

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES**

JOÃO BATISTA DE MACEDO JÚNIOR

**DIAGRAMAÇÃO:
UM SISTEMA PARA PREVISÃO E IMPROVISO NA MANCHA DE TEXTO**

**SÃO PAULO
2010**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES**

JOÃO BATISTA DE MACEDO JÚNIOR

**DIAGRAMAÇÃO:
UM SISTEMA PARA PREVISÃO E IMPROVISO NA MANCHA DE TEXTO**

Trabalho apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes (Área de concentração: Artes Visuais, linha de Processos e Procedimentos Artísticos), sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo.

**SÃO PAULO
2010**

JOÃO BATISTA DE MACEDO JÚNIOR

**DIAGRAMAÇÃO:
UM SISTEMA PARA PREVISÃO E IMPROVISO NA MANCHA DE TEXTO**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ARTES
NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE ESTADUAL
PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. SÉRGIO MAURO ROMAGNOLO
PRESIDENTE E ORIENTADOR

PROF. DR. NORBERTO STORI

PROF^a. DR^a. CLICE DE TOLEDO SANJAR MAZILLI

São Paulo, _____ de 2010

*A todos que acompanharam
o desenvolvimento deste trabalho:
família, amigos e alunos.*

*A imprensa era um exército de 26 soldados de chumbo
com os quais poderia conquistar-se o mundo.*

Frase atribuída a Johannes Gutenberg.

RESUMO

A pesquisa procura entender o processo de elaboração do projeto gráfico de um livro, focando esforços no estudo do formato de sua mancha de texto.

Parte-se do pressuposto pós-moderno de que o *design* gráfico pode estabelecer uma conexão diferenciada entre conteúdo e leitor, não apenas na função de facilitador da leitura. Portanto, apresenta-se, de forma experimental, um sistema de diagramação que harmoniza questões ligadas à previsão e ao imprevisto da elaboração do projeto gráfico com a possibilidade de uma fruição diferenciada do conteúdo do texto por parte do leitor.

Palavras-chave: diagramação, *design* gráfico, *design* experimental, mancha de texto, livro.

ABSTRACT

This research aims the understanding the process of developing of a book graphic design, focusing efforts on the study of the type area shape.

It starts from the postmodern assumption that graphic design can establish a connection between content and reader, not just as easy facilitator of reading. Therefore, we present experimentally a system that harmonizes layout issues to the prediction and the adaptation and the development of graphic design with the possibility of a different reader's enjoyment for the content of the text.

Keywords: layout, graphic design, experimental design, type area, book.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Ensaio visual <i>A Broken Promise</i> Julie Saunders Carlini.....	26
Figura 2	– Material de Identidade Visual de evento da Parsons Dance Company Pettistudio LLC.....	27
Figura 3	– Poema – 1935 Dr. Ângelo Monaqueu.....	28
Figura 4	– Anúncio para grupo farmacêutico Prociex Décio Pignatari.....	29
Figura 5	– Poema <i>Abismo</i> Júlia Amaral.....	30
Figura 6	– Poema <i>Além</i> Arnaldo Antunes.....	31
Figura 7	– Capa do livro <i>Manifesto Futurista</i> – 1909 Filippo Marinetti.....	32
Figura 8	– Leiautes experimentais – 1993-1995 David Carson.....	33
Figura 9	– Página interna do catálogo <i>Masters of the Graphic Design</i> AdamsMorioka, Inc.....	34
Figura 10	– Cartaz para exposição Niklaus Troxler Design.....	35
Figura 11	– Páginas internas do livro experimental do Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas – 2005 João Batista de Macedo Júnior.....	36
Figura 12	– Páginas internas do livro experimental do Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas – 2005 João Batista de Macedo Júnior.....	37
Figura 13	– Kleine Dada Soirée, Litografia – 1922 Theo van Doesburg e Kurt Schwitters.....	38
Figura 14	– Capa e página de rosto do livro <i>2 ou + corpos no mesmo espaço</i> Arnaldo Antunes.....	39
Figura 15	– Poema <i>Life</i> – 1967 Décio Pignatari.....	40
Figura 16	– Poema <i>Organismo</i> – 1960 Décio Pignatari.....	40
Figura 17	– Página interna do livro <i>The Telephone Book, Technology, Schizophrenia, Electric Speed</i> – 1989 Richard Eckersley.....	41
Figura 18	– Página interna da revista <i>Cult & Paste</i> Andrea Vazquez.....	42
Figura 19	– Página interna da revista <i>Fast Company</i>	43
Figura 20	– Página interna da revista <i>Blue</i>	44

Figura 21 – Mancha interna do conto “Pequenas Distrações” do livro <i>Peão envenenado e outras provocações</i> de Gregório Bacic.....	47
Figura 22 – Fotomontagem ilustrativa da abertura do programa da série Contos da Meia-Noite trechos da leitura do texto.....	50
Figura 23 – Gráfico representativo da natureza do projeto.....	64
Tabela 1 – Matriz “elementos geradores” X “aspectos gráficos conceituais”.....	65
Tabela 2 – Matriz “elementos geradores” X “aspectos gráficos conceituais” – Simulação.....	66

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	11
INTRODUÇÃO.....	15
1 PROJETO GRÁFICO X CONTEÚDO TEXTUAL.....	17
1.1 DEFINIÇÕES E POSSIBILIDADES QUE CIRCUNDAM O PROJETO.....	17
1.2 ASPECTOS GRÁFICO-CONCEITUAIS – REFERÊNCIAS.....	22
1.2.1 Hierarquia.....	26
1.2.2 Imagens.....	27
1.2.3 Diálogo.....	30
1.2.4 Legibilidade e Leiturabilidade.....	31
1.2.5 Grade.....	34
1.2.6 Improviso.....	36
1.2.7 Sobreposições.....	37
1.2.8 Cadência.....	39
1.2.9 Colunas.....	41
1.2.10 Dimensões.....	42
1.3 PROCESSO DE ARTICULAÇÃO DOS ASPECTOS GRÁFICO-CONCEITUAIS.....	44
2 PROJETO GRÁFICO A SERVIÇO DO CONTEÚDO TEXTUAL.....	47
2.1 CONTO COMO PROPOSTA.....	47
2.2 A NECESSIDADE DA CONSTRUÇÃO DE UM <i>BRIEFING</i> ESPECÍFICO.....	51
2.3 DEFINIÇÃO DOS PARÂMETROS A SEREM TRABALHADOS PELA DIAGRAMAÇÃO.....	52
2.4 SELEÇÃO DOS ELEMENTOS GERADORES – <i>BRIEFING</i>	54
2.4.1 Descrição do Ambiente.....	54
2.4.2 Objetos Citados.....	55
2.4.3 Ironia.....	55

2.4.4	Enumeração.....	56
2.4.5	Tempo.....	56
2.4.6	Reflexões do Narrador.....	57
2.4.7	Descrição da Personagem Central.....	57
2.4.8	Pontuação.....	58
2.4.9	Emoções.....	58
2.4.10	Clímax.....	58
3	CONSTRUÇÃO E EXECUÇÃO DO PROJETO GRÁFICO.....	60
3.1	ESCOPO GRÁFICO DO TRABALHO – FERRAMENTAS E TÉCNICAS.....	60
3.1.1	Formato.....	60
3.1.2	Impressão.....	60
3.1.3	Tiragem.....	61
3.1.4	<i>Softwares</i>	61
3.2	EXPERIMENTO X MÉTODO.....	63
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	68
	BIBLIOGRAFIA.....	70
	ANEXO.....	74
	<i>Livro Pequenas Distrações</i>	

PREFÁCIO

A trajetória que antecede este trabalho começou em 2001, quando, ao finalizar o curso técnico profissionalizante de Desenho de Comunicação, ingressei, em 2002, no ramo editorial como assistente de produção em uma grande e tradicional editora. Lá trabalhei durante quatro anos nos Departamentos Editorial, de Diagramação, de Arte, de Pré-Impressão e de Marketing, podendo participar de maneira intensa da preparação conceitual e técnica de uma série de materiais editoriais, mais especificamente livros (didáticos, paradidáticos, de interesse geral, de literatura nacional e internacional, de referência e infantis, etc.).

