia Cachoeirinha, aproximadamente 3 mil pessoas residem nessa aldeia, organizadas em cerca de 500 famílias.

1.1.2 Produção cerâmica na Terra Indígena Cachoeirinha

Os Terena são um povo envolvido com o trabalho com a terra e a TI Cachoeirinha é especialmente reconhecida pela confecção de artefatos cerâmicos realizados pelas mulheres.

A Terra Indígena Cachoeirinha tem se destacado na confecção das cerâmicas Terena e possui grupos de mulheres com conhecimentos específicos nesta

¹⁰ De acordo com Amado (2019, p. 210).



área, inclusive associação das mulheres ceramistas, que atualmente estão se deslocando até as outras Terras Indígenas para dar cursos de produção de cerâmicas para outras mulheres Terena (Miranda, 2006, p. 59).

Mais recentemente, o trabalho de Vietta (2015) corrobora com essa perspectiva e aponta uma possível motivação para o destaque da TI Cachoeirinha nesse tipo de trabalho artístico e artesanal.

A habilidade das ceramistas da Cachoeirinha e a beleza de suas peças são largamente conhecidas, mas a expressão do seu trabalho em detrimento das demais parece ser mais que competência local. Cachoeirinha parece ter sido a única TI a manter barreiros no interior de seus limites (Vietta, 2015, p. 110).

A falta de acesso a certos recursos naturais para a produção da cerâmica e do artesanato indígena é apontada, entre outras/os autoras/es, por Alves (2021) como um dos elementos causais da dificuldade da manutenção do ofício pelos povos indígenas residentes em MS. Além do destaque da TI Cachoeirinha como polo de produção da cerâmica Terena, tanto pela expertise das ceramistas, quanto pela disponibilidade de argilas, alguns indícios ressaltam o trabalho realizado pelas mulheres de uma das aldeias que fazem parte dessa TI, a aldeia Cachoeirinha.

Sebastião (2012), ao discorrer sobre as associações das mulheres Terena, menciona que órgãos do governo contrataram mulheres da aldeia Cachoeirinha para fornecer cursos de aperfeiçoamento das técnicas de confecção para outros grupos de mulheres Terena produtoras de artesanato, sem mencionar qual iniciativa foi essa. Ademais, Alves, Chaves e Matias (2019, p. 74) apontam que a aldeia Cachoeirinha produz peças cerâmicas exclusivamente para o mercado externo à aldeia e, consideram que ela é “[...] o maior polo de produção de cerâmica Terena. Muitas famílias estão engajadas nesse processo. Observa-se uma relação intensa e contínua de troca de artefatos cerâmicos”.

O levantamento desenvolvido pelos pesquisadores, entre julho de 2013 a janeiro de 2015, identificou 45 artesãs ceramistas em atividade na aldeia Cachoeirinha e 65% delas entre 26 e 50 anos. Eles indicam que o número de artesãs ativas é maior do que os registros de estudos realizados na década de 1960, em que apenas duas ou três famílias da aldeia se dedicavam ao ofício.

Apesar da dificuldade de encontrar levantamentos precisos mais recentes, é possível concluir que entre os períodos mencionados no estudo existiu uma expansão do conhecimento das técnicas de confecção cerâmica entre as mulheres Terena de Cachoeirinha e, possivelmente, um aumento da produção de artefatos cerâmicos. O Sistema de Informações Cadastrais do



Artesão Brasileiro (Sicab) aponta o cadastro de 360 artesãos Terena no estado, dos quais 72 residem na aldeia Cachoeirinha, divididos em 67 mulheres e cinco homens; no entanto, o Sicab não filtra quais artefatos esses artesãos se dedicam a produzir¹¹.

1.2 Cerâmica Terena

A partir do mito da criação do povo Terena é definida a divisão do trabalho entre os integrantes da etnia, sendo as mulheres responsáveis pelo ofício ceramista. De acordo com Ribeiro (1979), para os sujeitos pertencentes a comunidades indígenas, o aprendizado das técnicas de artesanato designadas para cada sexo é crucial à integração dos indivíduos no meio social.

Desde a infância a criança é treinada informalmente para o domínio dos conhecimentos que correspondam a seu sexo na sua cultura. Quanto mais completo for o domínio desse saber, maior a sua integração na comunidade de que faz parte. Esse saber inclui a habilidade artesanal que traz implícita uma atitude estética (Ribeiro, 1979, p. 106).

Corroborando com essa perspectiva, Sebastião (2019, p. 92) comenta sobre a experiência da confecção de artefatos cerâmicos na Terra Indígena Buriti, relatando que “as crianças são as pessoas mais dispostas a aprender, a confeccionar, mostram-se dispostas e muito talentosas ao modelar o barro”. Já na Terra Indígena Cachoeirinha, “as meninas desde pequenas, ficam perto das mulheres, observando o trabalho e brincando com o barro” (Vietta, 2015, p. 118). Ao verificar a diversidade de faixas etárias entre as artesãs da aldeia Cachoeirinha, Alves, Chaves e Matias (2019) rebatem o entendimento de Gomes (2018, p. 7) de que “a prática de cerâmica entre os Terena é uma atividade adulta, em geral das mulheres casadas”.

Além do ensino intergeracional da confecção artesanal, a cerâmica Terena possui certos aspectos físicos e visuais que também a caracterizam. A partir da análise das imagens das peças cerâmicas Terena apresentadas por Alves (2021), é possível identificar que, resumidamente, os artefatos produzidos por essa etnia caracterizam-se pela coloração marrom avermelhada, pela presença de motivos geométricos e florais de coloração esbranquiçada e, pelo desenvolvimento de objetos utilitários – como potes, jarras e tigelas – e decorativos – miniaturas de objetos utilitários e

¹¹ De acordo com Klain (2024).



peças de artesanato figureiro¹², pela representação de indígenas Terena e da forma de animais.

Com base na divisão da atividade artesanal proposta por Alves (2014), realizada a partir da origem da atividade e da organização técnica do trabalho artesanal, o artesanato indígena é classificado na modalidade *ancestral* por, comumente, manter práticas, técnicas e procedimentos realizados por gerações anteriores, bem como por ser caracterizado por uma produção coletiva baseada na divisão sexual do trabalho. A produção artesanal também costuma reiterar a utilização de recursos naturais ligados ao espaço de produção, todas características presentes na produção da cerâmica Terena.

A coloração final do corpo dos artefatos e dos motivos pintados neles é derivada do tipo de argila utilizada para o acabamento das peças. De acordo com Vietta (2015), Alves, Chaves e Matias (2019) e Gomes (2016), são manipulados três tipos de argilas para a confecção da cerâmica do povo Terena: a primeira é o *móte*, um ‘barro cinza-escuro’ utilizado para criar o corpo dos artefatos; a segunda argila é chamada *harará’iti móte*, um ‘barro vermelho’ empregue na pintura do objeto feito com o *móte*; e a terceira e última é o *káta*, um ‘barro branco’ aplicado nas ornamentações gráficas das peças.

Conforme relatos das ceramistas da aldeia Cachoeirinha em relação aos motivos geométricos e florais que decoram a cerâmica, cada artesã “tem seu jeito de pintar. Aprenderam os grafismos com suas mães e avós, mas não sabem os significados dos desenhos. Apenas reproduzem o que aprenderam” (Alves; Chaves; Matias, 2019, p. 78). Contudo, eles exprimem o processo produtivo das artesãs e a identidade do povo Terena, na medida em que particularizam e diferenciam essa produção em relação à cerâmica de outros povos indígenas.

A decoração, tomada em sentido amplo, constitui uma intervenção que é tanto técnica como simbólica e objetiva o embelezamento e a impressão de determinada marca social em pessoas e coisas. Essa intervenção atinge a própria essência dos elementos que a sofrem, seja o corpo humano ou a estrutura de um artefato, que de outra forma estaria incompleto e despersonalizado culturalmente (Velthem, 2010, p. 62).

Os produtos finais da produção ceramista Terena são sensíveis a mudanças e, seus formatos e finalidades passaram por renovações ao decorrer do tempo, que parecem ter sido motivados principalmente pelas necessidades financeiras das artesãs Terena e pelo fomento do

¹² “Designação usada por Araújo para se referir às peças artesanais ornadas com figuras humanas, lendárias e de santos, disseminadas pelo imaginário social, ou de animais, de plantas e de flores comuns no meio natural circundante” (Araújo, 1967, p. 271 *apud* Alves, 2014, p. 60).



turismo em MS a partir da década de 1970 (Alves, 2021). Tradicionalmente, as mulheres da etnia confeccionavam peças cerâmicas com fins utilitários, visando “atender necessidades ligadas à manutenção de reservas de água ou à preservação de alimentos. Daí os potes, as moringas e panelas” (Alves; Chaves; Matias, 2019, p. 74). Esses objetos eram tradicionalmente elaborados por e para integrantes das aldeias, porém, a feitura de artefatos miniaturizados e com fins decorativos, com formas representativas de pessoas e animais e destinados para a venda externa à aldeia, são diversificações que alteraram o artesanato Terena.

Alves (2021, p. 18) declara que os artefatos cerâmicos produzidos e comercializados em MS pelos povos Terena, Kadiwéu e Kinikinau já não são utilizadas como utensílios pelas próprias artesãs e “depois de adquiridos no mercado, passam a servir tão somente à função estética de ornamentar cantos de residências ou escritórios dos turistas. Tornam-se troféus de viagens”. Essa visão, voltada ao aspecto mercadológico e ao consequente esvaziamento de significados da cerâmica indígena é, em parte, contraposta pela perspectiva de Silva (2021).

Entendemos que essa confecção de itens com formatos de animais atendem a demanda do mercado turístico, mostrando assim a capacidade de adaptação dos Terena ao contexto social e às demandas da sociedade envolvente, com vistas também a manutenção de sua subsistência, por meio da comercialização das peças, e de seus conhecimentos tradicionais, neste caso, mantendo o modo tradicional de confecção de peças cerâmicas (Silva, 2021, p. 89).

Podemos compreender, portanto, que as renovações na cerâmica Terena interferiram no formato físico dos artefatos e em sua escala de tamanho final, porém os conhecimentos tradicionais são mantidos nos procedimentos envolvidos na confecção. Dessa forma, esse artesanato, “por um lado, constitui uma barreira de resistência do étnico em face do universal. [...] Por outro lado, a marca étnica se dissolve na medida em que o objeto artesanal, transfigurado em objeto estético e em mercadoria, chega ao mercado consumidor” (Ribeiro, 1987, p. 169).

A cerâmica Terena “é uma forma de expressão portadora de referência à memória, à ação e à identidade do povo que a produz” (Vietta, 2015, p. 118) e, independentemente das modificações identificadas na sua produção e no aumento de sua associação a um produto mercadológico, é importante salientar que essa cerâmica transcende seu uso e guarda conhecimentos ancestrais envolvidos em todo o seu processo de feitura, que se relacionam com concepções desse povo a respeito da natureza, do cosmos, da relação entre os seres humanos e os objetos e, das próprias relações sociais estabelecidas entre os indivíduos da etnia.



1.2.1 Singularidades da cerâmica Terena

A produção oleira Terena, apesar de ter sido transformada em uma atividade comercial, ainda se mantém como uma produção baseada na divisão social do trabalho proposta pelo mito da criação e em saberes tradicionais ligados à cosmologia e práticas rituais desse povo. Portanto, a cerâmica é confeccionada pelas mulheres, e seu processo de feitura é envolto “em interditos físico-rituais, organizado essencialmente a partir dos vínculos de parentesco” (Vietta, 2015, p. 108).

De acordo com Gomes (2016) e Sebastião (2012), o ofício ceramista está envolto por crenças tradicionais do povo Terena, tabus e proibições, prevendo uma série de cuidados relacionados a substâncias e intencionalidades – físicas e metafísicas – com o intuito de garantir a integridade do processo de transformação das argilas em artefatos cerâmicos. Sobre a interação dos corpos com a argila, analisando os trabalhos das autoras, percebe-se que a maior restrição diz respeito aos homens e às mulheres menstruadas, que são vetados de trabalhar com o material, por se considerar que ambos têm uma ‘potência negativa’ que pode inutilizar a matéria-prima.

Para o povo Terena, a argila e outros elementos da natureza possuem subjetividades e, algumas interações entre esses elementos têm potencial de interferir negativamente na atividade oleira. Gomes (2016) e Silva (2021), destacam que o sal e a farinha podem provocar rachaduras nas peças, de forma que as ceramistas não podem cozinhar nos dias que trabalham com a argila e qualquer pessoa que teve contato com esses materiais também deve manter distância dos artefatos cerâmicos. Ademais, a abundância de chuva, vento e a fase da lua nova anulam a capacidade da argila se tornar cerâmica e, na presença de qualquer uma dessas interferências, “a ceramista necessitará ficar sem manusear as peças por muitos dias, o que significa que não poderá dosar a umidade dos objetos” (Gomes, 2016, p. 173). Esses fenômenos meteorológicos, como alterações climáticas e o movimento dos corpos celestes, também intervêm no processo de confecção dos objetos, e, para protegê-los, as ceramistas envolvem aqueles que ainda não foram finalizados em sacolas plásticas e tecidos, onde ficam em resguardo.

Todas essas restrições de interação existem em razão de o *móte* ser uma entidade complexa, capaz de entrar em comunicação com demais intencionalidades no momento em que está sendo trabalhada pela ceramista. Assim, é mister que a oleira cuide do barro, protegendo-o de diversas influências, tanto as relativas à vida prática, quanto as de ordem cosmológica. Como destacou Lévi-Strauss (1986), a arte em cerâmica em toda a América do Sul é alvo de cuidados, preceitos e proibições múltiplas, pois ao barro estão vinculadas concepções mágicas e religiosas (Gomes, 2016, p. 174).



Portanto, essas especificidades e restrições existentes dentro processo de trabalho das ceramistas evidenciam uma variedade de fatores que são considerados na execução dessa atividade e o quanto os saberes tradicionais da cultura Terena estão presentes nos objetos, particularizando a peças confeccionadas por essa etnia e revelando uma série de intenções no fazer artesanal. Outro aspecto que singulariza as artes indígenas, são as relações que podem ser estabelecidas entre os corpos e os artefatos, que “compartilham uma série de faculdades, entre as quais a antropomorfia, uma vez que para muitos povos indígenas os artefatos são compreendidos enquanto seres corporificados ou antes representam corpos ou partes deles” (Velthem, 2010, p. 62).

Gomes (2016, p. 176), em sua pesquisa de campo na TI Cachoeirinha, aponta que “a *ipunéti móte*¹³ se assemelha a uma mulher no período de suas regras, visto que sobre ela incide uma série de restrições”. Ambas partilham de uma condição análoga, pois, assim como as peças não finalizadas de argila, que precisam ser resguardadas de intempéries e elementos que podem prejudicar sua conversão em cerâmica, a mulher Terena também é considerada um corpo frágil quando está menstruada, ficando em repouso e sendo vetada de realizar certas atividades durante esse período, como cozinhar e andar pelas roças.

1.2.2 Etapas de confecção da cerâmica Terena

Conforme documento do Governo do Estado (Mato Grosso do Sul, 2003, *apud* Silva, 2021) sobre os levantamentos do processo de registro do modo de fazer da cerâmica Terena como patrimônio cultural imaterial de Mato Grosso do Sul¹⁴, a produção ceramista do povo Terena pode ser subdividida em 13 etapas: coleta de matéria-prima; armazenamento e transporte da argila; limpeza e retirada de impurezas; cuidados e recomendações antes de iniciar a confecção das peças; preparação do espaço para confecção das peças; preparação da massa de argila; montagem artesanal das peças; acabamento; pintura com barro vermelho; secagem das peças; pintura final; queima da cerâmica; retirada das peças do forno. Analisando esse trabalho e outros que também discorrem sobre os processos envolvidos na confecção da cerâmica Terena, como Gomes (2016),

¹³ Traduzido como “aquilo que é feito de barro” (Gomes, 2016, p. 167).

¹⁴ Bens materiais e imateriais de Mato Grosso do Sul. Disponível em: <https://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/wp-content/uploads/2021/08/RELACAO-BENS-MATERIAIS-E-IMATERIAIS-DO-ESTADO-DO-MATO-GROSSO-DO-SUL-2021-1.pdf>



Alves, Chaves e Matias (2019) e Vietta (2015), não há divergências entre a descrição das etapas, apenas diferenças relacionadas ao foco e ao detalhamento narrativo de cada estágio do trabalho. Assim, na sequência, a proposta de divisão do Governo do Estado e algumas informações apontadas por esses pesquisadores são usadas para destacar alguns aspectos do processo produtivo.

A coleta de matéria-prima é realizada fora da estação da lua nova – pelos motivos enunciados no item anterior – e em locais próximos das aldeias, denominados pelas artesãs como ‘bancos de argila’, “pois dali retiram material que servirá também para a geração de renda para sua sobrevivência” (Mato Grosso do Sul, 2003 *apud* Silva, 2021, p. 91). A coleta da argila é feita principalmente com instrumentos como pás e enxadas e as ceramistas armazenam o material em sacos plásticos ou latas, como forma de conservar a umidade do barro e facilitar o transporte e o processo posterior de retirada de impurezas, como galhos, folhas e pedras.

Depois, o processo de trabalho com os corpos cerâmicos tem início com a preparação do ambiente do *imboku*¹⁵ – levando em consideração os interditos e cuidados com a argila, que se trata idealmente de “um ambiente com menos movimentação de parentes, mais tranquilo e silencioso, próprio para ações que exigem ocultamento, como o trabalho com o barro” (Gomes, 2016, p. 168). Assim como o local, a massa da argila também passa por uma preparação, por meio da adição do *katipe* ou *akâruke*, um pó formado a partir de tijolos, barro queimado ou peças cerâmicas descartadas, que tem como função dar plasticidade para o *môte*, barro cinza-escuro que compõem a estrutura dos artefatos (Alves; Chaves; Matias, 2019; Gomes, 2016).

A partir disso, as ceramistas realizam a modelagem dos objetos sobre bases de madeira para dar corpo às peças, utilizando uma técnica denominada acordelado, que é seguida do polimento da peça com elementos como pedras roliças e pedaços de cuia. O polimento “é executado no mínimo por três vezes, com vistas a deixar a superfície lisa e uniforme o suficiente para receber a pintura” (Mato Grosso do Sul, 2003 *apud* Silva, 2021, p. 95). Essas duas técnicas também são utilizadas por outros povos indígenas no Brasil.

Para a confecção de peças grandes, como os potes, inicia-se pelo fundo, onde a argila deve ser trabalhada com uma tira de aproximadamente 2 cm [de espessura] e enrolada em espirais, sobrepostas, que vão dando o aspecto estrutural da forma desejada. Em seguida, trabalha-se em sentido contrário, com uma espátula de madeira ou pedaço de cabaça para corrigir os defeitos na aparência da cerâmica, deixando-a lisa e fazendo o acabamento necessário (Godoy, 2001, p. 26 *apud* Alves; Chaves; Matias, 2019, p. 78).

¹⁵ Traduzido como “lugar afastado da cozinha” (Gomes, 2016, p. 168).



Em seguida, após alguns minutos de secagem, as artesãs realizam a pintura da estrutura/corpo das peças com o *harará'iti móte*, o barro vermelho, utilizando as mãos ou tecidos embebidos na argila avermelhada, e são polidas novamente. Assim, ao final desta etapa, as peças encontram-se com a tonalidade característica da cerâmica do povo Terena e seguem para o período de resguardo, que dura três dias nas condições climáticas ideais. A finalização do trabalho nos corpos cerâmicos acontece com a aplicação do *káta*, o barro branco, em desenhos com motivos geométricos e florais realizados com o auxílio de pequenos gravetos ou penas.

O processo de conversão das argilas em cerâmica é finalizado pela queima dos objetos em um forno construído pela comunidade ou improvisado em local aberto. Caso a queima seja realizada ao ar livre, é utilizado um buraco no chão feito especialmente para essa atividade, onde são acomodadas lenhas e uma base metálica de suporte para a distribuição dos artefatos cerâmicos. Além das peças de madeira alocadas no fundo do buraco, gravetos e lenhas são dispostos de forma a cobrir os objetos, que são queimados sob a supervisão das oleiras. Por fim, após a queima, as peças prontas são retiradas com o auxílio de instrumentos longos, como cabos de madeira, a fim de evitar o aparecimento de manchas nos objetos (Alves; Chaves; Matias, 2019; Silva, 2021).

Todos esses procedimentos são ensinados intergeracionalmente entre as mulheres Terena que desenvolvem esse tipo de artesanato, em uma prática repleta de intencionalidades e conhecimentos tradicionais. No entanto, mesmo configurando um saber partilhado, é necessário pontuar que, por se tratar de uma atividade artesanal, a relação estabelecida entre a oleira e a argila é sempre singular, bem como a maneira de criar os formatos e ornamentação das peças, imprimindo a identidade da artesã em cada artefato (Velthem, 2010).

1.3 Fotolivro

O fotolivro, formato escolhido para este projeto, foi definido resumidamente por Parr e Badger (2004, p.6) como “um livro – com ou sem texto – em que a mensagem principal do trabalho é transmitida a partir de fotografias”¹⁶. No entanto, Mazzilli (2020), aponta que esses dois autores aprimoraram posteriormente os contornos da definição de fotolivro com base no

¹⁶ Texto original: “A photobook is a book — with or without text — where the work’s primary message is carried by photographs”.



discurso de dois fotógrafos, John Gossage e Ralph Prins, e assim, mais especificamente, a autora resume que esse formato “trata-se de um livro de fotografias concebido como totalidade, como obra una – ‘mundo conciso’, ‘forma de arte autônoma’ –, em que as imagens, associadas a um bom *design*, revelam um trabalho de qualidade, cujo interesse perdura ao longo do tempo” (Mazzilli, 2020, p. 88).

Mais recentemente, Badger (2015, n.p.), em artigo publicado na página virtual da revista de fotografia *Zum* – do Instituto Moreira Salles (IMS), aponta o fotolivro como “um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens predominam sobre o texto e em que o trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do *designer* gráfico, contribui para a construção de uma narrativa visual”. Assim, a fotografia, entendida como o elemento de destaque nas definições do que compõe um fotolivro, não trabalha isoladamente na construção de sentidos, de modo que “o fotolivro seria, portanto, uma obra autônoma, temática e autoral, em que as fotografias estão no livro como componentes de um todo” (Rampazzo, 2024, n.p.).

A partir dessas possibilidades de definições, é possível compreender, de forma geral, que, embora se utilize principalmente de imagens fotográficas para a transmissão de mensagens ao público, o fotolivro pode integrar textos verbais e constitui um formato indissociável das singularidades de seu suporte, relacionando a fotografia com as condicionantes gráficas, materiais e espaciais do livro na proposição de uma experiência visual (Corrêa; Rampazzo, 2023). Corroborando com essa perspectiva e reforçando a ideia do fotolivro como um produto conciso, Feldhues (2018) destaca que esse formato comunica em sua completude, e todas as definições do projeto influenciarão a experiência e a compreensão do leitor, conferindo ao fotolivro a capacidade de ser uma fonte de informação, de experiências e de potência narrativa.

O toque do papel, o cheiro do papel e da tinta, o barulho do virar de páginas, o peso do livro e do papel, a cor do papel, sua transparência ou opacidade, a capa, a costura, os materiais gráficos, textuais e visuais, tudo isso comunica e contribui à sua maneira para a narrativa (Feldhues, 2018, p. 14).

Dessa forma, para Colberg (2017, p. 23, tradução nossa), o primeiro passo para a produção de um fotolivro consistiria justamente na “definição do conceito central do livro”¹⁷, a ideia “que guia toda a produção do livro, as escolhas de materiais, formato, tamanho, peso, tipografia, edição e sequenciamento, uso de texto, layout das imagens e texto, o tipo de impressão, a encadernação,

¹⁷ Texto original: “*Defining the core concept of the book*”.



entre outras” (Feldhues, 2017, p. 116). Isso tudo auxilia nas definições de que tipo de experiência será apresentada ao leitor. Todas essas decisões tomadas a partir da orientação do ‘conceito central’ possibilitam a construção de uma narrativa que é acessada pelo receptor de forma háptica e visual.

A partir do trabalho de Colberg (2017), Feldhues (2017, p. 94) divide as principais grandes atividades necessárias à produção de fotolivros: “definição do conceito central do fotolivre; edição e sequenciamento das imagens; produção do componente de texto e desenvolvimento do projeto gráfico do fotolivre”. Tais etapas podem coincidir temporal e espacialmente, e essa união de várias decisões projetuais em prol do estabelecimento de uma narrativa comum é evidenciada por Mazzilli (2020), ao apontar as relações complexas estabelecidas entre elementos que compõem o fotolivre.

A estrutura sequencial das imagens, que promove uma rede de significações; a associação com textos verbais e outros elementos gráficos, que amplia essa rede de relações e/ou situa o trabalho em determinado contexto; e o próprio aspecto físico do livro, que reforça a cadeia de sentidos pela percepção material do objeto (Mazzilli, 2020, p. 124).

A autora também destaca que o formato promove um espaço imersivo e de intimidade, que convida o público a consumir o material com calma, tornando-se, assim, especialmente interessante para projetos associados à prática documental, por promover uma maior liberdade editorial que outras mídias informativas, como os portais de notícias e os jornais. Para Mazzilli (2020, p. 111), o gesto documental é envolvido em “um desejo de registrar, reportar, contar uma história”, o que nos leva a assumir que o formato pode ser pertinente para projetos ligados à prática do jornalismo.

[...] Aquela que é talvez a potência mais básica, mais estrutural, da associação entre fotolivros e projetos documentais: a organização e a construção de um pensamento visual coeso a partir do suporte “livro”. Essa concepção vale, por certo, a todos os tipos de fotolivre, mas é particularmente benéfica aos que trabalham com a prática documental justamente por dar forma e vazão às ideias, reflexões e/ou discursos que caracterizam essa modalidade de fotografia (Mazzilli, 2020, p. 110).

É justamente esse caráter de aprofundamento do conceito, da pauta e de maior distanciamento dos formatos mais tradicionais da mídia informativa que propicia a possibilidade de colaboração entre diferentes profissionais na elaboração do fotolivre, como fotógrafos, editores e *designers*. “Ele permite um contato prolongado e aprofundado entre os profissionais, uma oportunidade de desenvolver o trabalho em conjunto em todos os seus



detalhes” (Mazzilli, 2020, p. 131). Dessa forma, tendo em vista o impacto das decisões dos envolvidos naquilo que o fotolivro comunica, “o autor pode ser o fotógrafo, que conta a história. Ou a história pode ser construída em parceria pelos profissionais envolvidos, *designer* e editor. O autor pode ser o fotógrafo ou pode ser uma autoria conjunta” (Nery, 2021, p. 211).

