

ca
der
no

de

pes
qui
sa

**nova experiência literária
através do design editorial**
bianca dias cheung

nova experiência literária através do design editorial

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia para obtenção do título de Bacharel em Design.

Bianca Dias Cheung

11411DIT032

Orientação: **Cristiane Alcantâra**

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design - FAUeD

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

2019/1

Uberlândia, Minas Gerais.

agradecimentos

À minha avó que sempre disse “conhecimento é o bem mais precioso, pois é seu e ninguém pode te tirar.” Concordo, mas acrescento família nessa lista. E é à eles quem eu agradeço por esse trabalho.

À minha mãe por todo amor e suporte incondicional. Ao meu pai por me mostrar que o esperado não é o suficiente. A minha irmã que me enxerga com os olhos mais gentis que um ser consegue olhar para o outro. Ao meu irmão por acreditar em mim em todos os momentos. A minha tia Carmem por ser a minha inspiração. À minha prima Mirella por me apoiar desde do instante que nasceu. Ao meu Tio Beto que por mais que não entendesse meu trabalho, fez de tudo para que fosse realizado. Ao Zanatta, pelo mútuo apoio e admiração em todos esses anos. Aos meus amigos Docinho e Gomes, que estiveram comigo durante todo o curso. À minha família de Portugal, Amanda, Hugo, Isadora e Raíssa, pelo laço de respeito e amizade criado no ano em que vivemos juntos. À minha orientadora Cristiane pela dedicação e carinho dado a esse trabalho. À Maria Beatriz e à Patrícia por todos os ensinamentos.

À todos que de alguma maneira me ajudaram nesse trabalho, meu muito obrigada.

lista de figuras

Figura 01: Bartleby, o escrivão. Fonte:<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Bartleby-o-escrivao>> P. 36

Figura 02: Bartleby, o escrivão. Fonte:<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Bartleby-o-escrivao>> P. 38

Figura 03: Bartleby, o escrivão. Fonte:<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Bartleby-o-escrivao>> P. 38

Figura 04: Bartleby, o escrivão. Fonte:<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Bartleby-o-escrivao>> P. 39

Figura 05: Bartleby, o escrivão. Fonte:<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Bartleby-o-escrivao>> P. 39

Figura 06: O meio é a massagem. Fonte:<<https://www.ubueditora.com.br/meio-massagem.html>> P. 41

Figura 07: O meio é a massagem. Fonte:<<https://www.ubueditora.com.br/meio-massagem.html>> P. 42

Figura 08: O meio é a massagem. Fonte:<<https://www.ubueditora.com.br/meio-massagem.html>> P. 42

Figura 09: O meio é a massagem. Fonte:<<https://www.ubueditora.com.br/meio-massagem.html>> P. 43

Figura 10: Avenida Niévski. Fonte:<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>> P. 45

Figura 11: Avenida Niévski. Fonte:<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>> P. 46

Figura 12: Avenida Niévski. Fonte:<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>> P. 46

Figura 13: Avenida Niévski. Fonte:<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>> P. 47

Figura 14: Avenida Niévski. Fonte:<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>> P. 48

Figura 15: Avenida Niévski. Fonte:<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>> P. 49

Figura 16: Avenida Niévski. Fonte:<<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>> P. 50

Figura 17: Typographic Process, Nr 4. Typography as (Painting) de 1971-1972. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/86507?artist_id=6289&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist> p. 53

Figura 18: Capa do disco Closer da banda britânica Joy Division de 1980. Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/189342>> p. 54

sumário

1. Problema Projetual	13
1.1. Tema	14
1.2. Conteúdo	17
2. Histórico do Livro	19
2.1. Uma revolução do livro ditada por Mallarmé	22
2.2. Categorias do Livro de Artista	24
3. Livro na atualidade	28
3.1 Público de Interesse	32
4. Análise de Similares	
4.1. Bartleby, o escrivão - uma história de Wall Street.	35
4.2. O meio é a mensagem.	40
4.3. Avenida Niévski	44
5. Referência Conceitual	50
Referências Bibliográficas	42

1. problema projetual

Entender que um livro vai além de inúmeras páginas corridas e uma capa que chama a atenção, onde o atrativo acaba ali, na primeira página virada, é essencial para um projeto editorial que busca valorizar a experiência do leitor.

A intenção desse trabalho é despertar o interesse por livros de literatura clássica por meio da materialidade e diagramação do conteúdo. Propondo que o livro seja além de um objeto, uma ferramenta de interação entre o leitor e a leitura, procurando criar uma vivência entre o mesmo e a obra, a partir do projeto gráfico que faz interferência na forma de experimentar o texto.

1.1. tema

No Brasil, o tema do livro de artista - ainda que tenha sido e continue sendo pesquisado, carece de mais estudos¹, o que acontece também em nível internacional. Para isso, no presente trabalho, utilizamos de dois principais autores, Stefannè Mallarmé e Júlio Plaza, sendo um pioneiro no desenvolvimento do livro de artista e, o outro, respectivamente, o primeiro a categoriza-lo.

Livro de artistas são objetos que rompem as fronteiras tradicionais de um livro, abrindo a possibilidade de ser

1 BRITO, Almir; SILVEIRA, Paulo. **Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois**: catálogo. Centro Cultural de São Paulo, Divisão de Artes Plásticas. São Paulo, 2015. 36 p. Catálogo da exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois, 28 de novembro de 2015 a 20 de março de 2016.

produzido por uma diversidade de suportes, formatos, processos e linguagens, sem regras ou funções pré-estabelecidas. Neste sentido, podendo constituir um objeto artesanal onde a palavra é tida como elemento plástico, tendo em conta a sua visualidade, impondo-lhe uma ambiguidade entre o seu caráter formal e o significado que carrega². A diferença fundamental, entre o livro ilustrado por um artista e um livro de artista, reside numa sutileza definida por Anne Moeglin Delcroix: *le livre n'a pas un sens il est son sens*³; o que numa tradução literal indica – o livro não tem um significado ele é o significado.

Em relação ao texto, pode ser escrito pelo próprio artista em prosa, poesia ou a mancha visual também pode resultar de um trabalho pré-existente de outro autor, que é transformado de forma que gere uma nova obra. Pavel Büchler chama o livro de artista de *Book Art* e o define “como uma arte de ação, uma espécie de happening ou teatro, considerando a situação em que o trabalho é experienciado, e que exige a participação do leitor. O livro fica no centro de tal situação, mas a experiência da situação é controlada pelo leitor.”⁴

No catálogo de uma exposição chamada *Tendências do livro de artista no Brasil* realizada no Centro Cultural de São Paulo em 1985, com curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, foi colocado que:

2 MIRANDA, Luís Henrique Nobre de. **Livros-Objecto, Fala-Forma**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006, p. 10. [Disponível online em: <http://www.posciencialit.lettras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2006/13-luishenrique_livros.pdf>. Último acesso em: 27 de Novembro de 2018.

3 MOEGLIN-DELCROIX, Anne. **Esthétique du livre d'artiste**. Paris, Ed. Jean Michel Place/Bibliothèque National de France, 1997 pág. 10.

4 Apud JORGE, 2015. In: BÜCHLER, Pavel. *Turning Over the Pages: Some Books in Contemporary Art*. Cambridge, United Kingdom: Kettle's Yard Gallery, 1986. 48 p.

“ Assim como o pintor que, ao fazer um quadro, explora dados inerentes à natureza deste suporte - superfície, enquadramento, dimensão, etc. - ao fazer um livro, o artista trabalha com uma sequência coerente de espaços - as páginas -, o tempo que é necessário para vira-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula. Por mais variadas que possam ser as técnicas, por mais variadas que possam ser as diretrizes estéticas, o livro de artista explora sempre as características estruturais do livro: a obra não é cada página e sim a soma de todas elas, percebidas em diferentes momentos. O livro de artista configura-se, portanto, como uma sequência espaço-temporal, determinada pela relação cinética entre página e página,...”

1.2. conteúdo

José Saramago foi um escritor português nascido em 1922, seu primeiro livro foi publicado em 1947. Romancista, teatrólogo e poeta, em 1998 tornou-se o primeiro autor de língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura. O escritor faleceu 12 anos depois em sua residência nas Ilhas Canárias aos 87 anos.

Em 1995 Saramago escreveu o romance Ensaio sobre a Cegueira, na apresentação pública do livro o autor disse: “Este é um livro francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. Nele se descreve uma longa tortura. É um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolo-

rosas da minha vida. São 300 páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso que tenhamos coragem para reconhecer isso.”⁵ Com sua escrita marcada de longos parágrafos, pontuações pouco convencionais e descrição fluída com a mistura de discurso direto e indireto, Saramago nos entrega um romance com muitas críticas e questionamentos sobre a sociedade. A Editora Companhia das Letras, responsável por sua publicação nos apresenta o livro com a seguinte sinopse:

Um motorista parado no sinal se descobre subitamente cego. É o primeiro caso de uma “treva branca” que logo se espalha incontrolavelmente. Resguardados em quarentena, os cegos se perceberão reduzidos à essência humana, numa verdadeira viagem às trevas.

O Ensaio sobre a cegueira é a fantasia de um autor que nos faz lembrar “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam”. José Saramago nos dá, aqui, uma imagem aterradora e comovente de tempos sombrios, à beira de um novo milênio, impondo-se à companhia dos maiores visionários modernos, como Franz Kafka e Elias Canetti. Cada leitor viverá uma experiência imaginativa única. Num ponto onde se cruzam literatura e sabedoria, José Saramago nos obriga a parar, fechar os olhos e ver. Recuperar a lucidez, resgatar o afeto: essas são as tarefas do escritor e de cada leitor, diante da pressão dos tempos e do que se perdeu: “uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos”.⁶

5 Declaração encontrada no site da CITI - Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas da Universidade Nova de Lisboa - Portugal. Disponível em :<http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/apr_ens3.html>. Último acesso em: 18 de Outubro de 2018.

6 Sinopse encontrada no site da Editora Companhia das Letras. Disponível em :<<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10569>>. Último acesso em: 17 de Outubro de 2018.