No mesmo ano, ingressei no curso de Bacharelado em Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNESP, em cujas disciplinas sempre busquei formas de experimentar as conexões entre o que era apresentado na academia e o meu cotidiano profissional; interessei-me particularmente pelas disciplinas que estabeleciam diálogos entre arte e *design*, principalmente no que diz respeito às relações entre imagem e palavra e à reprodutibilidade do objeto artístico. Experimentei diversas técnicas, como desenho, pintura, colagem, fotografia, serigrafia, xerox e impressão digital, além de tomar conhecimento da trajetória e da obra de diversos produtores visuais que trabalharam, no âmbito de suas próprias poéticas, sobre os mesmos suportes ou temáticas que eu perseguia.

No entanto, era notável a existência de um abismo que separava o experimentalismo que a academia favorecia da rotina de elaboração de projetos gráficos comerciais, no sentido de que em todos os departamentos em que trabalhei, sempre foi necessário que eu apresentasse uma *performance* profissional pautada pela agilidade e facilidade de resolver problemas, sempre adaptada, porém, ao perfil dos projetos editoriais da empresa. Tais projetos contemplavam: lançamentos de novos títulos, reedições de *best-sellers*, ambos para livraria, e preparação de materiais para atender a editais federais de aquisição de livros didáticos e paradidáticos.

Com a experiência adquirida no ramo, percebi que uma série de estratégias eram articuladas para salientar diferenciais conceituais e competitivos para os títulos lançados ou relançados, valendo-se dos conhecimentos ligados à comunicação

visual (arte, *design*, etc.) juntamente com a tecnologia gráfica (acabamentos alternativos, novos materiais, etc.). Porém, era notável, principalmente no segmento de literatura nacional e internacional, que se tais estratégias eram amplamente acionadas na confecção da capa e do material de divulgação do livro, o mesmo não acontecia em relação à “mancha” interna do livro.

Exatamente neste ponto o abismo se alargava.

Era interessante perceber a resistência ao rompimento de algumas práticas cotidianas na diagramação do texto, principalmente no que diz respeito à escolha e à combinação de famílias tipográficas, a dimensões e contrastes de elementos gráficos não ilustrativos, ao volume de texto por página, a padrões de legibilidade e à disposição da mancha de texto no espaço da página.

Muitas das razões que sustentavam essa prática editorial estavam pautadas em questões ligadas a recursos humanos, como a falta de especialização dos profissionais de diagramação; ao custo-benefício, pois certas mudanças implicariam o aumento do número de páginas e, portanto, a produção do livro seria mais onerosa; ou então ao público-alvo da editora que, por ser muito abrangente e pouco erudito, não estaria aberto a consumir projetos gráficos tão diferenciados ou experimentais. Tais argumentações eram frequentes, embora fosse possível encontrar, em projetos de outras editoras, maior nível de experimentação em livros que, apesar de serem de determinados segmentos, ditavam tendências gráficas para todo mercado editorial. A isso acrescentava-se o legado postulado pela história da arte e do *design* na forma de vários projetos gráficos, modernos e pós-modernos, nacionais e internacionais, nos quais havia larga margem de experimentação em relação à composição interna do livro, sem o sacrifício do apelo popular.

Então, tentando iniciar a busca por respostas para tais dúvidas, apresentei como trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Artes a monografia intitulada “O mapa de guerra dos soldadinhos de chumbo – Planejamento visual da página do livro” (MACEDO JÚNIOR, 2005), que objetivou estudar de maneira abrangente a história da diagramação com foco na Poesia Concreta brasileira e que teve como trabalho prático um projeto de diagramação dotado de certo experimentalismo, mas amparado por preceitos técnicos e conceituais da Poesia Concreta.

A proposta do trabalho prático era apresentar um texto chamado “Palavrões e Obscenidades” configurado por um projeto gráfico que dialogasse com o conteúdo,

sem, no entanto, ferir sua legibilidade. Esse projeto, que ainda contava com alguns grafismos de apoio, foi pensado para o formato 18 x 21 cm e para ser impresso em quatro cores e foi anexado à minha monografia de conclusão de curso.

Com esse trabalho, pude perceber como o legado histórico, principalmente de origem clássica e modernista, influencia até os dias de hoje os projetos de diagramação, e como é difícil desviar desses modelos, tanto que os softwares incorporaram essa tradição na forma de ferramentas e recursos que facilitam processos que anteriormente significavam extremo dispêndio de recursos materiais, humanos e de tempo. Isso justificaria, até certo ponto, a resistência encontrada na tradicional editora em que eu trabalhava.

A finalização da monografia foi o ponto de partida para a presente dissertação, pois nela já era possível verificar o levantamento bibliográfico necessário ao desenvolvimento do meu posterior pré-projeto de mestrado.

Além disso, cursei, paralelamente, o curso técnico em *Design* de Interiores, finalizando-o em 2005, juntamente com a graduação.

Ao finalizar a graduação (2005), ingressei em um Curso de Pós-Graduação (*lato sensu*) em *Gestão do Design* (2006-2008) no *Centro Universitário Belas Artes*. Na ocasião, já havia me desligado da editora para abrir um escritório próprio.

O curso de *Gestão do Design*, a princípio, serviria para complementar minha formação, no sentido de proporcionar uma visão mais estratégica em relação ao mercado. Na minha monografia, intitulada “*Gestão do Design* como ferramenta que agrega valor a produtos feitos de pós-consumo”, eu discorri sobre o *design* como fator diferencial para o consumo de produtos que naturalmente não têm grande apelo popular. Usei como objeto de estudo o *case* do sucesso da criação da marca Goóc e dos seus produtos, que remetem à ideia de reaproveitamento, com a qual o *design* construiu uma imagem positiva para a empresa.

No início do ano de 2006, passei a atender pequenas e médias empresas, concebendo e dirigindo projetos editoriais, de *branding*, promocionais e de comunicação institucional, ampliando, assim, o leque de possibilidades nas quais eu poderia trabalhar. Percebi então que a experimentação que havia ocorrido na graduação na forma do trabalho de conclusão de curso, juntamente com o conhecimento estratégico adquirido na pós-graduação, me possibilitou conferir maior fluência e um perfil diferenciado aos projetos que eu apresentava para os clientes, e

que este era o fator que favorecia minha contratação, além, é claro, de questões técnicas e de custo-benefício.

Na mesma época (final do ano de 2006), recebi um convite para ministrar aulas nos cursos de *Design* Gráfico e de Interiores do *Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza* (CEETEPS), nas disciplinas de História da Arte e do *Design*, Informática aplicada ao *Design* e Metodologia para o Trabalho de Conclusão de Curso na função de orientador de projetos discentes.

Junto com os alunos, estudei metodologias que embasavam processos de diagramação, atentos a questões funcionais e de poética visual, agregando novos valores aos textos e à sua posterior apresentação ao cliente final.

Finalmente, o cruzamento dos conhecimentos adquiridos até então fortaleceram a escolha do tema, que será detalhado a seguir.

João Batista de Macedo Júnior
Setembro de 2010

INTRODUÇÃO

Uma forma de fruir o *design* gráfico editorial é não olhar para o livro pronto, e sim para o processo que o tornou possível. O processo de planejamento visual de livros tem um legado secular, construído por relevantes pesquisadores da sintaxe visual, estudiosos da proporção, tipografia, ilustração e impressão, que até hoje são importantes referências na área.

A atenção deste trabalho se volta ao fato de que pouquíssimos cânones foram quebrados no que se diz respeito à mancha interna de texto de livros de literatura. E mesmo havendo várias experimentações modernas e pós-modernas, elas não são comumente vistas em livros de consumo literário do grande público. A história do *design* gráfico revela a eficiência dos métodos de composição visual e sua influência nos projetos gráficos até os dias de hoje. No entanto, esta pesquisa parte do pressuposto pós-moderno de que o *design* gráfico pode estabelecer uma conexão diferenciada entre conteúdo e leitor, não apenas por sua função de facilitador da leitura, mas também como meio de oferecer novas experiências estéticas – mais profundas – oriundas das relações entre a forma e o conteúdo. Tais questões são abordadas no Capítulo 1, especialmente, por meio dos textos de Chico Homem de Melo, Vilém Flusser e Roger Chartier.

Propõe-se, então, no trabalho complementar anexo, o desenvolvimento de um projeto gráfico experimental de um livro no formato 14 x 21 cm, que apresenta o conto “Pequenas Distrações” de Gregório Bacic.