Esse trabalho do/s autor/es e/ou autora/s em torno do conceito do projeto resulta em escolhas que definem a narrativa visual e tátil presente no produto final. É importante considerar, entretanto, que o modo visual permite interpretações mais amplas do que a linguagem verbal, de forma que o controle do significado que os leitores podem atribuir aos estímulos visuais é maior quando os produtores detêm conhecimento dos processos perceptivos (Dondis, 2015). Dessa forma, o trabalho de composição das mensagens visuais precisa ser realizado de acordo com os objetivos do projeto e, como a somatória de linguagem pode ajudar a restringir e/ou direcionar significados, a linguagem verbal pode ser uma ferramenta utilizada nos fotolivros para orientar o leitor. Isso parece útil, em especial, em projetos relacionados à área do Jornalismo.

Podemos dizer que em muitos fotolivros as narrativas são a apresentação de caminhos, que os leitores seguem como quiserem, de acordo com suas escolhas. Alguns caminhos são mais fechados, ou porque trazem discursos prontos, por vezes explicativos, ou porque os intervalos entre as imagens são mínimos. O leitor não tem muito para onde derivar. Noutros, os caminhos são mais amplos e o leitor participa mais da criação (Feldhues 2017, p. 106).

Pode-se refletir que, apesar das singularidades e possibilidades narrativas que diferenciam o fotolivro, ele está essencialmente inserido no contexto de outras modalidades de livro, “uma vez que o conteúdo precisa ser desenvolvido, o *design* editorial precisa ser projetado, a diagramação precisa ser realizada, assim como o tratamento das imagens, a impressão, a publicação, a distribuição, as doações de exemplares e/ou as vendas” (Nery, 2021, p. 207). Nesse sentido, conclui-se que o fotolivro também está submetido às mesmas restrições presentes em outros projetos editoriais, como as definições do projeto gráfico, as delimitações físicas do suporte, as limitações de impressão e de orçamento, entre outros.

Por fim, outras restrições parecem residir na distribuição e no alcance dos fotolivros. Mazzilli (2020) problematiza que, nos tempos atuais, o formato não tem um alcance tão eficaz para a apresentação de projetos vinculados à temática documental quanto o de plataformas digitais, de forma que a escolha pelo fotolivro se justifica mais pelas suas potencialidades criativas e pela durabilidade da narrativa que o formato e suporte possibilitam. No entanto,



também aponta caminhos para o bom aproveitamento da união entre o meio digital e o fotolivro impresso, como o uso de plataformas de financiamento coletivo para viabilizar os projetos.

Apesar das limitações de alcance, esse formato apresenta uma produção expressiva no Brasil e tem ganhado espaço, sobretudo devido às feiras e festivais de publicações independentes (Rampazzo, 2024). Pode-se refletir que o fotolivro, enquanto um formato sem limites claramente definidos e em ascensão no país, detém amplas possibilidades de experimentação e grande potencial expressivo, os quais não devem ser ignorados pela atividade jornalística, que também passa por transformações na forma de comunicar suas narrativas.

1.3.1 Narrativas visuais em fotolivros

Como descrito no item anterior, de acordo com a classificação das etapas de decisão na elaboração de fotolivros proposta por Feldhues (2017), a partir do trabalho de Colberg (2017), a construção da narrativa visual nos fotolivros acontece principalmente nos processos de edição e sequenciamento das imagens fotográficas, e no desenvolvimento do projeto gráfico do fotolivro. Como nesse formato as fotografias estão impressas no papel, “não faz sentido no caso dos fotolivros falar de narrativa visual ou fotográfica e narrativa do fotolivro, como se fossem coisas separadas, como se pudéssemos separar a experiência háptica da visual” (Feldhues, 2018, p. 18).

Assim, Feldhues (2017), considera que as narrativas em fotolivros são como caminhos, mais fechados ou mais abertos para a interpretação e participação do/a leitor/a, que, mesmo com algum direcionamento, poderá segui-lo de sua própria forma. Considerando-se suas especificidades, o fotolivro se diferencia de outros formatos que utilizam a fotografia como meio de transmitir mensagens.

Fotolivros procuram constituir sequências visuais que prezam por relações de sentido entre as imagens utilizadas, aproveitando-se de toda a materialidade do objeto “livro” (formato, papel, acabamentos etc.) para reforçar o discurso que se quer passar (Mazzilli, 2018, p. 2).

Corroborando com essa perspectiva, que aborda o propósito dos fotolivros de narrar por meio da edição, sequenciamento e disposição de fotografias no suporte, Magni (2016) discorre que, se as imagens por si mesmas já possuem significados atribuídos, a sequencialidade é responsável por transformar a dinâmica das narrativas, organizando o sentido das histórias. A



temática, ou conceito, que o produto visa trabalhar é outro elemento levantado como crucial na organização do ‘discurso’ enunciado pelas fotografias em um fotolivro.

Sobre as possibilidades de criação de narrativas nesse formato, Mazzilli (2018; 2020) e Nery (2020; 2021) evidenciam que o estabelecimento de semelhanças entre os fotolivros e as narrativas dos filmes é frequente entre teóricos e pesquisadores do campo da imagem. No entanto, apesar de as imagens em sequência serem essenciais em ambos, atenta-se que os “fotolivros apresentam-se naturalmente como objetos manipuláveis: convidam-nos não só a explorar sua materialidade, mas também a ler seu conteúdo de distintas maneiras (do começo ao fim, de trás para frente, saltando páginas etc.) e conforme nosso próprio ritmo” (Mazzilli, 2018, p. 3). Mesmo que o/a fotógrafo/a e/ou diagramador/a estabeleça uma ordenação para o acesso das mensagens visuais, o/a receptor/a pode interagir livremente com o livro, o que tradicionalmente não ocorre com um filme. Outra consideração é que as imagens em um fotolivro são estáticas, alocadas em um suporte físico para serem dispostas em sequência. Assim, por mais que elas possam estar associadas a textos verbais e a outros recursos visuais, as relações entre imagens nunca deixam de ser sugestões e o/s receptor/es vão interpretá-las a partir de seu próprio repertório.

A sequência de imagens é a parte mais curiosa, porque é uma mentira absoluta que aceitamos. Uma fotografia não se relaciona diretamente com a seguinte. Não é como na escrita, em que há uma estrutura e conexões claras. Nós somos, de certa forma, intrusos na estrutura proposta pela literatura. O funcionamento da sequência fotográfica, o fato que a aceitamos como espectadores é algo muito interessante (Gossage, 2018 *apud* Mazzilli, 2020, p. 95).

Voltando aos paralelos entre a construção de narrativas visuais dos filmes e fotolivros, Mazzilli (2018) defende que o sequenciamento de planos se assemelha ao encadeamento de imagens, aproximando as práticas de montagem cinematográfica à edição de fotolivros. Dessa forma, a autora argumenta que o ‘efeito *Kuleshov*’ e as ideias de ‘confronto entre planos’ de Eisenstein, conhecimentos ligados à montagem cinematográfica, podem servir como fio condutor para a construção de narrativas imagéticas em fotolivros. Ambos demonstram como o sequenciamento de fragmentos visuais produz sentidos, porém enquanto Kuleshov trabalhava a ‘ligação’ entre planos através de um processo de continuidade, Eisenstein enfatizava que a base da montagem está nos conflitos.

Outro paralelo entre filmes e fotolivros é elucidado por Magni (2016, p. 4), ao defender que, conectados pela sequencialidade, “os tamanhos e a disposição dos quadros são para os



fotolivros o que a montagem é para o cinema”. A autora elucida que, diferentemente das obras cinematográficas, que possuem sons e imagens em movimento para criar efeitos e sensações, nos fotolivros os efeitos de ritmo são simulações desenvolvidas por meio de recursos gráficos, como a variação de número e tamanho das imagens, o intervalo entre fotografias, o sangramento de imagens e a própria lógica de virar as páginas. Portanto, os princípios da montagem orientam os processos de edição e do sequenciamento das imagens, que envolvem principalmente as fotografias, mas mobilizam também todos os outros materiais presentes no livro, em uma combinação que resulta na narrativa.

A montagem, portanto, envolve também um ato de escolha, uma tomada de posição consciente, que envolve desmontagens e remontagens. Tiramos uma imagem de um tempo ou lugar e colocamos noutra, no fotolivro. Ou seja, interferimos no seu fluxo de vida. O posicionamento das imagens, o agrupamento de imagens pode pôr em movimento novas analogias, constelações e mundos diferentes, sentidos e afetos (Feldhues, 2017, p. 102).

Uma das possibilidades de ordenamento das imagens fotográficas na narrativa de fotolivros consiste na ‘série’, apresentada por Smith (2015). Conforme sintetizado por Feldhues (2019), a ordenação em série é composta por um grupo de fotografias conectadas por meio de um encadeamento linear – não necessariamente cronológico – que possui modificações graduais entre as imagens e normalmente é “estruturada de forma que as relações entre os termos são tal que cada termo sucessivo é derivado daquele que o precede, pela aplicação de um princípio específico” (Smith, 2015 *apud* Feldhues, 2019, p. 8).

Outras formas interessantes de sequenciamento abordadas pela autora são as mencionadas pelo fotógrafo Eric Kim (2017, n.p.) em seu *site/blog* pessoal, como o sequenciamento em ‘filme’, “com uma tomada de abertura (tomada de cenário), então focar em close-ups, tomadas de ação, o clímax e então a resolução”¹⁸, o sequenciamento que alterna entre imagens mais fortes/ativas e silenciosas/calmas, e o sequenciamento ‘tipográfico’, que foca na exploração de um assunto específico, fotografando-o da mesma maneira.

Se pensamos na ordenação e sequenciamento das fotografias, também devemos considerar os intervalos e espaços vazios criados entre elas, que podem ser maiores ou menores, visto que as imagens podem ser alocadas de diferentes formas nas páginas, sozinhas ou compostas em conjunto com outras fotografias. Tais respiros, ou a ausência deles, também são

¹⁸ Texto original: “with an opening shot (landscape establishing shot), then focus on close-ups, action-shots, the climax, and then the resolution”.



elementos ativos na narrativa do fotolivro, pois “espaços vazios podem sugerir contemplação, enquanto imagens justapostas ou sangradas criam mais intensidade. Essas escolhas definem contraste, ritmo, movimento, equilíbrio e hierarquia, mas também emoções, sensações e memórias [...] (Rampazzo, 2024, n.p.).

Como descrito, as possibilidades para o estabelecimento de narrativas visuais em fotolivros são vastas, e a relação entre ordenação, posicionamento e os significados atribuídos às mensagens visuais evidencia o papel da comunicação visual – principalmente por meio do projeto gráfico e da diagramação – e da aplicação dos princípios do *design* gráfico na concepção dos fotolivros. Para além do estabelecimento de relações entre os elementos das páginas, contribuem para hierarquizar as informações, valorizar as fotografias e demais elementos verbais e não-verbais dentro das páginas e entre elas, de forma a criar um artefato final coeso.

As articulações entre as imagens, em conteúdo e forma, a aproximação, o posicionamento e o sequenciamento das imagens nas páginas podem potencializar a experiência da narrativa pelo leitor. As imagens mostram o mundo, a organização das imagens é o caminho proposto e as relações que surgem na imaginação do leitor é percurso narrativo individual e subjetivo que um fotolivro pode proporcionar (Feldhues, 2018, p. 118).

A partir do que foi apresentado neste item, pode-se concluir que o fotolivro permite a criação de narrativas a partir de uma gama de decisões tomadas no processo de edição das fotografias, sequenciamento e de disposição dos conteúdos, que, por sua vez, dialogam com o projeto gráfico do artefato para a transmissão de um discurso conciso e coerente ao público.

1.3.2 Contribuições do design gráfico em fotolivros

Conforme discutido anteriormente, o fotolivro, enquanto um tipo de livro que comunica em sua totalidade e favorece a colaboração entre diversos profissionais, conta com a contribuição do *designer* gráfico – “aquele que planeja a linguagem visual sobre um espaço bidimensional, configurando a linguagem gráfica” (Oliveira, 2016, p. 104) – para aplicar os princípios da área na mobilização de estratégias e recursos que reforcem as intencionalidades comunicativas do artefato e contribuam para a construção da narrativa do fotolivro.

No processo de produção de fotolivros, o *designer* é apontado principalmente como o responsável pelos processos de elaboração do projeto gráfico do livro e a diagramação dos conteúdos (Nery, 2020; Feldhues, 2017). “Toda a diagramação é feita por ele, a disposição das



páginas, como se prendem no dorso, os arranjos do miolo e a capa do livro, seu corpo – peso e dimensão – os materiais, a impressão, o acabamento, etc.” (Corrêa; Rampazzo, 2024, p. 8). Assim, considerando que o *designer* atua no planejamento das características do suporte físico e na disposição dos conteúdos, integrando o trabalho de todos os colaboradores no livro, e que a narrativa ganha concretude nesse processo de integração, podemos inferir que ele está ativamente envolvido na proposição das mensagens do artefato final, ao compor o ambiente onde as imagens e demais elementos do fotolivro dialogam.

Rampazzo (2024), corrobora com essa perspectiva, considerando o *design* como um ‘elemento-chave’ no estabelecimento das narrativas nesse formato. Ao aproximar o *design* das reflexões sobre fotolivros e discutir as relações entre o *design* e a imagem, a autora parte da concepção de que *design* também é visualidade, defendendo-o como responsável por estabelecer relações entre os elementos que compõem o fotolivro. Dessa forma, compreende-se que o papel do *design* gráfico e do profissional da área vai além do projeto gráfico e da diagramação, expandindo-se para o de um agente articulador e construtor de significados entre os diferentes elementos e recursos mobilizados no fotolivro.

Abordagens subjetivas e até intuitivas em projetos gráficos de fotolivros são articulações que excedem a prática de diagramar. Na geração de sentido da obra, o *design* faz e é – ao mesmo tempo e no mesmo espaço – uma experiência visual e material – uma experiência relacional (Rampazzo, 2024, n.p.).

Por fim, Nery (2020; 2021) e Rampazzo (2024) mencionam que a posição do *designer* gráfico na produção do fotolivro, como profissional que o ‘constrói’ e compreende a linguagem e as especificidades do suporte, interfere na experiência do livro a ponto de poder ocupar a posição de coautor/a junto à pessoa responsável pelas fotografias. Mesmo que a autoria do fotolivro possa ser atribuída exclusivamente ao produtor das imagens fotográficas, considerando que essas são vistas como os elementos protagonistas nas definições de fotolivro, a concretização do sequenciamento das fotos nas páginas ocorre em conjunto com escolhas materiais e espaciais. Portanto, “trata-se de um trabalho cujo autor/fotógrafo deve participar de todas as decisões gráficas, uma vez que elas irão influenciar a “leitura” da história que ele quer narrar por meio das fotografias” (Nery, 2021, p. 207).



1.3.3 Elementos verbais em fotolivros

Apesar de autoras e autores já citados, como Mazzilli (2018; 2020), Nery (2020; 2021), Parr e Badger (2004) e Badger (2015), considerarem a presença de elementos verbais na composição de fotolivros – ainda que subordinados ao protagonismo da narrativa visual composta predominantemente por imagens fotográficas – entre os trabalhos consultados para a elaboração deste relatório, apenas alguns exemplos de Feldhues (2017; 2020) abordam a produção, as possibilidades de formatos e as funções dos elementos verbais aplicados aos fotolivros. A autora amplia as possibilidades de relações entre o verbal e o visual, considerando que elementos verbais, como textos e legendas, influenciam a narrativa proposta pelos autores e o acesso posterior do público assim como os elementos não-verbais dos fotolivros, sem excluir a possível relação de subordinação dos textos em relação às fotografias nesse formato.

Nossa hipótese é de que os textos não necessariamente se subordinam à fotografias, como indicado por Colberg; mas sim, que eles atuam junto às imagens fotográficas, construindo relações diversas que podem ser tanto de subordinação, quanto de complementação ou até mesmo de contrariedade (Feldhues, 2020, p. 112).

A hipótese da autora é desdobrada a partir da análise do conteúdo de alguns fotolivros e das entrevistas realizadas com seus respectivos autores, em que utiliza e adapta as relações de texto e imagem em livros ilustrados desenvolvidas por Sophie Van Der Linden para explorar como textos e fotografias podem se relacionar em fotolivros.

A primeira relação diz respeito ao ponto de vista formal, ou seja, ao posicionamento das fotografias e dos textos nas páginas, que, a partir das análises, podem ocorrer de diversas formas. Os textos corridos, quando presentes, comumente aparecem ao final do livro, após a apresentação das fotografias. Muitos “ou discutem o livro, ou são descrições da experiência ou da participação do autor do texto ante o fotolivro, ou ante o projeto fotográfico” (Feldhues, 2020, p. 113). Os elementos verbais também podem ser trabalhados em outras posições, ocupando espaços com pouco conteúdo informativo das páginas com fotografias, sendo visualizados em conjunto com as fotografias – por meio da aplicação de papéis transparentes sobrepostos ou ocupando o mesmo espaço da fotografia, e integrando a própria foto, quando o texto está presente no objeto fotografado.

Boa parte dos fotolivros produzidos atualmente no Brasil procuram priorizar a visualização das fotos, sem o uso de legendas, deixando o texto, se houver,



para um segundo momento. As fotografias e os textos encontram-se, portanto, de forma dissociada, cada um ocupando um lugar específico no fotolivro (Feldhues, 2020, p.113).

Quanto às relações entre imagens e elementos verbais no que diz respeito ao aspecto narrativo, considera-se que podem ser de redundância, colaboração e disjunção. Na redundância, a fotografia e o texto se repetem, o que pode gerar um sentido de reforço, dependendo da intenção de uso desse recurso. Na colaboração, os conteúdos se complementam, trabalham em conjunto para gerar camadas de significado e reforçar a ideia central do fotolivro, “permitem uma imersão no livro em várias camadas de afeto e inteligibilidade” (Feldhues, 2020, p. 120). Já na disjunção, fotografia e texto atuam de forma paralela, narram ‘histórias’ diferentes e podem também ser utilizadas para se contradizer.

Por fim, ainda de acordo com Feldhues (2020), é possível analisarmos as funções que os textos exercem em relação às imagens fotográficas nos fotolivros. Assim, resumidamente, a autora considera que os textos podem desempenhar o papel de repetir o que a fotografia mostra, ancorar o sentido da foto – uso comum das legendas – e conduzir a narrativa visual, adicionar informações ao que é apresentado na narrativa visual fotográfica, revelar sobre o que trata o trabalho fotográfico e incitar a reflexão sobre o tema do ensaio. Essas relações entre imagens e elementos verbais não são excludentes, e podem desempenhar diferentes funções na proposta do fotolivro. Entre os exemplares analisados pela autora, o único elemento verbal constante foi o título na capa e, ainda que a existência seja considerada, não foram encontrados fotolivros com a ausência desse elemento-chave de referência para o/a leitor/a.

A partir das relações apresentadas entre textos e imagens fotográficas e ao considerar o emprego do formato fotolivro em projetos jornalísticos, podemos refletir sobre o uso de recursos verbais empregues por Heng (2019) na criação de ensaios visuais ligados às ciências sociais, como o desenvolvimento de um texto de introdução que precede a narrativa visual fotográfica e a aplicação de legendas em fotografias, à depender das necessidades narrativas do fotolivro. A mobilização desses recursos pode contextualizar o tema do ensaio para o leitor e reduzir a possibilidade de interpretações que se distanciam demasiadamente da proposta. O autor afirma que como pesquisador visual, descobriu que “esse contexto ajuda meus leitores a



apreciar melhor as nuances visuais das fotografias, deixando-me mais espaço para fazer experiências com legendas e outros textos”¹⁹ (Heng, 2019, p. 5, tradução nossa).

A declaração vai de encontro ao que foi apresentado como a abordagem mais comum em fotolivros produzidos atualmente no Brasil, e é preciso pontuar que “alguns textos, incluindo os de apresentação, podem acabar explicando o livro, ancorando as imagens em significados pré-estabelecidos, ou determinando como o leitor deveria ver o livro” (Feldhues, 2017, p. 131). Assim, a abordagem de Heng (2019), enfatiza o quanto cada projeto é singular, e evidencia o quanto cada decisão, incluindo a forma, quantidade, e função dos elementos verbais pode impactar posteriormente nos acessos aos conteúdos.

Ao refletir sobre a possibilidade de veiculação de trabalhos jornalísticos em fotolivros, Pereira, Fonseca e Carvalho (2024, p. 7) pontuam que, no jornalismo, “o discurso fotográfico é construído de modo entrelaçado ao discurso verbal”, de forma que as relações entre imagem e texto construídas com base em técnicas da área, que conferem à elas credibilidade e ligação com o assunto tratado, são importantes para a compreensão da filiação jornalística pelo/a leitor/a e podem auxiliar a diferenciar esses fotolivros de outros trabalhos.

Mais do que a presença, quantidade ou formato, parece ser o viés dos ‘textos complementares’ (não necessariamente escritos) – que no jornalismo se pretendem prioritariamente informativos, mesmo quando mesclados com outras características – uma das características dos relatos jornalísticos veiculados em fotolivros. Sua construção busca ampliar o conhecimento do observador para além daquilo que as fotografias e seu entrelaçamento em livro permitem, dialogando com, e complementando, esse conjunto visual. (Pereira; Fonseca; Carvalho, 2024, p. 13).

Para finalizar esse tópico, analiso o fotolivro Condor²⁰, de autoria do fotógrafo português João Pina, publicado pela editora Tinta-da-China em 2014.

¹⁹ Texto original: “As a visual researcher, I have found that such context helps my readers better appreciate the visual nuances of the photographs, leaving me more room to experiment with captions and other text”.

²⁰ Mais imagens do fotolivro Condor podem ser acessadas por meio da Base de Dados de Livros de Fotografia (BDLF) e pelo canal no Youtube do fotógrafo Rafael Bosco Vieira. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/@id/21543> e <https://www.youtube.com/watch?v=MheIa1cpglY>. Acesso em: 30 jan. 2025.

Figura 1 – Capa e miolo do fotolivro Condor



Fonte: PINA, João. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2014. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/@id/21543>. Acesso em: 20 fev. 2025.

Condor é considerado “um desses fotolivros que ultrapassam as fronteiras entre o que é jornalístico, documental ou artístico” (Feldhues, 2017, p. 142), e o trabalho realizado na articulação dos elementos verbais na narrativa do livro parece desempenhar um papel essencial nesse resultado. O fotolivro é produto de nove anos de trabalho do fotógrafo e apresenta textos corridos, reprodução de documentos, transcrição de entrevistas, legendagem e infografia que trabalham em conjunto com a narrativa fotográfica para detalhar a “campanha clandestina da Operação Condor – um plano militar secreto implementado em 1975 por seis países latino-americanos governados por ditaduras militares de direita para eliminar seus oponentes políticos”²¹ (Pina, n.p., tradução nossa).

A partir da observação do conteúdo e dos apontamentos de Feldhues (2017), destaco a forma como os textos são inseridos ao longo das páginas do livro. Na abertura e no fechamento de Condor, as contracapas apresentam uma infografia com a cronologia da Operação, seguidas por reproduções de documentos relacionados a ela, que, juntamente com a apresentação do título em página dupla e um texto corrido, introduzem o assunto e precedem o cerne da narrativa. O núcleo principal parece consistir nas entrevistas e retratos de pessoas de diferentes posições sociais que foram afetadas pela Operação, seguidos por fotografias de espaços ligados à campanha clandestina, como locais onde ocorriam sessões de tortura. Essa lógica de entrevistas seguidas por fotografias é mantida até o final do livro, e as declarações dos entrevistados podem ser visualizadas em conjunto com seus retratos por meio do uso de um papel com transparência. Ao final da narrativa, são apresentados mais dois textos corridos: um ensaio de um jurista e o

²¹ Retirado da descrição do livro no site do fotógrafo. Texto original: “*clandestine campaign of Operation Condor — a secret military plan implemented in 1975 by six Latin American countries ruled by right-wing military dictatorships to eliminate their political opponents*”. Disponível em: www.joao-pina.com/books/27567. Acesso em: 11 fev. 2025.

relato do fotógrafo João Pina sobre o trabalho. O livro encerra nos moldes jornalísticos, com a apresentação de um encarte contendo as miniaturas das fotos e suas respectivas legendas.

Figura 2 – Detalhes da infografia, encarte de legendas e entrevistas no fotolivro Condor



Fonte: PINA, João. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2014. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/@id/21543>. Acesso em: 20 fev. 2025.

Assim, concluo que os elementos verbais apresentados ao longo deste trabalho são essenciais para o aprofundamento do assunto abordado e para o acesso à camadas de significados mais complexas em relação ao que é apresentado pela narrativa visual do cerne fotográfico. Condor é um projeto que exemplifica a potencialidade dos textos em enriquecer a narrativa e atenta para as possibilidades de inserção de formatos e elementos jornalísticos – como entrevistas e legendas – em fotolivros.

1.4 Crônica e perfil jornalístico

Para Melo (1985), a crônica é um gênero jornalístico plenamente definido no Brasil. Embora, do ponto de vista histórico, a crônica esteja associada à narração de fatos de forma cronológica, o gênero foi posteriormente acolhido pela literatura, ao retratar acontecimentos de uma determinada época. O autor esclarece ainda que alguns estudiosos apontam que a crônica, nos moldes que se encontra hoje, configura-se como um gênero jornalístico tipicamente brasileiro, situado entre os limites da informação e da narrativa literária, ao se dedicar à narração da realidade de forma poética.

Para qualquer brasileiro a palavra crônica tem sentido claro e inequívoco, embora ainda não dicionarizado; designa uma composição breve, relacionada com a atualidade, publicada em jornal ou revista. De tal forma esse significado está generalizado que só mesmo os especialistas em historiografia se lembram de outro, bem mais antigo, o de narração histórica por ordem cronológica (Rónai *apud* Melo, 1985, p. 111).



Autores como Melo (1985), Ferreira (2005), Tunizo (2009) e Scheibe (2013) afirmam que a Carta de Pero Vaz de Caminha, escrita em 1500, teria lançado as bases informativas e literárias que caracterizariam o desenvolvimento da crônica no Brasil. Nesse contexto, “foi este o texto inaugural da estrutura textual que mais tarde consolidou-se como crônica, e provém daí a grande autoridade da crônica brasileira e lusitana sobre a atual forma de escrita da crônica brasileira” (Scheibe, 2013, p. 2). Para Silva (2007), as relações entre a informação jornalística e a literatura remontam ao início do século XIX, com a chegada da família real ao Brasil, responsável por oficializar a impressão de periódicos e livros no país. Ao menos até meados desse século, a produção jornalística estava estreitamente relacionada com a opinião e as belas artes, e, por isso, “os gêneros mais valorizados eram aqueles mais livres e opinativos, como a crônica, o artigo polêmico e o de fundo” (Silva, 2007, p. 43). Nos anos seguintes, o espaço destinado ao que se tornaria a crônica brasileira aumentou consideravelmente nos veículos impressos. Os textos eram publicados no folhetim, o rodapé das páginas, “e tinham caráter informativo com algumas técnicas incorporadas da literatura, porque aqueles que escreviam eram literatos” (Scheibe, 2013, p. 4).