2. histórico do livro

No presente trabalho, entender o processo por qual o livro passou é importante para que se possa questionar e inovar por meio de um objeto tão cotidiano. Ao pensar no livro, logo surge em nossa mente a sua constituição atual enquanto objeto, tendo este colaborado com a construção de uma série de elementos culturais da sociedade, a partir do século 15. Sua composição mais simples consiste em papéis impressos dobrados ao meio, cortados e costurados juntos a uma capa. Nos últimos cinco mil anos houveram mudanças significativas no que entendemos do livro, como objeto: em 2500 AC, haviam placas de argilas que eram utilizadas para a escrita da linguagem desenvolvida na época, o material caiu em desuso pela dificuldade de esculpir as

formas na placa. Em 2000AC, com a descoberta de novos materiais, surge o papiro, material de origem vegetal, assim como passa-se a utilizar-se a pena e os pincéis de escrita. O papiro era guardado, em sua maioria, na forma de pergaminho, enrolado em uma haste de madeira. Com a dificuldade de se fazer pesquisa no material nesse formato, em 150 DC o Codex foi inventado pelos Greco-Romanos, sendo o que de mais próximo temos hoje de um exemplar, são estes os livros em capa dura, seu formato é o mesmo do atual e sua diferença está na escrita das palavras e no modo de produção, que hoje são impressas digitalmente e seu processo todo mecanizado, o que no passado era feito de modo manual.

O desenvolvimento da impressão moderna teve início em 1450, com a criação da chamada prensa de Gutemberg, que tem como base tipos móveis feitos de metal criadas por Johannes Gutemberg, alemão que teve grande contribuição na técnica de impressão. De acordo com Frederick G. Kilgour (1998, p.52), diante desse avanço a produção seriada de livros impressos se tornou algo possível para editoras e, conseqüentemente, mais acessível para a população.

O papel produzido a partir da celulose, segundo Kilgour (1998, p. 59), “teve grande influência por meio dos Islâmicos, que contribuirão para a evolução do papel introduzida pela China no século VII ou antes.” Ao longo dos anos a técnica de produção manual é aperfeiçoada mas com a necessidade de produção em larga escala e com maior rapidez é criada por Louis Robert em 1798 a primeira máquina de produzir papel.

Em 1800, foi criada a impressora a vapor, muito usada por jornais e revistas da época e que minimizava o serviço braçal humano, utilizava de um mecanismo mais eficiente de 20

cilindros. A costura nessa época era feita pelos vendedores ou até pelos compradores, pois os livros chegavam em folhas soltas nas lojas. Em 1879, David M. Smyth patenteou a primeira máquina de costura de livros que foi rapidamente aceita pelas editoras; nesse processo as folhas eram dobradas ao meio, separadas em pequenos montes de 5 folhas e costuradas junto à capa. Com o rápido crescimento das vendas de livros, novos métodos de costura foram criados. O mais popular e o que vemos até hoje surgiu no início do século XX, em que ao longo do processo a etapa de cortes e dobras se repete, a partir daí, o livro é finalizado com o filetagem das extremidades dobradas, o bloco mergulhado em cola e pressionados junto a capa (KILGOUR,1998).

Procedimentos precursores para o surgimento da máquina Offset de impressão se deram no final do século XIX, onde foi combinado o mais antigo método feito com placas de metal e o recém inventado processo por cilindros da máquina a vapor; a evolução da técnica de impressão evoluiu rapidamente ao longo dos anos, principalmente após a Segunda Guerra Mundial e, em 1970, surge a atual Offset - máquina de 4 cilindros que permite a impressão em ambos os lados a partir da matriz feita em alumínio sensível a luz e gravada por meio de fotolito. (KILGOUR,1998)

2.1 uma revolução do livro ditada por Mallarmé

Stefannè Mallarmé dá a este trabalho uma importante perspectiva para a compreensão do livro como forma, seja sua configuração escrita, tátil ou poética. Poeta e crítico literário, o francês nascido em 1842 escreveu um conjunto de obras poéticas promotoras de inovadora discussão da poesia e do livro na segunda metade do século XIX. Estas foram deixadas em forma de manuscrito que, depois, foram publicadas por Jacques Scherer e compiladas no *O “Livro”-de Mallarmé*⁷. Durante sua vida, o poeta escreveu diversos documentos onde discutia o modo de leitura e escrita da

7 SCHERER, Jacques. **Le “Livre” de Mallarmé**. (1957). Paris: Éditions Galimard, 1977.

poesia e do livro como suporte da estrutura da mesma. De acordo com Cristiane Alcântara (p.36, 2017), Mallarmê, como “poeta considera a estrutura do livro, assim como da palavra, como importante objeto de poética, o que o faz, ainda sobre o viés da genialidade, a partir daquilo que lhe seja prioritariamente externo.”

Mallarmé defende que o livro deva ser compreendido como ‘forma’ que faz parte de um contexto poético. O objeto como estrutura que “reflete sobre si mesma, sobre a própria disposição e a ordem de suas partes.” (PANEK, 2006, p.103). Para Panek “Mallarmé recusava da continuidade das páginas, da leitura; para ele o Livro não teria princípio nem fim”. Com todas essas convicções o poeta se vê questionando princípios básicos e a hierarquia existente, trazendo idéias para a nova configuração de livro que ele propõe.

No poema *Un coup de dés* (Lance de dados) de Mallarmé, escrito em 1897 e publicado no mesmo ano na revista *Cosmopolis*, o autor questiona propondo uma inovação na visão sobre o processo poético. E, de acordo com Panek “..., essa obra de Mallarmé é um paradigma, um dos precursores do livro de artista. Transforma o poema em objeto visual, unificando a narrativa literária e a narrativa plástica” (PANEK, 2006, p.105).

Conforme Alcântara (2017, p. 44), o poeta vê as palavras como imagem, associa a idéia e o conceito das coisas como um todo, reflete sobre a relação entre palavras, imagem, voz e espectador. Se propõe a inverter os papéis dando autonomia para os elementos, fazendo com que haja liberdade para o novo autor recombina as formas.

2.2. livro de artista segundo Júlio Plaza

Após Scherer ter publicado *Le Livre de Mallarmé* em 1957, Júlio Plaza, já no Brasil, começa uma discussão sobre livro de artista em que dá continuação à linha de pensamento de Mallarmé, concretizando seus pensamentos nas denominadas por ele 'categorias de livro de artista'. De acordo com Alcântara (2017), é nesta altura em que Plaza escreve o artigo denominado *O livro como forma de arte*, publicado em duas partes na revista *Arte em São Paulo*, de 1982. No texto, Plaza indicia definindo o livro como "uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente. O livro é, portanto, uma sequência de

momentos. O livro é signo, é linguagem espaço-temporal.” Plaza coloca aqui, o livro de artista como um objeto de design em que o autor pensa o livro como um todo, tanto em conteúdo quanto em forma. Plaza acredita que a criação de um livro em forma de arte traga novas possibilidades quando se distância dos modos de leitura convencional ocidental, usando fotografias, ilustrações, diagramas, tipografia, entre outros. Para cada tipo de interpretação artística do livro convencional, seja ela sutil, ou não, Plaza as categoriza em um diagrama publicado no mesmo artigo, em que as define como ‘livro de artista’, estes, divididos em grupos: no primeiro, denominado de sintético-ideôgramico, encontram-se: o livro ilustrado, poema-livro e o livro-poema (livro-objeto ou livro-obra). O segundo grupo denominado analítico-discursivo é formado por: livro conceitual, livro-documento e livro intermedia. E, por fim, última categoria, já fora dos livros de artista, é vista por Plaza como o Antilivro “onde a idéia do livro se esvai e extrapola para uma linguagem”, como uma obra de arte e não como um livro de artista.

Dentre as categorias criadas por Plaza, o grupo 1 é o que mais se aproxima do presente projeto e que será desenvolvido nesse Trabalho de Conclusão de Curso. Cada tipo de livro de artista tem características que os diferem, sendo elas físicas ou de leitura:

Livro Ilustrado

O livro ilustrado é colocado como a “tradução de um discurso para outro”, transformar uma linguagem verbal em não verbal, fazendo com que dê ênfase para alguns trechos

25 significantes do texto sem descaracteriza-los:

“[...] a ilustração, a imagem, amplia, traduz e organizar visualmente o significado do texto criando, ao mesmo tempo, uma narrativa visual entrecortada, pois é evidente que nem todas as passagens estão ilustradas da mesma forma. Temos aí uma narrativa verbal sendo atravessada por uma outra narrativa visual, que completa e amplia a primeira.” (PLAZA, 1982,p.8)

Poema-livro

O poema-livro é caracterizado pela independência quanto ao seu meio de comunicação, pois sua informação gráfica pode permanecer intacta, num outro meio que não seja ele somente o livro.

“O poema-livro se caracteriza pelo emprego não dominante de sua estrutura espaço-temporal. A informação gráfica contida pode permanecer, sem perda de informação, num outro meio: filme, cartaz, dispositivo, etc. É claro que esta relação é feita com referência ao seu oposto: o livro-poema, [...]” (PLAZA, 1982,p.9)

Livro-poema

Livro-objeto

Livro-obra⁸

Uma das características que diferem essas três classes está em sua materialidade, enquanto o livro-poema se mantém no papel mesmo que sua estrutura seja modificada por meio de códigos ou signos sejam eles visuais, escritos, desenhos, fotografias, eles são igualmente organizados no suporte.

8 Júlio Plaza não explica sobre o livro-obra no texto “O livro como forma de arte” publicado na revista Arte em São Paulo, em 1982.

“Já no livro-objeto, pode predominar o uso de materiais outros que não o papel, como metal ou mesmo uma problemática espacial que faz com que o livro sature na escultura.”(PLAZA, 1982,p.13)

O livro-poema se opõe ao poema-livro de maneira que sua estrutura espaço-temporal não é passiva de troca de veículo ou estética, pois não há separação possível sem prejuízo do conjunto.