A escolha deste conto se deve às suas características textuais, que fomentam a construção de uma mancha de texto que explora a acidez e a ironia características das situações descritas por Gregório Bacic. No Capítulo 2, a discussão é alimentada mais intensamente pelas ideias de Peter L. Philips, Jacques Aumont, Rafael Souza e Silva e Luigi Pareison. Assim, a partir do texto “Pequenas Distrações”, pretende-se estudar a diagramação, com foco na análise do formato da mancha de texto, e como esta pode favorecer um vínculo gráfico e conceitual entre texto e projeto gráfico, sem perder de vista os aspectos funcionais que fazem parte de suas atribuições genuínas.

Tal pesquisa é justificada pelo favorecimento do potencial criativo e experimental que o cotidiano do trabalho com livros nem sempre propicia. No entanto, o detalhamento do método de construção do livro aqui proposto pode favorecer outras possibilidades de inovação no seu projeto gráfico, no tocante à elaboração de um processo de diagramação que concilie a sistematização com as possibilidades de criação decorrentes do contato direto com a execução da peça final, o trabalho complementar anexo, o livro. Tais procedimentos são explicados com maior detalhamento no Capítulo 3, orientado principalmente pelas considerações de Ellen Lupton e Jennifer Cole Phillips.

O referido capítulo trata, ainda, do experimento, por meio das ferramentas digitais, de formatos de composição da mancha gráfica do texto. Tal experimento buscará estabelecer a prática de uma diagramação artesanal, adaptada para a produção em escala industrial e munida de métodos de controle de idiosincrasias sem prejuízo da funcionalidade do projeto, salientando características semânticas, conceituais e expressivas apresentadas pelo conto.

1 PROJETO GRÁFICO X CONTEÚDO TEXTUAL

1.1 DEFINIÇÕES E POSSIBILIDADES QUE CIRCUNDAM O PROJETO

Numa concepção tradicional, “*design*” aparece como uma área de conhecimento responsável por “tudo” o que é artificial, que “está por trás de toda cultura” e consiste em, “com astúcia, nos transformar de simples mamíferos condicionados pela natureza em artistas livres” (FLUSSER, 2007, p. 184. Grifo ausente no original). Eis que então aparece o termo “artista” inserido na definição de *design*. Curiosamente, Gombrich salienta a necessidade de não se perder de vista concepção de que a “arte” é relacionada ao seu contexto e que “nada existe realmente que se possa dar o nome Arte, e que existem somente artistas” (GOMBRICH, 1999, p. 15. Grifo ausente no original).

Nesse contexto – em que se configura uma nova, provisória e, a princípio, antagônica definição: “*design* é tudo e a arte é nada” –, ressalta-se que este capítulo não tem a pretensão de desenhar um contorno delimitador entre arte e *design*), até porque, esta sobreposição é interessante para os objetivos deste trabalho, devido à capacidade de ambos dialogarem de forma inovadora e transformadora com questões da sociedade de ordem social, econômica e política, tendo como ponto de partida um processo moldado pelo posicionamento criativo humano, utilizando, muitas vezes, elementos mínimos em comum (conceitos, sintaxe visual, procedimentos de produção, etc.). Seus resultados podem, então, ser explicados não apenas pela concretização efetiva de uma ideia, mas também, a partir de suas intenções.

Melo (2003, p. 39) afirma que tais ideias não surgem de forma espontânea, mas de sua relação com uma linguagem aprendida, seja ela verbal ou não verbal.

Ao lidar com uma linguagem (código), “tendemos a esquecer sua artificialidade” (FLUSSER, 2007, p. 89), que é a relação dos símbolos codificados com a tecnologia, a qual, em determinado contexto, direciona os significados.

No âmbito deste trabalho, o planejamento visual de um livro aparece como forma de resgatar e atribuir valores simbólicos, por meio da linguagem visual, a um texto (linguagem escrita).

A criação deste projeto gráfico editorial está baseada nos processos de padronização e inovação que expandiram, ao longo da história do *design* e da arte, a linguagem visual, a qual apresenta, como qualquer código, uma sintaxe, que a torna significável (NEWARK, 2007, p. 14).

O planejamento visual do livro é categorizado como um processo de criação sobre “*old media*”, ou seja, uma mídia que, assim como o cinema, a televisão, a fotografia, teve gênese antes da utilização da informática e da internet (AUSTIN; ROUST, 2007, p. 10). Esta definição é aplicada, ainda que se constate que os *softwares* e *hardwares* são agora partes essenciais do processo de criação sobre várias mídias – velhas e novas – e que são oriundos da natural obsolescência técnica dos tradicionais meios de produção.

Por isto, Melo (2003, p. 63) manifesta a opinião de que se pode projetar um livro de duas maneiras: executando-se apenas o planejamento gráfico (desenho da página) ou executando-o juntamente com a editoração eletrônica (processo de diagramação propriamente dito). Salaria ainda que “o livro, o prazo, o *designer*, podem ser os mesmos, mas os resultados com certeza serão diferentes”.

No primeiro caso, Melo (2003, p. 63-64) define o *designer* como “legislador”, por estabelecer uma série de regras que serão executadas por terceiros. Esse processo era normalmente aplicado num contexto em que os aplicativos informatizados (*Desktop Publishing*) ainda não eram tão acessíveis, o que tornava mais complexa a confecção do livro, pois uma série de profissionais, que atualmente nem existem mais (fotocompositores, *past-upers*), eram acionados para dar conta das etapas de montagem do livro. Este modelo de produção, num contexto mais atual, também se aplica a projetos que estabelecem padrões com pouca margem de mutabilidade, devido ao tipo de publicação (por padrões institucionais) ou à periodicidade (jornais e revistas).

No segundo caso, o autor compara o *designer* à figura do “artesão”, devido ao fato de, por meio das facilidades oferecidas pelos aplicativos informatizados, já totalmente absorvidos pelo cotidiano da confecção do livro, haver uma viabilização técnica para a interferência pessoal durante todo o processo de diagramação, podendo incorporar como linguagem recursos que o equipamento coloca à sua

disposição, tendo possibilidade de controlar o projeto com mais facilidade ao articular informações surgidas “do enfrentamento com a execução” do mesmo.

Norman (2006, p. 175) comenta que a evolução do “bom *design*” aconteceu devido a testes e experimentos feitos a partir dos novos problemas surgidos no cotidiano de trabalho. Para tal, são necessárias constantes modificações nos métodos de trabalho e nos recursos utilizados, assim como acontece nos produtos construídos por artesões. É estabelecida, com mais clareza, uma conexão interna entre técnica e arte, não apenas etimologicamente, mas na prática cotidiana de trabalho.

Ainda abordando a questão dos recursos técnicos, Melo (2003, p. 42) afirma que os aplicativos informatizados impactaram a produção dos livros das seguintes formas:

1. o computador permite fazer com mais precisão efeitos que antes eram apenas parcialmente realizados;
2. o computador permite fazer o que antes seria possível, mas inviável pelo custo, pelo tempo e pela incerteza do resultado;
3. o computador permite fazer o que antes não seria possível de fazer.

Segundo o autor, grande parte do que é produzido atualmente no mundo situa-se nos estágios 1 e 2 e ainda existem muitas possibilidades para se entrar efetivamente no estágio 3, pois a linguagem gráfica mudou por conta da praticidade dos recursos de *Desktop Publishing*, mas há uma resistência quanto à implementação das novas características gráficas, que são favorecidas pelas novas ferramentas.

Por isso, o projeto gráfico do livro estudado nesta dissertação flerta com questões ligadas a representações criativas de caráter:

a) conotativo, associativo, ambíguo, catártico, no qual função e forma são inseparáveis e são construtoras da linguagem inerente ao campo das artes;

b) denotativo, preciso, explícito, funcional, mediador, estrutural, metodológico e que hierarquizam conteúdo e forma conforme processos tradicionais de criação do campo do *design*.

Austin e Doust (2007, p. 19) comentam que entre as atribuições do *design* está a necessidade de estimular a confiança dos usuários e sua capacidade de consumir as novidades na forma de objetos ou bens, os quais são a parte visível da cultura (FAGGIANI, 2006, p. 66), pois de modo semelhante a outras atividades projetuais – tais como as artes, o artesanato, a arquitetura, a engenharia – visam à objetivação no seu sentido estrito, ou seja, dar existência concreta e autônoma a ideias subjetivas (FAGGIANI, 2006, p. 72). Esse é o *design* que está na base de toda a cultura contemporânea, pois, mais que uma frivolidade, seus usos e aplicações são importantes para o mundo pós-moderno assim como relata Borja de Mozota, utilizando-se da definição do International Council Societies of Industrial Design (ICSID):

Design é uma atividade criativa que busca analisar as qualidades múltiplas do objeto, processos, serviços, e seus sistemas em todos os ciclos de vida. Por essa razão, design é o fator central do processo de inovação humana da tecnologia e o fator crucial para o desenvolvimento cultural e econômico (BORJA DE MOZOTA, 2003, p. 3) .