Os historiadores literários explicam que os escritores da época, não tendo condições de viver da literatura, recorriam à imprensa como fonte de sustentação. A imprensa pagava mal, mas pagava em dia. E era também uma oportunidade para que os homens de letras conquistassem um público permanente (Melo, 1985, p. 114).

Foi a partir das experimentações desses escritores-jornalistas na seção de variedades do jornal que a crônica adquiriu, ao longo do tempo, a sua roupagem atual. No século XX, a década de 1930 se configurou como um período importante para a transformação do folhetim na crônica moderna, pois, em função de modificações culturais influenciadas pelos processos de industrialização e urbanização no país, os jornais passaram a adotar uma feição empresarial e a buscar por um jornalismo ágil, o que a crônica atendia plenamente (Melo, 1985; Scheibe, 2013).

Se a crônica de costume se valia do real (fatos ou idéias do momento) simplesmente como ‘deixa’ ou como inspiração para um relato poético ou para uma descrição literária, a crônica moderna assume a palpitação e a agilidade de um jornalismo em transformação. Ela figura no corpo do jornal não como objeto estranho, mas como matéria inteiramente ligada ao espírito da edição noticiosa (Melo, 1985, p. 115).

A Semana de Arte Moderna, de 1922, com seu apelo à produção artística a partir de estilos e temas brasileiros, também influenciou modificações na redação das crônicas, pois, “a



partir desse marco, toda a imprensa brasileira foi influenciada pelas alterações linguísticas e aderiu à simplicidade nos textos. Isso instigou os escritores a produzirem textos numa linguagem coloquial, deixando de lado o estilo discursivo e formal dos textos” (Scheibe, 2013, p. 6). Dessa forma, a partir das décadas seguintes, a crônica deixou de ocupar o rodapé para se instalar no corpo das páginas dos periódicos e consolidou-se como um gênero que narra acontecimentos de forma coloquial, a partir da ótica e das experiências do/a autor/a.

A proximidade entre autor e leitor criaria uma nova característica para a crônica: uma desarticulação da sintaxe, só encontrada na conversa informal. Esse coloquialismo, em outras palavras, acentua-se na crônica pelo dialogismo entre autor e leitor e fortalece o grau de subjetividade entre eles, fazendo com que se passe facilmente de um tema a outro, como numa conversa informal (Ferreira, 2005, p.72).

Além da linguagem informal, do relato de acontecimentos com tom subjetivo e do dialogismo entre autor e leitor, Ferreira (2005) levanta, a partir da análise das definições de crônica para outros autores, outras características do gênero: brevidade temporal ou pequeno enredo; identificação entre narrador e autor; humor e sensibilidade; flexibilidade de gênero; relação entre ficção e História; relação com o Jornalismo.

Pode-se dizer que a crônica “é jornalística quando busca no cotidiano os fatos da vida real que são noticiosos e é literária quando se permite utilizar elementos literários (ex: criação de personagens, linguagem solta e coloquial, etc.) para construí-la” (Tunizo, 2009, p. 15). Dessa forma, entende-se que a crônica é um formato de texto com caráter híbrido, explorando os limites entre o jornalismo e a literatura, e que se torna singular pela capacidade de informar sobre um determinado assunto ao mesmo tempo em que valoriza a subjetividade das percepções do autor por meio dos recursos literários adotados nos textos.

No caso do perfil, ele constitui um gênero textual jornalístico de caráter autoral que, a partir de informações, percepções e da adoção de procedimentos e técnicas da literatura, pode focalizar momentos da vida de uma personagem não-ficcional em uma narrativa curta, tanto em termos de extensão quanto na validade das informações (Vilas Boas, 2003). Além da relação com a atividade jornalística, o perfil também se aproxima de gêneros textuais de outros campos.

O texto do perfil é um tipo especial de narrativa, que se constrói sobre o relato de atos e ideias da personagem em questão. Esta característica o torna muito próximo de gêneros textuais como a história de vida, nos campos da Sociologia e da Antropologia, e como a biografia, nos domínios da Literatura e da História (Abreu; Araujo; Silva, 2016, p. 56).



Sodré e Ferrari (1986, p. 126), por sua vez, em um esforço de conceituar o gênero, elucidam que o “perfil significa enfoque na pessoa - seja uma celebridade, seja um tipo popular, mas sempre o focalizado é protagonista de uma história: sua própria vida”, e consideram que, nesse gênero, o repórter pode construir o perfil jornalístico de três modos: focalizar nas declarações do entrevistado e assumir um distanciamento da personagem, como em uma entrevista; dividir com o leitor a experiência do contato com o indivíduo perfilado; e, por último, relatar o encontro com a personagem por meio da construção de um texto que simule o tempo presente, a fim de ampliar a sensação de realidade. A partir dessas iniciativas de definições do perfil, evidencia-se que o gênero está estreitamente ligado ao exercício da compreensão e ao contato com o outro, busca a alteridade e constitui uma modalidade de texto na qual “a experiência humana é a nossa principal referência” (Vilas Boas, 2003, p. 16).

Carraro (2020, p. 2) descreve a revista de jornalismo estadunidense *The New Yorker*, fundada em 1925, como o ‘berço material’ do perfil jornalístico, pois “foi ali que o gênero do perfil ganhou o estatuto de cidadania, tendo ali recebido esse nome e também encontrado o mais fértil ambiente para a sua promoção”. No Brasil, o perfil ganha espaço nas revistas jornalísticas na mesma época, sendo adotado principalmente por revistas como *O Cruzeiro* e *Realidade*. Posteriormente, com o encerramento de ambas, o uso do perfil foi explorado de forma não periódica na revista semanal *Veja*, ainda em circulação, e, no contexto atual do jornalismo brasileiro, o uso do gênero tornou-se frequente na revista mensal de jornalismo ‘piauí’²², criada em 2006 (Abreu; Araujo, Silva, 2016; Vilas Boas, 2003).

O direcionamento adotado pelos repórteres da revista ‘Realidade’ assemelha-se ao utilizado pela revista ‘piauí’ no que diz respeito ao aprofundamento da pauta, ou seja, da personagem que é perfilada. Enquanto, na primeira, os repórteres acompanhavam as personagens por longos períodos de tempo e “eram estimulados a conduzir diálogos verdadeiramente interativos a fim de humanizar ao máximo a matéria. [...] Ideias e empatias coexistiam em nome de um retrato o mais nítido e literário possível da persona” (Vilas Boas, 2003, p. 25), na piauí, “os textos longos e apurados ao longo de meses dão possibilidades aos perfis florescerem: a revista paulista especializou-se em perfis de personagens vultuosos do cenário nacional na atualidade, como os políticos Dilma Rousseff, Marina Silva e Fernando Henrique Cardoso” (Abreu; Araujo, Silva, 2016, p. 60).

²² A revista redige seu nome com a inicial em letra minúscula.



Uma das abordagens jornalísticas que torna essa imersão na vida do outro possível consiste na adoção dos procedimentos da entrevista e da observação de detalhes. Para Silva (2010, p. 408), o encontro com a personagem ou com pessoas relacionadas a ela “tornou-se uma etapa fundamental na elaboração do perfil, pois por meio dela como instrumento metodológico foi possível angariar o espaço necessário para o jornalista buscar aproximação e narrar densamente o encontro com o seu entrevistado”. Ainda de acordo com a autora, os principais atributos do perfil consistem em conceder pleno destaque à personagem e diminuir o foco no factual e a negação da subjetividade. Vilas Boas (2003), corrobora essa visão ao destacar que o papel dos perfis é gerar empatia e preocupação com a experiência do outro, e elucida que o distanciamento é um fator prejudicial para a prática desse gênero jornalístico, que precisa estar associado aos sentimentos dos envolvidos. “Os processos de criação são multidimensionais. Neles, combinam-se memória, conhecimento, imaginação, sínteses e sentimentos, cinco elementos imprescindíveis ao trabalho autoral” (Vilas Boas, 2003, p.13).

A partir das elucidações sobre os gêneros jornalísticos crônica e perfil, e das considerações sobre a mobilização de elementos verbais em fotolivros – realizadas no item anterior – os gêneros descritos apresentam características que os tornam apropriados para projetos que adotam o formato literário e se associam à prática jornalística. A brevidade dos textos permite que a narrativa composta pelas imagens fotográficas continue desempenhando o papel de protagonismo no livro, enquanto a humanização dos temas abordados, em conjunto com a mobilização de recursos literários nas narrativas textuais, pode complexificar o projeto ao fornecer ferramentas à/ao leitor/a para acessar camadas mais profundas de significado nas fotografias.



2. ATIVIDADES DESENVOLVIDAS

2.1 Execução

As primeiras etapas para a elaboração do trabalho aqui apresentado foram realizadas no primeiro semestre letivo de 2024, na disciplina de Pesquisa em Jornalismo, ministrada pelo professor Silvio da Costa Pereira, e consistiram principalmente na definição do tema, formato do produto, elaboração e defesa do pré-projeto. Esse foi o ponto de partida para a elaboração de “*Môte*: fotolivro sobre vivências culturais associadas à confecção cerâmica Terena na Terra Indígena Cachoeirinha”. A metodologia aplicada no desenvolvimento deste trabalho seguiu as seguintes etapas: (1) levantamento bibliográfico e revisão teórica, realizados desde o pré-projeto e apresentados na primeira parte deste relatório; (2) aproximação do tema e das personagens; (3) preparação para as atividades associadas à execução do projeto experimental; (4) realização de entrevistas com pesquisadores e transcrição dos materiais captados; (5) planejamento para a realização de viagens à aldeia Cachoeirinha; (6) registro de informações, realização de entrevistas com personagens e captação de material fotográfico em Cachoeirinha; (7) elaboração da narrativa do fotolivro, incluindo o projeto gráfico; (8) seleção das fotografias e diagramação do fotolivro; (9) elaboração dos textos e demais elementos verbais do fotolivro; (10) tratamento das fotografias, fechamento e impressão do fotolivro.

A produção dessa modalidade de livro tende a ser um processo horizontal, em que “toda escolha, toda decisão, pressupõe a existência de alternativas, e algumas alternativas podem só aparecer no próprio fazer. Algumas podem ser tão impactantes, ou tão fundamentais que alteram a ideia inicial” (Feldhues, 2017, p. 120). Assim, por mais que se faça aqui um esforço em nomear e apresentar de forma sequencial o desenvolvimento de cada etapa do projeto, a fim de esmiuçar os processos, é preciso pontuar que em muitos momentos, devido à natureza do trabalho, várias atividades aconteceram de forma simultânea e/ou foram retomadas em diferentes momentos e, em maior ou menor escala, acabaram impactando em outras etapas.



2.1.1 Levantamento bibliográfico e revisão teórica

Primeiramente, durante o período de elaboração do pré-projeto, a busca por materiais científicos para embasar o desenvolvimento do produto foi focada, principalmente, na compreensão das especificidades do tema e do formato escolhido, sendo, portanto, direcionada aos tópicos de arte e artesanato indígena, história e produção cerâmica do povo Terena e o artefato fotolivro, enquanto uma produção jornalística. Nessa etapa, o levantamento e o acesso aos materiais ocorreram majoritariamente por meio da solicitação de indicações a professoras/es do curso de Jornalismo e da Faculdade de Ciências Humanas (FACH) da UFMS, da procura por livros na Biblioteca Central da Universidade e da busca por palavras-chave associadas aos tópicos de interesse nos *sites* Google Acadêmico, portal da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e da Biblioteca Eletrônica Científica Online (SciELO).

Aprovado o pré-projeto, em junho de 2024, foram buscados outros materiais para aprofundar as reflexões já apresentadas, ampliando as pesquisas. Realizei a busca por mais trabalhos sobre cerâmica Terena – o que não rendeu muitos resultados – e sobre fotolivros, especialmente no que dizia respeito à criação de narrativas visuais e aos elementos que compõem o fotolivro, sobre os quais foram encontradas discussões mais recentes. Essa busca teve início na bibliografia dos trabalhos que já havia acessado, na pesquisa de outros estudos dos autores mais citados nesses materiais e em outros trabalhos de autores que publicaram textos recentes sobre fotolivros – alguns dos quais integravam recortes ou aprofundamentos em aspectos abordado nas teses de mestrado ou doutorado dos/as autores/as. Nesse segundo momento, também utilizei a plataforma de compartilhamento de pesquisas acadêmicas Academia.edu e os anais dos congressos da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom).

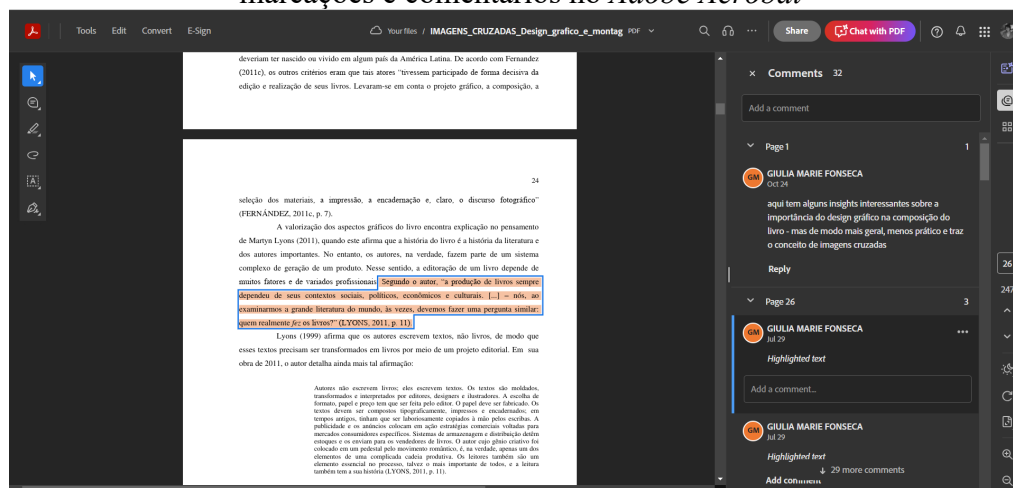
Por entender que seria necessário revisar alguns conceitos e procedimentos estudados ao longo da graduação para realizar a parte prática do projeto, especialmente no que se refere à escrita, à realização de entrevistas e à captação fotográfica, comecei, a partir do segundo semestre de 2024, a consultar livros e materiais da bibliografia dos Plano de Ensino das disciplinas do curso que abordam essas questões (ver referências complementares). Além disso, realizei buscas por livros específicos sobre o projeto gráfico de livros e dos elementos que os compõem, referências apresentadas no item 2.1.7. Por fim, após a definição de que os textos



que comporiam o fotolivro seriam a crônica, o perfil e o relato, busquei suportes teóricos sobre os respectivos formatos, também a partir dos Planos de Ensino das disciplinas do curso, portal da CAPES e SciELO.

A organização das leituras para a elaboração do relatório foi realizada com o auxílio de ferramentas de dois aplicativos: *Adobe Acrobat* e *Notion*. O primeiro, utilizado para editar os arquivos em formato PDF dos materiais consultados, por meio da inserção de marcadores e comentários (Figura 3), realizar o reconhecimento de texto a partir de imagens captadas de páginas de livros físicos e armazenar os arquivos modificados na nuvem.

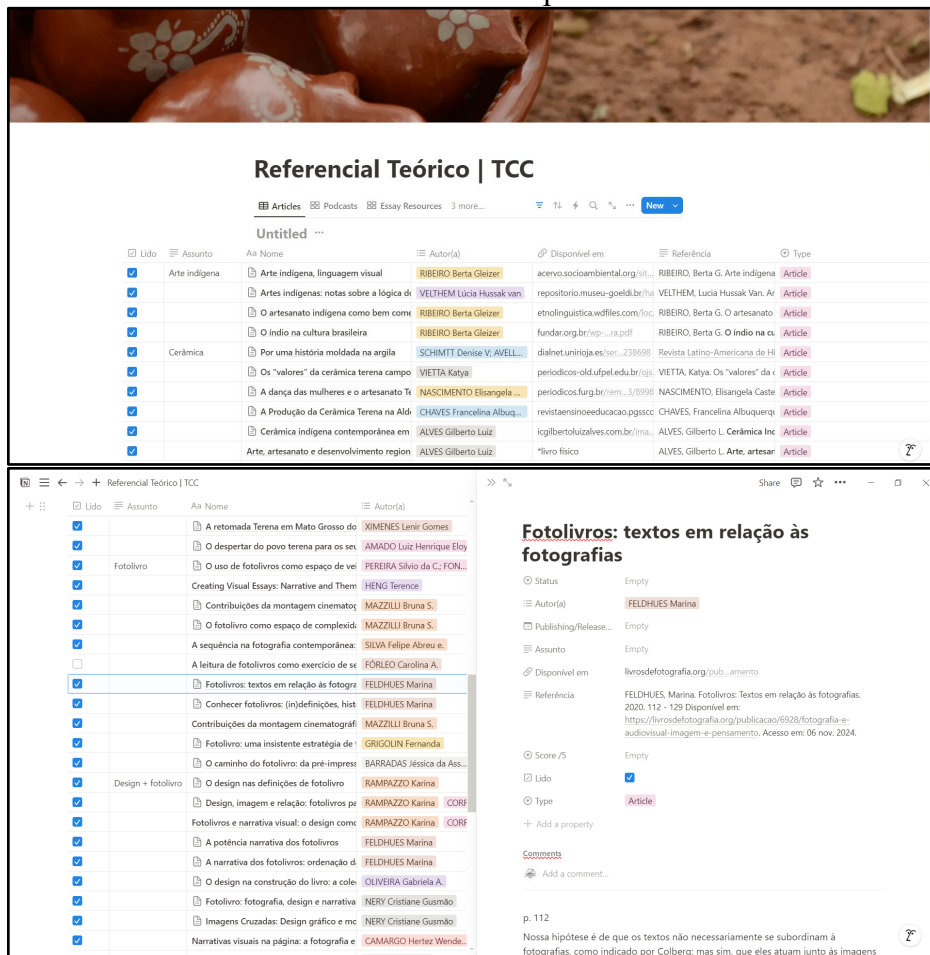
Figura 3 – Captura de tela com exemplos das marcações e comentários no *Adobe Acrobat*



Fonte: captura de tela feita pela autora em fevereiro de 2025.

O segundo aplicativo, o *Notion*, foi empregado para dispor as leituras em uma planilha e realizar todo o fichamento em um único local. Nele, criei uma estrutura que me permitiu organizar os materiais por assunto, título do texto e autoria, com espaços para inserir os *links* de acesso e as referências bibliográficas (Figura 4). A partir dessa ordenação, o aplicativo possibilitou a criação de páginas de anotação para cada título, inserção das marcações feitas no *Adobe Acrobat*, juntamente com anotações e palavras-chave sobre os assuntos abordados em cada texto e os aspectos relevantes para o trabalho. Investi tempo na organização das leituras para ter um maior controle da variedade de autores e de materiais consultados para cada assunto, facilitar o acesso às minhas anotações e comparar as perspectivas dos autores, além de agilizar a inserção das referências durante a escrita dos suportes teóricos adotados.

Figura 4 – Capturas de tela da organização e fichamento de leituras no aplicativo *Notion*



Fonte: capturas de tela feitas pela autora em fevereiro de 2025.

2.1.2 Aproximação do tema e das personagens

Em meados do primeiro semestre de 2024, após levantar a possibilidade de abordar a cerâmica Terena no trabalho de conclusão de curso, entrei em contato com o professor Álvaro Banducci e o também estudante de jornalismo Kauê Terena para discutir a viabilidade do projeto e entender se, como pessoa não indígena, encontraria abertura para desenvolver um trabalho desse tipo em conjunto com mulheres ceramistas Terena. Para aprofundar essa questão e poder compreender melhor o panorama da produção cerâmica Terena no estado, consegui



realizar, por meio do Kauê, uma reunião com integrantes da Rede de Saberes²³ – três estudantes Terena e um Kadiwéu – no dia 8 de abril, na sala sede da Rede na UFMS.

A partir dessa conversa, compreendi que a TI Cachoeirinha é vista como o polo de produção da cerâmica Terena em MS, principalmente devido à falta das matérias-primas necessárias para a produção dentro dos limites de outras TIs do povo Terena, o que corroborava com as informações obtidas no levantamento bibliográfico inicial. Discutimos a viabilidade do fotolivro, e todos os presentes afirmaram que essa colaboração poderia ser possível, desde que me aproximasse das ceramistas de forma respeitosa, com interesse genuíno pelo trabalho delas, e que elas demonstrassem interesse em participar do projeto. Quanto à questão da língua, informaram que há famílias que utilizam o terena para se comunicar, mas também costumam fazer uso do português, o que indicava que provavelmente não seria necessária a participação de um/a tradutor/a.

Em relação à dúvida sobre a melhor forma de acessar essas mulheres, Kauê orientou a não entrar em contato diretamente com as ceramistas, mas, buscar acesso por meio das lideranças indígenas. Assim, contactei Elvisclei Polidório, mais conhecido como Elvis Terena, atual coordenador regional da Funai em Campo Grande (MS). Enquanto prosseguia com a elaboração do pré-projeto, marquei uma reunião no dia 21 de maio, para explicar a iniciativa, as motivações, discutir a viabilidade do projeto e as autorizações e documentos necessários para sua realização.

Nessa reunião, Elvis indicou fazer parte de uma família de ceramistas da aldeia Cachoeirinha e sinalizou o possível interesse delas em participar do projeto, pois já divulgavam seu trabalho no Instagram²⁴. O coordenador regional me orientou, então, a solicitar a ‘Autorização de Ingresso em Terra Indígena’ junto à Funai, a fim de oficializar o projeto e demonstrar a seriedade da iniciativa tanto para as lideranças de Cachoeirinha quanto para as ceramistas. Segui com a obtenção de todos os documentos e declarações médicas necessários para solicitar a Autorização, e os enviei à Funai no início de julho de 2024, após a defesa e aprovação do pré-projeto.

Após um longo processo (ver item 2.2), a Autorização foi obtida no dia 22 de agosto (ver Anexo A), mas, por meio da intermediação do Elvis Terena, foi marcada uma reunião em

²³ Núcleo de Permanência Indígena no Ensino Superior da UFMS (Cidade Universitária).

²⁴ Conta no Instagram das ceramistas: @ceramicasterena. Disponível em: www.instagram.com/ceramicasterena/.

Cachoeirinha com o atual cacique da aldeia, Rogério Lemes, alguns dias antes. No dia 17 de agosto, um domingo, fui pela primeira vez à aldeia, localizada na área do município de Miranda (MS), com o objetivo de apresentar o projeto à liderança. Após conversar com Rogério sobre o fotolivro e ele confirmar a autorização para o prosseguimento do trabalho – ele já havia consentido, por meio de uma autorização escrita entregue ao Elvis Terena, para poder dar prosseguimento com a solicitação de autorização junto à Funai (ver Anexo D) – o cacique me levou para conhecer as ceramistas da família Polidório; família do Elvis e também do cacique, casado com uma das irmãs do Elvis.

Nesse mesmo dia, fui apresentada às ceramistas – Ana Paula, Dilma, Géssica e Selma Polidório – que estavam, justamente, produzindo suas peças no momento em que nos conhecemos (Figura 5). Tive a oportunidade de conversar com elas por algumas horas, conhecer o trabalho e os espaços onde ocorre a produção, além de apresentar a proposta do projeto, sobre a qual elas manifestaram interesse em colaborar. A partir desse momento, foi possível combinar diretamente com essas ceramistas as idas a Cachoeirinha. Assim, o projeto experimental se deu a partir da experiência dessa família e suas integrantes são as personagens do fotolivro apresentado neste trabalho.

Figura 5 – Registros do primeiro encontro com as ceramistas



Fonte: produção da autora.

2.1.3 Preparação para atividades associadas à execução do projeto

Considerando o projeto experimental de conclusão de curso como uma oportunidade final dentro da graduação em Jornalismo para aprofundar conhecimentos em áreas de interesse,



procurei formações e materiais nas áreas de *design* gráfico, editorial e fotojornalismo que pudessem fornecer tanto conhecimentos teóricos quanto práticos, essenciais para a execução de algumas etapas exigidas pelo projeto do fotolivro.

A primeira grande atividade preparatória para a execução do fotolivro ocorreu entre os meses de abril e maio de 2024, quando fui bolsista no curso *online* síncrono ‘*Design do Livro*’, organizado pelo Platô Studio e ministrado pelos profissionais do estúdio de *design* Bloco Gráfico, especializado em projetos editoriais, expográficos e de identidade visual (ver Anexo B). Essa formação foi buscada devido a importância da articulação do projeto gráfico do livro e da diagramação com a narrativa estabelecida pelo sequenciamento das fotos, bem como sua influência na recepção da narrativa. Considerando que seria a principal responsável por desenvolver essas atividades – tarefas normalmente desempenhadas por profissionais da área de *design*, conforme mencionado na revisão teórica do projeto – foi necessário aprofundar os conhecimentos adquiridos em disciplinas como Introdução à Imagem, Comunicação Visual e Laboratório de *Design* em Jornalismo, além de aprender sobre as especificidades dos projetos de livros, para poder desenvolvê-lo de forma mais adequada.

De acordo com os levantamentos teóricos já apresentados, nos fotolivros, as imagens fotográficas são consideradas as protagonistas daquilo que o livro se propõe a narrar. Como a maior parte das minhas experiências fotográficas se limitou a atividades relacionadas às disciplinas da graduação e realizadas em períodos curtos, também foi necessário praticar a captação de imagens antes de realizar os deslocamentos para a aldeia, onde passaria alguns dias fotografando por muitas horas. Assim, durante os meses de julho e agosto de 2024, emprestei uma câmera fotográfica da marca Nikon – similar à que o curso de Jornalismo disponibiliza – e realizei alguns exercícios de captação. O principal objetivo foi me habituar ao peso da câmera e adquirir agilidade na modificação das configurações de abertura da lente, velocidade do obturador, balanço de branco e ISO, enquanto me movimentava.

Ademais, durante esse mesmo período, procurei consultar o manual do modelo da câmera que utilizei para as captações fotográficas do projeto, a Nikon D7000, disponibilizada pelo curso de Jornalismo, além de consultar alguns manuais de prática fotográfica disponíveis na Biblioteca Central da Universidade (ver referências complementares), com o intuito de estudar práticas e recursos compositivos. Entre os meses de agosto e setembro de 2024, mais próximo da etapa de coleta de material para o fotolivro na aldeia Cachoeirinha, assisti a dois cursos *online*, assíncronos, de fotografia da plataforma *Domestika*, intitulados ‘Projetos de



fotografia documental’ e ‘Introdução ao fotojornalismo’, ministrados respectivamente pelos fotógrafos Marcos Zegers e Finbarr O’Reilly. O objetivo foi compreender melhor as especificidades e os recursos de planejamento de projetos de fotografia, bem como me preparar para coletar material em um contexto diferente do habitual, o caso do fotolivro deste projeto.