3. o livro na atualidade

Existe um certo *modus operandi* que nos é familiar ao pegar um livro: uma ação intuitiva. Abrimos, lemos e, se houverem, observamos suas figuras. Por fim, o fechamos. Muitas das vezes seu formato e seu projeto editorial são semelhantes, fazendo com que sua capa os diferencie. Mas no início de 2018 me deparei com um livro que me fez questionar esse modo de leitura.⁹

No começo do ano ganhei de presente um livro que estava querendo já algum tempo, não por que conhecia a história,

⁹ A partir desse paragrafo foi decidido que o texto seria escrito em primeira pessoa, por se tratar de uma experiência pessoal.

nem por que admiro o trabalho do autor, mas por que sua editora relançou uma edição que era acompanhada de um carimbo que dizia: “ACHO MELHOR NÃO”. Minha curiosidade de entender o significado da frase era maior do que a vontade de ler o livro. *Bartleby, o escrivão - uma história de Wall Street* escrito por Herman Melville foi relançado pela editora UBU¹⁰ no início de 2018. Recebi pelo correio a tão esperada encomenda no fim de março, abri a caixa de papelão, retirei o livro que estava envolto em plástico, voltei a olhar a caixa. Havia um marca página de acetato e, também, o dito cujo do carimbo que eu tanto desejei. Voltei meus olhos para o livro, lembro que achei o livro tão fino - me referindo a espessura do livro - para os padrões de Herman, o que no fundo eu achei ótimo, pois eu tinha a esperança de que ele teria sido sucinto nas suas descrições.

Ao tentar abrir o livro me deparei com uma costura vermelha que me impedia de abri-lo, logo pensei que minha edição estava errada, mas ao olhar sua contra capa, percebi que havia um excesso de linha vermelha que prendia a capa, desse modo, ela quase gritava para que eu a puxasse e assim o fiz, a costura se desfez completamente e finalmente meu livro estava aberto. Minha luta para ler o livro não tinha acabado aí: a primeira página tem impressa em preto e branco uma parede de tijolos e como se não bastasse as páginas não tinham sido refiledadas, me impedindo de começar a ler, logo me veio em mente o marcador de página feito em acetato, material que por várias vezes já havia cortado meus dedos, instintivamente o usei para rasgar as páginas, não vou negar aqui e dizer que rasguei enquanto ia lendo, pois não foi muito bem como isso aconteceu, mas posso dizer que não rasguei todas de início. Depois de todo o esforço colocado para começar a leitura eu só conseguia pensar no por que eu tive que fazer todo esse “circo” para

ler o livro. A primeira página logo me respondeu sobre algumas das minhas teorias, a primeira delas era que Herman não havia sido nenhum pouco sucinto em suas descrições, a outra é que durante a leitura eu teria a exata sensação da necessidade de quebrar paredes para que os personagens te dissessem algo sobre eles. Lembro que li o livro em no máximo duas horas, é um livro curto de 37 páginas, mas que mudaram a minha percepção de leitura como leitora e como estudante de Design. Após finalizá-lo fechei o livro, olhei para frente e percebi que tudo que eu havia feito fazia total sentido com o que Herman havia escrito, até sua maneira genial de descrever situações de maneira extensa tinha espaço e conversava com o projeto editorial, nada havia sido em vão, ousou até dizer que o projeto gráfico teve o papel de engrandecer essa obra literária.

Depois de toda essa paixão à primeira vista pelo livro, fiquei, como posso dizer, ligeiramente obcecada por essa experiência, comecei, então, a fazer pesquisas, procurar livros semelhantes, mas não encontrei nada muito relevante. Tive minha primeira conversa com a professora Cristiane Alcântara¹¹ sobre o assunto na reunião do Grupo de Estudos do Livro, o GEL, do qual faço parte e, então, ela me orientou a ler alguns autores como Plaza e Mallarmé. Meu pensamento continuava no livro que havia lido no começo do ano, até que, então, decidi beber direto da fonte. Enviei um email para a editora UBU falando sobre como o livro havia me aberto a mente, em como eu admirava o trabalho deles e perguntei, desse modo, se poderíamos conversar sobre o processo do projeto editorial e de produção do livro *Bartleby*. Nas férias recebi a resposta dizendo que seria mais interessante que eu passasse na editora e, tivemos essa conversa pessoalmente. Não pensei duas vezes, comprei as

11 Professora Dra. Cristiane Alcântara orientadora deste trabalho e do Grupo de Estudos do Livro, GEL.

passagens de ônibus e fui até São Paulo. Durante aquela semana, a editora estava aberta ao público com promoções para a volta às aulas, subi no escritório e encontrei um grupo de pessoas trabalhando em uma das salas de um espaço de coworking, uma mesa coberta de livros publicados pela editora com um placa indicando o desconto que estava sendo dado em cada uma das publicações, não vou negar que imaginei um outro cenário, uma editora imensa, com dezenas de pessoas trabalhando, mas o que encontrei foi de longe decepcionante, muito pelo contrario. Assim que entrei fui recebida pela assistente que eu havia trocado emails anteriormente; Me identifiquei e ela logo me emprestou um exemplar do *Bartleby* para que eu falasse um pouco em como eu entendi o livro, conversamos sobre quem eu era e o que eu estava fazendo ali. Foi uma conversa bem informal, falamos sobre o atual momento da indústria editorial, tive a oportunidade de conhecer por dentro da editora e as pessoas que ali trabalhavam.

Com tudo que essa experiência me proporcionou vejo que a necessidade de compreensão do conteúdo que se propõe a trabalhar é essencial para o processo de criatividade, pois o objetivo do trabalho é evidenciar o que o autor quer dizer em sua obra, valorizar seu conteúdo e suas ideias de maneira atrativa ao leitor.

3.1 público de interesse

Hoje existe uma tendência de mercado em editoras e coletivos independentes, onde o foco é a criação de produtos editoriais essencialmente voltados a um processo manual, a experiência do leitor e exclusividade. A maneira de distribuição de seus produtos é o que diferencia esse tipo, da comum ideia de uma editora. Aqui o item é vendido diretamente de quem produz para quem consume, deixando de usar a livraria como mecanismo de venda, sendo substituída por feiras de publicações independentes e até pelo mercado online. O que nos leva a discutir os novos métodos de divulgação, venda e distribuição de produtos nessa era das mídias sociais.

As editoras/coletivos independentes em sua maioria são formados por pequenos grupos de pessoas, muita das vezes, artistas, designer, escritores, artesãos, etc. com o capital inicial limitado e novas ideias que não cabem dentro da caixa em que o mercado editorial convencional se situa. Essas dificuldades fazem com que sua principal ferramenta de marketing seja as mídias sociais, seu método de produção artesanal e seu meio de distribuição as feiras de publicação e correios. Aqui a vontade de fazer algo novo, criar uma experiência, experimentar novos materiais é maior que a vontade de fazer um produto de massa, com facilidade de replicação. O mercado independente existe, é comercial, principalmente falando das editoras independentes, mas não é o objetivo final de quem os produz.

O público que consome esse tipo de produto é principalmente quem o elabora/manufatura, criando um nicho de mercado específico, isso não significa limitado nem pequeno, a quantidade de pessoas interessadas é grande. Em uma matéria publicada no site da Folha de São Paulo em março de 2017¹² diz que a quinta edição da feira Plana Festival Internacional de Publicações, realizada no Pavilhão da Bienal, Parque do Ibirapuera, em 2017, teve cerca de 18 mil visitantes em 3 dias de evento, contabilizando quase o dobro em relação a quarta edição que aconteceu em 2016 no Museu de Imagem e Som em São Paulo. A feira contou com 250 expositores, entre eles editoras independentes, artistas, coletivos de zines e outros tipos de publicação, o que prova a demanda que esse nicho possui e o quanto esse estilo de negócio está crescendo não só no país como internacionalmente.

12 Matéria “Quinta edição da feira Plana recebe 18 mil visitantes” da Folha de São Paulo. Disponível em : <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1868060-quinta-edicao-feira-plana-recebe-cerca-de-18-mil-visitantes.shtml>. Último acesso em: 09 de abril de 2019.

O mercado independente de publicações tem como objetivo valorizar o impresso em um momento onde o digital toma conta de todos os nichos, inclusive o literário com ebooks, epub, PDF, etc. e por mais ironicamente que seja a ferramenta que viabiliza o comércio e o crescimento dessas pequenas empresas é o digital.

4.1. Bartleby, o escrivão - uma história de Wall Street.

O livro Bartleby, o escrivão de Herman Melville foi primeiramente publicado pela extinta editora Cosac Naify dentro de uma Coleção nomeada Particular que continha sete títulos publicados. A editora define essa coleção como: “Clássicos da literatura ocidental, com narrativas breves, em edições nas quais o projeto gráfico faz parte da experiência de leitura e interfere na forma de experimentar o texto.” (Blog

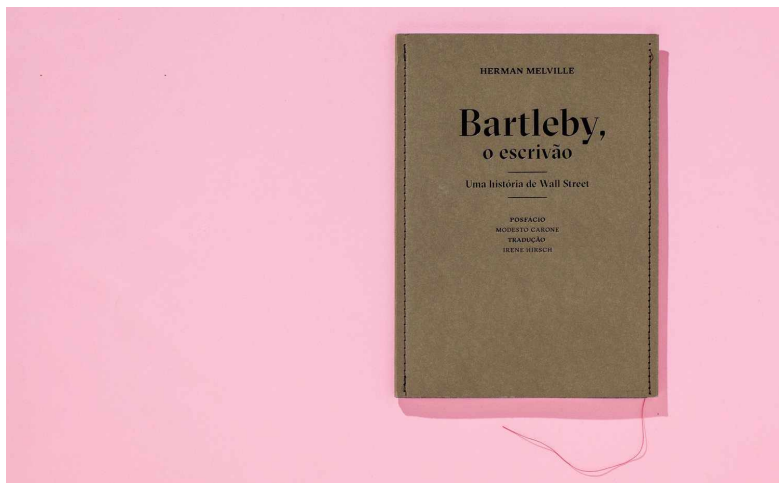


Figura 01: *Bartleby, o escrivão*. Fonte: <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Bartleby-o-escrivao>>

Nesse livro o projeto gráfico remete aos aspectos da história do livro e do processo produtivo, analisando as características físicas vemos que a capa é feita de papel cartão com o título preto impresso em baixo relevo, o caderno possui costuras nas duas extremidade, sendo fixa do lado esquerda e móvel do lado direito, aqui é feita uma proposta de interação entre o leitor e o objeto, o forçando a descosturar a capa para que o conteúdo seja revelado. O miolo impresso em folha Offset que na primeira vista se apresenta com uma imagem de concreto sem texto e nem refileamento, reforça essa interação fazendo com que o leitor tenha que rasgar as páginas com o objeto plástico que acompanha o livro, revelando uma tipografia serifada e em itálico.