Para a autora, esta é uma definição que evita abordar “*design*” sob uma perspectiva exclusivamente estética, enfatizando as noções de criatividade, consistência, qualidade industrial e forma. Ela define os *designers* como especialistas que têm a habilidade de aliar forma a um conhecimento multidisciplinar que media informações e expectativas: emissor, meio e receptor da informação configurada na forma de um objeto produzido.

Portanto, a especificidade do projeto gráfico estudado nesta pesquisa responde pela apresentação de obras textuais de terceiros – no caso, o conto que será diagramado –, mas num contexto que permite a ênfase em aspectos intersubjetivos e não apenas objetivos, com a atenção voltada para a experimentação da forma da mancha gráfica (área de leitura) desse texto sobre o suporte livro.

A conexão dos interesses da “responsabilidade” funcional e da “irresponsabilidade” experimental (FLUSSER, 2003, p. 196) é o ponto que contextualiza este projeto e o relaciona com a produção gráfica pós-moderna, que será abordada no Capítulo 2, de forma mais analítica.

¹ “Design is a creative activity whose aim is to establish the multifaceted qualities of objects, processes, and their systems in whole life cycles. Therefore, design is the central factor of innovative humanization of technologies and the crucial factor of cultural and economic exchange”. Tradução livre.

Trata-se, então, de uma “armadilha” para que o leitor tenha outra forma de interação estética com o conteúdo do livro. Flusser (2007, p. 181) argumenta que a palavra “*design*” tem aproximações semânticas com a palavra “arte”. O autor atenta para o fato de que a etimologia de ambas refere-se a “armadilha”, “artefato de enganação”, “traição das ideias”, convidando à reflexão sobre como essas palavras ganharam outras definições, historicamente consagradas. Por conta da brusca separação estabelecida pela cultura burguesa e moderna (mas que já encontrava terreno fértil no Renascimento) entre o mundo das artes e o mundo das máquinas e técnicas, hoje o termo “*design*” preenche uma brecha e conecta estes “abismos”: estética e ciência, expressividade e técnica.

Melo (2003 p. 67) afirma que, ao possibilitar um retorno ao “artesanato”, o computador permite fugir da ditadura das normas rígidas, dos alinhamentos obrigatórios sem os quais seria inviável uma publicação em escala industrial, produzida pelo sistema pré-informatizado, ou seja, o computador permite superar a época em que a padronização era uma questão de sobrevivência e não apenas uma opção.

Os projetos gráficos de livros com textos literários convencionais são caracterizados por variações mínimas, pois naturalmente passam pela lente criativa de um *design* “legislador”, ou seja, que dá ênfase à viabilidade técnica e manutenção de um fluxo de trabalho que otimize o processo de confecção do livro, principalmente, nas relações de custo-benefício. O trabalho gráfico desta pesquisa promove uma tentativa de criar um discurso visual que colabore para a manutenção da “semântica textual” por meio dos elementos da “sintaxe visual”, aliando questões de função (legibilidade), identificação (representação, apelo) e promoção (diferenciação, agregação de valores) do livro, por meio de um processo de construção, feito agora segundo a lente de um *design* “artesanal”, que zela pela diversidade sem perder de vista questões de produção industrial.

Nesse sentido, Koop afirma que:

[...] adjetivos como flexível, transitório, fugidio, cambiante, liquefeito, fragmentado, entretanto, têm servido para qualificar o tempo contemporâneo numa condição onde a indústria, a tecnologia, a arte, a cultura, o consumo e o público fazem esse campo ser um espelho das transformações nas esferas, atualmente, mais sensíveis da sociedade. Se até nossa identidade de cultura é cambiante, sem um lastro crível como se acreditava até poucas décadas (ou anos), não representa uma surpresa tão grande percebermos que a indústria tem uma produção flexibilizada, pronta para se reprogramar facilmente, ou ainda, que os tão conhecidos projetos

gráficos fixos não simbolizem mais a quintessência do “*design* gráfico” (KOOP, 2002, p. 93).

A ideia é estabelecer um terreno fértil onde o projeto possa usufruir de estilos e de técnicas oriundos de referências modernas e pós-modernas, favorecendo a configuração de uma página que estabelece, ao mesmo tempo, uma troca dialógica entre texto e diagramação e que visa, como resultado, a uma síntese genuína e ao posterior compartilhamento de forma discursiva, organizada e preparada para a reprodução, na forma de um livro.

1.2 ASPECTOS GRÁFICO CONCEITUAIS – REFERÊNCIAS

A prática de um *design* “artesanal” favorece as possibilidades de experimentação em relação ao foco de estudo desta dissertação – a interna mancha de texto –, no sentido de que esta prática exige melhor apropriação dos significados relevantes do texto para sua posterior apresentação no espaço da página.

Este trabalho visa possibilitar a expansão do potencial comunicativo do texto por meio do seu projeto gráfico, na forma de uma tradução gráfico-poética dialógica com o conteúdo semântico textual. Esta experiência estética pode favorecer um maior engajamento com um processo de interpretação mais aberta.

Para Eisenstein (que via a Arte como metáfora do organismo vivo), uma obra de arte viva era aquela que permitia uma interpretação do espectador, ao engajá-lo no curso de um processo de criação em aberto. Para Marcel Duchamp, uma obra se completa com o público. E, para Bakhtin, o “inacabamento de princípio” e a abertura dialógica” são sinônimos. A história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro (PLAZA, 2003, p. 2).

A argumentação do autor flerta com a ideia de que um dos desafios deste trabalho é configurar um projeto gráfico que seja capaz de fazer a adaptação (tradução) de um código (escrito) ao meio utilizado (livro). Neste contexto, a diagramação aparece como “ferramenta” para a execução de tal tarefa.

O termo “diagramação” é resultante da palavra “diagrama”, do latim *diagramma*, que significa desenho geométrico usado para demonstrar algum problema, resolver alguma questão ou representar graficamente a lei de variação de

um fenômeno (SOUZA SILVA, 1985, p. 41). Em termos gerais, a diagramação é o projeto, a configuração gráfica da mensagem colocada em um determinado campo (página do livro, cartaz, jornal, revista, página digital, etc.), que serve de modelo para a sua produção em série. Pode ser entendida então como o cuidado gráfico com a “interface” do meio de comunicação impressa, possibilitando ou viabilizando (ou não) a passagem das mensagens ou informações para o observador, ou leitor, orientando sua leitura de forma rápida e/ou melhor. É, ainda, uma atividade criativa em que se pode, no momento da realização de um projeto gráfico, percorrer do lúdico ao onírico, “buscando a forma ideal” (BAHIA, 1965, p. 173) e que materializa, de maneira eficiente no papel, os impulsos emocionais e estéticos estimulados pelo conteúdo do texto.

A diagramação tem grande importância na comunicação impressa, pois é instrumento de persuasão, que viabiliza a leitura a vários tipos de leitores, não estando voltada apenas para o conteúdo, mas também para o aspecto estético e morfológico da página.

Em resumo, a diagramação pode ser compreendida como um elemento de linguagem da comunicação visual (impressa ou em forma de mídia eletrônica) que lida com informações imagéticas e escritas. A preocupação do *designer* e, conseqüentemente, sua tarefa específica, é dar às mensagens a devida estrutura visual a fim de que o leitor possa discernir, com rapidez, aquilo que para ele apresenta algum interesse.

No entanto, para a elaboração do projeto gráfico do livro estudado nesta dissertação, foram listados certos critérios – chamados aqui de aspectos gráfico-conceituais – que serão tratados como básicos e importantes, e que necessitam de grande atenção durante o processo de diagramação.

Tais critérios são influenciados pelo tipo de mensagem a ser veiculada e pela possibilidade de experimentação querida e objetivada neste projeto. Salienta-se, ainda, que a escolha de tais aspectos gráfico-conceituais é arbitrária e descolada do cotidiano do trabalho profissional do autor da dissertação com diagramação, pois neste caso seria necessário estabelecer uma intensa aproximação entre projeto e o público-alvo objetivado pelas estratégias mercadológicas inerentes ao produto (livro) projetado. Essas estratégias dialogam com o orçamento, a personalidade, a filosofia, o tipo de negócio, a capacidade empreendedora e os valores éticos e vocacionais

corporativos da editora (JOAN COSTA apud MARTINS FILHO; ROLLEMBERG, 2001, p. 67).