Além disso, recorri aos materiais indicados pelo professor Silvio da Costa Pereira e à mesma plataforma de cursos *online* para aprofundar os conhecimentos no tratamento de fotografias no aplicativo *Adobe Lightroom*, adquiridos na disciplina de Visualidades Jornalísticas. Para isso, em janeiro de 2025, realizei o curso *online* assíncrono ‘Introdução ao *Adobe Photoshop Lightroom Classic*’, ministrado pelo fotógrafo Juan Achiaga.

2.1.4 Entrevistas com pesquisadores e transcrição dos materiais captados

A partir da revisão bibliográfica realizada sobre a cerâmica Terena, levantei quais pesquisadores/as citados/as residiam em Campo Grande (MS) e comecei a contatá-los, em agosto de 2024. Ao todo, conversei com quatro pesquisadores/as sobre o projeto, sendo três ligados ao tema e um envolvido com pesquisas com artesãs da etnia Kadiwéu, e entrevistei dois deles: Douglas Alves da Silva e Maria Raquel da Cruz Duran. No pré-projeto, foi considerada a possibilidade de utilizar as transcrições das entrevistas com pesquisadores e ceramistas como um dos tipos de textos de formato jornalístico que comporiam o fotolivro. Essa não era uma ideia definitiva, visto que, naquele período, o projeto ainda estava distante da prática. Assim, refleti que o mais prudente seria aguardar as primeiras experiências de captação com as ceramistas para definir quais textos seriam mais adequados para dialogar com a narrativa visual.

Dessa forma, como as entrevistas com os dois pesquisadores aconteceram entre agosto e setembro de 2024 – antes da realização da primeira visita de captação de material em Cachoeirinha e da definição dos textos que comporiam o fotolivro – seu objetivo principal foi obter informações sobre aspectos do artesanato indígena e da produção cerâmica não abordados na revisão teórica, configurando-se, portanto, como entrevistas temáticas. Além disso, também tinham o propósito de discutir as percepções dos pesquisadores sobre o tema e sobre as vivências deles com pessoas pertencentes às comunidades indígenas envolvidas nas pesquisas que realizaram. Caso fosse decidido posteriormente que as entrevistas integrariam o fotolivro, considerou-se a realização de uma segunda entrevista mais direcionada.



Devido a questões de agenda dos entrevistados, não foi possível realizar uma pré-entrevista com eles. Assim, os roteiros norteadores (ver Apêndice A), com perguntas e assuntos que gostaria de discutir com os entrevistados, foram elaborados a partir da análise dos currículos Lattes de cada pesquisador, bem como de suas respectivas pesquisas e de dúvidas sobre suas atuações.

A primeira entrevista ocorreu em 22 de agosto de 2024, na Secretaria Acadêmica da Faculdade de Ciências Humanas (FACH), com a pesquisadora e docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social Maria Raquel da Cruz Duran. A conversa durou cerca de 50 minutos e abordou principalmente padrões e elementos gráficos de comunidades indígenas, a presença de marcas de autoria e expressão pessoal no contexto do artesanato indígena, as mudanças no modo de produção da cerâmica e o papel do interesse acadêmico na manutenção dos grafismos e demais expressões culturais indígenas, com base na experiência da professora com artesãs da etnia Kadiwéu. Como a professora não tinha trabalhado com artesãs Terena, tive receio de que ela não respondesse algumas das perguntas do roteiro, mas o encontro foi extremamente proveitoso e gerou muitas observações sobre as relações entre pessoas indígenas e não indígenas por meio da arte e do artesanato.

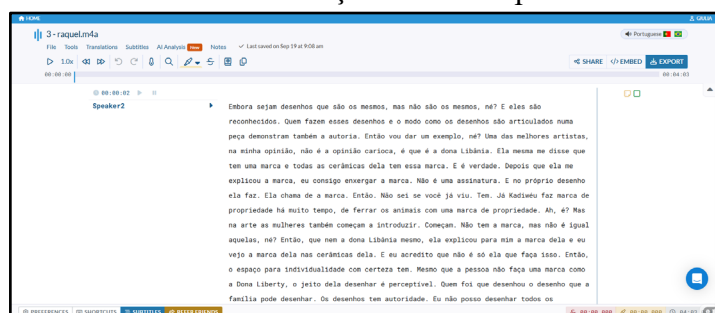
A entrevista com o historiador, pesquisador e coordenador do Arquivo Público Estadual de MS, Douglas Alves da Silva, aconteceu um mês depois, no dia 24 de setembro de 2024, na sede da Fundação de Cultura de MS. O encontro durou cerca de uma hora e meia e ocorreu em dois momentos: primeiro, Douglas apresentou as instalações do Arquivo enquanto explicava sobre sua dissertação de mestrado, que abordou o registro da cerâmica Terena como Patrimônio Cultural do Estado. Em seguida, a entrevista abordou, principalmente, as especificidades da cerâmica Terena como patrimônio, a dificuldade de acesso à informação sobre os processos de confecção da cerâmica Terena, a valorização e a manutenção de saberes tradicionais e o cenário atual de produção desses artefatos cerâmicos.

Em ambas as entrevistas, embora a interação fosse mediada pelo roteiro base, os questionamentos não seguiram, necessariamente, a ordem estabelecida no planejamento, e nem todas as perguntas foram feitas. Isso ocorreu porque ambos os entrevistados expandiram os questionamentos, conectando-os com outras reflexões que, muitas vezes, já respondiam a perguntas preestabelecidas. Dessa forma, durante os encontros, adotou-se uma postura de diálogo com os entrevistados, incentivando-os a elaborar sobre as questões. As perguntas foram reformuladas conforme o fluxo da conversa, priorizando a qualidade dos relatos e pontos de vista apresentados.



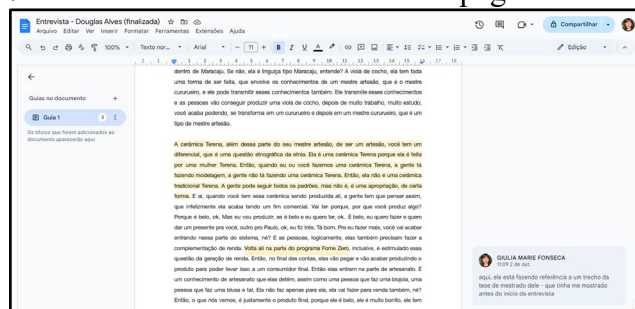
A gravação dessas entrevistas foi realizada por meio da ferramenta de gravação de áudio do celular, sem a necessidade do uso de microfones de lapela. A decupagem das falas dos entrevistados foi feita após a realização de cada um dos encontros, utilizando a ferramenta de transcrição automatizada *Sonix*²⁵, a fim de agilizar o processo (Figura 6). As transcrições fornecidas pelo aplicativo foram copiadas e coladas em documentos do *Google Docs*, organizados por entrevista. Em seguida, realizou-se a (re)escuta atenta dos áudios captados, com o objetivo de verificar a fidelidade das transcrições, corrigir as imprecisões e erros, além de realizar marcações e apontamentos em algumas declarações consideradas importantes para o trabalho (Figura 7).

Figura 6 – Amostra da transcrição fornecida pela ferramenta *Sonix*



Fonte: captura de tela feita pela autora em fevereiro de 2025.

Figura 7 – Amostra de documento de decupagem das entrevistas



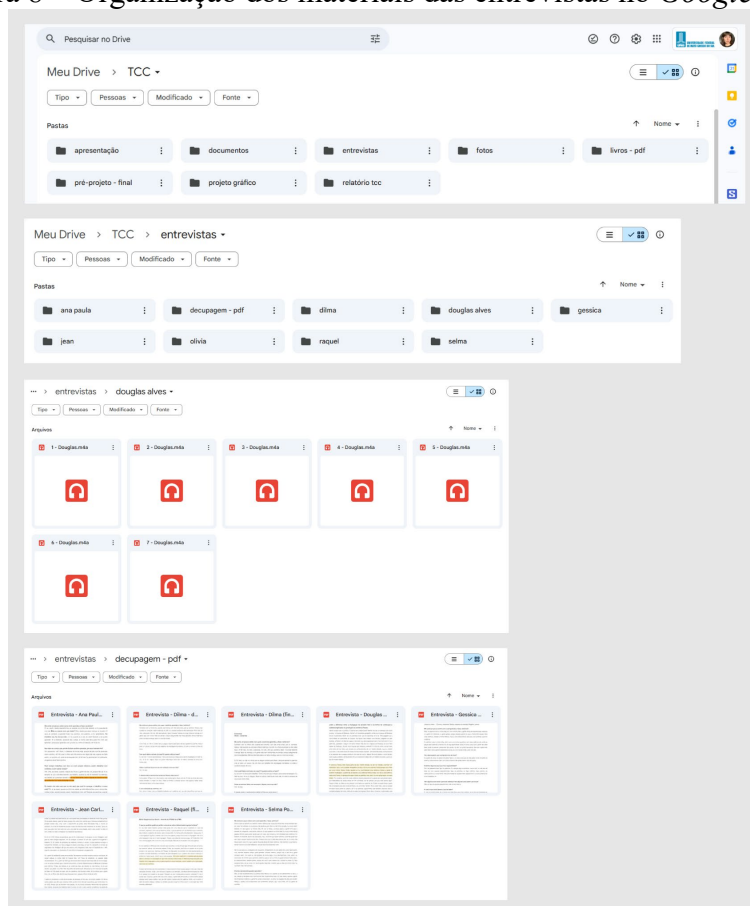
Fonte: captura de tela feita pela autora em fevereiro de 2025.

Para a organização desses materiais, foi criada uma pasta na plataforma *Google Drive*, denominada ‘TCC’ (Figura 8). Dessa forma, os arquivos de áudio de cada uma das entrevistas – incluindo as realizadas posteriormente com as ceramistas – foram nomeados de forma sequencial e organizados em agrupamentos com o nome dos entrevistados. Também foi criada

²⁵ *Sonix*: ferramenta para transcrição automatizada de áudios. Disponível em: <https://sonix.ai/>.

uma pasta separada, denominada ‘decupagem - pdf’, contendo os arquivos de todas as transcrições finalizadas e revisadas.

Figura 8 – Organização dos materiais das entrevistas no *Google Drive*



Fonte: montagem a partir de capturas de tela feitas pela autora em fevereiro de 2025.

2.1.5 Planejamento para a realização de viagens à aldeia Cachoeirinha

Após o processo de aproximação das ceramistas, conforme descrito no item 2.1.2, a organização das viagens para a aldeia Cachoeirinha foi realizada diretamente com a mestre ceramista – e mãe das outras ceramistas – Dilma Polidório, por meio do aplicativo *WhatsApp* (Figura 9). Durante as conversas, definiu-se que, nas viagens, ficaria hospedada em sua casa de sexta-feira a domingo, o que permitiria acompanhar a produção dos artefatos cerâmicos por três dias consecutivos a cada deslocamento de Campo Grande até Miranda, além de garantir a presença na aldeia nos finais de semana, quando toda a família costuma se reunir.

Figura 9 – Visitas marcadas por meio do aplicativo *WhatsApp*



Fonte: capturas de tela feitas pela autora em fevereiro de 2025.

Conforme a imagem acima, para definir as viagens de captação de material, foi necessário considerar diversas variáveis, como os compromissos acadêmicos, a negociação dos horários de estágio, assim como a disponibilidade das ceramistas e as questões que influenciavam a produção delas e, consequentemente, a captação fotográfica – como o clima chuvoso, que impossibilita a queima da cerâmica e o acesso a áreas de mata, e o período de lua nova, durante o qual elas não coletam argila. Esses fatores influenciaram na definição das datas, que foram estabelecidas com poucos dias de antecedência à partida, o que também afetou a possibilidade de convidar e levar colegas de curso para auxiliar nas atividades realizadas na aldeia.

Assim, no segundo semestre de 2024, foram realizadas quatro viagens para a aldeia. Em 17 de agosto, com o objetivo de estabelecer o primeiro contato com o cacique e com as ceramistas; entre 27 e 29 de setembro e entre 8 e 10 de novembro para a coleta de materiais para o projeto e; em 11 de outubro, quando devido às mudanças nas condições climáticas – que se tornaram inesperadamente chuvosas e úmidas – foi necessário retornar a Campo Grande no meio do trajeto para Miranda. Cada deslocamento teve uma duração aproximada de três horas e meia, o que implicou cerca de sete horas de estrada para cada viagem até a aldeia. Para minha família, que me levou e buscou de carro em todas as viagens, o tempo de deslocamento foi o dobro.

Optou-se, já que possível, por realizar as viagens de carro, pois, se fossem feitas de ônibus, seria necessário depender dos horários oferecidos pelas companhias, que nem sempre eram favoráveis – muitos eram no período da noite, e a maior parte do caminho dentro da TI não dispõe de iluminação artificial suficiente. Além disso, seria preciso encontrar um taxista ou



outra pessoa para realizar os deslocamentos de Miranda até a aldeia e vice-versa, o que aumentaria consideravelmente os custos e o tempo de cada viagem.

De forma geral, após a definição das datas de cada visita, foi elaborada uma lista de imagens a serem captadas – com base nas etapas de produção da cerâmica descritas no item 1.2.2 de revisão teórica – além de outros possíveis registros, como fotos de ambientes fora dos espaços de coleta de matérias-primas e produção da cerâmica. Também foi preparado um roteiro base com informações do que seria interessante de obter e assuntos que pretendia discutir com as ceramistas (ver Apêndice A). Esse roteiro se tornou um guia mais definitivo antes da segunda viagem, pois, na primeira, o objetivo era observar de forma mais livre a organização do trabalho, a forma como acontecia a comunicação entre as ceramistas e a dinâmica da família; a postura delas em relação à presença de uma pessoa que não fazia parte da família e os assuntos que surgiriam nos dias de captação. Além disso, foi organizada a solicitação de empréstimos de equipamentos – câmera e lentes – com tempo suficiente para garantir a confirmação da disponibilidade e a retirada dos materiais na Secretaria do curso.

2.1.6 Captação de material em Cachoeirinha

Na primeira viagem que fiquei mais tempo (de 27 à 29/09), os períodos da tarde e da noite do dia 27 foram dedicados à minha apresentação aos demais membros da família das ceramistas e ao alinhamento com a matriarca, Dilma Polidório, sobre o prosseguimento do trabalho. O objetivo foi conversar sobre formas de organizar as captações fotográficas e sobre a elaboração do produto final após a coleta de material. Apresentei alguns fotolivros para ilustrar a proposta.

De maneira geral, a produção cerâmica na família Polidório é compartilhada entre as quatro ceramistas e costuma ser realizada todos os dias da semana, durante o período diurno. A produção é realizada conforme as condições climáticas e a disponibilidade das artesãs, sem seguir uma hierarquia ou ordem previamente estabelecida. Assim, nos dois dias seguintes, foi possível registrar, por meio do acompanhamento das tarefas cotidianas da produção, as seguintes etapas: preparação do *káta* – barro cinza-claro/branco; pintura ornamental das peças com o *káta*; preparação do forno e queima da cerâmica; polimento das peças com pedras; limpeza e preparação da massa de argila de *móte* – barro cinza-escuro – e pó da trituração de



outras peças; e montagem artesanal das peças. Nesta viagem, também foi possível registrar os ambientes onde as produções ocorrem (que elas chamam de *imboku*), situações de interação entre a família, com a presença de homens, crianças e animais no *imboku*, e momentos de lazer entre as atividades diurnas.

Nesse primeiro momento, a única atividade ‘organizada’ pelas ceramistas para a captação fotográfica foi a coleta do *móte* no banco de argila. Isso foi necessário pois essa tarefa exige maior deslocamento, esforço físico para carregar a argila coletada e condições climáticas ideais – clima preferencialmente seco e quente, que facilita a movimentação até o local e evita a presença de animais peçonhentos na mata fechada. Dessa forma, as ceramistas decidiram que a captação fotográfica dessa etapa ocorreria no dia 28 de setembro, no período da tarde. No mesmo dia, Dilma concedeu uma primeira entrevista gravada por áudio sobre a sua relação com a cerâmica, as mudanças no modo de se fazer a cerâmica Terena, a transmissão dos conhecimentos entre as famílias e a venda dos artefatos. A conversa durou cerca de meia hora e esse momento foi importante para aprofundar o convívio, compreendendo melhor a dinâmica da família e o significado da cerâmica para ela. No entanto, a partir da observação do comportamento da ceramista durante a entrevista, que se mostrou mais contida do que quando as perguntas eram feitas em outros contextos, decidiu-se por prosseguir o restante da apuração das informações, nessa primeira etapa, por meio de perguntas feitas às fontes enquanto trabalhavam nos artefatos, contexto em que elas se apresentaram mais à vontade.

Adotar essa conduta foi possível, pois, diferente da coleta de informações mais temática e pontual realizada com os pesquisadores entrevistados, a observação das dinâmicas, a interação e a participação na rotina das ceramistas também eram importantes para enriquecer o material e aprofundar as percepções. Após o encerramento dessa visita, foi realizada a conferência e análise das fotografias, gravações de áudio e demais materiais. A partir desse momento, iniciou-se o planejamento para a segunda etapa de coleta, com foco na captação fotográfica das etapas de produção que não foram registradas na visita anterior, bem como das entrevistas com cada ceramista.

Na viagem realizada entre os dias 8 e 10 de novembro, a tarde do dia 8 foi dedicada à captação fotográfica da busca pela madeira utilizada na queima das cerâmicas, à realização de mais registros do *imboku*, além de detalhes e espaços que compõem o ambiente de produção. Nos dois dias seguintes, foi possível acompanhar novamente as vivências da família e alguns processos, como a montagem das peças com a argila cinza-escuro, ornamentação com o *káta*,



polimento dos artefatos, e registrar a pintura de uma peça com o *harará'iti móte* – barro marrom-avermelhado – e a sua coleta em outro banco de argila dentro da TI, realizada na manhã do dia 9. Por fim, na manhã do terceiro e último dia da viagem, a partir de um passeio a convite da Ana Paula, também foi possível fazer alguns registros em outros espaços da TI.

Entre as principais etapas da confecção cerâmica Terena, a única que não pôde ser registrada foi a coleta do *káta*, que ocorre em um momento específico do ano – o mês de agosto – quando o local que contém esse tipo de barro dentro dos limites da TI não fica alagado. Nessa viagem, a coleta de informações continuou a ser realizada durante a convivência e o acompanhamento dos processos, e, entre os dias 9 e 10 de novembro, foram realizadas entrevistas individuais com cada ceramista – Ana Paula, Dilma, Géssica e Selma Polidório – e com Jean Carlos Polidório, um dos filhos homens de Dilma e irmão das demais artesãs, responsável por gerenciar a conta no *Instagram* de divulgação da produção familiar.

As entrevistas com as ceramistas foram guiadas por temas do roteiro desenvolvido na etapa de planejamento (ver Apêndice A) e tiveram como objetivo principal aprofundar a compreensão sobre a relação pessoal das artesãs com os artefatos, suas percepções sobre a produção na atualidade, a transmissão dos saberes e a continuidade da tradição. A conversa com Jean Carlos, por sua vez, aconteceu a partir do interesse em registrar informações sobre o surgimento da divulgação das peças na internet.

A postura adotada durante essas entrevistas foi a mesma das realizadas com os pesquisadores, e, desta vez, foram utilizados microfones de lapela devido aos ruídos de animais e de outras casas nas proximidades. Cada entrevista durou cerca de 20 minutos e elas foram essenciais para que cada um pudesse expressar suas percepções de maneira mais livre, além de enfatizar a seriedade do projeto para os entrevistados. O processo de decupagem das conversas seguiu os mesmos procedimentos descritos anteriormente, porém, foi mais baseado na escuta das gravações e na transcrição direta das falas dos entrevistados, pois o aplicativo de transcrição automatizada teve dificuldades para identificar a pronúncia das palavras.

De modo geral, as viagens de captação fluíram satisfatoriamente, e todos os envolvidos se mostraram muito receptivos e interessados em colaborar, o que propiciou a construção de uma relação de troca extremamente positiva (ver Apêndice C). Um ponto relevante no envolvimento das ceramistas nas atividades dessa etapa foi a forma como elas orientaram o processo, definindo os dias e os locais das captações realizadas fora do ambiente de produção, além de alertarem sobre questões relacionadas à vestimenta necessária em cada local – pois



alguns ambientes apresentavam plantas espinhosas ou incidência solar intensa. Elas também organizaram sua produção de forma a mostrar todas as etapas que consideravam necessárias para o fotolivro.

Durante o registro da coleta de madeira, no dia 8 de novembro, aconteceu outro momento interessante, em que as ceramistas direcionaram a forma como gostariam de ser retratadas. Dilma explicou que, atualmente, elas transportam a madeira até o espaço de queima da cerâmica com o auxílio de um veículo ou carrinho de mão, mas, como a busca e o transporte tradicionalmente era feito a pé, com as peças de madeira sobre a cabeça, considerava importante que o processo fosse registrado dessa maneira. Além disso, as fontes personagens se mostraram muito confortáveis com a presença da câmera fotográfica, uma experiência que, até então, eu não havia vivenciado.

As viagens e o acompanhamento da rotina de produção dessa família possibilitaram a observação de situações que se assemelham e outras que se diferenciam das descritas na bibliografia, evidenciando as permanências e as mudanças no modo de elaboração da cerâmica Terena em determinados recortes. Exemplos disso são a presença de homens no ambiente de produção, a participação de alguns deles em determinadas atividades, a continuidade da produção mesmo durante a fase menstrual das ceramistas e a não realização da coleta de argila nesses períodos e durante a fase da lua nova. Além disso, a decisão de permanecer na aldeia durante todo o período de captação possibilitou uma maior proximidade com as fontes e a oportunidade de observá-las em outros contextos, acompanhando-as em alguns compromissos sociais e religiosos.

Por fim, além do que foi captado, foi decidida a não documentação de determinadas vivências em Cachoeirinha. Com base nas observações de Azoulay (2024), que discute como o obturador da câmera segue uma lógica imperial, na qual o suposto direito de tudo ser visto e compartilhado – criado para favorecer essa lógica – configura uma violência ao obstruir o direito de algo não ser compartilhado, desfavorecendo, sobretudo, as comunidades que mais continuam a ser impactadas pelas ferramentas do imperialismo. Assim, estabeleceu-se que essas experiências vividas fora do ambiente de produção da cerâmica não seriam registradas fotograficamente. A decisão foi tomada, pois essas vivências, embora pudessem acrescentar complexidade ao projeto, não faziam parte do objetivo central do trabalho, diziam respeito à vida privada dessa família e envolviam outras pessoas que não haviam concordado previamente em serem fotografadas. Além disso, Olivia da Silva, ex-ceramista e mãe de Dilma Polidório,



em um momento de conversa durante a primeira visita de captação, compartilhou um relato forte sobre suas experiências de vida relacionadas à confecção cerâmica. Durante e depois, porém, ela manifestou tristeza e desconforto em falar sobre esse passado. Dessa forma, em respeito, optou-se por não abordar essas experiências, diretamente, no fotolivro.

2.1.7 Elaboração da narrativa do fotolivro

Após o período de captação de material em Cachoeirinha, foi realizada uma pré-seleção das fotografias, com a eliminação dos arquivos que apresentavam problemas técnicos que comprometiam a qualidade das imagens, como ausência de foco, falta de nitidez (ver item 2.2), desfoque de movimento e perda de informações por iluminação excessiva. O contato atento com esse material, logo após as captações, possibilitou a observação inicial de padrões presentes nas fotografias, bem como a identificação de possibilidades de ordenação, imagens que poderiam trabalhar em conjunto e elementos do ambiente e do processo de produção da cerâmica que poderiam ser utilizados no projeto gráfico.

Em conjunto, iniciou-se uma busca mais aprofundada por referências para o projeto gráfico do fotolivro, incluindo trabalhos acadêmicos, como o de Feldhues (2017), que apresenta entrevistas com autores e autoras de fotolivros; a consulta à biblioteca virtual da Base de Dados de Livros de Fotografia (BDLF)²⁶; a busca de referências e observação do projeto gráfico de outras publicações que abordam temáticas relacionadas ao artesanato e a povos indígenas; e a pesquisa por projetos de fotolivros nas plataformas digitais Pinterest²⁷ e Behance²⁸ (ver Anexo C). Para Colberg (2017), conforme citado anteriormente, o passo inicial da produção de um fotolivro está na definição da ideia central que orienta toda a produção. Assim, os estudos de narrativa surgiram a partir desses dois processos, pré-seleção e pesquisa de referências, quando o trabalho foi retomado, a partir de fevereiro de 2025.

O distanciamento de dois meses e o retorno às fotografias e às referências permitiram visualizar com mais clareza as potencialidades narrativas do material coletado. Como esse material continha uma quantidade considerável de imagens dos processos produtivos, decidiu-

²⁶ BDLF: plataforma digital de referências bibliográficas. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/>.

²⁷ Pinterest: plataforma digital de busca visual. Disponível em: <https://br.pinterest.com/>.

²⁸ Behance: plataforma digital de portfólios online. Disponível em: <https://www.behance.net/>.



se que o fotolivro teria como base narrativa a exploração das singularidades do trabalho realizado pelas ceramistas com os três barros/argilas até sua conversão em artefato cerâmico. Iniciou-se então o esboço das principais características observadas em cada momento da produção, que poderiam ser trabalhadas no sequenciamento da narrativa: o tempo dedicado a cada etapa, os espaços onde elas ocorriam, as mulheres responsáveis por cada fase, os movimentos realizados por elas e as ferramentas utilizadas (ver Apêndice B).

Em março de 2025, definiu-se que o cerne fotográfico consistiria na apresentação sequencial das etapas de confecção da cerâmica Terena, a partir do recorte do trabalho: a vivência de uma família específica de ceramistas da etnia. Em seguida, levando em consideração toda a experiência de campo em Cachoeirinha e os objetivos do trabalho, estabeleceu-se que a estrutura geral do livro seguiria a seguinte lógica sequencial: abertura, com a apresentação das argilas; primeiro texto (crônica); primeira sequência fotográfica; segundo texto (perfil); segunda sequência fotográfica, continuando a anterior; terceiro texto (relato); indicação das etapas de confecção.

Outra decisão importante nesse período foi a alteração do nome do trabalho para *Móte* – anteriormente *Ímboku* –, que indica o nome de um dos barros/argilas utilizados na produção da cerâmica, e, também, é a palavra em língua terena para ‘barro’. Em conversa com a ceramista sobre o nome do trabalho, *móte*, uma palavra curta e de pronúncia mais simples, reforçava o conceito central do fotolivro e a ligação da cerâmica Terena com a terra.

Além dos textos e das fotografias, os demais elementos compositivos da narrativa do livro – incluindo-se aqui as decisões relacionadas ao projeto gráfico²⁹, pois, conforme discutido no item 1.3.1, não há separação da narrativa fotográfica do restante da narrativa do fotolivro – foram concebidos com o objetivo de contribuir para a imersão no processo da transformação das argilas em cerâmica pelas mulheres Terena, reforçando o conceito central.