O livro que se recusa a ser aberto trás referência ao personagem principal. A trama se passa em Nova York e conta a história de um advogado que emprega um estranho sujeito

no cargo de escrivão chamado Bartleby. Em um determinado momento o empregado se recusa a fazer tarefas cotidianas de trabalho usando a icônica frase “acho melhor não” e isso acaba acarretando um série de desconforto e complicações para o advogado. A designer Elaine Ramos, responsável por esse e todos os projetos gráficos da Coleção *Particular*, descreve¹³ o livro no seu blog da seguinte maneira:

“Este livro incorpora a negatividade do personagem principal dessa novela de Herman Melville: um escrivão que passa a responder “Acho melhor não” para todos os pedidos de seu patrão. Apático, Bartleby passa seus dias improdutivos observando a empena cega do prédio vizinho ao escritório em que trabalha.

O livro se recusa a ser lido: o objeto está lacrado, costurado dos dois lados. Depois que o leitor descostura a capa, ele se surpreende ao encontrar pesadas paredes de concreto e nenhum texto a ler. Para acessar a novela ainda é preciso abrir as páginas, cortando-as com um marcador encartado, como à época de Melville, em que os livros não eram refilados.

Um elemento importante que não se percebe a primeira vista é a tipografia, a família Goudy Old Style foi usada na versão itálica contrapondo os elementos retilíneos da capa e as costuras. É incomum ver textos corridos escritos somente em itálico, mas nessa situação esse tipo de tipografia trás um caráter discursivo para o conteúdo além de dar fluidez a leitura se assemelhando a escrita manual, nos fazendo lembrar a profissão de escrivão do personagem. Nesse livro a conexão entre o projeto gráfico e o conteúdo se tem por meio da sua materialidade, pois os elementos

13 RAMOS, Elaine. Bartleby, o escrivão – uma história de Wall Street. Disponível em : <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Bartleby-o-escrivao>>. Último acesso em: 29 setembro de 2018.

de conexão são seus materiais e o processo para abrir o livro.

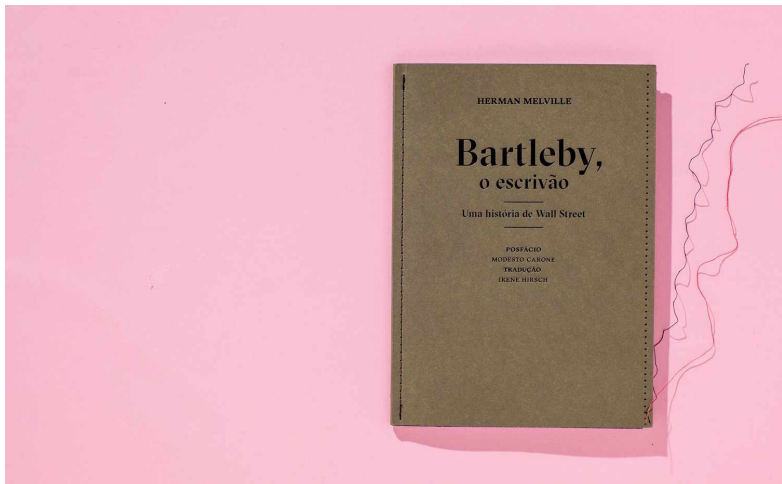


Figura 02: *Bartleby, o escrivão*. Fonte: <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Bartleby-o-escrivao>>



Figura 03: *Bartleby, o escrivão*. Fonte: <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Bartleby-o-escrivao>>



Figura 04: *Bartleby, o escrivão*. Fonte: <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Bartleby-o-escrivao>>



Figura 05: *Bartleby, o escrivão*. Fonte: <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Bartleby-o-escrivao>>

4.2. O meio é a mensagem.

O meio é a mensagem de Quentin Fiore, Marshall McLuhan é uma síntese das ideias encontradas em *Understanding Media* do teórico da comunicação McLuhan. “Aqui, aparecem as ideias do autor sobre a natureza da mídia, a aceleração crescente da comunicação e as bases tecnológicas de nosso entendimento sobre quem somos. Publicado originalmente em 1967, o conteúdo do livro ressoa mais do que nunca, agora que os computadores e smartphones se tornaram portas de entrada ao que McLuhan chamava de “aldeia global”.”¹⁴



Figura 06: *O meio é a mensagem.* Fonte: <<https://www.ubueditora.com.br/meio-mensagem.html>>

O conjunto que forma o objeto é bem simples, possui capa sem orelha em papel cartão e miolo em um folha mais espessa, que é comum, devido a quantidade de impressão exigida pela diagramação. Não existe uma estética padrão, cada página tem sua característica, a tipografia se mantém em famílias sem serifa, com excessão de detalhes. A relação entre o leitor e a leitura nesse livro, ao contrário de *Bartleby, o escrivão*, não aparece em sua materialidade mas sim em seu conteúdo, pois sua diagramação faz com que o leitor vivencie o livro de uma forma incomum. Há trechos que a leitura só é feita quando o leitor coloca o livro em frente ao espelho permitindo que as palavras anteriormente espelhadas, se organizem, viabilizando a leitura, em outras páginas, o livro precisa ser lido de cabeça para baixo, por exemplo. A coautoria do designer Quentin Fiore existe pois a diagramação e a imagem são parte da teoria, reforçando a mensagem do autor.



Figura 07: *O meio é a mensagem.* Fonte: <<https://www.ubueditora.com.br/meio-mensagem.html>>



Figura 08: *O meio é a mensagem.* Fonte: <<https://www.ubueditora.com.br/meio-mensagem.html>>



Figura 09: O meio é a mensagem. Fonte: <<https://www.ubueditora.com.br/meio-mensagem.html>>

4.3. Avenida Niévski

Avenida Niévski é um conto que também faz parte da mesma coleção que *Bartleby, o escrivão*, feita pela editora Cosac & Naify, o livro é escrito pelo russo Nikolai Gógol. Ele o inicia falando sobre a importância da avenida no cotidiano da cidade de São Petersburgo, em como as pessoas utilizam a avenida em dois períodos, dia e noite. Pouco movimentada durante a manhã; no período da tarde frequentada por governantas e suas crianças, funcionários públicos e senhoras de chapéu e a noite repleta de jovens bêbados e solteiros. No conto acompanhamos a vida de dois personagens principais onde a avenida aparece como característica em comum. O autor nos leva para uma caminhada em toda a extensão da via, nos contando a forma com

que cada um dos personagens lidam com o sentimento por uma mulher e suas consequências. Nessa edição, Avenida Niévski é acompanhada de um outro escrito de Gógol, Notas de Petersburgo de 1836. Aqui o autor trata da cultura local mostrando as diferenças entre Petersburgo e Moscou, nos apresentando as tradições da cidade do norte que costumavam atrair visitantes de muitos locais da Europa.

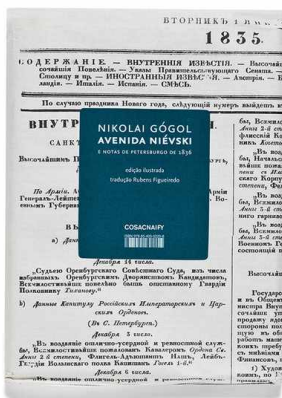


Figura 10: Avenida Niévski. Fonte: <<https://elain Ramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>>



Figura 11: Avenida Niévski. Fonte: <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>>



Figura 12: Avenida Niévski. Fonte: <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>>

A primeira interação entre o leitor e o conteúdo começa no invólucro dos dois volumes, um papel dobrado impresso propositalmente para lembrar um jornal, fazendo referên- cia ao periódico Sangtpetersburgkiia Vdomostide de 1º de janeiro de 1835, data que se passa todo o conto (fig.10). O livro que dá o título a publicação, Avenida Niévski, é um livreto com encadernação brochura de capa simples, bran- ca com o título e o autor escrito em laranja e azul escuro, respectivamente, e observa-se que o nome do autor está rotacionando em 180°. Ao abrir o livros nos deparamos com litogravuras em duas cores (laranja e azul escuro), e espelhadas, fazendo com uma delas esteja de “cabeça para baixo”, todo o miolo em papel Munken Purê Rough 100g/ m2, poroso e amarelo, como o Pólen Bold. As ilustrações representam a avenida em toda sua extensão, mostrando-a do início ao fim, seu lado esquerdo e direito.



Figura 13: Avenida Niévski. Fonte: <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>>

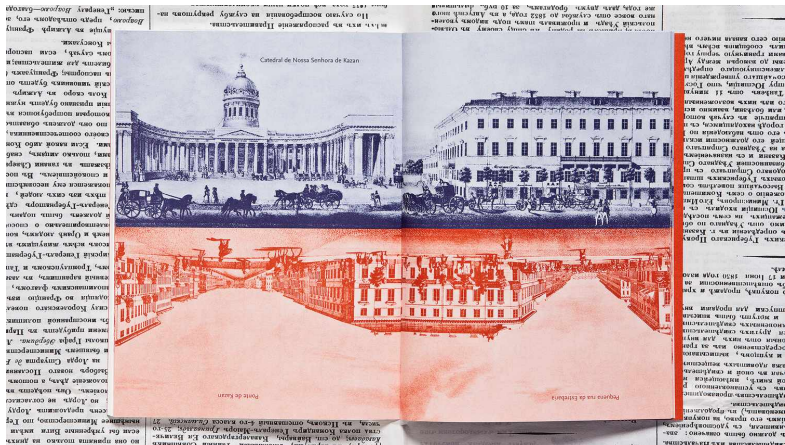


Figura 14: Avenida Niévski. Fonte: <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>>

Ao folhear mais algumas páginas percebemos que o texto é diagramado da mesma maneira que as litografuras, afirmando a linguagem do livro. As caixas de textos são centralizadas e possuem nove linhas, cada cor, trazendo ritmo e constância. A proposta do projeto gráfico é simular a uma caminhada pela avenida, pois a leitura é feita pelas cores, primeiro se lê o texto em laranja e ao chegar no final você é obrigado a rotacionar o livro e ler a escrita em azul, representando os trajetos percorridos na avenida.