Enfim, os critérios gráfico-conceituais listados a seguir refletem os marcos que esta dissertação e o projeto do livro propõem como inovação em relação à mancha gráfica interna do texto. Trata-se de soluções de diagramação que vinculam o conteúdo textual às possibilidades gráficas. Tais soluções evoluíram sobre bases sólidas, apoiadas no legado que é relatado pela história do *design*. Eis os critérios:

a. **Hierarquia:** trata-se da proposição de uma ordenação da leitura que, além de seguir os padrões próprios da escrita (leitura da esquerda para direita, de cima para baixo), propõe leituras orientadas pela composição visual, esteticamente construídas. Este aspecto relaciona-se também com a apresentação dos textos em outros eixos de alinhamento, além do vertical e do horizontal;

b. **Imagens:** refere-se à existência da configuração de imagens vinculadas ao conteúdo do texto, sem necessariamente haver ilustrações. Nos exemplos apresentados neste capítulo, as imagens são construídas por caracteres (letras);

c. **Diálogo:** ocorre quando os textos, de alguma forma, dialogam com o formato da página e não apenas estão contidos nela, ou seja, a página passa de mero suporte para elemento constitutivo do discurso do texto, favorecendo maior expressividade desta. Este aspecto aumenta as possibilidades de contemplação da mesma, qualificando-as como, perceptivelmente, únicas. Isso acontece sem que a página perca suas características de suporte, mas de modo a induzir novas leituras ao longo do folhear do livro;

d. **Legibilidade e Leiturabilidade:** referem-se à manutenção da legibilidade do texto por meio da potencialização da capacidade de compreensão do conteúdo pela forma. Salienta-se que este aspecto está intimamente ligado aos hábitos de leitura e à bagagem estética do leitor;

e. **Grade:** trata-se de variações nas possibilidades de construção e desconstrução da mancha gráfica. Este aspecto é importante, pois, ao se projetar uma página, a grade atua como estrutura invisível que direciona o posicionamento dos elementos gráficos, direcionando o planejamento visual;

f. **Improviso:** aborda questões relacionadas à experimentação e à serendipidade, pois a inovação é favorecida por uma percepção atenta e pelo contato direto ocorridas durante o processo de produção;

g. **Sobreposições:** refere-se à possibilidade da existência da leitura de elementos, individual e simultaneamente, direcionando a consequente significação de tais elementos no projeto gráfico;

h. **Cadência:** trata-se da necessidade de se pensar em um projeto gráfico que apresente o texto ao longo de uma série de páginas e em seu comportamento gráfico de acordo com o ritmo imposto pelo conteúdo textual;

i. **Colunas:** apresenta projetos nos quais o formato das colunas de texto se diferenciam dos padrões ortogonais;

j. **Dimensões:** trata-se da utilização da variação de tamanhos tipográficos dentro de uma mancha de texto, ou da utilização de tamanhos proporcionalmente distintos daqueles verificados em publicações tradicionais.

Para melhor exemplificar os dez aspectos gráfico-conceituais que serão explorados neste trabalho, seguem alguns projetos gráficos (institucionais, editoriais, acadêmicos, experimentais, publicitários, poéticos, etc.) que ilustram de forma mais clara os aspectos que dirigem o projeto gráfico do livro estudado nesta dissertação.

1.2.1 Hierarquia

O ensaio visual *A Broken Promise* (Figura 1) apresenta um projeto gráfico que rompe com a tradicional mancha de texto, e com a leitura tradicional, orientada da esquerda para direita. Para tanto, a *designer* dispôs o texto em um leiaute circular. Com o aumento, a diminuição, o posicionamento e o contraste das fontes, “entortou-se” a linearidade do leiaute, sem perder a leveza e o silêncio, propostos pelo conceito do projeto gráfico. Com o folhear das páginas, as estratégias de hierarquização da informação vão mudando, dinamizando o projeto.

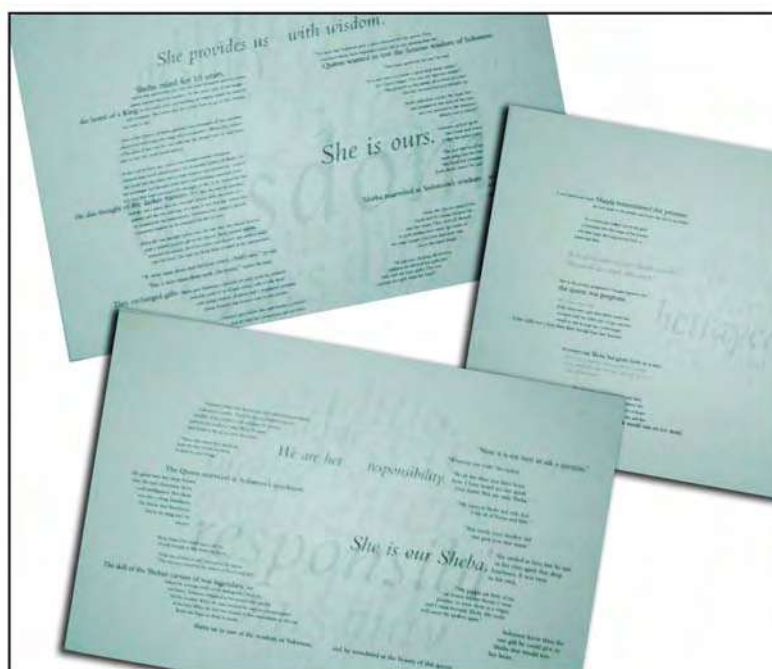


Figura 1 – Ensaio visual *A Broken Promise* | Julie Saunders Carlini (SAMARA, 2007, p. 177).

No seguinte material de Identidade Corporativa (Figura 2), é apresentado um volume grande de informações que são diagramadas de forma inusitada e com grande eficiência. O elemento de diferenciação que estabelece a ordem de leitura dessas informações está baseado nas angulações e perspectivas aplicadas nas caixas de texto. Este preciso tratamento sofisticado e conecta, de maneira intensa, o projeto com o produto a ser veiculado, a dança.



Figura 2 – Material de Identidade Visual de evento da Parsons Dance Company | Pettistudio LLC (SAMARA, 2007, p.148-149).

1.2.2 Imagens

O poema seguinte aborda, com o lirismo inerente ao gênero literário, questões ligadas ao erótico/sexual. Na passagem abaixo (Figura 3), existe um equilíbrio proposital entre a explicitude e a discricção da representação do órgão sexual feminino (por meio do abrir e fechar de parênteses). Esses 2 caracteres, assim dispostos “()”, só podem ser compreendidos, em seu sentido figurativo, mediante a leitura dos dois pequenos versos abaixo. Desta forma apresentados, têm o poder de uma conexão direta com o objeto representado, assim como a palavra “boceta” (considerada de baixo calão); entretanto, por serem elementos gráficos, inibem a interpretação pejorativa de um leitor desavisado.



Figura 3 – Poema – 1935 | Dr. Ângelo Monaqueu (KHOURI, 2008, p. 49).

O anúncio a seguir (Figura 4) utiliza-se da distribuição dos caracteres tipográficos para traduzir o efeito da ingestão do produto promovido, um laxante.

Neste trabalho, Décio Pignatari dialoga com a produção do grupo Noigandres, do qual foi fundador e integrante, pois utiliza-se de recursos poéticos propostos pela Poesia Concreta iniciada na década de 1950, que consistia na utilização de elementos gráfico-poéticos para promover uma ordenação não linear de leitura, valorizando integralmente o espaço branco da página e oferecendo uma possibilidade de leitura múltipla e que dá importância tanto a elementos visuais, quanto a sonoros e também semânticos. Estas experimentações, que flertam com o conceito de ideograma por conta do vínculo com o objeto representado, eram apresentadas outrora sobre o suporte revista em um contexto erudito, mas posteriormente começaram a ser incorporadas, como no caso da Figura 4, ao repertório popular e comercial.