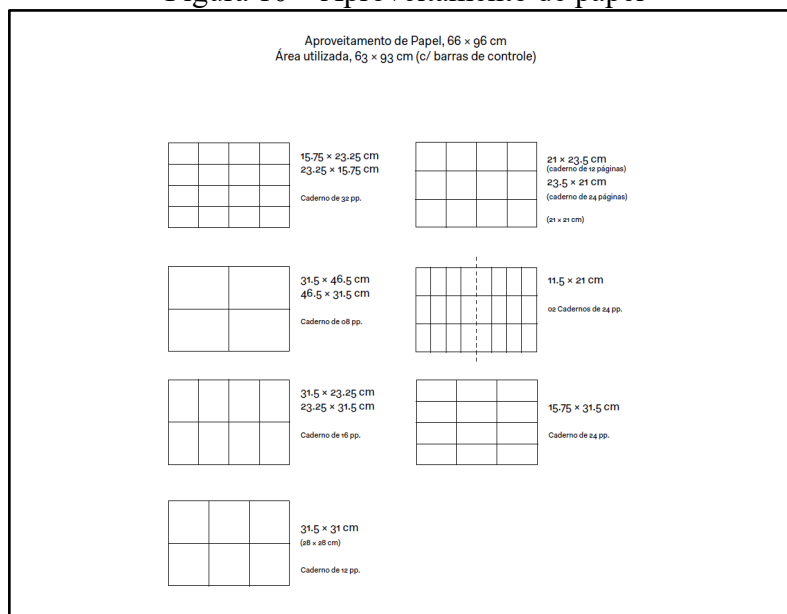
No livro de fotografia a construção da narrativa está inerente à construção do objeto livro, quer dizer, tanto a construção do projeto editorial ou projeto gráfico, quanto a diagramação das imagens cumpre outra função para além da criação do layout do produto livro: contribuir para a criação da narrativa. O *design*, aqui, é indissociável do conteúdo (Nery, 2020, p. 121).

²⁹ “Junção dos elementos visuais e materiais que compõem um livro, considerando-se as decisões projetuais do designer” (Oliveira, 2016, p. 104). “O formato do livro define as proporções externas da página; a grade determina suas divisões internas; o layout estabelece a posição ocupada pelos elementos” (Haslam, 2006, p.42), tudo isso compõe o Projeto Gráfico.

Após a definição da estrutura base, passou-se para a escolha do formato do livro, elemento projetual que traz “implicações para todas as decisões gráficas. Ele é que determina o espaço em que o *designer* vai trabalhar e os espaços em que as imagens e textos vão atuar. Ele influencia até como o leitor vai ver o livro” (Feldhues, 2017, p. 156). Considerado o caráter fotográfico do trabalho, pretendia-se que o formato valorizasse as imagens – levando em conta a variação entre fotografias com orientação horizontal e vertical – e que, em razão da relevância da manualidade na temática abordada, permitisse que o livro permanecesse em contato com as mãos do/da leitor/a, sem a necessidade de apoio para folheá-lo. E que, ainda assim, não se configurasse um formato muito tradicional/frequente.

Ainda que se trate de um trabalho de conclusão de graduação e, portanto, sem pretensões, neste momento, de ser impresso em grande tiragem ou em gráfica especializada em projetos editoriais, considerou-se também a questão do aproveitamento de papel para a definição do formato, pois “os livros são impressos em grandes folhas de papel que, em seguida, são dobradas para formar os cadernos de 8, 16, 32 ou 64 páginas” (Haluch, 2018, p. 33). Esta consideração impacta - e impactaria aqui também - os custos de impressão. A partir de tabelas de aproveitamento de papel (Figura 10), foram realizados testes de formato no *software* de diagramação *Adobe InDesign* e em modelos físicos, até se chegar ao tamanho escolhido: 21 x 23,5 cm.

Figura 10 – Aproveitamento de papel



Fonte: Bloco Gráfico, 2024.



Esse tamanho, próximo ao quadrado, é mais comum em livros de arte e “pode servir também para garantir que imagens verticais ou horizontais tenham importância parecida dentro do livro” (Peruyera, 2019, p. 58). Ademais, é um formato que adquire horizontalidade quando aberto, sendo propício para o trabalho com uma ou mais imagens nas duplas de páginas do fotolivro, o que poderia facilitar a criação de relações entre elas nos processos de sequenciamento e posicionamento das fotografias nas páginas.

É por meio do formato do livro que são definidas outras questões de estrutura: modulação, *grid* e margens (Haluch, 2018). Durante a realização dos testes de formato no *InDesign*, estudaram-se possibilidades de divisão da página em módulos proporcionais que, em um livro com maior volume de imagens do que de texto, poderiam funcionar como *grid*/malha/grade³⁰.

Cada módulo define um pequeno pedaço de espaço informacional. Agrupados, esses módulos definem áreas chamadas zonas espaciais, para as quais podem ser atribuídas funções específicas. O grau de controle dentro do *grid* depende do tamanho dos módulos. Módulos menores proporcionam mais flexibilidade e maior precisão, mas um número muito grande de subdivisões pode ser confuso ou redundante (Samara, 2011, p. 72).

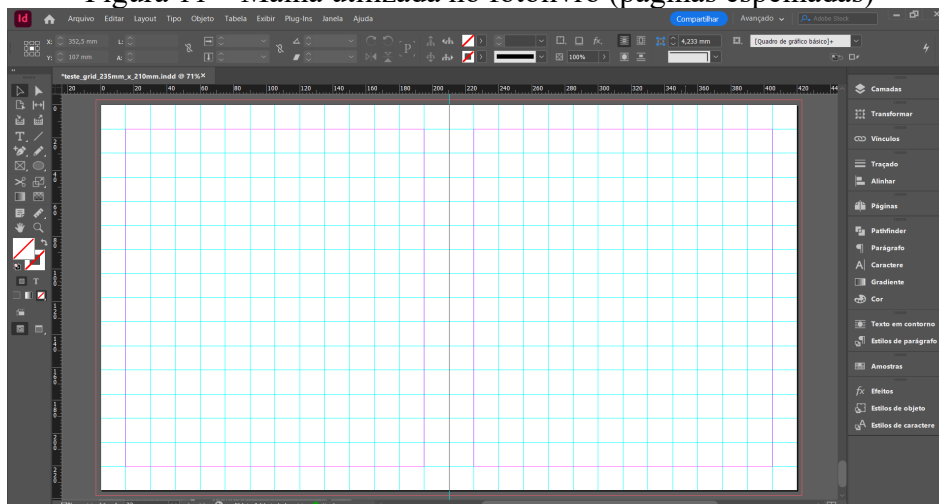
Dessa forma, a malha de uma página do fotolivro deste trabalho é composta por 14 módulos na horizontal e 16 na vertical (Figura 11), responsáveis por criar uma superfície flexível, necessária para o posicionamento dos elementos de imagem e texto. Após a construção da malha geral, passou-se para a configuração das linhas de base das páginas, uma série de linhas horizontais que auxiliam no alinhamento de textos. As páginas foram divididas em 46 linhas de base de 14,5 pontos, que consistem no tamanho de entrelinha³¹ que seria utilizada nos textos corridos do fotolivro (Figura 12).

³⁰ Um princípio organizador do design gráfico que promove uma ordem sistemática em um projeto” (Oliveira, 2016, p. 122). “Os sistemas básicos de grade determinam as larguras das margens; as proporções da mancha; o número, comprimento e profundidade das colunas; além da largura do intervalo entre elas” (Haslam, 2006, p.42). No caso de grades quadrangulares, divididas em espaços iguais, é necessário “[...] subdividir um formato retangular em unidades que mantêm as proporções da [página] original” (Haslam, 2006, p.47).

³¹ “Distância da linha de base de uma linha tipográfica para outra” (Lupton, 2018, p. 104)

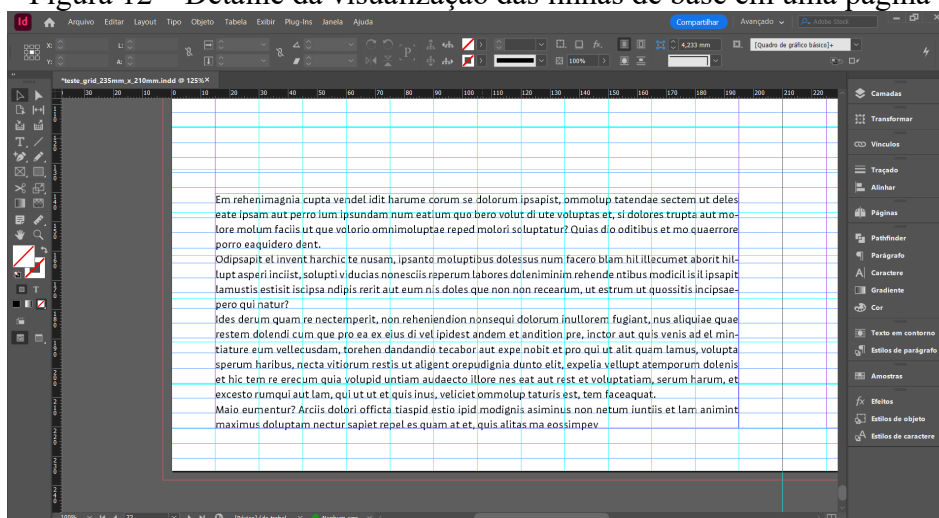


Figura 11 – Malha utilizada no fotolivro (páginas espelhadas)



Fonte: captura de tela feita pela autora em maio de 2025.

Figura 12 – Detalhe da visualização das linhas de base em uma página



Fonte: captura de tela feita pela autora em maio de 2025.

Pater (2020, p. 45), apresenta diferentes casos em que escolhas tipográficas em projetos reproduziram e reforçaram estereótipos de determinadas culturas e alerta que “a tipografia étnica pode levar a projetos racistas, mas, anteriormente a isso, a questão é que o uso de estereótipos impede o público de ver representações de minorias tratadas com o mesmo respeito que as culturas dominantes”. Dessa forma, para a definição da tipografia em *Móte*, buscou-se distanciar de famílias tipográficas que pudessem apresentar associações étnicas e, em contrapartida, optou-se por aquelas que apresentassem recursos visuais capazes de remeter ao fazer manual cerâmico, de forma menos literal.



As famílias tipográficas escolhidas para o fotolivro foram: *Busorama ITC*, projetada pelo estadunidense Tom Carnase, e *Quiz*, desenhada pela *designer* de tipos brasileira Luisa Leitenperger e lançada pela fundição Plau Design.

A *Busorama ITC*³² foi selecionada por se tratar de uma fonte *display* – destinada ao uso em tamanhos maiores, como em títulos –, e por sua expressividade visual, proveniente das variações na largura dos caracteres e da precisão das linhas e curvas de espessura uniforme que as compõem, elementos que poderiam fornecer um contraste interessante com os processos manuais da cerâmica. Já a *Quiz*³³ possui muitas variações voltadas ao uso em textos corridos e, diferentemente da primeira, apresenta hastes que afinam ou alargam nas extremidades, conferindo um aspecto irregular, mais associado ao manual, que se manifesta de forma mais expressiva quando aplicada em blocos de texto.

Ambas são fontes sem serifa, escolha feita com o objetivo de conferir um tom mais contemporâneo ao trabalho, que aborda uma atividade estreitamente ligada à tradição, mas que reside e resiste no presente. As especificações dos estilos de parágrafo (Figuras 13 e 14) foram definidas na etapa de diagramação (item 2.1.8), principalmente em função do caráter fotográfico do trabalho e das necessidades que se apresentaram durante a composição das páginas de texto.

Figura 13 – Estilos utilizados no fotolivro

BUSORAMA ITC LIGHT	ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
quiz text regular	abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
quiz text italic	abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
quiz text bold	abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Fonte: produção da autora.

³² Diferentes aplicações da *Busorama ITC* podem ser encontradas em: fontsinuse.com/typefaces/3282/itc-busorama/.

³³ Aplicações e variações da *Quiz* podem ser conferidas em: fonts.adobe.com/fonts/quiz#fonts-section.

Figura 14 – Especificação dos estilos de parágrafos do fotolivro

TÍTULO	BUSORAMA ITC (light) - caixa alta - 30/36 pt - alinhado à esquerda - sem hifenização
TEXTO BASE	QUIZ TEXT (regular, italic e bold) - caixa alta e baixa - 10/14,5 pt - justificado com última linha à esquerda - hifenizado
TEXTO DE APOIO	QUIZ TEXT (regular e italic) - caixa baixa - 9/12 pt - alinhado à esquerda ou direita - sem hifenização
CAPITULAR	BUSORAMA ITC (light) - caixa alta - 70 pt - alinhado à esquerda

Fonte: produção da autora.

Finalizando os aspectos elementares do projeto gráfico, para a paleta cromática utilizada no trabalho, optou-se por cores associadas às três argilas que compõem os artefatos cerâmicos Terena, além do branco e do preto (Figura 15), de forma a reforçar o conceito central do fotolivro. Para representar o *móte* e o *káta* foram escolhidos dois cinzas, com variações diferentes de brilho, e um tom de marrom-avermelhado para o *harará'iti móte*, argila que confere à cerâmica da etnia sua tonalidade característica.

Figura 15 – Paleta cromática do fotolivro (sistema de cores CMYK)



Fonte: produção da autora.

As ideias para os aspectos materiais do fotolivro – papéis, acabamentos e encadernamento – começaram a ser esboçadas em março de 2025 (ver Anexo C), juntamente com a escolha do formato e dos aspectos visuais. No entanto, diferentemente destes últimos, sua concretização dependia dos valores, materiais e serviços disponíveis em gráficas e/ou junto a profissionais que confeccionam livros, o que demandou mais tempo para decisão em comparação às escolhas de projeto gráfico já apresentadas.

No início de abril de 2025, quando a diagramação do fotolivro estava avançada, permitindo uma estimativa do volume de páginas final, realizou-se o levantamento de papéis e acabamentos, além da obtenção de orçamentos de impressão, em três gráficas rápidas de Campo Grande. Consideradas as necessidades do projeto – papéis que suportassem receber a carga de



tinta das fotografias e contribuíssem para a experiência sensorial ao folhear as páginas –, as opções disponíveis apresentaram-se bastante limitadas, pois as gráficas consultadas trabalhavam principalmente com papel sulfite e *couché*, em diferentes gramaturas. Em relação às possibilidades de acabamentos especiais – como relevo, laminação e aplicação de vernizes –, apenas uma gráfica realizava esses serviços, e somente para tiragens a partir de mil exemplares.

Diante das opções disponíveis, optou-se pela utilização do sulfite 120g no miolo do fotolivro, com o objetivo de conferir certa textura ao toque, além de reduzir os custos de impressão, permitindo explorar alternativas mais interessantes para a encadernação e o acabamento do fotolivro. Após esse levantamento, foi contatada a profissional Maria Angélica Chiang, especializada na produção de livros e, com a manifestação da disponibilidade e interesse em realizar a encadernação e os acabamentos do trabalho, foi organizada uma reunião - de mais de 40 minutos - para discussão de possibilidades no dia 24 de abril.

Para esses aspectos da materialidade do fotolivro, as principais intenções consistiam em estabelecer relações com a terra avermelhada de Cachoeirinha, presente nas fotografias e na aparência final da cerâmica Terena, e em fazer referência ao trabalho manual – um dos motivos que levaram a contatar uma pessoa que produzisse livros artesanais. Durante a reunião, foram apresentadas as decisões de projeto tomadas até aquele momento, as imagens que compunham a narrativa visual fotográfica e algumas ideias relacionadas aos aspectos materiais, com base em referências coletadas durante as pesquisas para o projeto gráfico (ver Anexo C). Dessa forma, foram discutidas, em conjunto, a viabilidade dessas propostas e alternativas possíveis, considerando os prazos de entrega e os custos de produção previstos.

Uma das principais imposições da encadernação é o ângulo de abertura da página que ela permite. Essa característica é fundamentalmente relacionada ao conteúdo, uma vez que vai determinar como o leitor pode interagir com o livro. Por exemplo, em geral, cadernos e agendas utilizam wire-o ou encadernação espiral porque permitem uma variedade de manuseios distintos. Além disso, pode ser que o próprio conteúdo determine a encadernação: projetos que possuem fotos que utilizam o espaço da página dupla requerem que a abertura do livro seja máxima – uma característica que demanda processos específicos (Oliveira, 2016, p. 139).

Como a diagramação das fotografias utilizou páginas duplas, era necessário que o fotolivro apresentasse abertura de 180°, permitindo a visualização completa dos detalhes das imagens. Assim, a forma de encadernação tornou-se a primeira questão a ser discutida, e a encadernação manual com lombada exposta foi a opção que se apresentou mais adequada, por

atender à necessidade de abertura total e, ao mesmo tempo, evidenciar a construção artesanal do livro. Assim, foi escolhida a costura manual dos cadernos que compõem o miolo do fotolivro. Para isso era necessário que cada um deles fosse formado por, no máximo, 16 páginas – equivalentes a quatro folhas –, pois um volume superior poderia afetar o alinhamento das folhas e a visualização das imagens. Dessa maneira, considerando que a diagramação estava na etapa de finalização, definiu-se que o miolo final do produto teria 160 páginas, divididas em 10 cadernos de 16 páginas.

Em seguida, discutiram-se possibilidades para a capa e para os acabamentos, a partir da escolha de encadernação. Como forma de fazer referência à terra de Cachoeirinha e à cerâmica Terena, decidiu-se inserir o miolo do fotolivro dentro de uma caixa personalizada, assumindo-a como capa do livro (Figura 16). Essa escolha reforça a ideia do fotolivro como artefato que comunica em sua totalidade, pois, aliado ao seu formato, o livro ganharia mais volume e o aspecto de um ‘bloco’ maciço de terra, que abriga o miolo solto e flexível – o que também parecia adequado para uma produção que aborda uma tradição de características mais reclusas e que está diretamente ligada ao território e aos recursos que ele fornece.

A caixa é revestida em tecido de tonalidade semelhante à dos artefatos cerâmicos, e o título do trabalho foi impresso com a técnica de serigrafia, conferindo mais texturas a esse volume, que constitui o primeiro contato do/a leitor/a com a narrativa. O mesmo trabalho foi aplicado ao miolo, com uma capa flexível do mesmo tecido e com o nome também impresso em serigrafia, a fim de protegê-lo e manter a informação do título caso fosse separado da caixa. Ademais, acrescentou-se à caixa um bolso no fundo, revelado no momento em que o/a leitor/a retira o miolo da caixa, com cartões numerados de descrição das etapas de confecção da cerâmica.

Figura 16 – Exemplo do modelo de caixa escolhida para o fotolivro



Fonte: GRAY, Danny. Behance, 2019. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/80701737/TENDERNESS>. Acesso em: 30 maio 2025.



Por fim, definiu-se que o envio do miolo impresso para encadernação ocorreria entre os dias 15 a 20 de maio de 2025, para que a pessoa encarregada tivesse tempo hábil para realizar a encadernação e enviar o produto final antes da defesa do trabalho.

2.1.8 Seleção das fotografias e diagramação do fotolivro

Em março de 2025, após a definição geral da narrativa fotográfica e da estrutura do fotolivro, iniciaram-se novos processos de seleção das imagens, dando continuidade ao trabalho de pré-seleção realizado após a captação do material em Cachoeirinha. “A prática da edição é bem complexa, cheia de retornos, de desvios, de muitos olhares e de muitos bonecos, ou protótipos, de fotolivros. [...] Editar é selecionar o que entra e o que não entra para o fotolivro. O sequenciamento das imagens é a continuidade do processo” (Feldhues, 2017, p. 122). Esses processos de seleção tinham como objetivo reduzir a quantidade de imagens disponíveis para a diagramação, considerando que a narrativa fotográfica apresentaria, de forma sequencial, as etapas de confecção da cerâmica Terena, com base nas características de cada uma delas.

Em um primeiro momento, foram analisadas as fotografias por dia de captação e a intenção foi reduzir, principalmente, a quantidade de imagens tiradas em sequência que fossem muito semelhantes. Depois, as imagens restantes foram organizadas em pastas correspondentes às etapas de confecção, para facilitar o processo posterior de diagramação do fotolivro. O material passou, então, por uma nova análise, na qual foram selecionadas as fotografias que evidenciavam, de forma mais direta, os processos de confecção e o contexto de produção – como os diferentes ambientes, a relação das ceramistas com o ofício e as interações entre os membros da família –, mantendo-se ainda opções com variações de enquadramento e ângulo.

Com base no trabalho de Colberg (2017), Feldhues (2017) elabora as duas máximas do processo de edição: a prática colaborativa e a desassociação. A primeira indica que a edição deve ser realizada por mais de uma pessoa, enquanto a segunda estabelece que o fotógrafo deve observar o material a partir da perspectiva do leitor, desassociando-se dos conhecimentos que possui sobre as imagens. Considerando essas ‘regras’, após os dois processos de seleção, os arquivos foram transferidos para pastas no *Google Drive* (Figura 17) e compartilhados com algumas pessoas – amigos e professores do curso de Jornalismo –, solicitando que indicassem quais imagens consideravam mais interessantes para a narrativa fotográfica proposta. Esse

processo de obtenção de devolutivas sobre as percepções de outras pessoas em relação ao material foi interessante para compreender quais imagens poderiam ‘explicar’ melhor o contexto e a transformação das argilas em cerâmica – que deveriam ser priorizadas no momento da diagramação –, e direcionar os acessos do/da leitor/a.

Figura 17 – Separação das imagens no *Google Drive*

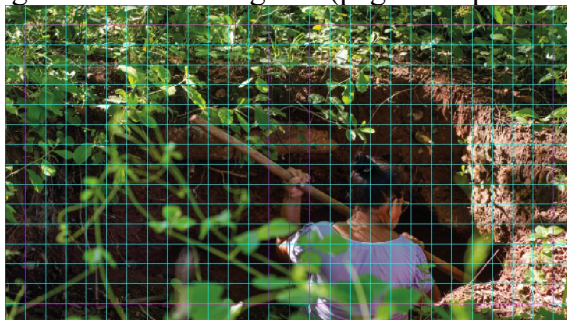


Fonte: captura de tela feita pela autora em maio de 2025.

A diagramação se iniciou na penúltima semana de março, a partir do núcleo fotográfico do livro, por meio do qual se concluiu a edição fotográfica³⁴. O primeiro passo consistiu na busca por referências de narrativas visuais nas plataformas digitais *Behance* e *Pinterest*, o que possibilitou mapear possibilidades para o estabelecimento de relações entre imagens, por meio da variação do posicionamento, do tamanho e da proximidade nas páginas (ver Anexo C). O processo de composição visual no arquivo do *InDesign* teve início pelas fotografias sangradas em páginas duplas – que ocupam todo o espaço das páginas, não deixando áreas em branco –, indicando destaque na narrativa, bem como uma sensação de proximidade e amplitude (Figura 18). Em seguida, foram realizados testes das relações entre imagens que haviam sido esboçadas durante as seleções das fotografias – em sua maioria, sequências que poderiam sugerir sensação de movimento, transformações no espaço-tempo (Figura 19) –, além de testes para a abertura da narrativa fotográfica.

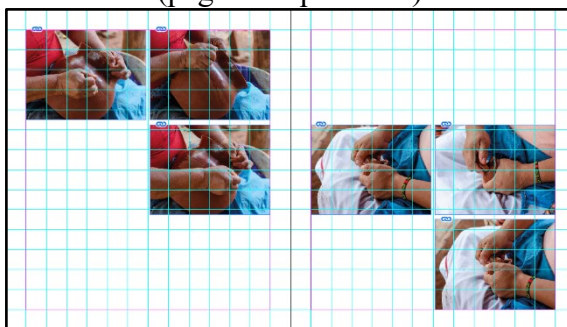
³⁴ As páginas do fotolivro apresentadas neste relatório foram reproduzidas em baixa qualidade, tamanho reduzido, com o *grid* visível e/ou com intervenções, com o objetivo de manter o ineditismo do trabalho para uma possível publicação.

Figura 18 – Foto sangrada (páginas espelhadas)



Fonte: produção da autora.

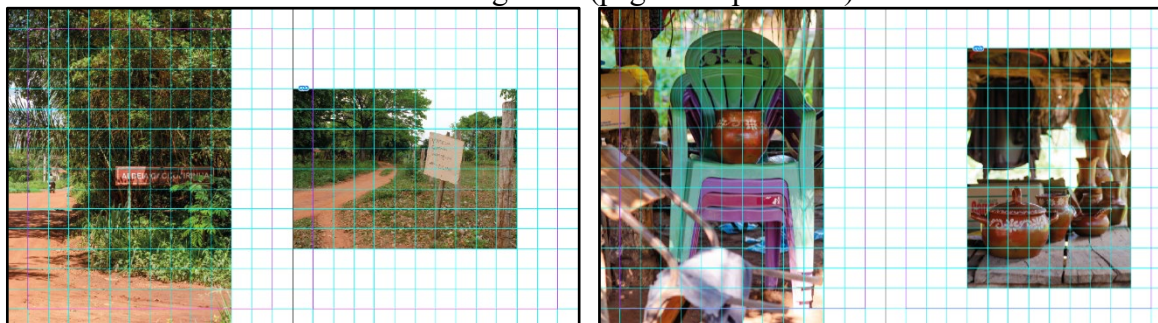
Figura 19 – Sequência de ação
(páginas espelhadas)



Fonte: produção da autora.

Para o planejamento da abertura, levou-se em consideração a estrutura narrativa da crônica (descrita no item 2.1.9), e assim, decidiu-se que as páginas iniciais da sequência fotográfica deveriam representar o início de um dia de trabalho com a cerâmica, por meio de uma aproximação gradativa do espaço onde ela é elaborada, o *imboku*, precedendo o início das atividades com os barros. Dessa forma, esse momento inicial começa com placas avistadas no caminho até a casa da mestre ceramista Dilma Polidório e finaliza com a chegada ao ambiente de trabalho, com a apresentação de alguns detalhes do espaço – essa estrutura também pareceu interessante para fornecer mais contexto e tentar sinalizar o olhar externo da pessoa responsável pelas fotos, que não é de Cachoeirinha (Figura 20).