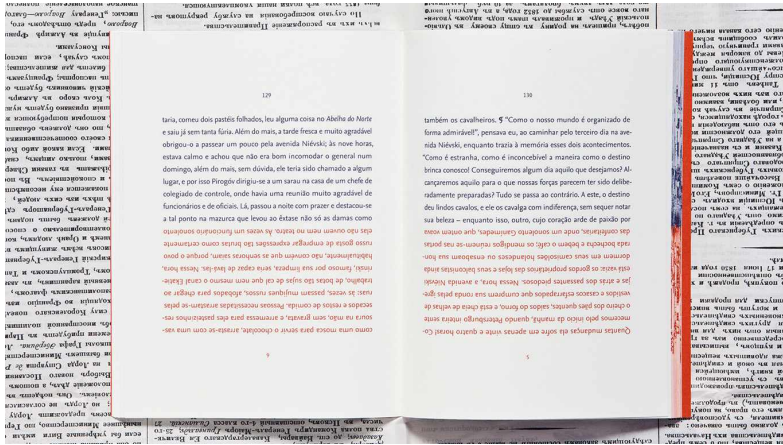


Figura 15: Avenida Niévski. Fonte: <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>>

O segundo volume, Notas de Petersburgo de 1836 traz alguns traços semelhantes de diagramação, as caixas de textos centralizadas, o mesmo formato de livreto e a posição dos títulos. A crônica possui capa e miolo impressos em verde escuro e tipos vazados em branco, a encadernação em costura canoa dá destaque para a linha branca aparente. Esse segundo volume traz além da crônica, partes fundamentais do livro, página de créditos, colofão e ficha catalográfica que não aparecem no volume, Avenida Niévski. É afirmado que os livros são um conjunto, apesar de serem volumes separados. A família tipográfica Nexus é usada em ambas as publicações, mas no livro Avenida Niévski se utiliza a versão sem serifa e na crônica os tipos são serifados, reafirmando sua continuidade.

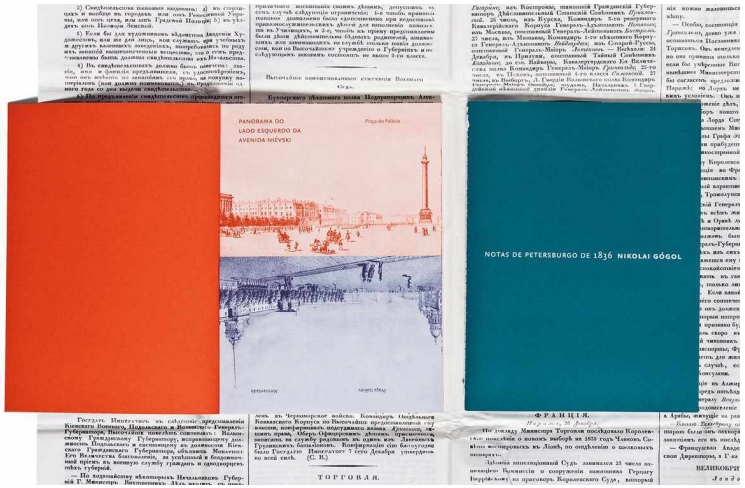


Figura 16: Avenida Niévski. Fonte: <<https://elaineramos-estudiografico.com.br/Avenida-Nievski>>

Nesses livros a compreensão da história e da narrativa do autor é fundamental para o processo de criação do projeto editorial, cada proposta para esse livro tem como base o texto. A relação entre leitor e leitura aqui, é na sua materialidade como objeto de leitura e também no seu conteúdo, trazendo as duas concepções dos dois livros analisados anteriormente em um só projeto.

5. referencial conceitual

Neste momento do trabalho é importante apontar onde se situa uma das referências de linguagem utilizada. De caráter livre e experimental, tal linguagem se situa nas experiências ocorridas na chamada era pós moderna, sobretudo nas rupturas tipográficas acontecidas a partir dos anos de 1970.

O termo pós-modernismo ainda é algo que não há uma definição fechada como acontece com o modernismo. De acordo com Poynor (2003, p.8) “a despeito de o quanto o conceito de pós-modernismo possa parecer incômodo, problemático ou incerto, ele está tão bem estabelecido como forma de pensar sobre nossa era e nossa “condição”-
51 que é impossível simplesmente ignorá-lo.”.

Vemos o pós-modernismo se diferenciando do modernismo por meio de críticas aos princípios progressistas, onde não se é possível mais impor ideias absolutas, soluções e valores universalmente aplicáveis. Poynor (2003, p.11) coloca que “Se o modernismo buscava criar um mundo melhor, o pós-modernismo - para horror de muitos observadores - parece aceitar o mundo como ele é”. O que fundamentalmente coloca o pós-modernismo como um movimento questionador dos significados, colocando múltiplos pontos de acessos a mesma obra, o tornando aberta a interpretação.

Ao discutir sobre a influência do pós-modernismo no design de livros Poynor (2003, p.12) coloca que: “Para essa geração de designers, as regras de layout de página e do ofício tipográfico destiladas a partir de 500 anos de história da impressão forneciam a estrutura essencial, mas a importância de saber quando e como quebrá-las era reconhecida como crucial para o design criativo.” dando ao designer uma liberdade criativa no objeto livro sem comprometer o conteúdo do autor.

Wolfgang Weingart foi uma figura central para o movimento pós-modernista, com formação em tipógrafo-compositor em Basel, na Suíça, teve como princípios as convenções reducionistas da tipografia suíça. Como aprendiz de tipógrafo-compositor foi ensinado a memorizar e reproduzir soluções modernistas ditados por manuais didáticos de tipografia. “Era como se tudo que me dava curiosidade fosse proibido:questionar a prática tipográfica estabelecida, mudar as regras e reavaliar seu potencial”, escreve Weingart.

O principal foco do trabalho de Weingart é a tipografia e como podemos ver em seu cartaz *Typographic Process*, Nr 4. *Typography as (Painting)* de 1971-1972. (figura 17) o tipó- 52

grafo trabalha com tamanho, peso, espaçamento, inclinação, alongamento, linhas, repetições, o vazio para a construções de tipos, fazendo sempre com que o foco seja a tipografia.



Figura 17: *Typographic Process, Nr 4. Typography as (Painting)* de 1971-1972. **Fonte:** <https://www.moma.org/collection/works/86507?artist_id=6289&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist>

Weingart de acordo com Poyner visava afirmar a presença do design ao sobrecarregar suas obras com “dispositivos expressivos e a capturar a atenção dos espectadores,...” já o designer britânico Peter Saville alcançou o mesmo resultado por meio da abstração. A capa do disco *Closer* da banda britânica Joy Division de 1980 feita pela designer com a colaboração de Martyn Atkins é um exemplo dessa abstração, onde usam somente os elementos indispensáveis.

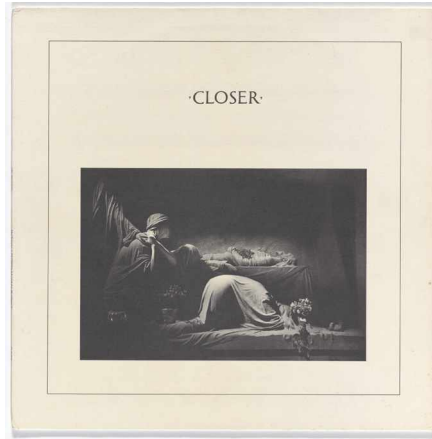


Figura 18: Capa do disco *Closer* da banda britânica *Joy Division* de 1980.

Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/189342>>

A característica prevalente é o uso do branco como elemento de composição o que Poynor chama de palidez. A capa possui uma moldura central, tipografia uniforme e uma fotografia em preto e branco de Bernard Pierre Wolff, de quatro figuras vestindo mantos e velando um homem morto. A forma que a cena é iluminada faz com que tenhamos interpretações ambíguas da imagem, trazendo um design híbrido. Poynor (2003, p.36) coloca que “Seu maneirismo tipográfico é revivalista, sua imagética é uma citação neoclássica, sua atmosfera é historicista, mas seu impacto é provocado pelo fato de que nenhum desses elementos seria normalmente combinado em uma capa de álbum de rock.” celebrando o conteúdo de forma desconhecida na época.

referência bibliográfica

ALCÂNTARA, Cristiane. **O autor entre o sujeito: modos de subjetivação no fazer do Livro de artista.** 2017. 205 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

BELO, André. **História & Livro e Leitura.** 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 113 p.

BOGO, Marc Barreto. **A Coleção Particular da Cosac Naify: Explorações Sensíveis do Gosto do Livro.** 2014. 226 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

BRITO, Almir; SILVEIRA, Paulo. **Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois**: catálogo. Centro Cultural de São Paulo, Divisão de Artes Plásticas. São Paulo, 2015. 36 p. Catálogo da exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois, 28 de novembro de 2015 a 20 de março de 2016.

COSTA, Cacilda Teixeira; FABRIS, Annateresa. **Tendências do Livro de Artista no Brasil**: catálogo. Centro Cultural de São Paulo, Divisão de Artes Plásticas. São Paulo, 1985. 36 p. Catálogo da exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil, 16 de maio a 23 de junho de 1985.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **O Aparecimento do Livro**. 1. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. 509 p.

FRAZÃO, Joana Rita Galhardo. **Lourdes Castro: Apontamentos para a Compreensão da Obra**. 2012. 206 p. Dissertação (Mestrado em História da Arte Portuguesa)- Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal, 2012. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/66493/2/28079.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

JORGE, Sofia Matalonga. **O livro de autor em educação visual**. 2015. 109 p. Relatório da Prática de Ensino Supervisionada (Mestrado em Ensino de Artes Visuais)- Universidade de Lisboa, Instituto de Educação, Lisboa, Portugal, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/23415>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

KILGOUR, Frederick G. **The Evolution of the Book**. 1. ed. New York: Oxford University Press, 1998. 180 p.

MACHADO, Samir. **Sobrecapas: Avenida Niévski**. 09 de agosto de 2012. Disponível em: <<http://sobrecapas.blogspot.com/2012/08/avenida-nievski.html>> . Último acesso: 29 setembro 2018.

MARTINS, Wilson . **A Palavra Escrita: História do livro, da imprensa e da biblioteca**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2002. 519 p.

Panek, Bernadette (2006). **Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto**. ARS (São Paulo), 4(8), 104-113. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S1678-53202006000200010>>. Último acesso: 18 de setembro de 2018.

POYNOR, Rick. **Abaixo as regras: Design Gráfico e Pós Modernismo**. 1. ed. Porto Alegre: Bookman Editora, 2003. 192p.

Esta monografia foi composta pelas famílias tipográficas Fira Sans, PT Sans, e Playfair Display para títulos. Impresso em papel jornal 48,8g/m² em abril de 2019.

ca
der
no

de

cri

a
ti

vi

da

de

**nova experiência literária
através do design editorial**
bianca dias cheung

nova experiência literária através do design editorial

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia para obtenção do título de Bacharel em Design.