PERTURBAÇÕES INTESTINAIS

N PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **F**

EN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **FÓ**

SEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **FÓF**

ISEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **FÓRI**

DISEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **FÓRM**

DISENFÓRMIO

Neomicina
Antibiótico de espectro amplo e de potência alta no combate aos diversos agentes de infecção intestinal.
Frações:
Soluções injetáveis e de grande utilidade na redução da flora patogênica.
Sulfadiazina
Completa a terapêutica atirada no foco de origem das infecções intestinais, assim como os demais antibióticos localizados profundamente no muco intestinal.
Psyllina
Molho de cascas obtido de folhas de linho de efeito emoliente (pneuma e relaxante de linho) e amolecedor (para omeu corajoso).
Humectante
Antiespasmódico eficaz nas manifestações dolorosas decorrentes das infecções intestinais.

Dientormio pedátrico
Dientormio 25 mg, Fenacetilato 100 mg, Sulstatina 125 mg, Psyllina 50 mg, Homatropina 0,1 mg. Volume total 2 ml.
Dientormio digestivo
Dientormio 50 mg, Fenacetilato 200 mg, Sulstatina 250 mg, Psyllina 100 mg, Homatropina 0,2 mg.

Prociex
Institui, Farmacêutica de Produtos Químicos Xerox
Atua: Lemos Xavier & Cia. Ltda.

172 - PÉSSIMA PÉSSIMA E PÉSSIMA

Figura 4 – Anúncio para grupo farmacêutico Prociex – 1967 | Décio Pignatari (PIGNATARI, 2006, p. 172).

1.2.3 Diálogo

O poema *Abismo* (Figura 5) utiliza-se, liricamente, do vinco de encadernação entrepáginas como elemento poético que simboliza o “abismo”. O ruído que esta interrupção apresenta na página é incorporado como recurso poético. Esse processo de significação estética eleva a magnitude, a intencionalidade e a delicadeza de projetos gráficos tão sintéticos como o do pequeno poema em questão, colocando todos os elementos conceituais em diálogo, de forma simbiótica, com a forma, numa proporção que é muito relevante para o projeto gráfico estudado nesta dissertação.



Figura 5 – Poema *Abismo* | Júlia Amaral (MERLIN, 2007, p. 97).

A distribuição dos poucos versos de *Além* (Figura 6) foi feita de maneira precisa, de modo que o poema necessite, de fato, da apresentação em duas páginas, ocupando e desocupando o espaço de forma equitativa e equilibrada. Esta distribuição estimula uma leitura que, visualmente, direciona o ritmo e as pausas; a aliteração fonética do poema ecoa e contrasta com o silêncio visual da página.



Figura 6 – Poema *Além* | Arnaldo Antunes (ANTUNES, 1997, p. 74-75).

1.2.4 Legibilidade e Leiturabilidade

A capa do livro *Manifesto Futurista* (Figura 7) apresenta um grande potencial comunicativo que sacrifica a legibilidade linear do texto. Ao mesmo tempo, o movimento dos caracteres e das caixas de texto fomentam outros padrões de leituras, talvez menos literais, porém extremamente expressivos e que dialogam com a produção vanguardista da época.

O Futurismo via a máquina como a realização máxima do homem e criou uma estética verbal e visual sobre este conceito na forma de um manifesto que cultuava a máquina, a guerra e a vida moderna. Como forma de representação do barulho e da velocidade, foram utilizados recursos gráficos que interferiram drasticamente na compreensão linear do texto, concebendo-o como elemento de comunicação visual de grande impacto e em diálogo com as ideias revolucionárias tratadas pelo conteúdo da publicação.



Figura 7 – Capa do livro *Manifesto Futurista* – 1909 | Filippo Marinetti (HELLER, 1998, p. 90).

O trabalho de David Carson é caracterizado como Neo-Dadá e tem como linha de criação a ideia de que a atitude é mais importante que a leitura. O trabalho editorial desse artista gráfico se destacou nos segmentos do *Surf* e de *Rock Music*, os quais têm um público predisposto ao não convencional e são, portanto, campo fértil para uma criação que rompeu com todas as regras de legibilidade.



Figura 8 – Leiautes experimentais – 1993-1995 | David Carson (KOOP, 2009, p. 87).

1.2.5 Grade

O projeto do catálogo “Masters of the Graphic Design” (Figura 9) apresenta um exemplo de grade flexível, devido à infinidade de variações que são possíveis para o conjunto de suas páginas internas, sem necessariamente perder em unidade gráfica. Percebe-se que o projeto já possui um conjunto de grades completamente diferentes entre a página da direita e a da esquerda, facilitando possibilidades de inovação no leiaute das páginas.



Figura 9 – Página interna de catálogo *Masters of the Graphic Design* | Adams Morioka, Inc. (THONDREAU, 2009, p.166-167).

O cartaz abaixo (Figura 10) tem uma grade que favorece a mensagem metalinguística, pois apresenta uma sobreposição de cartazes dentro de um cartaz. Percebe-se que esta sobreposição foi possível por conta do trabalho tipográfico realizado sobre a grade criada e que esta escolha conferiu ao projeto extrema sofisticação.

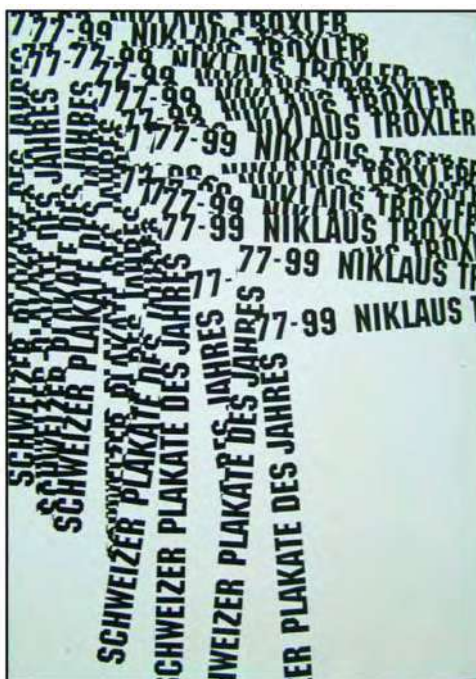


Figura 10 – Cartaz para exposição | Niklaus Troxler Design (SAMARA, 2007, p. 134).

1.2.6 Improviso

O *design* “artesanal” favorece o trabalho com elementos imprevistos, porém oportunos, como é o caso das páginas a seguir. O projeto gráfico ilustrado pela Figura 11 previa a distribuição do texto em duas colunas coloridas e irregulares, que interagiam graficamente ao longo da página. No entanto, na hora de escolher alguns trechos do texto que deveriam receber maior destaque, percebeu-se que a posição destes trechos era extremamente estratégica e expressiva. Assim, na coluna curvilínea, destacou-se em negrito um grupo de palavra que, juntas, representavam na coluna o triângulo pubiano, finalizado pela palavra “sexo”. Este recurso, ao mesmo tempo que não interferiu na legibilidade do texto, estabeleceu um diálogo que fortaleceu o potencial estético da página a serviço do conteúdo textual.

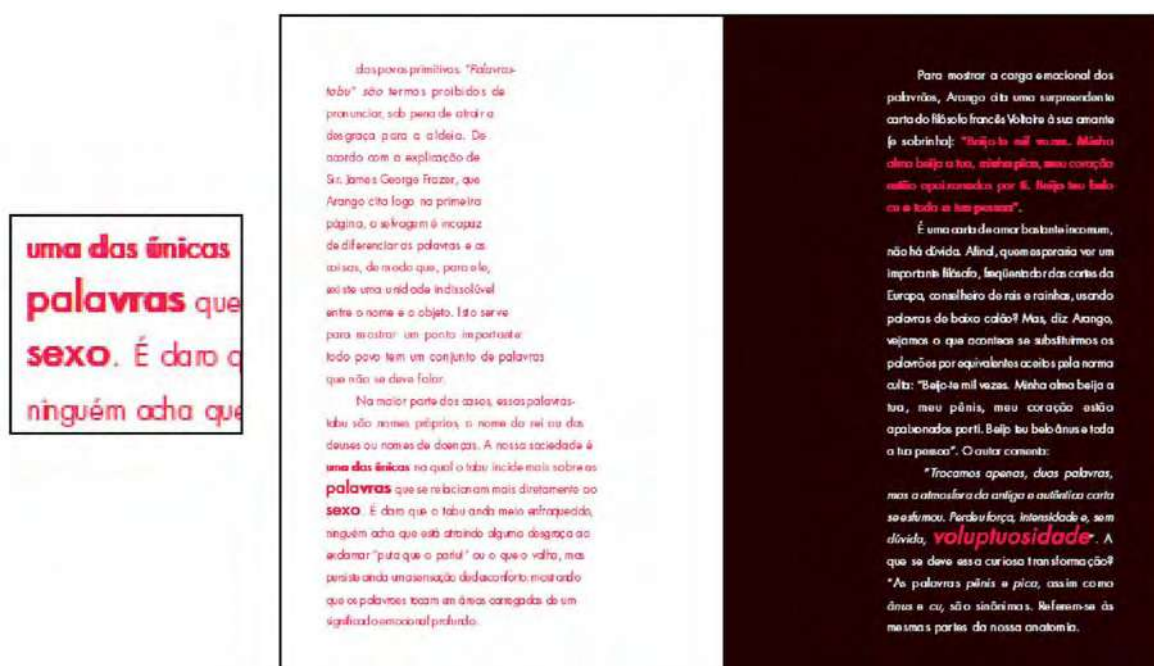


Figura 11 – Páginas internas do livro experimental do Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas – 2005 | João Batista de Macedo Júnior (MACEDO JÚNIOR, 2005, p. 8-9).