Figura 20 – Abertura e encerramento do momento inicial da narrativa fotográfica (páginas espelhadas)

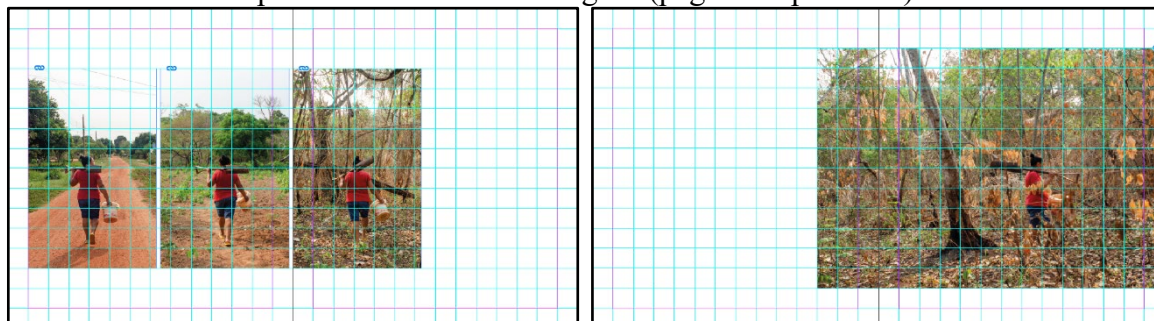


Fonte: produção da autora.

Em seguida, o processo de composição da narrativa fotográfica nas páginas seguiu para os processos de elaboração da cerâmica, considerando as descrições apresentadas no item 1.2.2 e, principalmente, as explicações fornecidas pelas ceramistas e as observações realizadas durante o trabalho de campo. “As narrativas visuais não necessariamente precisam ter a história de um personagem específico, mas sempre sentimos um ritmo que, em geral, envolve o conteúdo, a cor, o tamanho, o posicionamento e o sequenciamento das imagens nas páginas” (Feldhues, 2017, p. 110). A diagramação da narrativa visual fotográfica buscou protagonizar as artesãs – com ênfase na mestre ceramista, presente em todos os processos – utilizando variações de tamanho e posicionamento das imagens que enfatizassem as características dos processos com os barros.

Considerando que a narrativa fotográfica seria extensa e que isso poderia se tornar cansativo para o/a leitor/a, o posicionamento das imagens nas páginas buscou ser intencionalmente irregular, sem padrões de posicionamento, tamanho ou quantidade de imagens fixos, mas ainda assim, apresentando recursos que se repetem e conferem unidade ao material. De modo geral, nas 142 páginas da narrativa fotográfica, dedicou-se uma quantidade maior de espaço e quantidade de fotografias às etapas mais longas e menor àquelas mais rápidas, com espaços em branco mais generosos quando houvesse maior distância temporal entre as imagens – e nos quais se desejava que o/a leitor/a preenchesse as lacunas. Assim, o espaço em branco foi usado para direcionar o olhar e orientar o acesso à informação – com imagens posicionadas mais próximas, com o objetivo de estabelecer vínculos temporais mais curtos e/ou relações de sequencialidade (Figura 21).

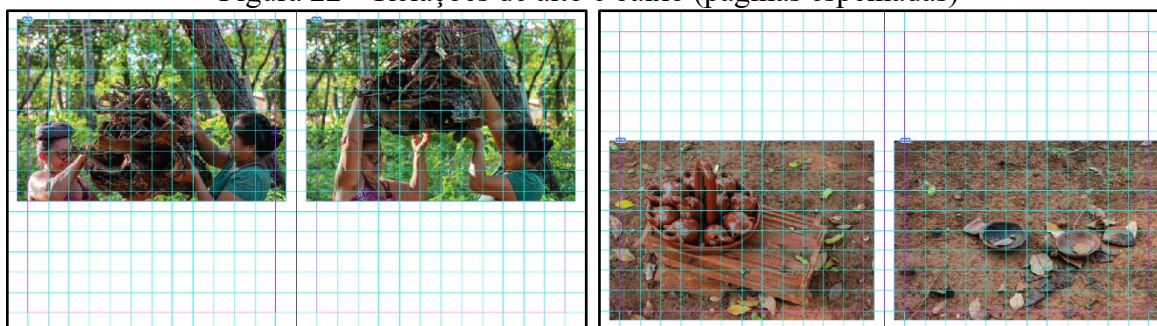
Figura 21 – Sequência com relação de sequencialidade e variação de proximidade entre as imagens (páginas espelhadas)



Fonte: produção da autora.

Utilizou-se também o posicionamento das fotografias nas porções superior e inferior das páginas quando se desejava representar relações de hierarquia espacial, como alto e baixo (Figura 22), e uma atenção especial foi dada à continuidade entre as duplas de páginas, ou seja, ao ato de virar as páginas, tentando conduzir o olhar do/a leitor/a de forma fluida. Ademais, entre as imagens que apresentam os processos de confecção, também foram inseridas fotografias de transição, com o intuito de fornecer mais informações contextuais sobre a família de ceramistas e o ambiente de produção (Figura 23).

Figura 22 – Relações de alto e baixo (páginas espelhadas)



Fonte: produção da autora.

Figura 23 – Páginas com imagem de transição (páginas espelhadas)



Fonte: produção da autora.

Durante todo o processo de diagramação da narrativa fotográfica, foi importante realizar o exercício de ‘desassociação’, buscando observar a sequência de imagens de forma semelhante a percebida pelo/a leitor/a. Contudo, é importante ressaltar que, por mais que se tente, não é possível - nem desejado - desassociar-se completamente. Por esse motivo, solicitou-se a algumas pessoas que não tinham proximidade com o contexto do trabalho que fizessem considerações sobre determinadas partes da sequência de imagens. O que foi importante para entender os efeitos gerados pelas escolhas realizadas.

A primeira versão da composição visual fotográfica foi finalizada em 8 de abril. Nas semanas seguintes, essa narrativa passou por revisões, com o auxílio da orientadora e dos apontamentos do professor Silvio da Costa Pereira, com o objetivo de sintetizá-la por meio da reavaliação da necessidade de determinadas páginas e imagens, além de aperfeiçoar os posicionamentos que poderiam estabelecer relações mais evidentes entre as fotografias. No final do mês de abril, com a sequência definida e os textos do fotolivro finalizados, deu-se início à diagramação das produções verbais. A ideia que orientou esse processo foi a de estabelecer diferenciação entre os momentos compostos por texto e aqueles compostos por imagens. Assim, decidiu-se por não utilizar fotografias nas páginas de texto.

Para reforçar essa distinção, os três textos que compõem o fotolivro – crônica, perfil e relato – foram dispostos em colunas únicas, ocupando oito módulos da largura do *grid*, com alinhamento justificado, aproximando-se da apresentação tradicionalmente adotada em livros. No entanto, a separação entre parágrafos não foi realizada por meio de quebra de linha com recuo na primeira linha seguinte – como é feito neste relatório, por exemplo. Em vez disso, realizou-se a aplicação de espaço adicional na linha, utilizando dois ‘espaços emes’³⁵ consecutivos, conferindo

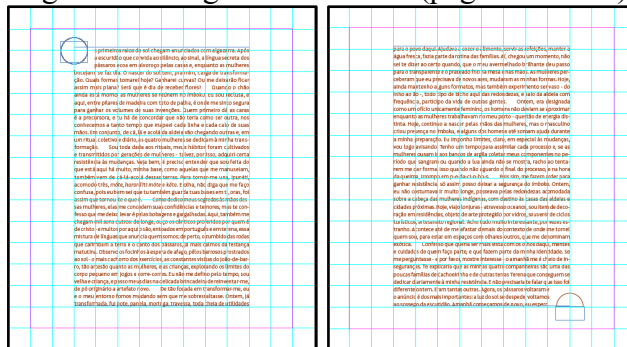
³⁵ “Uma unidade fixa de espaço com amplitude aproximada à altura da letra maiúscula” (Lupton, 2018, p. 122).



aos textos um aspecto mais ‘bloqueado’, mas com um elemento visual, vazio, que os diferencia da diagramação convencional de textos corridos. Essa configuração é responsável por conferir unidade às páginas de texto. Porém, há elementos que diferenciam a composição visual de cada produção, resultado de decisões baseadas no conteúdo dos textos (ver item 2.1.9).

Na diagramação da crônica, optou-se por centralizar o bloco de texto nas páginas e, como essa produção não possui título, o destaque visual recaiu sobre a letra capitular. Considerando que o texto inicia com menção ao nascer do sol e termina com o pôr do sol, buscou-se representar graficamente essa passagem do tempo por meio do deslocamento da letra ‘O’ capitular, posicionando-a mais acima e à esquerda do bloco de texto na abertura e utilizando apenas uma parte dela no encerramento do texto (Figura 24).

Figura 24 – Páginas da crônica (páginas únicas)



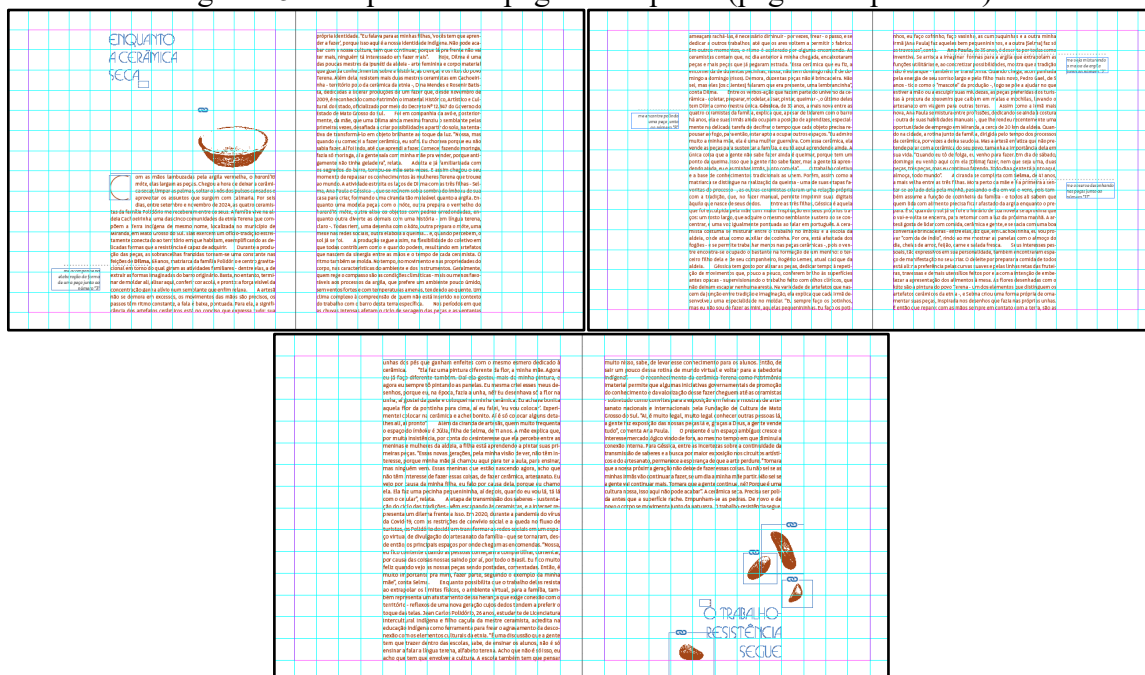
Fonte: produção da autora.

No texto de perfil, por sua vez, optou-se por posicionar os blocos de texto a partir das margens internas, tornando mais fluida a conexão entre as páginas. Como o perfil está localizado no centro da narrativa fotográfica e o texto inicia e encerra com menções a etapas da confecção, buscou-se reforçar esse aspecto por meio de ilustrações digitais criadas a partir de fotografias, representando uma peça cerâmica na etapa de secagem e as pedras utilizadas no polimento. A abertura e o encerramento do texto funcionam de forma complementar. Enquanto na abertura o texto começa na metade inferior da página, com o título posicionado na metade superior; na página de encerramento o texto finaliza na metade superior e apresenta, na metade inferior, uma reprodução da última frase do texto, com o mesmo estilo utilizado no título, como se fosse uma continuação dele (Figura 25). Além disso, ao longo do perfil são inseridos textos de apoio próximos aos nomes das ceramistas, indicando em qual parte da narrativa fotográfica



é possível observar determinada ceramista realizando uma etapa específica da produção (ver detalhes no item 2.1.9).

Figura 25 – Sequência de páginas do perfil (páginas espelhadas)

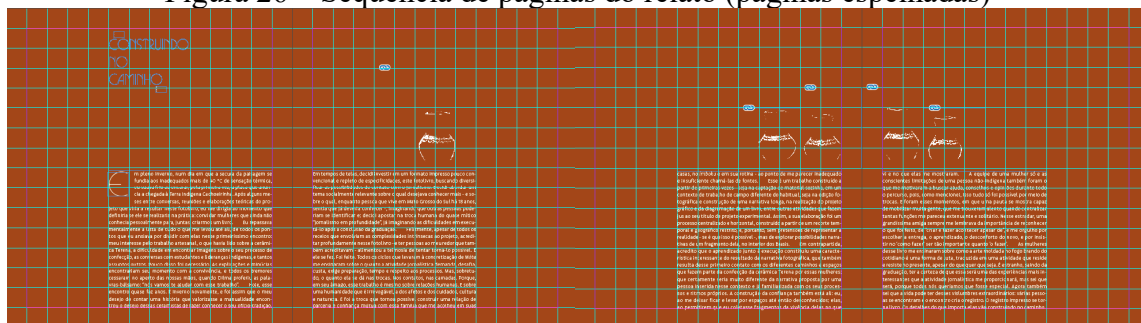


Fonte: produção da autora.

O relato pessoal constitui o texto de encerramento do fotolivro e apresenta um teor que o diferencia dos demais conteúdos da narrativa. Em função disso, optou-se por enfatizar essa questão por meio de um fundo colorido – o marrom-avermelhado da paleta cromática. O título e o corpo do texto foram posicionados de forma semelhante ao perfil, e as páginas também apresentam ilustrações digitais relacionadas à cerâmica Terena. Neste caso, esses elementos foram criados a partir da fotografia de uma ‘família’ de peças prontas dispostas sobre uma mesa de madeira – que se relacionam simbolicamente com o que é abordado no texto. Essa imagem também direcionou a organização das páginas, em que os blocos de texto foram posicionados na região inferior, como se ocupassem o espaço da mesa e ‘sustentassem’ as peças (Figura 26).



Figura 26 – Sequência de páginas do relato (páginas espelhadas)



Fonte: produção da autora.

A elaboração da capa e da abertura do fotolivro foram realizadas no mesmo período em que os textos, com o objetivo de conferir unidade para toda a produção. Para a abertura, o objetivo foi apresentar as matérias-primas que fazem parte da produção ceramista Terena, finalizando com o que é criado a partir delas, os artefatos. Assim, a partir de fotografias tiradas durante a etapa de captação em Cachoeirinha, foram criadas ilustrações digitais representando torrões de barro e um vaso Terena finalizado. Essas ilustrações foram dispostas de forma centralizada, em páginas separadas, seguindo a seguinte sequência: *móte*, informações sobre o fotolivro, *harará'iti móte*, *káta*, texto da crônica, *ipunéti*.

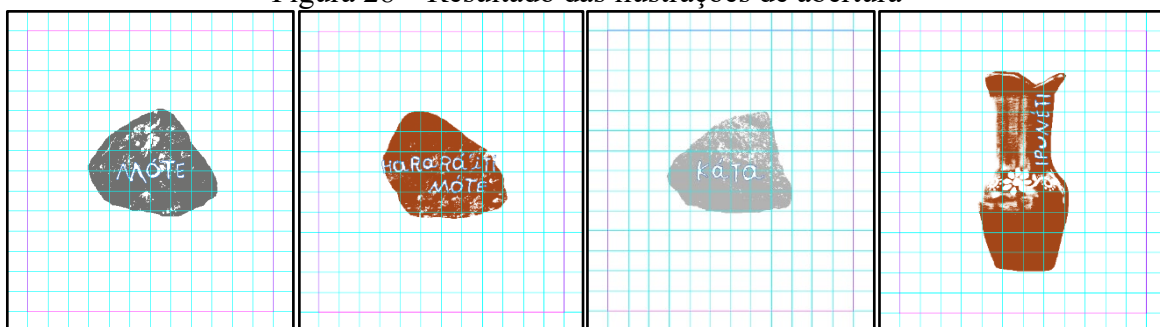
Para complementar a abertura do fotolivro, pediu-se que a ceramista Dilma Polidório escrevesse, com argila, os nomes dos barros e a palavra correspondente a 'cerâmica' em língua terena sobre uma peça de cerâmica, enviando, depois, uma foto do resultado. A imagem recebida foi tratada para deixar somente a caligrafia visível, e, em seguida, vetorizada no *software Adobe Illustrator* (Figura 27). Dessa forma, foi possível utilizar a imagem das palavras em conjunto com as ilustrações (Figura 28).

Figura 27 – Fotografia e resultado da vetorização



Fonte: produção da autora.

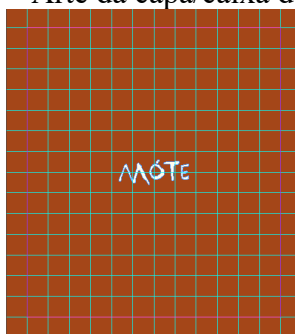
Figura 28 – Resultado das ilustrações de abertura



Fonte: produção da autora.

A palavra *móte*, com a caligrafia da ceramista, também foi utilizada na capa/caixa do fotolivro. Conforme explicado no item 2.1.7, o objetivo era que essa capa fizesse referência à coloração da terra da TI Cachoeirinha e evidenciasse o fazer manual das artesãs. Dessa forma, optou-se por posicionar esse elemento no centro da capa, criando uma composição simples/elementar, contrastando com a abundância de imagens presentes no interior do fotolivro. O destaque recai sobre a cor da capa/caixa – que remete à terra e à tonalidade final das peças – e sobre os detalhes da escrita impressa em serigrafia, remetendo aos grafismos aplicados nos artefatos (Figura 29).

Figura 29 – Arte da capa/caixa do fotolivro



Fonte: produção da autora.

O resultado dos processos de edição, sequenciamento e diagramação do fotolivro é, portanto, a concretização de uma estrutura que explora o trabalho com os três barros/argilas, iniciando com a apresentação dessas matérias-primas – na abertura – e finalizando com os objetos cerâmicos prontos – na conclusão da narrativa fotográfica, nos elementos gráficos do relato pessoal e na última página do fotolivro –, indo do pó originário ao artefato novo.



2.1.9 Elaboração dos textos e demais elementos verbais do fotolivro

Considerando-se os objetivos do trabalho e a capacidade dos textos de enriquecer e complexificar a narrativa fotográfica, definiu-se, durante a elaboração da narrativa, que *Móte* incluiria três textos: uma crônica, um perfil das ceramistas e um relato pessoal. Os dois primeiros foram selecionados principalmente pela sua brevidade – característica pertinente a uma publicação cuja ênfase é a imagem – e por admitirem a possibilidade de apresentarem vivências e impressões do/a autor/a. Já o relato pessoal foi sugerido inicialmente por colegas da Universidade pertencentes à etnia Terena, como forma de evidenciar a aproximação e a relação construída com as fontes. Além disso, esse tipo de texto está presente em outros fotolivros, como *Condor* (ver item 1.3.3), e em publicações de cunho jornalístico, como *O olho da rua*³⁶, de Eliane Brum.

Cada um dos três textos que integram *Móte* foi desenvolvido em momentos específicos da construção do trabalho, atendendo a objetivos distintos. A crônica, enquanto texto de abertura do fotolivro, e que antecede a narrativa fotográfica, teve como principal objetivo fornecer ao/à leitor/a um contexto inicial sobre a temática abordada. Pretendeu-se, assim, reduzir as possibilidades de interpretações e oferecer elementos que contribuíssem para a compreensão e apreciação da narrativa visual, a partir de uma abordagem menos convencional que a de um texto de introdução tradicional. A crônica foi redigida e revisada antes do início da diagramação da narrativa fotográfica, no mês de março de 2025. Embora a sequência fotográfica componha o núcleo do fotolivro, a produção da crônica antes do planejamento das fotos nas páginas foi essencial para definir o tom da narrativa.

Durante a elaboração do texto, primeiramente foi necessário desenvolver um conceito que conferisse uma feição mais literária para a crônica, além de estabelecer quais informações deveriam estar presentes ao longo de seus parágrafos. Como a continuidade da narrativa trata da produção da cerâmica Terena a partir da vivência de uma família de ceramistas, a ideia principal era construir esse primeiro momento do fotolivro a partir da perspectiva da própria cerâmica Terena, um exercício de personificação. Assim, ao apresentar sua rotina e sua relação com o ambiente da aldeia e com as mulheres Terena, a cerâmica também serve como fio

³⁶ BRUM, Eliane. *O olho da rua*: uma repórter em busca da literatura da vida real. São Paulo: Globo, 2013. 422 p.



condutor para a transmissão de informações sobre a tradição e suas transformações ao longo do tempo. Para reforçar a ideia de ciclo e de rotina, a estrutura do texto inicia com o nascer do sol e é concluída com o pôr do sol. Esses momentos, observados ao longo dos dias na aldeia, são marcados pelo canto de diversos pássaros e indicam também o início e o fim da jornada de trabalho. Outro recurso textual utilizado foram os marcadores temporais “ontem”, “hoje” e “amanhã”, empregados para deslocar a percepção temporal da cerâmica/tradição em relação ao tempo dos humanos, e descrever situações associadas, respectivamente, ao passado, presente e futuro. A produção finaliza com a frase “Amanhã começamos de novo, eu espero”, funcionando como gancho para a narrativa fotográfica, que inicia com trechos do caminho até a casa da mestre artesã Dilma Polidório, como se um novo dia de produção tivesse chegado, o retorno ao início de um novo ciclo.

A partir da observação de outros fotolivros durante a pesquisa para o desenvolvimento do projeto gráfico, percebeu-se que muitos deles não evidenciam, de maneira imediata, o tema que abordam, oferecendo maior abertura para a interpretação do/a leitor/a. Nesse sentido, a crônica constitui um texto breve, distribuído em duas páginas, que intencionalmente ainda não revela, de forma objetiva, o conteúdo explorado nas páginas seguintes do fotolivro. Além disso, o texto inclui algumas palavras em língua Terena: *môte*, *harará'iti móte* e *káta* – nomes dos três tipos de barros/argilas utilizados pelas ceramistas –; *ipunéti* – termo que se refere à cerâmica indígena; e *imboku* – nome do espaço de produção da cerâmica. Essas palavras não apresentam traduções literais na crônica, mas contam com indicações contextuais de seus significados.

Trata-se, portanto, de um texto que, em certa medida, se beneficia da interação com os demais elementos da narrativa para ganhar mais camadas de significado, visando estimular o acesso de forma atenta aos conteúdos do fotolivro. O ambiente de produção descrito na crônica é aprofundado posteriormente na narrativa fotográfica; os materiais utilizados na produção da cerâmica são representados graficamente nas páginas que antecedem o texto; e a própria cerâmica Terena é apresentada na página seguinte à conclusão da crônica.

O segundo texto consiste no perfil das ceramistas, elaborado e corrigido após a diagramação do cerne fotográfico. Essa produção está localizada entre as imagens que retratam as etapas de pintura com o *harará'iti móte* e as de polimento, representando a fase de secagem das peças cerâmicas. A secagem é o período que ocorre após a aplicação do barro vermelho, durante o qual as peças repousam protegidas por panos ou sacos plásticos – idealmente, por três dias, a depender das condições climáticas –, para, em seguida, serem polidas com pedras



arredondadas. Como as ceramistas realizaram a pintura com o *harará'iti móte* apenas uma vez durante os dias em que se acompanhou a produção, foi possível captar uma quantidade reduzida de fotografias relacionadas à secagem, e de apenas um objeto. Dessa forma, considerando que essa etapa é caracterizada pelo repouso das peças, sem movimentações expressivas, optou-se por não a apresentar em fotografias – ainda que uma peça em secagem esteja graficamente representada na página de abertura –, mas sim utilizar o seu significado na construção do perfil das ceramistas e em sua função na narrativa: um momento de pausa para a retomada do trabalho. Assim, além de apresentar as personagens e aprofundar suas relações com a tradição, o perfil também cumpre a função de desacelerar a narrativa e de proporcionar um descanso visual dentro do percurso.

A estrutura do texto foi construída com a intenção de reforçar essa ideia de pausa e de transição. O título, 'Enquanto a cerâmica seca...', faz referência à etapa de secagem, e o texto inicia com menção à finalização da pintura com o barro vermelho, de forma a conectar as imagens das páginas anteriores ao início do repouso das peças. A partir desse ponto, o perfil situa geograficamente o trabalho e aborda a temática do fotolivro de forma mais objetiva do que a crônica, em uma estrutura que se organiza a partir da apresentação da matriarca da família, Dilma Polidório, seguida de suas filhas – Géssica, Ana Paula e Selma Polidório –, responsáveis por dar continuidade à tradição.

Semelhante à crônica, o perfil também mobiliza a lógica temporal de passado, presente e futuro. O primeiro momento do texto aborda a prática da cerâmica e o modo como esse ofício costuma ser transmitido entre as gerações, a partir da história de Dilma; o segundo momento apresenta as demais artesãs e o ambiente de produção, e reflete sobre a situação atual; por fim, o terceiro momento discute os dilemas do presente e suas possíveis implicações para o futuro da tradição, a partir das percepções e vivências dos integrantes da família Polidório. O texto ocupa um total de seis páginas, funcionando como uma preparação para a retomada da narrativa fotográfica na página seguinte, o que pode levar o/a leitor/a a retomar as páginas anteriores ou avançar na narrativa com uma nova perspectiva.

Por fim, o terceiro texto consiste no relato pessoal, também escrito e revisado depois da diagramação. Conforme abordado no item 1.3.3, os textos corridos, quando presentes nos fotolivros, costumam estar posicionados ao final da narrativa fotográfica e, frequentemente, discutem aspectos da produção da obra – o que orientou a construção deste último texto. Intitulado '...construído no caminho...', o relato teve como principais objetivos explicitar



alguns pontos sobre o trabalho para pessoas que não tenham acesso ao material deste relatório, além de compartilhar algumas impressões sobre sua execução e as experiências vivenciadas, buscando evidenciar a relação construída com o fazer e com a família que protagoniza o fotolivro. Em relação à sua estrutura, o texto ocupa quatro páginas e, conforme seus objetivos, optou-se por iniciar e concluir a narrativa com um momento que foi pessoalmente muito marcante na execução do trabalho: a primeira visita às ceramistas. Esse episódio evidencia algumas das complexidades envolvidas na execução do trabalho, como a imersão em um trabalho de campo em um contexto diferente do habitual, a limitação de uma pessoa não indígena abordar essa temática e a dependência da atividade jornalística do contato e da colaboração com o outro.

Além dos textos que compõem a narrativa do fotolivro, somam-se a eles outros três elementos correlacionados: o que estamos chamando de fichas, textos de apoio e elementos gráficos com indicação numérica. Como as páginas dedicadas ao núcleo fotográfico não possuem legenda ou outros elementos que direcionem o sentido das imagens – como forma de fornecer mais liberdade para interpretações –, previu-se a necessidade de indicar nominalmente as etapas de confecção da cerâmica Terena, o que seria feito por meio de fichas textuais complementares, também impressas. Essa ideia surgiu a partir da estrutura do fotolivro *Condor* (apresentado no item 1.3.3), que apresenta um encarte com legendas ao final da obra. Assim, a produção das artesãs foi dividida em 14 etapas/fichas, associando os levantamentos do item 1.2.2 às informações apuradas junto às ceramistas. As fichas apresentam uma linguagem mais impessoal do que os demais textos e trazem descrições sucintas das atividades envolvidas na confecção, com o objetivo de complementar o que é mostrado pela narrativa visual fotográfica (Figura 30). Dessa forma, esclarecem do que se trata cada etapa e permitem apresentar os processos que não foram retratados por meio de fotografias – a secagem e a coleta do *káta*.