Bianca Dias Cheung

11411DIT032

Orientação: **Cristiane Alcantâra**

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design - FAUeD

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

2019/1

Uberlândia, Minas Gerais.

lista de figuras

Figura 01: Desenho da proposta de concertina. Fonte: Stênio Santos Rodrigues, 2018. p. 21

Figura 02: Provas das cores a serem utilizadas na diagramação. Fonte: Autor, 2018. p. 23

Figura 03: Opções de Grids. Fonte: Autor, 2018. p. 26

Figura 04: Boneco entregue na primeira etapa do Trabalho de Conclusão de Curso. Fonte: Autor p.29

Figura 05: Teste $k=100-40\%$ a cada duas linhas. Fonte: Autor. p.31

Figura 06: Esquema de impressão manual dos infólios. Fonte: Autor. p.32

sumário

1. Criatividade	11
2. Materiais e Tecnologia	
2.1. Projeto Físico	19
2.1.1. Estrutura	20
2.2. Projeto Gráfico	
2.2.1. Cor	22
2.2.2. Topografia	22
2.2.3. Grid	26
3. Boneco TCC	28
4. Experimentação/Verificação	30
4.1. Imposição/Diagramação	30
4.2. Impressão	32
4.2. Livro Físico	33
4.3. Embalagem	34
5. Concluído por agora	36

1. criatividade

No caderno de pesquisa temos as primeiras cinco diretrizes da metodologia de Design¹ desenvolvida por Bruno Munari, artista e designer italiano. Optamos por utilizá-la pois, esta tradicional metodologia de design nos possibilita maior autonomia entre as fases, podendo ser inserida a ela características individuais na busca das soluções em projeto.

Problema - nova experiência literária através do Design

Definição do Problema - despertar o interesse por livros de literatura clássica por meio do Design Editorial (item 1 do caderno de pesquisa)

Componentes do Problema - livro de artista, relação do leitor com o livro, ensaio sobre a cegueira de José Saramago. (itens 1.1 e 1.2 do caderno de pesquisa)

Coleta de Dados - história do livro, Mallarmé e Júlio Plaza. (itens 2, 2.1 e 2.2 do caderno de pesquisa)

Análise de Dados - Bartleby, o escrivão, O meio é a mensagem e Avenida Niévski.

Já neste caderno falaremos sobre criatividade, materiais, tecnologia e experimentação. As últimas quatro diretrizes de projeto dispostas por Munari serão tratadas no próximo semestre.

Para passar uma nova experiência ao leitor, vemos que é imprescindível a leitura do livro *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago antes de qualquer passo para a criatividade. Foram feitas três leituras: a primeira no início do ano de 2017, enquanto estava morando em Portugal e Saramago era constantemente abordado em conversas, o que me despertou a curiosidade de conhecer seu trabalho, sendo essa uma primeira leitura curiosa mas sem me atentar muito aos detalhes. A segunda foi feita após a decisão de usá-lo para o desenvolvimento deste Trabalho de Conclusão de Curso, fazendo com que prestasse maior atenção no modo de escrita, pontuação, tempo, local e personagens. A terceira e última foi necessária para a escolha de trechos, que chamaram a minha atenção no texto e que poderiam ser posteriormente usados na etapa de criatividade.

Na primeira reunião feita com a orientadora Prof^a Dr^a Cristiane Alcântara, detectamos que, por meio da observação de algumas premissas presentes ao universo do livro e das editoras independentes, que aí estaria presente nosso público-alvo, portanto: seria aquele dos apreciadores do caráter sensível do livro impresso, artesanal, do livro objeto e que, como público das feiras de publicação independente, valorizam o livro como objeto de significação por meio de sua fisicalidade sendo, esta, aquela que dita a linha de pensamento do trabalho editorial. Logo, este público será aquele que irá buscar produtos editoriais que utilizem-se de tais características.

Sendo parte de tal público, também foram discutidas durante as primeiras orientações, nossas percepções acerca desta tipologia de livro e, observamos, deste modo, seis premissas projetuais retiradas do texto de Saramago e que poderiam nos guiar no processo de criatividade, sendo elas: cegueira branca, pontuação, modo descritivo, narrador onisciente, parágrafo apaziguador e espaço/tempo.

Premissa 1 - Cegueira Branca

O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco, ... (SARAMAGO, 1995. pág. 13)

O livro gira em torno da visão, e é nela e na falta dela, que o livro se desenvolve. A dicotomia de enxergar e ser cego é constante durante toda a narrativa. O fato dos cegos enxergarem branco é destacado em diversas partes do texto, a maneira que é descrita as sensações e percepções de cada um dos personagens e suas relações com o clarão é minuciosamente detalhada. A dualidade de sentimentos que envolve a única personagem que ainda consegue ver, é trazida durante todo o romance como um questionamento do que é e em como usamos nossos privilégios.

A idéia de que a cegueira é preta é desmistificada pelo autor logo no início do texto, e o branco é explorado em toda a narrativa, se reafirmando como cor e se distanciando com o que entendemos de cegueira.

Premissa 2 - Pontuação

O cego desgarrado não se atrevia a mover-se donde estava. Angustiado, deu um grande grito, Ajudem-me, por favor, não sabia que os soldados o tinham na mira da espingarda, à espera de que ele pisasse a linha invisível por onde se passava da vida à morte. Vais ficar aí, ó cegueira, perguntou o sargento, mas na sua voz havia um certo nervosismo, a verdade é que não partilhava da opinião do seu comandante, Quem me diz a mim que amanhã não me bate este azar à porta, quanto aos soldados já se sabe, dá-se-lhes uma ordem e matam, dá-se-lhes outra e mor-

rem, Só disparam à minha voz, gritou o sargento. Estas palavras fizeram compreender ao cego o perigo em que estava. (SARAMAGO, 1995. pág. 106)

José Saramago é conhecido por sua maneira particular de pontuação, de início o leitor se confunde com algumas escolhas do escritor, tais como: durante a leitura, a falta do travessão para identificar o interlocutor no diálogo é notada, e o que substitui são os inícios das falas de cada personagem serem assinalados por uma capitular. Esse modo de escrita exige do leitor uma maior atenção, fazendo com que as narrativas não sejam de tão fácil e rápida leitura. Os extensos parágrafos também contribuem para que isso aconteça, o texto possui em média 416 palavras² por parágrafo e comparando com a média feita de outros dois clássicos da literatura, que possuem 94 palavras³, vemos o quão extenso são.

Em determinados momentos do texto o autor utiliza as pontuações de maneira com que nos faça ler o texto de maneira acelerada e exaustiva, passando o desespero e a angústia do personagem, outras vezes, lenta e pausada, passando calma e sabedoria do personagem. Os pontos se tornam então, uma ferramenta de condução de leitura, evidenciando a mensagem do autor.

A proposta dessa premissa é elevar essas características da escrita do autor e também favorecer o leitor, fazendo com que essas peculiaridades se tornem em uma leitura fluída.

2 Média feita com a contagem de palavras dos 20 primeiros parágrafos do livro Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago.

3 Média feita com a contagem de palavras dos 20 primeiros parágrafos dos livros O Cortiço de Aluísio Azevedo e Dom Casmurro de Machado de Assis.

Premissa 3 - Narrador - Onisciente

Por um instante, primeiro pensou a mulher que o seu homem havia sido apanhado em flagrante delito e que o polícia estava ali para passar busca à casa, ideia esta, por outro lado, e por muito paradoxal que pareça, bastante tranquilizadora, considerando que o marido só roubava automóveis, objectos que, pelo seu tamanho, não podem ser escondidos debaixo da cama. Não durou muito a dúvida, o polícia disse, Este senhor está cego, tome conta dele, e a mulher, que deveria ter ficado aliviada porque o agente, afinal, vinha apenas de acompanhante, percebeu a dimensão da fatalidade que lhe entrava em casa quando um marido desfeito em lágrimas lhe caiu nos braços dizendo o que já sabemos. (SARAMAGO, 1995. pág. 35)

A mistura de narrativas durante todo o texto se torna uma consequência da premissa de número 2, principalmente no início da leitura. O que inicialmente é atentado como erro, Saramago explora durante todo o texto a dualidade do narrador, mesmo que não faça parte da história por ser onisciente.

Existe uma linha muito tênue entre a relação entre narrador e personagens, que é ainda mais explorada pelo tipo de escrita. O autor usa a confusão feita pelo leitor em benefício da obra, trazendo profundidade na relançar narrador e leitor.

Premissa 4 - Modo Descritivo

De pé, a mulher do médico olhava para os dois cegos que discutiam, notou que não faziam gestos, que quase não moviam o corpo, depressa haviam aprendido que só a voz e o ouvido tinham agora alguma utilidade, é certo que não lhes faltavam braços, que podiam brigar, lutar, vir às

mãos, como se costuma dizer, mas uma cama trocada não valia tanto, todos os enganos da vida fossem como este, bastava que se pusessem de acordo, A dois é a minha, a três é a sua, que fique entendido de uma vez para sempre, Se não fôssemos cegos, este engano não teria acontecido, Tem razão, o mal é sermos cegos. A mulher do médico disse ao marido, O mundo está todo aqui dentro. (SARAMAGO, 1995. pág. 101)

O narrador-onisciente está todo o tempo descrevendo as sensações sentidas pelos personagens, dando ênfase em quando eles ficam cegos, pois existe uma clara vontade de fazer com que o leitor possa entender ao máximo a confusa sensação de perder a visão em segundos, e ter que viver em uma realidade muito distante daquela em que viviam. Por outro lado, existe aqueles que ainda enxergam e o narrador descreve a dualidade de sentimentos que é ter a visão, pois nem sempre isso é uma vantagem.