No segundo leiaute (Figura 12), as duas colunas de texto já estão na mesma página. Diferenciados apenas pelas cores, os textos ainda são legíveis. A coluna em vermelho mantém a sinuosidade proposta pelo projeto, enquanto a segunda coluna está alinhada, com rigor, à direita, o que cria um escalonamento no lado esquerdo da coluna. Na área onde estes textos se conectam e se engendram, destacou-se a palavra “penetrou” que está literalmente “enfiada” entre as linhas da coluna em vermelho. Eis mais um “improviso” que favorece e reforça o conteúdo do texto sobre questões psicológicas masculinas acerca do sexo.

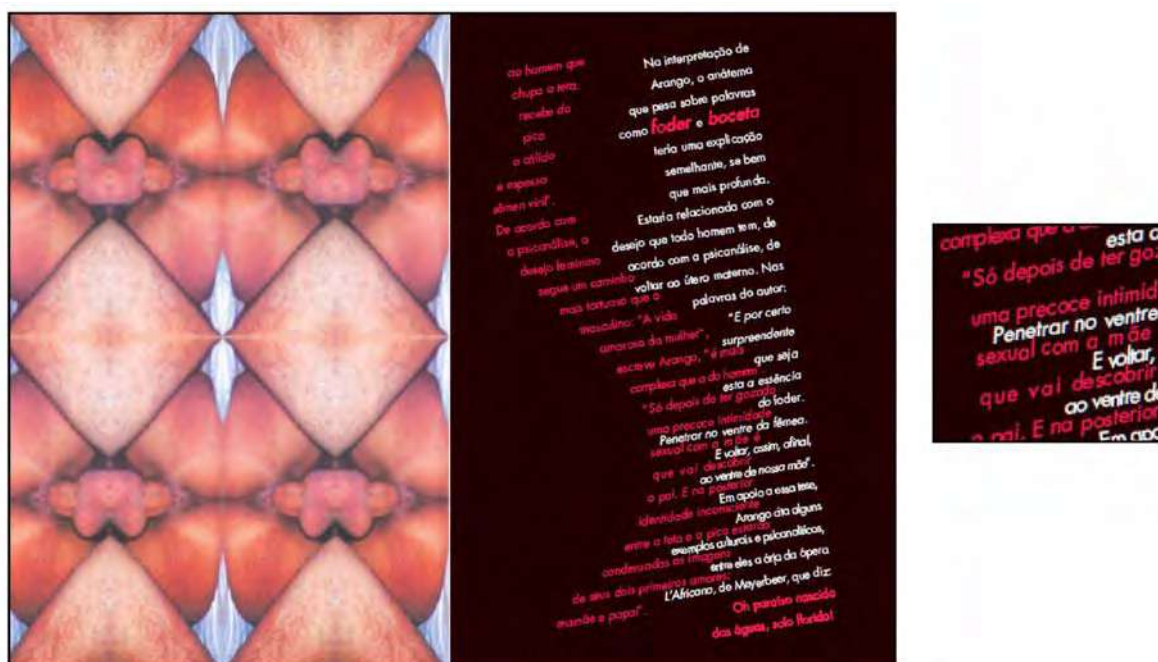


Figura 12 – Páginas internas do livro experimental do Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas – 2005 | João Batista de Macedo Júnior (MACEDO JÚNIOR, 2005, p. 18-19).

1.2.7 Sobreposições

A casualidade da expressão verbal e a sátira, trabalhadas pelo Dadaísmo, alimentam o imaginário dos *designers* envolvidos pelos movimentos estéticos que rompem com o passado. No leiaute da litografia a seguir (Figura 13), a sobreposição é um dos recursos que salientam a despreensão em relação à legibilidade e à funcionalidade. Simbolicamente, o leiaute transmite a presença concomitante de estilos, tempos, preferências, e graficamente ainda mantém a legibilidade devido às diferenças dimensionais e cromáticas.



Figura 13 – Kleine Dada Soirée, Litografia – 1922 | Theo van Doesburg e Kurt Schwitters. Disponível em: <<http://www.biografia.inf.br/paul-eluard-poeta.html>>. Acesso em: 2 set. 2010.

No projeto ilustrado pela Figura 14, percebe-se a influência dos recursos oriundos do conceito de “layers” (camadas) que os softwares de *Desktop Publishing* oferecem e facilitam, promovendo uma série de intersecções coloridas em que as letras se sobrepõem. Ao mesmo tempo, promoveu-se uma representação da ideia que dá nome ao livro. Essa sobreposição com transparência é um recurso gráfico que dialoga positivamente como o conceito de coexistência, proposto pelo livro, mantendo sutilmente a legibilidade do texto.



Figura 14 – Capa e página de rosto do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* | Arnaldo Antunes (ANTUNES, 1997, capa).

1.2.8 Cadência

O poema *Life* (Figura 15) apresenta uma sequência, com afetações cinematográficas, da construção de um ideograma chinês que significa sol – “日” (a luz de todos os tipos de vidas). Utilizou-se de uma licença poética colocar o “I” antes do “L” para que a sequência de construção não fosse interrompida e evoluiu-se para que a compreensão se completasse com a apresentação da palavra “LIFE” no final. Neste poema, o folhear de páginas vincula-se à dimensão do tempo, evidenciando o entendimento do desenho do ideograma e seu significado.

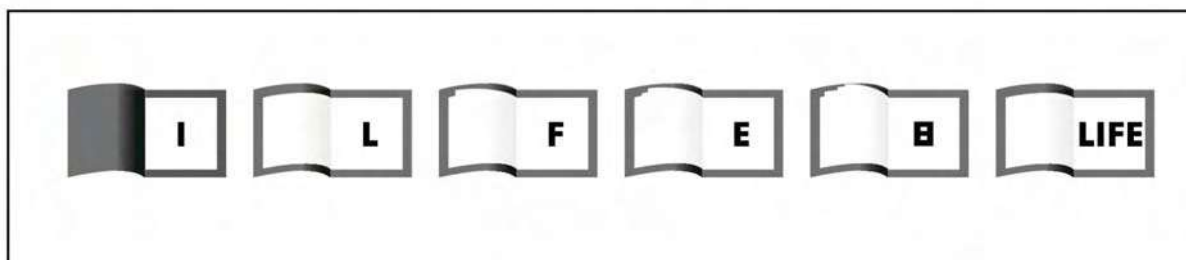


Figura 15 – Poema *Life* – 1967 | Décio Pignatari (PIGNATARI, 2006, p. 172).

A sequência do poema *Organismo* (Figura 16) remete, de forma sintética, ao efeito de *zoom* das câmeras fotográficas, sobre uma frase, que ganha uma série de significados, efeito que se obtém também por conta da troca de algumas letras, na medida em que o foco se aproxima. Esta “câmera”, ao se aproximar, apresenta certa intimidade que favorece a explícita narrativa. Ao final, a “câmera” foca em apenas uma letra que transborda os limites da página, numa representação do orgasmo, o clímax do poema. As letras somem e apenas as formas reinam na última página da sequência, página esta que parece não comportar seu conteúdo. O discurso é reforçado pela utilização de fontes serifadas modernas, cujo desenho possui leve contraste entre hastes grossas e finas, de forma orgânica e elegante.