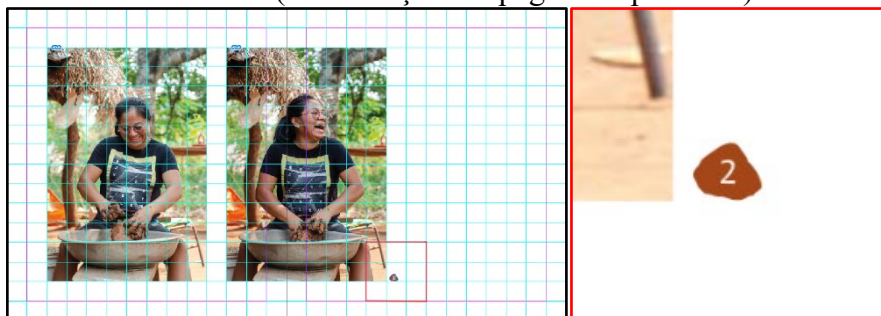
Figura 30 – Fichas com a indicação das etapas de confecção (frente e verso)



Fonte: produção da autora.

A relação entre as etapas apresentadas na narrativa fotográfica e sua ficha correspondente acontece por meio de pequenos elementos gráficos irregulares, posicionados próximos às fotografias escolhidas para representar determinada etapa, contendo o número da etapa/ficha (Figura 31).

Figura 31 – Elemento gráfico com indicação numérica (visualização em páginas espelhadas)



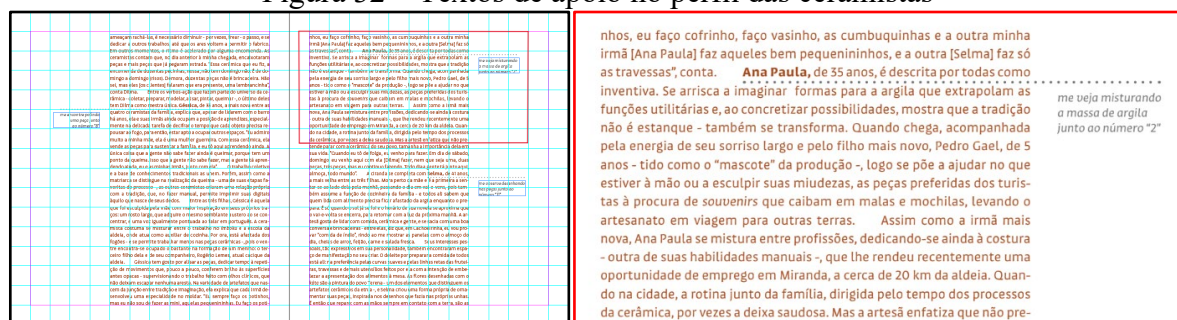
Fonte: produção da autora.

O perfil das ceramistas também é acompanhado por pequenos textos complementares associados a esses elementos gráficos. Como a diagramação pretendia marcar a distinção entre os momentos de texto e os de imagem, optou-se por não utilizar fotografias junto aos textos corridos. Dessa forma, para indicar quem são as ceramistas que participam do fotolivro, apresentadas no perfil, foram incluídos textos laterais de apoio que indicam a qual número/etapa determinada ceramista está vinculada ao realizar determinada função (Figura 32). Exemplo: “me veja misturando a massa de argila junto ao número ‘2’” (texto posicionado próximo ao nome da ceramista Ana Paula). A utilização desse recurso também visou gerar mais interação



com o fotolivro, fazendo com que o/a leitor/a precise voltar ou avançar na narrativa para associar o nome à pessoa.

Figura 32 – Textos de apoio no perfil das ceramistas



Fonte: produção da autora.

2.1.10 Tratamento das fotografias, fechamento e impressão do fotolivro

O processo de tratamento das fotografias foi a última parte da produção. Primeiramente, foram organizadas pastas contendo os arquivos brutos das fotos de cada um dos dez cadernos de 16 páginas que compõem o miolo do fotolivro. Em seguida, essas imagens foram inseridas no software *Adobe Lightroom Classic*, para a realização do tratamento das fotografias.

Tendo em vista que todas as imagens utilizadas no trabalho integram uma mesma narrativa e que o produto final seria físico (é sabido, por experiência empírica, que a impressão escurece as imagens visualizadas na tela do computador), os ajustes realizados nas imagens buscaram conferir unidade para as fotos, que atuam de forma conjunta em diversos momentos do fotolivro, além de corrigir aspectos que poderiam dificultar a visualização e compreensão dos elementos representados nas fotografias. Para garantir maior uniformidade no processo de tratamento – sensível à luminosidade do ambiente e das telas – todas as fotos foram tratadas no mesmo computador, em um mesmo espaço e em condições semelhantes de iluminação.

Nos dias 30 de abril e 2 de maio de 2025, foram realizados testes de impressão com as imagens do primeiro caderno do fotolivro, tratadas no *Adobe Lightroom* e convertidas para o perfil de cor CMYK/FOGRA39 no *Adobe Photoshop* – perfil de cor padrão do programa – em três gráficas rápidas de Campo Grande (Figura 33). O resultado mais fiel ao tratamento foi obtido em uma das gráficas, que foi, então, escolhida para a realização dos próximos testes de impressão e, posteriormente, para a impressão do miolo do fotolivro.

Figura 33 – Testes de impressão realizados em diferentes gráficas



Fonte: Produção da autora.

Ainda que o resultado tenha sido próximo ao tratamento realizado no *Lightroom*, a partir da comparação entre os resultados no computador e os testes impressos, foi identificado que a impressora da gráfica reproduzia as fotografias com tonalidades mais quentes/amareladas e mais escuras – o que afetou, principalmente, a percepção dos tons de pele das pessoas nas imagens e a identificação de elementos nas áreas de sombra. Dessa forma, o tratamento das fotografias precisou ser ajustado de acordo com o resultado obtido nas máquinas da gráfica, o que evidencia os limites impostos pela impressão digital realizada em gráfica rápida.

Considerando que a maior parte das fotografias captadas em Cachoeirinha já apresentavam tonalidades mais quentes – possivelmente pelo reflexo da luz sobre a terra avermelhada – e contrastes consideráveis entre luz e sombra – devido à diferença entre o espaços de produção na sombra e a incidência solar direta no entorno –, os principais ajustes realizados foram o aumento de brilho, a redução dos realces, áreas de sombra e dos pontos pretos, além de modificações na temperatura das imagens (Figura 34). Essas modificações reduziram consideravelmente o contraste das fotos, deixando-as com aspecto mais plano e, dessa forma, também foi necessário aumentar o contraste das imagens, em vista de conferir sensação de volume. Ressalta-se que essas características gerais observadas nas fotografias originais não eram indesejadas, mas, devido ao caráter impresso do fotolivro e à dificuldade de controle sobre a impressão em gráfica rápida, precisaram ser atenuadas.

Figura 34 – Exemplo de antes e depois dos tratamentos realizados no *Adobe Lightroom* (da esquerda para a direita)



Fonte: Captura de tela realizada pela autora em junho de 2025.

No dia 7 de maio, foram realizados novos testes de impressão, com as mesmas fotografias e procedimentos do primeiro teste, mas com os ajustes atualizados, e o resultado se mostrou satisfatório para a correção das questões identificadas no primeiro teste (Figura 35). Assim, adotando como modelo os ajustes realizados no segundo teste de impressão, deu-se continuidade ao tratamento das imagens da narrativa fotográfica. Essas fotografias foram, posteriormente, convertidas para o perfil de cor CMYK/FOGRA39 no *Adobe Photoshop* e revinculadas ao arquivo de diagramação no *Adobe InDesign*. Ainda que esteja relacionado a questões técnicas que não são centrais aos objetivos principais deste trabalho, o exercício de observar as modificações provocadas pela conversão do perfil de cor e pela impressão em diferentes máquinas foi interessante para compreender melhor a relevância e a interferência desses fatores no resultado final das fotografias impressas e, conseqüentemente, resultado do artefato final.

Figura 35 – Diferenças entre o primeiro e o segundo teste de impressão na gráfica escolhida



Fonte: Produção da autora.

Após uma revisão atenta do documento do miolo do fotolivro, o fechamento e a preparação dos arquivos para impressão ocorreram em meados de maio. O documento base foi dividido em dez arquivos distintos no *Adobe InDesign*, um para cada caderno de 16 páginas do fotolivro, e os arquivos finais foram exportados em formato PDF (Figura 36), incluindo informações necessárias para a gráfica, como marca de corte, registro e barra de cor.

Figura 36 – Exemplo de arquivo de impressão entregue à gráfica



Fonte: Produção da autora.

Devido à complexidade da impressão de um miolo de 160 páginas – em que cada arquivo resultaria em quatro folhas impressas frente e verso, contendo quatro páginas em cada e dispostas em formato de caderno –, sentiu-se a necessidade de elaborar um boneco do miolo. Esse protótipo, que costuma “servir para testar se as escolhas feitas funcionam na prática, funcionam em termos concretos” (Feldhues, 2017, p. 128), foi utilizado para auxiliar na



compreensão de quais conteúdos seriam impressos em cada folha, bem como na conferência do processo de impressão (ver Apêndice B).

O boneco também foi montado e entregue ao técnico da gráfica, junto com os arquivos de impressão, no dia seguinte. A impressão foi concluída e conferida no dia 16 de maio, com o apoio do protótipo. Por fim, no dia 19 de maio, foram enviadas as páginas impressas do miolo do fotolivro, o boneco e o arquivo em PDF com a arte da capa para a profissional responsável pelo serviço terceirizado (e pago) de encadernação, na cidade de Campinas, com previsão de envio do produto final para a terceira semana de junho.

Finalizo a descrição das atividades executadas com a apresentação dos valores despendidos na elaboração do fotolivro *Móte*. De modo geral, a soma das despesas com combustível para as viagens, impressão, encadernação, serviços de transportadoras e assinatura do pacote de softwares Adobe totalizou aproximadamente quatro mil reais. Ressalta-se que a decisão de realizar a impressão do fotolivro foi pessoal, motivada principalmente pelo interesse em aprofundar conhecimentos sobre o desenvolvimento de livros e materiais impressos.

2.2 Dificuldades encontradas

Desde o momento em que iniciei a elaboração da proposta deste projeto, na disciplina de Jornalismo Especializado, possuía consciência – e fui avisada – de que seria um processo complexo, tanto pelo tema quanto pelo formato escolhido. De fato, não havia como ser de outra maneira – e que bom. Sabia que, para que *Móte* tomasse forma, eu precisaria me envolver de maneira aprofundada com a temática. Uma aproximação a processos que ainda não era familiarizada – e com os quais desejava dialogar antes do final da graduação. Longas horas de estrada, de estudo, de captação, e, considerando o fato de eu ser uma pessoa não-indígena que pretendia colaborar com membros de uma comunidade indígena, uma aproximação respeitosa tanto do tema quanto dos envolvidos, a consciência de uma possível recusa ou desinteresse por parte das ceramistas, além do devido respeito ao tempo dos processos no caso de uma resposta afirmativa. O projeto também exigiria a capacidade de discernir entre aquilo que era parte de sua complexidade e o que constituía uma dificuldade. Por isso, listei todos os possíveis percalços que me surgiram à mente, palavras no papel para afastar surpresas, e, em seguida, aquilo que acreditava que podia ser feito para evitá-los e solucioná-los. Assim, tomei fôlego e segui.



No percurso de um ano desde as pesquisas iniciais para a elaboração do projeto, muitas de minhas inquietações sequer se tornaram problemas, enquanto, em outros momentos, a complexidade se transformou em adversidade, difícil de lidar, abrindo espaço para dúvidas, inseguranças, exigindo a tomada de decisões, a alteração de planos e, em outros, precisando aceitar o inesperado e o imprevisto. A primeira dificuldade, que também se mostrou uma justificativa para o projeto, foi encontrar pesquisas acadêmicas sobre arte, artesanato e cerâmica Terena, de modo que precisei me dedicar também à procura de artigos e teses sobre outros aspectos do povo Terena que, pelo menos mencionassem, ainda que pontualmente, alguma questão ligada ao projeto. Outros materiais utilizados como suportes teóricos chegaram ao meu conhecimento ou obtive acesso por meio de professores da UFMS, como Antônio Hilário Aguilera Urquiza, da Faculdade de Ciências Humanas (FACH), a quem solicitei indicações.

Outros inconvenientes surgiram para receber a Autorização de Ingresso em Terra Indígena junto à Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai), que se estendeu por quase dois meses. O requerimento demandava uma série de declarações médicas e documentos, que não necessariamente seriam necessários para o tipo de trabalho que eu estava propondo. Após a solicitação, semanas sem atualizações e tentativas de contato com o órgão responsável, uma funcionária da Assessoria de Acompanhamento aos Estudos e Pesquisas (AAEP) entrou em contato comigo, alegando pendências que não se aplicavam à proposta do trabalho, a ausência de documentos já enviados e uma confusão da solicitação de outra pessoa com a minha.

Além disso, a anuência da liderança indígena de Cachoeirinha – que inicialmente deveria ser solicitada ao cacique após a ida à aldeia e apresentação do projeto a ele – foi exigida para conseguir a primeira autorização. Com um prazo de uma semana, acionei o Coordenador Regional de Campo Grande, Elvislei Polidório, que, muito gentilmente, fez o primeiro contato com o cacique, permitindo que eu desse prosseguimento à Autorização de Ingresso. Eu poderia, sem a autorização da Funai, ter iniciado o projeto por meio do estabelecimento de um contato direto com a liderança e com as ceramistas, evitando todo esse trâmite, mas, acreditei que essa não seria a forma mais respeitosa de iniciar o contato com as pessoas com as quais visava estabelecer uma relação de colaboração.

No projeto inicial, considerei utilizar a transcrição de entrevistas com especialistas e personagens como um dos elementos verbais do fotolivro. No entanto, devido à dificuldade já mencionada de encontrar pesquisadores/as que se dedicam ao estudo do artesanato e/ou cerâmica Terena, somada à dificuldade de contato, precisei reavaliar as possibilidades. Contudo, ainda que



tivesse realizado mais entrevistas com especialistas, certamente teria refletido mais sobre a utilização dessas transcrições, visto que a possibilidade de usá-las foi levantada em um momento ainda distante da prática. Ainda assim, acredito que realizar mais entrevistas com pessoas que se interessam pelo tema teria sido importante para me proporcionar mais base, mais informações, perspectivas e reflexões que pudessem auxiliar na execução do projeto.

Uma questão bastante presente na execução do projeto foram os gastos financeiros. Tive o privilégio de contar com o apoio da família, que me levou e me buscou em Cachoeirinha em todas as viagens. No entanto, os gastos com combustível, somados ao valor oferecido à família que estava me hospedando – como forma de compensar a alimentação e eventuais outras despesas, pois não queria que a minha presença causasse qualquer desconforto financeiro –, a assinatura do pacote Adobe e as perspectivas de custos com a impressão do fotolivro acabaram sendo fatores limitantes para a realização de mais viagens até a aldeia. Isso também me causou ansiedade toda vez que conseguia agendar as idas para Cachoeirinha, pois, devido a toda essa mobilização e aos custos, precisava aproveitar ao máximo o tempo que ficaria lá.

Em relação a essas visitas, foi difícil encontrar datas em que fosse possível ficar ao menos três dias em Cachoeirinha, como descrito no item 2.1.5. Embora essa dificuldade fosse prevista desde a elaboração inicial do projeto, ela se tornou mais acentuada à medida em que o segundo semestre letivo de 2024 chegava ao fim e eu ainda não havia conseguido todo o material necessário para seguir com as outras etapas, que também demandariam tempo. Precisei estender o prazo de conclusão do projeto. Entendi que, assim como as minhas fontes precisavam respeitar o tempo de cada etapa de produção para aproveitar o processo da melhor forma, parando quando necessário e prosseguindo quando possível, eu também precisava ter paciência com os processos e dar-lhes o tempo necessário para serem realizados, sem atropelar etapas.

No início, enfrentei dificuldades com o manuseio da câmera fotográfica, o que me fez perder algumas fotos. Utilizei o equipamento da Universidade e, ao transferir as imagens para o computador, percebi alguns problemas de foco, que mais tarde foram identificados como da lente de 24 mm, além de problemas com a bateria - todos decorrentes do desgaste dos equipamentos. Em outras lentes, eu não soube ajustar a quantidade de pontos de foco, um erro compreensível, pois, embora tenha conferido as imagens no visor da câmera e tentado me preparar, estava em um contexto muito diferente do habitual, utilizando um equipamento que havia manipulado poucas vezes, apenas nas disciplinas do curso. Para garantir a minimização de erros, antes da próxima viagem, pratiquei e estudei novamente o manual da câmera e me



adaptei, utilizando somente as lentes de 60 mm e 105 mm no restante das captações. Isso fez com que, em alguns momentos, fosse necessário me afastar bastante dos assuntos fotografados e, em situações em que era inviável, como em áreas de mata fechada, eu tivesse opções bem limitadas de enquadramento.

No prosseguimento do trabalho, especialmente no primeiro semestre de 2025, a principal dificuldade esteve relacionada ao gerenciamento da centralização de funções. Para atender todas as demandas do projeto, precisei dedicar-me em período integral às atividades. Assumir a responsabilidade por praticamente todas as etapas – exceto a encadernação – revelou-se um processo desafiador, que gerou sobrecarga em determinados momentos. No entanto, a experiência me permitiu compreender a importância do trabalho com uma equipe multidisciplinar em projetos desse tipo, além de proporcionar um envolvimento profundo com as decisões e os detalhes que envolvem a criação de um produto impresso. Tenho certeza depois dessa experiência, que jornalismo não se faz sozinho. A falta de controle sobre o resultado da impressão em gráfica rápida constituiu outra dificuldade no processo de finalização do fotolivro, tendo em vista os retrabalhos exigidos em um curto período de tempo.

2.3 Objetivos alcançados

O objetivo geral do pré-projeto era ‘conhecer e apresentar o processo produtivo e a vivência cultural ligada ao contexto de confecção da cerâmica do povo Terena na Terra Indígena Cachoeirinha, localizada em Miranda (MS)’, o que foi cumprido integralmente por meio das atividades desenvolvidas ao longo do trabalho, com contato aprofundado com a temática e seu contexto, a partir do recorte da experiência de uma das famílias de ceramistas residentes nesse território.

A construção do cerne fotográfico do produto, a partir da apresentação sequencial do processo produtivo dessas ceramistas, aliada às fichas que detalham as atividades realizadas por elas, bem como às informações sobre o processo produtivo presentes nos demais textos que compõem o fotolivro, permitiu alcançar o objetivo específico de narrar, por meio de registros fotográficos e textuais, as etapas de produção dos artefatos cerâmicos Terena. O planejamento indicava que o produto também deveria evidenciar as particularidades do processo de criação



ceramista da etnia, o que foi igualmente contemplado na elaboração dos elementos que compõem a narrativa e atendido pelo conjunto de conteúdos verbais e visuais que fazem parte do fotolivro.

A apresentação da relação cultural e afetiva das mulheres Terena com o ofício da produção ceramista, destacando a singularidade do trabalho de cada artesã, também foi alcançada, tendo sido dedicada atenção especial a essa dimensão na elaboração da crônica de abertura do fotolivro e do perfil das ceramistas, construído majoritariamente a partir das trocas com as personagens, os relatos por elas fornecidos e das observações realizadas durante o período de trabalho de campo em Cachoeirinha. Além da própria produção fotográfica.

A partir desse esforço de protagonizar essas mulheres e a relação construída cotidianamente por cada uma delas com a tradição, além dos cuidados tomados e explicitados neste relatório ao longo de todo o processo de elaboração do produto, foi possível atingir o último dos objetivos específicos: o de criar uma narrativa distanciada de estereótipos relacionados às comunidades indígenas, a partir do aprofundamento em relação aos costumes e tradições Terena, e da representação respeitosa dessa cultura.

Dessa forma, considero que o trabalho apresentado atendeu satisfatoriamente aos objetivos propostos durante a elaboração do pré-projeto. Sua execução também possibilitou o alcance de outros objetivos, inclusive pessoais, como a construção de um artefato impresso, o desenvolvimento de habilidades interpessoais relevantes para o exercício profissional futuro e o aprofundamento de conhecimentos em áreas de interesse.



3. CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS

O trabalho apresentado neste relatório teve origem a partir de questionamentos sobre os poucos registros visuais encontrados sobre o processo de elaboração da cerâmica Terena, bem como sobre as formas e as condições de confecção e transmissão de conhecimentos dessa tradição na contemporaneidade. De forma alguma eu poderia prever todos os desdobramentos – internos e externos – que aconteceriam a partir dessas inquietações, muitos dos quais ultrapassam o que foi possível apresentar até aqui.

Este, também, foi um trabalho construído a partir de diversas primeiras vezes – seja na captação de material sozinha, em um contexto de trabalho de campo diferente do habitual, seja na edição fotográfica e construção de uma narrativa longa, na realização do projeto gráfico e da diagramação de um livro, entre outras atividades que fazem jus ao seu título de projeto experimental. A elaboração como um todo foi um processo centralizado e horizontal, construído a partir de um recorte temporal e geográfico restrito, e, portanto, sem pretensões de representar a realidade – se é que isso é possível –, mas de explorar possibilidades narrativas de um fragmento dela, no interior dos Brasis.

Muito além de objetos, a cerâmica Terena fala sobre aspectos da divisão do trabalho, ancestralidade, cosmologia indígena, sobre relações com a natureza e com o outro, de memória e transformação. Diante de um tema tão amplo, esse trabalho surgiu como uma iniciativa que, em função das circunstâncias de sua elaboração e dos objetivos estabelecidos, se limitou a um esforço genuíno de transmitir parte da complexidade envolvida no processo de confecção, na relação que a cerâmica mantém com as mulheres, nas transformações que já ocorreram e naquelas que parecem em vias de acontecer – como a crescente dificuldade de transmissão dos saberes –, a partir da experiência e dos relatos de uma família de ceramistas da etnia Terena.

A vivência das ceramistas explicita a dificuldade em manter vivo o ciclo da tradição, sustentado pela transmissão dos saberes entre gerações de mulheres Terena, em uma realidade em que percebem um crescente desinteresse das gerações mais jovens. Tal contexto evidencia a importância do fomento a iniciativas em parceria com lideranças e integrantes das comunidades da etnia Terena, voltadas à valorização desse saber. No entanto, é importante salientar que o processo de demarcação das Terras Indígenas no estado parece não ter considerado as necessidades dessa população, dificultando a continuidade da tradição, uma vez que, para a manutenção da produção ceramista, é necessário o acesso aos ‘bancos de argila’ –



locais de coleta das matérias-primas da atividade –, os quais se encontram, predominantemente, na Terra Indígena Cachoeirinha.

Considero importante aproveitar este espaço, ainda, para reconhecer e reiterar a consciência de minhas limitações, enquanto pessoa não indígena, ao abordar um tema que diz respeito à etnia Terena. Essa foi uma questão que gerou intensos debates internos e diversas reflexões desde a elaboração do pré-projeto até a construção do fotolivro – e estranho seria se isso não tivesse ocorrido. O prosseguimento do projeto se deu, sobretudo, pelo incentivo das ceramistas e das lideranças da comunidade de Cachoeirinha, bem como pela crença compartilhada, por elas e por mim, de que esta é uma história que precisava ser registrada e contada, dada sua relevância social. E contada com atenção, profundidade, afeto e muito empenho em conhecer e entender todos os inúmeros processos envolvidos, de aprendizagem e de vida.

Além disso, entendo que buscar visibilidade para questões relacionadas à cultura e garantir o protagonismo das pessoas que mantêm vivas as tradições é uma responsabilidade de quem atua na área do jornalismo. Em um país que frequentemente trata a cultura como luxo ou supérfluo, é necessário reiterar que ela constitui um direito fundamental. Em um contexto onde os direitos territoriais e culturais dos povos originários são constantemente ameaçados, torna-se imperativo oferecer espaço e protagonismo às temáticas indígenas. Ainda mais em um estado rodeado de – porém pouco atento às – populações originárias. E, diante de uma realidade marcada pela incessante busca pelo novo e por um ideal de progresso que, muitas vezes, prejudica os seres humanos e demais formas de vida, é essencial valorizar modos alternativos de existência que dialoguem com o território e com a natureza – possibilidades de resistir no presente.

Saio deste processo, tão imersivo e intenso, mais consciente da pessoa que sou e da profissional que desejo me tornar – mais alerta, mais crítica e, sobretudo, mais humana. O ano de trabalho dedicado à concretização de *Móte* exigiu entrega, dedicação, preparo e respeito aos processos – como espero ter deixado claro ao longo deste relatório – e me ensinou, de maneira profunda, o quanto o Jornalismo é construído nas trocas humanas: feito por pessoas, dependendo delas e buscando alcançá-las. Ademais, este trabalho reforçou a minha convicção de que existem temas e pautas que precisam ser trabalhados com tempo, cuidado, envolvimento e intenção, pois o “como fazer” é tão importante quanto o “fazer”.

Gosto de estar rodeada por livros e todas as possibilidades que eles oferecem desde que me entendo por gente. Assim, sinto-me especialmente realizada por esse trabalho ter oportunizado o desenvolvimento de um (foto)livro físico, com todas as suas especificidades e complexidades,



disponível ao olhar, ao toque e à reflexão – e capaz de lembrar que nem todas as narrativas precisam estar submetidas às telas. Ainda assim, acredito que este é um projeto em contínua construção. Cumpre, neste momento, seu papel como trabalho de conclusão de curso, mas talvez possa, em um futuro próximo, ser retrabalhado e desdobrado em outros produtos ou projetos – razão pela qual o fotolivro não foi disponibilizado na íntegra neste momento.