Premissa 5 - Parágrafo Apaziguador

Desceram no elevador, ela ajudou o marido a transpor os últimos degraus, depois a entrar na ambulância, voltou à escada para buscar a mala, içou-a sozinha e empurrou-a para dentro. Finalmente subiu e sentou-se ao lado do marido. O condutor da ambulância protestou do banco da frente, Só posso levá-lo a ele, são as ordens que tenho, a senhora saia. A mulher, calmamente, respondeu, Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo. (SARAMAGO, 1995. pág. 44)

A rapariga dos óculos escuros pediu-lhe que ligasse o rádio, talvez dessem notícias. Deram-nas mais tarde, entretanto estiveram a ouvir um pouco de música. Em certa altura apareceram à porta da camarata uns quantos cegos, um deles disse, Que pena não ter trazido a guitarra. As notícias não foram animadoras, corria o rumor de estar 16

para breve a formação de um governo de unidade e salvação nacional. (SARAMAGO, 1995. pág. 131)

Todo o livro é baseado na tensão, durante a leitura percebe-se uma certa angustia na narrativa, o que contrasta com toda apreensão são principalmente o paragrafo final de cada capítulo onde o autor escreve amenizando a situação que os personagens estão vivendo. Essa é uma característica pouco percebida mas que tem uma grande contribuição para que o leitor se prenda na história e não fique exaustiva. Poderíamos dizer que ali o leitor tem seu “respiro” na leitura.

Premissa 6 - Espaço/Tempo

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, bloqueio dos travões, falha do circuito elétrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso. O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas, enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos. Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego. (SARAMAGO, 1995. pág. 11)

É perceptível o desejo do autor de detalhar o espaço em que acontece a história, não só o físico, mas a atmosfera que circunda o lugar em que se passa a narrativa. A metódica descrição do local a partir do sentimento, dos pensamentos e das sensações, nos faz imaginar o ambiente a partir de outros sentidos que não só o da visão.

2. materiais e tecnologias

2.1.projeto físico

No projeto físico a premissa 1 e 6 são as bases de toda criatividade, a vontade de passar para o material aquilo que o autor descreve como ambiente é clara, utilizando da dicotomia entre o ver e não ver. São explorados em favor do conteúdo as ideias contrárias entre transparência e opacidade, do pesado e leve, preto e branco buscando simular a cegueira dos personagens e os locais tratados

2.1.2. estrutura

A capa em acrílico 1mm traz a transparência com a leve gravação do título e do autor, remetendo a ideia do não enxergar. Miolo é feito em in-fólios de papel jornal de 48,8g/m², folha sulfite 75g/m² e 56g/m² e papel Pergamenata Bianca 160g/m² que são papeis leves e delicados. Para a costura foi pensada a Copta em pares feita com 3 cores distintas de linhas, seguindo a premissa de número 1. A capa e o miolo são costurados juntos, fazendo com que não haja lombada. A estrutura em in-fólios foi pensada juntamente com uma concertina que dividisse o livro e o estendesse para que haja espaço para a colocação da seguinte frase, se desvencilhando da caixa de texto proposta dentro do projeto gráfico:

A mulher do médico encontrava-se junto ao catre para onde tinha sido levada, estava de pé, com as mãos convulsas apertando os ferros da cama, viu como o cego da pistola puxou e rasgou a saia da rapariga dos óculos escuros, como desceu as calças e, guiando-se com os dedos, apontou o sexo ao sexo da rapariga, como empurrou e forçou, ouviu os roncões, as obscenidades, a rapariga dos óculos escuros não dizia nada, só abriu a boca para vomitar, com a cabeça de lado, os olhos na direcção da outra mulher, ele nem deu pelo que estava a acontecer, o cheiro do vômito só se nota quando o ar e o resto não cheiram ao mesmo, enfim o homem sacudiu-se todo, deu três sacões violentos como se cravasse três espeques, resfolegou como um cerdo engasgado, acabara. (SARAMAGO, 1995. pág. 176)

Essa frase foi escolhida por ser um momento em que a calma dos personagens é esquecida e o desespero toma conta do interlocutor, com a proposta de dar continuidade a frase e na falta da quebra na leitura, faz com que o leitor

leia o trecho em maior velocidade, passando a sensação de desabafo que a fala do narrador quer passar.

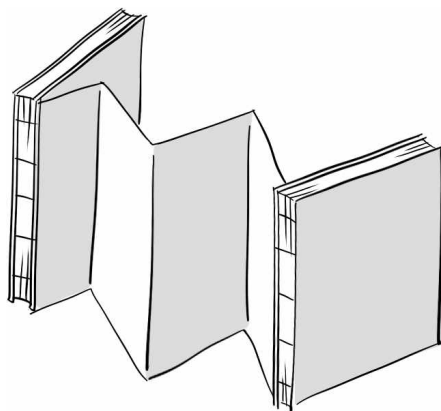


Figura 01: Desenho da proposta de concertina. **Fonte:** Stênio Santos Rodrigues.

2.2. projeto gráfico

2.2.1. cor

A primeira decisão projetual tomada foi a escolha de usar somente a escala de cinza, tanto no projeto gráfico como no físico. Todo ele, terá como base 9 tons de cinza além do preto (fig.1), trazendo profundidade e hierarquia para a mancha de texto. O branco virá como a falta de informação, o “respiro” entre parágrafos, páginas e até palavras. A idéia das cores parte da premissa de número 1 - cegueira branca, onde busco explorar a visão através da dificuldade da leitura em determinados pontos da narrativa ou até a falta de caracteres simulando uma cegueira temporária.



Figura 02: Provas das cores a serem utilizadas na diagramação.
Fonte: Autor, 2018.

2.2.2. tipografia

Para textos longos, o uso das fontes serifadas são recorrentes, pois facilitam a leitura através da continuidade que a serifa proporciona. A premissa de número 2, 3 e 4 que nos mostra essa demanda por uma leitura prática, facilitando o que muitos consideram uma complicação, sua pontuação e seus longos parágrafos descritivos.

Foram analisadas duas fontes principais para o corpo do livro *Ensaio sobre a Cegueira*, são elas: Baskerville e Adobe Garamond Pro.

Baskerville é uma fonte inglesa neoclássica desenhada em 1750, possui um eixo (vertical) racionalista, terminais em gota, simétrica e um acabamento delicado.⁴

Tamanho 10

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.

⁴ BRINGHURST, Robert. *Elementos do Estilo Tipográfico* (versão 4.0). São Paulo: Ubu Editora, 2018. pág. 109.

Tamanho 11

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.

Tamanho 12

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.

Garamond é uma fonte francesa do estilo romana criada por volta de 1530, que se caracteriza pela serifa arredondada e sua similaridade com a escrita feita com pena da época. A tipografia foi criada originalmente em tipos metálicos e com a criação de novos métodos de impressão a fonte foi sofrendo alterações para melhor atender essas mudanças, a versão escolhida para esse trabalho foi a Adobe Garamond Pro pois é otimizada para impressão digital.

Tamanho 10

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.

Tamanho 11

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.

Tamanho 12

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.

A fonte Baskerville é um fonte mais fina, pesando menos como forma no contexto visual do trabalho, seu espaçamento é maior, trazendo mais vazios entre as palavras. Já a Adobe Garamond Pro se opõe sendo uma fonte mais clássica onde não há tanto contraste nos traços e com um espaçamento mais condensado, dando maior densidade visual ao texto.

Baskerville - 12

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Donec turpis metus, ultrices nec sollicitudin sit amet, feugiat quis risus. Maecenas magna massa, pharetra sit amet sollicitudin vel, scelerisque sed dui. Nulla facilisi. Maecenas iaculis turpis eget magna tincidunt porttitor in eget leo. Sed maximus viverra risus eu lacinia. Curabitur sit amet odio sed est blandit lacinia. Sed tristique urna ex, id consectetur quam elementum eget. Proin rhoncus mollis luctus. Vivamus fringilla libero nec metus euismod, vel lobortis odio placerat. Interdum et malesuada fames ac ante ipsum primis in faucibus. Proin et convallis dui, ut posuere nibh.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Donec turpis metus, ultrices nec sollicitudin sit amet, feugiat quis risus. Maecenas magna massa, pharetra sit amet sollicitudin vel, scelerisque sed du. Nulla facilisi. Maecenas iaculis turpis eget magna tincidunt porttitor in eget leo. Sed maximus viverra risus eu lacinia. Curabitur sit amet odio sed est blandit lacinia. Sed tristique urna ex, id consectetur quam elementum eget. Proin rhoncus mollis luctus. Vivamus fringilla libero nec metus euismod, vel lobortis odio placerat. Interdum et malesuada fames ac ante ipsum primis in faucibus. Proin et convallis du, ut posuere nibh.

2.2.3. grid

Os grids foram pensados em cima de opções comumente usadas na industria editorial.

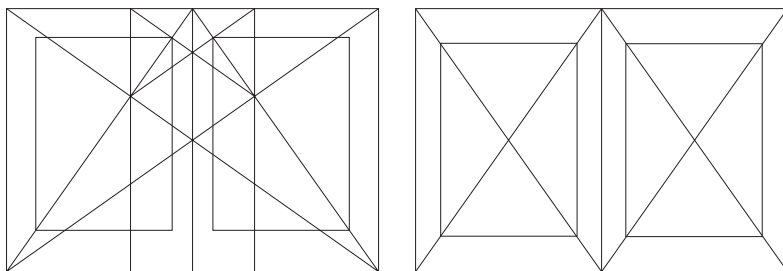


Figura 3: Opções de Grids. **Fonte:** Autor

O grid derivado do diagrama de Villard de Honnecourt, número 1 na fig. 3 ao lado esquerdo, foi elaborado pelo arquiteto de mesmo nome, é um método que se difere da escala Fibonacci, pelo fato de que se pode ser aplicado em qualquer tamanho de papel, com essa técnica divide

eficientemente a altura e a largura da página por 9, é o grid mais usado nos livros de romance, pois tendo uma área de respiro maior, independente da maneira que o leitor segure o livro, não irá cobrir o texto.

O grid de número 2 demonstrado na fig.3 do lado direito, foi feito com margens que seguem a proporção constante do tamanho da página, preferencialmente usadas em livros que são encadernados com processos manuais pois a margem tende a ser deformada pelo processo de encadernação mecânica por meio da cola, fazendo com que a margem seja puxada e a área de texto pareça engolida pela calha, trazendo desequilíbrio nas páginas e dificultando a leitura.

Em ambas opções os números da páginas são posicionados na margem interna alinhadas com a margem inferior da caixa de texto.

3. boneco itcc

O boneco que foi entregue junto aos dois cadernos na primeira banca de apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso, é a aplicação de algumas ideias trabalhadas na criatividade. A família tipográfica escolhida naquele momento foi a Baskerville em tamanho 12, dentro do grid número 1, utilizando a escala de cinza na proposta de cor. A concertina pensada anteriormente foi inviável na realização do boneco, pela fragilidade do material escolhido em função do peso dos in-fólios costurados na capa de acrílico 2mm. Após a feitura do boneco observamos uma consequência não prevista da gravação a laser na peça de acrílico da capa, no contato com a luz a gravação gera uma sombra que possibilita a leitura do título e do autor do livro. Transformando-se em um detalhe sutil e inesperado que reforça a percepção de materialidade do livro e a interação do leitor com o objeto, que é a proposta principal de todo o projeto.