4. REFERÊNCIAS

- ABREU, Luis Felipe S. de; ARAUJO, André C. da S. de; SILVA, Alexandre R. da. Do perfil jornalístico à escrita biográfica: vida em detalhes. **Revista Contemporânea**, Salvador, v. 14, n. 1, p. 55–71, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/255045>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- ALVES, Gilberto L. **Arte, artesanato e desenvolvimento regional: temas sul-mato-grossenses**. Campo Grande: UFMS, 2014. 104 p.
- _____. **Cerâmica Indígena Contemporânea em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: Instituto Cultural Gilberto Luiz Alves, 2021. 220 p. Disponível em: <https://icgilbertoluizalves.com.br/imagens/publicacaopdf/cer-mica-ind-gena-contempor-ne-a-em-mato-grosso-do-sul-indigenous-contemporary-ceramics-in-mato-grosso-do-sul-151224.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2024.
- AZOULAY, Ariella A. **História potencial: desaprender o imperialismo**. São Paulo: Ubu Editora, 2024. 272 p.
- AMADO, Luiz H. E. **Vukapanavo - O despertar do povo Terena para seus direitos: Movimento Indígena e confronto político**. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/72/teses/901385.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2024.
- BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes. **Revista Zum**, 31 ago. 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum8/fotolivros/#:~:text=Um%20dos%20argumentos%20em%20favor,e%20que%20as%20galerias%20demandam>. Acesso em: 1 maio 2024.
- BITTENCOURT, Circe M.; LADEIRA, Maria E. **A história do povo Terena**. Brasília: MEC, 2000. Disponível em: <https://biblioteca.trabalhoindigenista.org.br/wp-content/uploads/sites/5/2018/06/A-Historia-do-Povo-Terena.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2024.
- CARRARO, Renata. O Jornalismo Literário como Berço Espiritual do Perfil Jornalístico. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, virtual. **Anais [...]**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2020. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-2788-1.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- CHAVES, Francelina Albuquerque; ALVES, Gilberto Luiz; MATIAS, Rosemary. A Produção da Cerâmica Terena na Aldeia Cachoeirinha em Miranda, MS. **Revista de Ensino, Educação e Ciências Humanas**, v. 20, n. 1, p. 73–80, 2019. Disponível em: <https://revistaensinoeeducacao.pgscogna.com.br/ensino/article/view/6806>. Acesso em: 28 abr. 2024.
- COLBERG, Jörg. **Understanding photobooks: the form and content of the photographic book**. New York: Routledge, 2017.
- CORRÊA, Ronaldo; RAMPAZZO, Karina. Design, imagem e relação: fotolivros para a cultura visual. In: COLÓQUIO DE PESQUISA EM DESIGN E ARTE: ARTE, DESIGN, (RE)INVENÇÃO POLÍTICA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL, 5., 2023, Fortaleza. **Anais [...]**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2023. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/iv-coloquio-de-pesquisa-em-design-e-arte/705395-DESIGN-IMAGEM-E-RELACAO--FOTOLIVROS-PARA-A-CULTURA-VISUAL>. Acesso em: 20 jan. 2025.
- _____. **Fotolivros e narrativa visual: o design como articulação indispensável das imagens**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 15., 2024, Manaus. **Anais [...]**. Manaus: EDUA, 2024. Disponível em: <https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/cadernoppgd/issue/view/690>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2015. 340 p.
- DURAN, Maria Raquel da Cruz. **Artesanato e grafismos indígenas**. Entrevista concedida à autora. Campo Grande, 22 ago. 2024.



- FELDHUES, Marina. **Conhecer fotolivros:** (in)definições, histórias e processos de produção. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/28352>. Acesso em: 30 jan. 2025.
- _____. A potência narrativa dos fotolivros. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO LATINO-AMERICANA DE PESQUISADORES DA COMUNICAÇÃO, 14., 2018, São José, Costa Rica. **Anais [...]**. Caracas, Venezuela: Associação Latino-Americana de Pesquisadores da Comunicação, 2018. Disponível em: http://www.alaic.org/wp-content/uploads/2022/03/GT-14-ALAIC-2018.pdf?gl=1*116dvul*_ga*MTcxMDM4NjY3OS4xNzM4OTYyNzg0*_ga_F89VCC3013*MTczODk2Mjc4NC4xLjAuMTczODk2Mjc4NC4wLjAuMA. Acesso em: 6 nov. 2024.
- _____. A narrativa dos fotolivros: ordenação das fotografias. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 12., 2019, Natal. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 2019. Disponível em: <https://redealcar.org/anais-eventos-nacionais-12o-encontro-2019/>. Acesso em: 31 mar. 2024.
- _____. Fotolivros: textos em relação às fotografias. 2020. **Fotografia e Audiovisual: Imagem e Pensamento**, Recife, PE, p. (112 - 129). 2020. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/6928/fotografia-e-audiovisual-imagem-e-pensamento>. Acesso em: 6 nov. 2024.
- FERREIRA, Simone C. S. **A crônica:** problemática em torno de um gênero. 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/travaglia/sistema/uploads/arquivos/DISSERT_simone_cristina.pdf. Acesso em: 5 mar. 2025.
- GOMES, Luciana S. Do cru. A vida oculta da cerâmica Terena. **Tellus**, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, ano 16, n. 31, p. 163–180, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://tellusucdb.emnuvens.com.br/tellus/article/view/399/394>. Acesso em: 9 mar. 2024.
- GOSSAGE, John. Entrevista: o fotógrafo John Gossage conversa sobre fotolivros e seu novo trabalho em parceria com Martin Parr. **Revista Zum**, 27 nov. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-john-gossage/>. Acesso em: 21 jun. 2024.
- GRAY, Danny. **Tenderness**. Behance, 2019. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/80701737/TENDERNESS>. Acesso em: 30 maio 2025.
- HALUCH, Aline. **Guia prático de design editorial:** criando livros completos. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2018. 104 p.
- HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II:** como criar e produzir livros. São Paulo: Rosari, 2006.
- HENG, Terence. Creating Visual Essays: Narrative and Thematic Approaches. **The SAGE Handbook of Visual Research Methods**. Londres: Sage, 2019, 25 p. Disponível em: https://www.academia.edu/41465557/Creating_Visual_Essays_Narrative_and_Thematic_Approaches. Acesso em: 1 maio 2024.
- IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2022:** primeiros resultados - população indígena e quilombola. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102018.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2024.
- KIM, Eric. Book review: The photobook: a History v.III by Martin Parr and Gerry Badger. **Eric Kim Blog**. Disponível em: <https://erickimphotography.com/blog/2014/11/06/6-lessons-ive-learned-photobook-history-volume-iii-3-martin-parr-gerry-badger/>. Acesso em: 7 fev. 2025.
- KLAIN, Katienka. **Dados do Sistema de Informações Cadastrais do Artesão Brasileiro (Sicab)**. Entrevista concedida à autora. Campo Grande, 7 out. 2024.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 104 p.
- LEMES, Rogério. **Índices populacionais da aldeia Cachoeirinha**. Entrevista concedida à autora. Campo Grande, 23 abr. 2025.



LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Gustavo Gili, 2018. 220 p.

MAGNI, Lolita F. Narrativas Visuais em Fotolivros. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2016. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1499-1.pdf>. Acesso em: 1 maio 2024.

MAZZILLI, Bruna S. Contribuições da montagem cinematográfica para a construção de narrativas visuais em fotolivros: um olhar sobre Aprox. 50.300.000, de Felipe Abreu. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais [...]**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1512-1.pdf>. Acesso em: 1 maio 2024.

_____. **O fotolivre como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental**. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-03032021-164516/publico/BrunaSanjarMazzilli.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2024.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985. 166 p.

MELLO, Regina L. S; DALHUISEN, Fernanda A. P. A Cultura Visual e as Interações Humanas num mundo cada vez mais centralizado no olhar. In: SEMINÁRIO LEITURA DE IMAGENS PARA A EDUCAÇÃO: MÚLTIPLAS MÍDIAS, 8., 2015, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/7175/Artigo02_16486300065876_7175.pdf. Acesso em: 22 mar. 2024.

MIRANDA, Claudionor do C. **Territorialidade e Práticas Agrícolas**: premissas para o desenvolvimento local em comunidades Terena. 2006. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Local, Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 2006. Disponível em: <https://site.ucdb.br/public/md-dissertacoes/7876-territorialidade-e-praticas-agricolas-premissas-para-o-desenvolvimento-local-em-comunidades-terena-de-ms.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2024.

NERY, Cristiane G. **Imagens Cruzadas**: design gráfico e montagem cinematográfica na edição de fotolivros. 2020. Dissertação (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design - PPGD, Escola de Design - ED, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://mestrados.uemg.br/ppgd-producao/teses-ppgd?download=359:imagens-cruzadas-design-grafico-e-montagem-cinematografica-na-edicao-de-fotolivros>. Acesso em: 29 jul. 2024.

_____. Fotolivre: fotografia, design e narrativa. 2021. **Revista Tangerine**, Belo Horizonte, BH, v. 9, p. 206–215. 2021. Disponível em: <https://issuu.com/revista.tangerine>. Acesso em: 25 out. 2024.

OLIVEIRA, Jorge E; PEREIRA, Levi M. “Duas no pé e uma na bunda”: da participação terena na guerra entre o Paraguai e a Tríplice Aliança à luta pela ampliação dos limites da Terra Indígena Buriti. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, Dourados, Mato Grosso do Sul, v. 1, n. 2, p. 1–20, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/download/377/286>. Acesso em: 30 abr. 2024.

OLIVEIRA, Pacheco de. Terras indígenas. In Antropologia e direito. Temas antropológicos para estudos jurídicos. In: Antonio Carlos de Sousa. (Org.). **Antropologia e direito**: Temas antropológicos para estudos jurídicos. 1ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012, v. 1, p. 369–374. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3989768/mod_resource/content/1/Livro%20Antropologia%20e%20Direito%2C%202012%20%28miolo%29.pdf. Acesso em: 21 jun. 2024.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The photobook**: A History. v.I. London: Phaidon Press Limited, 2004.

PATER, Ruben. **Políticas do Design**. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 192 p.



- PEREIRA, Levi M. **Os Terena de Buriti**: formas organizacionais, territorialização e representação da identidade étnica. Dourados: UFGD, 2009. 170 p.
- PEREIRA, Silvio da C.; FONSECA, Giulia M.; CARVALHO, Helder H. N. de. O uso de fotolivros como espaço de veiculação de trabalhos jornalísticos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 47., 2024, Balneário Camboriú. **Anais [...]**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2024. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2024/listaGP.php?gp=34>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- PERUYERA, Matias. **A estrutura do livro**: processos de diagramação e editoração. Curitiba: Intersaberes, 2019. 192 p.
- PINA, João. **Condor**. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2014. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/@id/21543>. Acesso em: 20 fev. 2025.
- RAMPAZZO, Karina. O design nas definições de fotolivro. **Revista Recorte**, 03 out. 2024. Disponível em: <https://revistarecorte.com.br/artigos/o-design-nas-definicoes-de-fotolivro/>. Acesso em: 05 out. 2024.
- RIBEIRO, Berta G. Arte indígena, linguagem visual. **Ensaio de Opinião**, Rio de Janeiro, RJ, v. 7, p. (101-110). 1978. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/arte-indigena-linguagem-visual>. Acesso em: 26 abr. 2024.
- _____. **O índio na cultura brasileira**. Brasília, DF: Editora UnB. 208 p. Disponível em: <https://fundar.org.br/publicacoes/biblioteca-basica-brasileira/o-indio-na-cultura-brasileira/>. Acesso em: 26 abr. 2024.
- SAMARA, Timothy. **Guia de tipografia**: manual prático para o uso de tipos no design gráfico. Porto Alegre: Bookman, 2011. 240 p.
- SCHEIBE, Roberta. A Recriação do Real: As Origens do Gênero Crônica no Brasil. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 12., 2013, Manaus. **Anais [...]**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2013. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/norte2013/resumos/R34-0215-2.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2025.
- SEBASTIÃO, Lindomar L. **Mulher Terena**: dos papéis tradicionais para atuação sociopolítica - *SenoTêrenoe - kixoku ko'itukeya mekuke yoko kóoyene xapa viyénoxapa yoko nâti*. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/3381>. Acesso em: 29 abr. 2024.
- SILVA, Amanda T. P. da. A vida cotidiana no relato humanizado do perfil jornalístico. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, SC, v. 7, n. 2, p. 403-412, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2010v7n2p403/14470>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- SILVA, Douglas A. da. **Análise do registro da cerâmica dos povos Terena como Patrimônio Cultural de Mato Grosso do Sul**. 2021. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu Mestrado Profissional em Educação, PROFEDUC, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2021. Disponível em: https://portal.uems.br/assets/uploads/cursos_pos/cf56c0d8020c416fb02f65f15e977953/teses_dissertacoes/2_cf56c0d8020c416fb02f65f15e977953_2022-01-12_19-29-02.pdf. Acesso em: 21 abr. 2024.
- SILVA, Manoel J. S. da. **Jornalismo e Literatura**: uma relação possível. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2007. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/ppgl/files/2018/11/Jornalismo_e_literatura_uma_relacao_possivel-Manoel_Jesus.pdf. Acesso em: 5 mar. 2025.
- SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de Reportagem**: Notas sobre a Narrativa Jornalística. São Paulo: Summus Editorial, 1986. 144 p.



TUNIZO, Yolanda M. M. **Crônica: uma Intersecção entre o Jornalismo e Literatura**. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 2009. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/texts/tuzino-yolanda-uma-interseccao.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2025.

VARGAS, Vera L. F. **A construção do território Terena (1870-1966): uma sociedade entre a imposição e a opção**. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados, 2003. Disponível em: <http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/TESES/MFN-9252.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2024.

VELTHEM, Lucia H. V. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. **Textos escolhidos de cultura e artes populares**. Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 55-65. 2010. Disponível em: <https://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/319>. Acesso em: 15 jun. 2025.

VIETTA, Katya. Os “valores” da cerâmica terena campo-grandense: um silencioso patrimônio intangível. **Cadernos do Lepparq**, Pelotas, RS, v. XII, n. 24, p. 97–132, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/6530>. Acesso em: 30 abr. 2024.

VILAS BOAS, Sergio. **Perfis e como escrevê-los**. 2. ed. São Paulo, SP: Summus Editorial, 2003. 164 p.

5. REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

CALDWELL, Cath; ZAPPATERRA, Yolanda. **Design editorial: jornais e revistas/ mídia impressa e digital**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. 240 p.

CARROLL, Henry. **Leia isto se quer tirar fotos incríveis de gente**. São Paulo: Gustavo Gili, 2020. 127 p.

FÓRLEO, Carolina A. A leitura de fotolivros como exercício de sensibilidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 44., 2021, virtual. **Anais [...]**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2021. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-fo/carolina-araujo-forleo.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2025.

GIBSON, David. **Manual do fotógrafo de rua**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017. 189 p.

GRIGOLIN, Fernanda. **Fotolivro: uma insistente estratégia de fortalecimento da fotografia como campo de atuação, pesquisa e circulação**. Comunicação apresentada no **III Pequeno Encontro da Fotografia**, 2017, Olinda. Disponível em: https://www.academia.edu/35156450/Fotolivro_uma_insistente_estrat%C3%A9gia_de_fortalecimento_da_fotografia_como_campo_de_atua%C3%A7%C3%A3o_pesquisa_e_circula%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 3 fev. 2025.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista: o diálogo possível**. 4. ed. São Paulo: Atica, 2005. 96 p.

OYAMA, Thaís. **A arte de entrevistar bem**. São Paulo, SP: Contexto, 2008. Livro eletrônico. 113 p.

RIBEIRO, Berta G. O artesanato indígena como bem comerciável. **Ensaio de Opinião**, Rio de Janeiro, RJ, v. 5, p. (68-77). 1977. Disponível em: https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/bibli_o%3Aribeiro-1977-artesanato/Ribeiro_1977_OArtesanatoIndigenaComoBemComerciavel.pdf. Acesso em: 26 abr. 2024.

SILVA, Felipe Abreu e. **A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture / Paris Photo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1634044>. Acesso em: 5 maio 2024.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 224 p.



6. APÊNDICES

APÊNDICE A - ROTEIROS DE PERGUNTAS DAS ENTREVISTAS

Roteiro base

Maria Raquel da Cruz Duran - docente do PPGAS da UFMS

- 1) Quando/Como que você começou a estudar grafismos indígenas? De onde surgiu o interesse?
- 2) O que os padrões gráficos podem comunicar sobre determinado/a grupo/cultura?
- 3) Como esses símbolos refletem a identidade e os valores de uma comunidade?
- 4) Em comunidades indígenas, algumas atividades/ofícios são passados entre gerações, como a produção de artefatos cerâmicos que apresentam grafismos - existe espaço para a impressão de marcas pessoais do artesão nesses trabalhos?
- 5) Usualmente, de que forma os grafismos tradicionais são preservados e transmitidos para as novas gerações dentro das comunidades indígenas?
- 6) Quais são os desafios enfrentados para a preservação desses grafismos?
- 7) Qual a importância social/cultural da manutenção/preservação de elementos tradicionais da arte indígena?
- 8) Como o interesse acadêmico e artístico pode contribuir para a preservação e valorização dos grafismos indígenas?
- 9) Como os grafismos de comunidades indígenas podem influenciar outras formas de arte ou design contemporâneo?
- 10) Aqui na região, existe algum projeto ou iniciativa que você considere significativo para a preservação/promoção dos grafismos indígenas dos povos que residem no estado?
- 11) Existe mais alguma coisa que você gostaria de comentar ou que ache importante que eu mencione no trabalho?

Outros tópicos que gostaria de conversar sobre:

- comercialização das peças com grafismos
- mudanças nos padrões gráficos
- diferença do que comunica a pintura corporal e a pintura de artefatos
- relações entre os grafismos e a cosmologia

Roteiro base

Douglas Alves - professor e historiador, pós-graduado em culturas e história dos povos indígenas, mestre em educação

- 1) Quando/Como você começou a estudar sobre a cultura e história de povos indígenas?
- 2) Sobre a dificuldade de encontrar artigos/pesquisas sobre a cerâmica Terena, que contrasta com a facilidade com que encontramos os artefatos à venda - Por que isso acontece? Por que a gente conhece o produto mas não conhece o processo?
- 3) Sobre desconhecer o processo - A cosmologia presente nesses artefatos influencia na percepção do valor simbólico/cultural dessas peças por quem não faz parte da etnia Terena?
- 4) Você acha que a prática desse saber tradicional corre algum risco de extinção dentro das aldeias Terena? E quais seriam alguns dos fatores que poderiam influenciar nisso?
- 5) Qual a importância social/cultural da manutenção/preservação de elementos tradicionais da arte indígena?
- 6) Aqui na região, existe algum projeto ou iniciativa que você considere significativo para a preservação/promoção dos saberes tradicionais indígenas dos povos que residem no estado, como a cerâmica Terena?
- 7) Como o povo Terena trabalha com as influências externas enquanto preserva suas tradições? Como o povo Terena vê o interesse externo em sua cerâmica, tanto no mercado artístico quanto no turismo?
- 8) Sobre as mudanças na fabricação - De que forma ele vê essas mudanças?
- 9) Tem alguma informação sobre os grafismos? Quais são os simbolismos e/ou significados presente nos grafismos da cerâmica Terena?
- 10) Você acha que teve mais dificuldade em acessar essas ceramistas por ser homem? Acredita que a questão do gênero possa influenciar nesse processo de troca de informações, criação de uma intimidade?
- 11) Tem algum processo/etapa/aspecto que você acha importante que seja registrado?

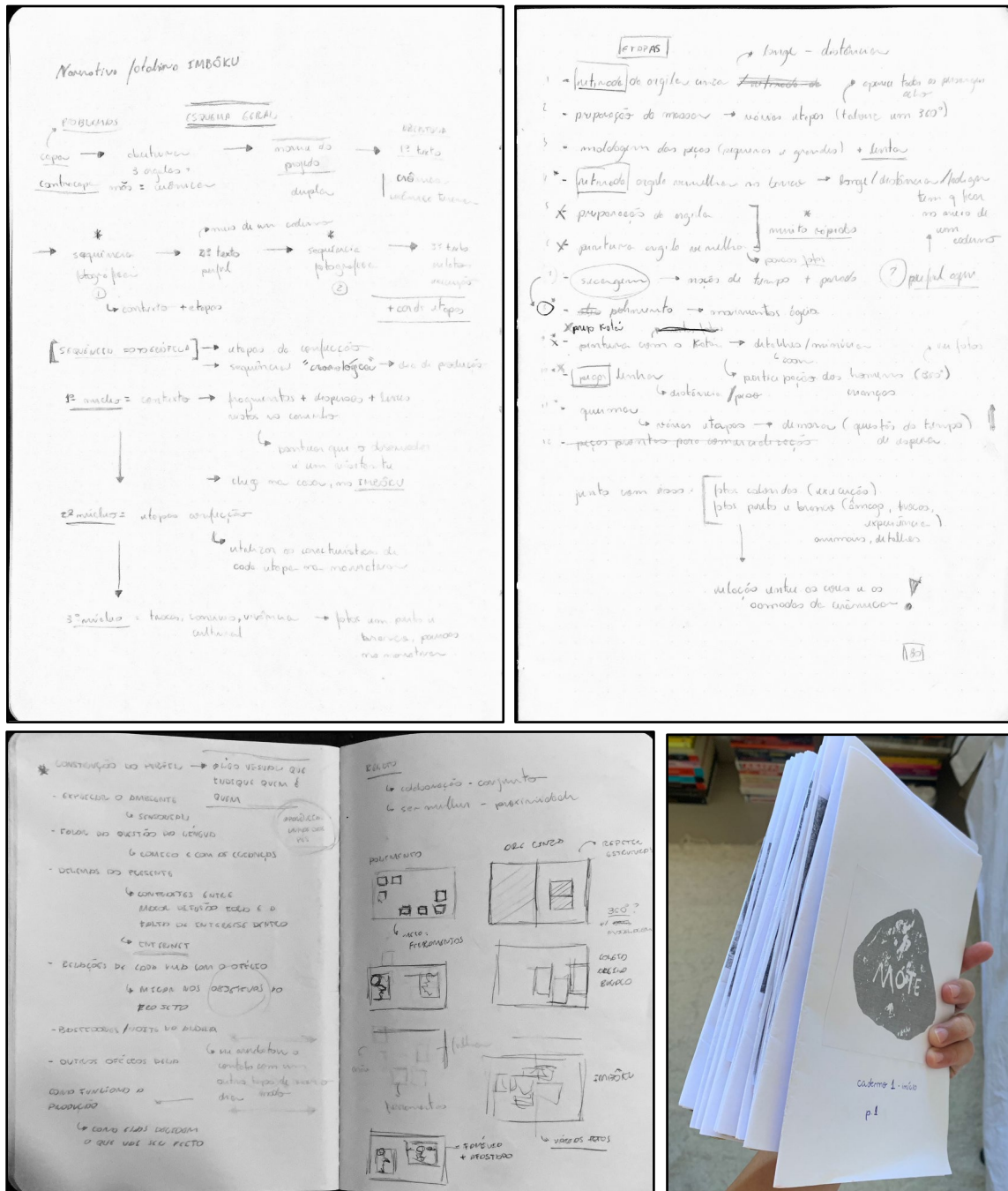
Roteiro base

Ceramistas Terena - Ana Paula, Dilma, Jéssica e Selma Polidório

- quando aprendeu a fazer cerâmica/quem ensinou
- qual parte do processo gostam mais de fazer e se tem alguma que desgostam
- o que a cerâmica significa para elas/para a comunidade Terena
- quais peças são suas especialidades - se elas têm algum tipo de "marca" pessoal
- sobre os desenhos/grafismos
- quais são as outras atividades que elas costumam fazer - casa, filhos, outros ofícios
- como é a rotina
- o que não pode ser feito durante a produção da cerâmica
- sobre a presença dos homens
- relação entre o período menstrual e a confecção cerâmica
- o que elas fazem quando não se pode fazer cerâmica
- se as mudanças no clima afetam a produção delas e como
- sobre o interesse das próximas gerações
- se elas acham importante que as próximas gerações continuem produzindo
- como se sentem sobre as pessoas de fora da aldeia quererem comprar a cerâmica delas
- se o interesse aumentou nos últimos anos
- se a venda das peças é importante para a renda da família



APÊNDICE B - RASCUNHOS, BONECOS, PROCESSOS CRIATIVOS DA ELABORAÇÃO DO FOTOLIVRO





APÊNDICE C - REGISTROS FOTOGRÁFICOS DA EXECUÇÃO DO TRABALHO





ANEXO C - PAINEL COM ALGUMAS DAS REFERÊNCIAS PARA A ELABORAÇÃO DO FOTOLIVRO

capa



encadernação



abertura e elementos gráficos



diagramação



Fonte: Pinterest, Behance e Base de Dados de Livros de Fotografia (BDLF).



ANEXO D - EX. DE DECLARAÇÃO DE ANUÊNCIA DA LIDERANÇA INDÍGENA - ROGÉRIO LEMES

POVO TERENA
TERRA INDÍGENA CACHOEIRINHA - ALDEIA CACHOEIRINHA
MIRANDA - MS

DECLARAÇÃO DE ANUÊNCIA DO CACIQUE DA
COMUNIDADE INDÍGENA CACHOEIRINHA,
DA TERRA INDÍGENA CACHOEIRINHA

Rogério Lemes, Cacique Terena Aldeia Cachoeirinha, portador do RG [REDACTED] CPF [REDACTED], residente na Aldeia Cachoeirinha, localizada na Terra Indígena Cachoeirinha, no município de Miranda (MS), abaixo assinado, declaro que a estudante de graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Giulia Marli Fonseca, portadora do RG [REDACTED] CPF [REDACTED] conta com a ANUÊNCIA desta comunidade indígena para a realização do projeto experimental de conclusão de curso, intitulado "IMBOKU: VIVÊNCIAS CULTURAIS ASSOCIADAS À CONFEÇÃO CERÂMICA TERENA NA TERRA INDÍGENA CACHOEIRINHA", na oportunidade serão realizadas fotografias e gravações em áudio, com o objetivo de apresentar o processo produtivo e a vivência cultural ligada ao contexto de confecção da cerâmica do povo Terena na aldeia Cachoeirinha, localizada na Terra Indígena Cachoeirinha, em Miranda (MS).

Miranda - MS, 25 de julho de 2024

[REDACTED]
assinatura

Fonte: Declaração elaborada pela autora do trabalho e assinada pela liderança em agosto de 2024.

ANEXO E - EX. DE AUTORIZAÇÃO DE USO DA IMAGEM E DE DEPOIMENTO - ANA PAULA E PEDRO GAEL POLIDÓRIO

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTO

Eu, Ana Paula Polidório, portadora da cédula de identidade RG nº [REDACTED] e inscrita no CPF sob nº [REDACTED], residente da aldeia Cachoeirinha, da Terra Indígena Cachoeirinha, no município de Miranda, em Mato Grosso do Sul, autorizo o uso da minha imagem, de meu depoimento e da imagem dela) menor aqui sob minha responsabilidade, Pedro Gael Polidório Pinto, nascido(a) em Itapicaciaba, para publicação no livro Imagem, de autoria de Giulia Marli Fonseca, portadora da cédula de identidade RG nº [REDACTED] inscrita no CPF sob nº [REDACTED].

Sem mais, firmo ser a verdade.

Miranda (cidade) (MS), 25 (dia) de maio (mês) de 2025 (ano)

[REDACTED]
(assinatura)

Fonte: Termo elaborado pela autora do trabalho e assinado pela participante em maio de 2025.