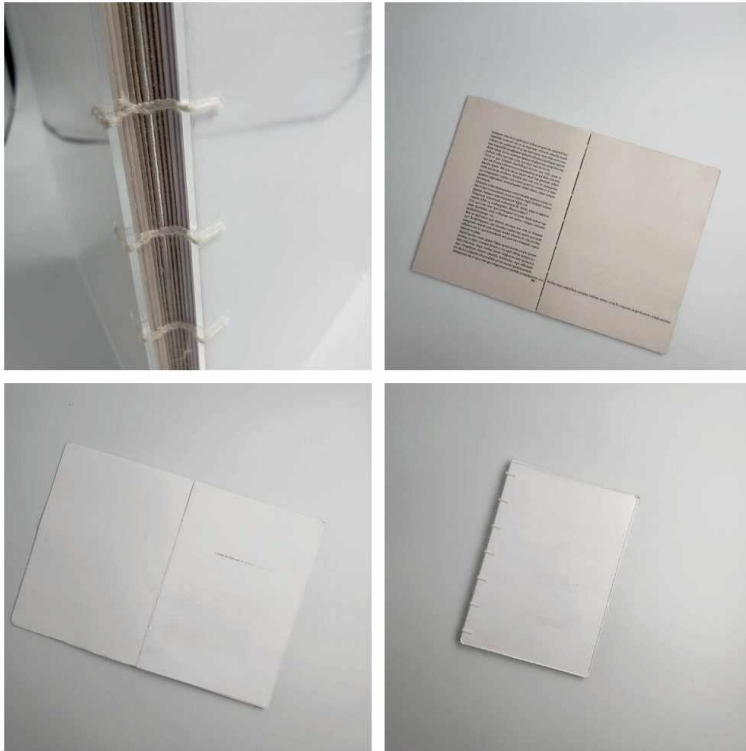


Figura 4: Boneco entregue na primeira etapa do Trabalho de Conclusão de Curso. **Fonte:** Autor

4. experimentação/verificação

É necessário entender que esse trabalho coloca a experimentação junto a verificação, por motivos de que foram absorvidas várias características somente descobertas durante a impressão, imposição e costura. Fazendo com que o livro se torne também uma obra do acaso.

4.1 imposição/diagramação

Mantendo a escolha da família tipográfica Baskerville em tamanho 12, dentro do grid de número 1, mostrado no item 2.2.3. Foi feita uma proposta referente a cor, no ITCC, representada pela figura 5, onde a escala de cinza é tratada com um degradê sutil, variando de K=100-40%, diminuindo gradualmente a cada 2 linhas, com o objetivo de dificultar a leitura em um momento de tranqüilidade. A limitação do espectro da escala de cinza foi feita pois durante os testes de impressão foi observado que o intervalo das cores K:30-10% ficaram muito claras, não só dificultando a leitura como a impedindo.

foram cegando, com os olhos de repente afogados na hedionda maré branca que inundava os corredores, as camaratas, o espaço inteiro. Lá fora, no átrio, na cerca, arrastavam-se os cegos desamparados, doridos de golpes uns, pisados outros, eram sobretudo os anciãos, as mulheres e as crianças de sempre, seres em geral ainda ou já com poucas defesas, milagre foi não terem saído disto muitos mais mortos para enterrar. Pelo chão, espalhados, além de alguns sapatos que perderam os pés, há sacos, malas, cestos, a derradeira riqueza de cada um, agora para sempre perdida, quem vier aos achados dirá que o que lá leva é seu.

Um velho com uma venda preta num dos olhos veio da cerca. Ou também perdeu a bagagem, ou não a trouxe. Tinha sido o primeiro a tropeçar nos mortos, mas não gritou. Deixou-se ficar com eles, ao lado deles, à espera de que voltassem a paz e o silêncio. Durante uma hora esperou. Agora é a sua vez de procurar abrigo. Devagar, com os braços estendidos, buscou o caminho. Encontrou a porta da primeira camarata da ala direita, ouviu vozes que vinham de dentro, então perguntou, Há aqui uma cama para mim.

Figura 5: Teste $k=100-40\%$ a cada duas linhas. **Fonte:** Autor.

É usado 4 tipos distintos de papéis no livro, e para que haja a troca de papel no trecho correto foi necessário adaptar a imposição, fazendo com que ela não seja a mesma em todos os infólios. A figura de número 6 mostra o esquema feito a mão para toda a imposição manual do livro. Mesmo com a imposição manual, ainda foi encontrado trechos que precisaram ter sua costura adaptada, pois a quantidade de páginas não eram múltiplas de 4.

IMPRESSÃO DOS INFÓLIOS

348			
36x8	SULFITE 75		
	1-16	(16)	
	17-32	(16)	
	33-44	(12)	
			33 folhas para cada livro
47	JORNAL		
36x8	45-172	(16)	
	173-184	(12)	
	185-192	(8)	
	193-200	(8)	
	201-216	(16)	
	217-228	(12)	
	229-230		(páginas em branco castura concinta)
320	SULFITE 56		
	231-350	(12)	
			30 folhas para cada livro
39			
33			
46	88 folhas por livro		

45-60	
61-76	
77-92	
93-108	
109-124	
125-140	
141-156	
157-172	

231-242	
243-254	
255-266	
267-278	
279-290	
291-302	
303-314	
315-326	
327-338	
339-350	

Figura 6: Esquema de impressão manual dos infólios. Fonte: Autor.

4.2 impressão

O método de impressão foi decisivo para esse projeto. Muito do que o livro tem como característica, surgiu a partir do processo de incorporação das adversidades encontradas na impressão a laser. Essa característica é principalmente influenciada pelo pós modernismo conceituado por Poy-nor.

A idéia principal do livro é o branco e a escala de cinza, porém durante a impressão foi percebido resíduos deixados pelo pó da tinta a laser principalmente quando em con-

tato com o papel jornal e o sulfite de 56g/m², por terem uma gramatura menor que a comum. O papel 'Pergamenata Bianca' não adere a tinta a laser, fazendo ser necessário a impressão em jato de tinta, uma das consequências desse método é a possibilidade de manchas surgirem com o uso da concertina, adicionando uma característica única para cada edição.

4.3 livro físico

O livro possui algumas características marcantes em sua materialidade: capa, costura, papéis e concertina.

A capa de acrílico 1mm é gravada e cortada a laser, no lado interno com o título e o autor do livro espelhado. Quando levantada um jogo de luz combinado com o material, produz uma sombra com os caracteres gravados.

A costura foi pensada em conjunto com a artista visual Gabriela Irigoyen, feita em 3 cores usando a técnica Cop-ta Dupla. A escala de cinza foi também aplicada nas cores das linhas representando a narrativa proposta no texto do projeto.

Três dos quatro papéis utilizados no livro foram pensados sob a premissa de número 6 - espaço/tempo, pois cada um deles busca representar a materialidade de cada momento do livro. O sulfite de 75g/m² foi usado na primeira parte do livro, onde os personagens estão ficando cegos, mas ainda vivem em sociedade. O papel jornal é colocado no período em que as pessoas são colocadas de quarentena dentro do hospício, sua cor acinzentada trás a idéia de sujo e a fragilidade do papel transmite a ideia de precaução/atenção que esse período do texto pede. O último papel usado é o sulfite de 56g/m² que brinca um pouco com a transposição

da impressão, através da sutil transparência proporcionado por sua baixa gramatura, em um momento que os cegos saem do manicômio e se encontram soltos em uma cidade caótica.

E, por fim, a concertina feita em papel ‘Pergamenata Bianca’ 160g/m², marcando o trecho destacado no tópico 2.1.2. A característica delicada e de certa forma translúcida do papel, traz um ar mais calmo para esse trecho, que possui uma temática tão pesada. A impressão espelhada feita no verso foi pensada para que a leitura, mesmo que acelerada do trecho, junto a ideia de continuidade da extensão da página feita pela concertina, seja de certa maneira incômoda, que o leitor tenha que se esforçar, levantando o livro contra a luz, revelando assim, o texto para leitura.

4.4 embalagem

A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energeticamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidêmico de cegueira, provisoriamente designado por mal-branco, e desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a propagação do contágio, supondo que de um contágio se trata, supondo que não estaremos apenas perante uma série de coincidências por enquanto inexplicáveis. A decisão de reunir num mesmo local as pessoas afectadas, e, em local próximo, mas separado, as que com elas tiveram algum tipo de contacto, não foi tomada sem séria ponderação. (SARAMAGO, 1995. pág. 50)

O trecho acima é um comunicado feito pelo governo que os

cegos de quarentena ouvem quando chegam no manicômio. A embalagem a vácuo procura fazer referência a essa passagem, simulando uma contensão do objeto.

5. concluído por agora

Esse trabalho colocou em discussão a interação entre o leitor e a leitura a partir do livro impresso. Em seu desdobramento foram abordados teóricos como Steffane Mallarmé e Júlio Plaza e, ainda, o conceito de pós modernismo segundo Poynor, experiências que contribuíram para a idealização do projeto editorial do livro 'Ensaio sobre a cegueira de José Saramago'.

Todas as etapas desse projeto foram desafiadoras: a leitura, interpretação, desenvolvimento e aplicação das premissas, diagramação, imposição, impressão, dobra e costura, foram extremamente prazerosas. Aprender que, em um processo tão manual quanto a produção desse livro, não se controla todas as variantes e que, muitas das vezes, não é um problema, mas sim, uma característica do processo artesanal e que cabe a nós deixa-las fazer parte do nosso trabalho.

Com a conclusão desse projeto consigo entender o que 36

Poynor quis dizer com “o pós-modernismo - para horror de muitos observadores - parece aceitar o mundo como ele é...” não vejo mais com negatividade tal afirmação, mas com uma visão de humanidade do movimento que buscar aceitar diversidades as incluindo e assumindo como características principais do seu trabalho, deixando aberta a interpretações pessoais.

Esta monografia foi composta pelas famílias tipográficas Fira Sans, PT Sans, e Playfair Display para títulos. Impresso em papel sulfite 75g/m² em abril de 2019.