Figura 16 – Poema *Organismo* – 1960 | Décio Pignatari (PIGNATARI, 2006, p. 149-165).

1.2.9 Colunas

O projeto gráfico do livro *The Telephone Book, Technology, Schizophrenia, Electric Speed* (Figura 17) apresenta um tipo de disposição de texto que viola a uniformidade tradicional da coluna de texto. Dentro da coluna de texto aparecem espaçamentos lineares (*ways*) que simbolizam a fluência de informações possibilitada pela invenção das tecnologias de escrita – um dos assuntos abordados pela publicação. Apesar da utilização desse recurso tipográfico, a legibilidade é mantida, pois o espaçamento entre as linhas é regulado de maneira apropriada, inibindo qualquer confusão em relação à linearidade tradicional da leitura. Esta interferência gráfica acontece na parte interna da coluna, de forma orgânica, mantendo o contorno tradicional, em formato ortogonal, mantendo a austeridade da mancha interna do livro.

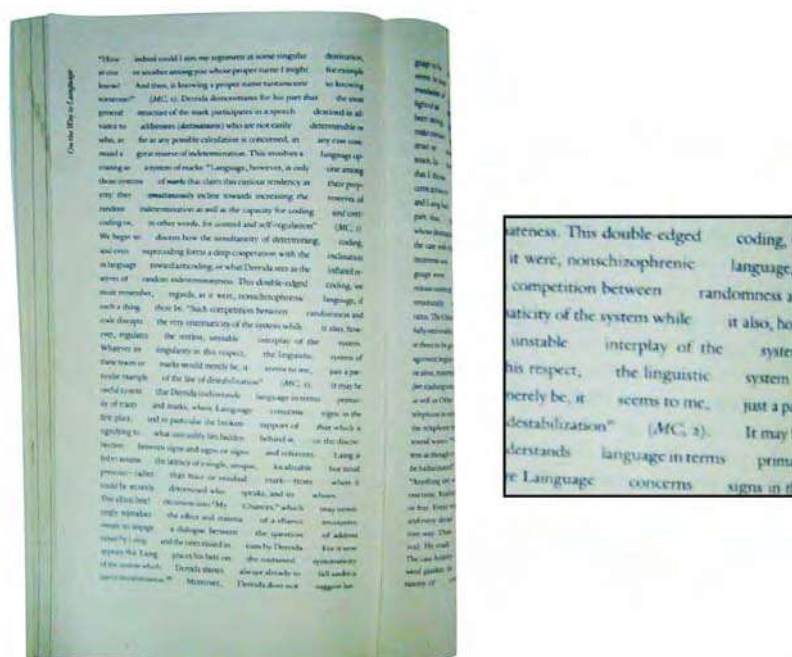


Figura 17 – Página interna do livro *The Telephone Book, Technology, Schizophrenia, Electric Speed* – 1989 | Richard Eckersley (LUPTON, 2006, p. 66).

O seguinte projeto gráfico (Figura 18) está organizado sobre o princípio conceitual e gráfico da colagem, em que transparecem questões ligadas ao caos e à ordem. Caos, no sentido de que existem inúmeros direcionamentos visuais estimulados pela posição das colunas de texto. Ordem, pois a geometrização não ortogonal, direciona o formato das colunas e estimula a configuração de blocos de texto que são facilmente discerníveis. Este leiaute mostra como a irregularidade de formatos das colunas imprime maior flexibilidade ao projeto gráfico como um todo, potencializando seu poder de comunicação, sem perder em funcionalidade. Para salientiar a diferença entre as colunas, foram feitos ajustes no tamanho e no peso das fontes.



Figura 18 – Página interna da revista *Cult & Paste* | Andrea Vazquez (SAMARA, 2007, p. 188-189).

1.2.10 Dimensões

O bloco de texto que contém o início do artigo veiculado pela revista *Fast Company* (Figura 19) foi construído com um tamanho de fonte muito maior que o normalmente utilizado em publicações do gênero. Esta diferenciação, além de colaborar com uma maior legibilidade do texto, representa uma aproximação em relação ao conteúdo, dialogando com o foco da fotografia apresentada na página seguinte da revista, que retrata um homem maduro de óculos. O aproveitamento do espaço da página enquanto conteúdo é otimizado pela regulação do tamanho entreletras, numa proporção que incita uma leve sobreposição das linhas sem comprometer sua leitura linear e que, ao mesmo tempo, clama pela atenção do leitor.

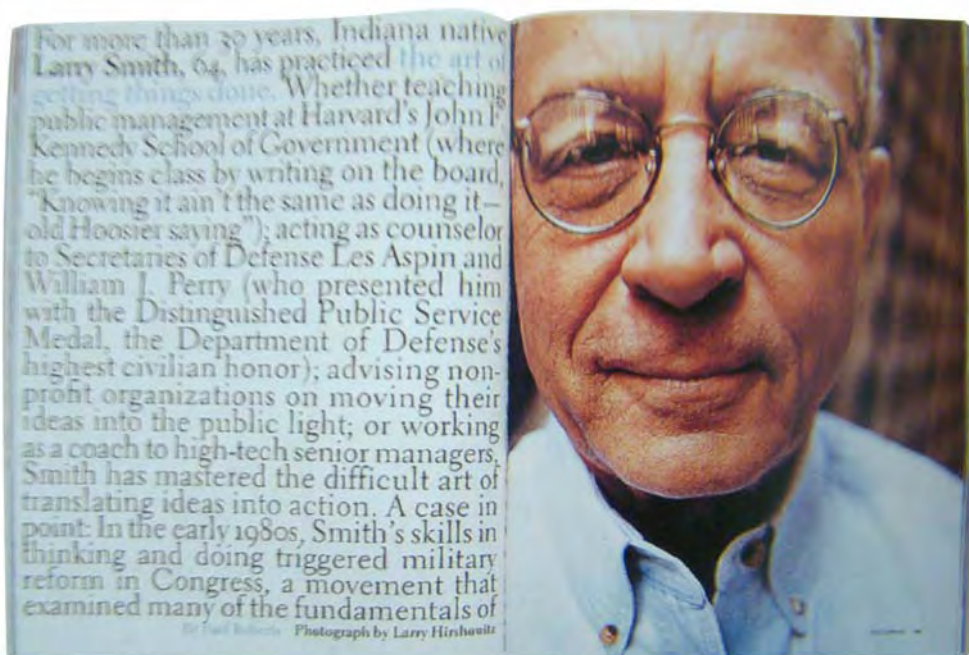


Figura 19 – Página interna da revista *Fast Company* (KING, 2001, p. 136).

A legibilidade é vista como prioridade neste leiaute (Figura 20), pois existe um trabalho tipográfico que favorece uma leitura mais ergonômica, que estimula o olhar do leitor a penetrar, aos poucos, no conteúdo do texto. Este ajuste acontece por meio da diminuição gradual da fonte ao longo da coluna de texto, como se fosse o movimento focal de uma lente. Este recurso, ao mesmo tempo, dialoga com o conteúdo textual da revista sobre esportes radicais e, no caso desta página especificamente, sobre montanhismo. O ajuste do tamanho da fonte cria um escalonamento da coluna de texto, que dialoga com o movimento de escalada pautado pela reportagem apresentada na página. Esta diferenciação dos tamanhos das fontes cria a ilusão de aproximação e distanciamento que as grandes alturas estabelecem, além de convidar para leituras que rotacionam a revista, como no caso do grande título à direita da página.



Figura 20 – Página interna da revista *Blue* (KING, 2001, p. 92).

1.3 PROCESSO DE ARTICULAÇÃO DOS ASPECTOS GRÁFICO-CONCEITUAIS

Como foi visto, os aspectos gráfico-conceituais listados, respondem a uma série de possibilidades expressivas que os projetos gráficos podem potencializar na mancha gráfica dos textos, tanto impressos quanto digitais.

Essas interferências gráficas, no cotidiano de trabalho, acontecem sob condições que são gerenciadas pelas várias esferas que interferem na produção de um livro (preferências do autor, orçamento, práticas editoriais, etc.), que são catalisadas pelo olhar criativo e funcional do *designer*.

Por conta da prática do chamado *design* “artesanal”, hoje existe uma maior possibilidade de interferência do “cliente” durante o processo de trabalho do *designer*. Mesmo assim, percebe-se, percorrendo livrarias, que grande parte das experiências gráficas acontecem na capa e não no miolo do livro. Em prol de garantia da legibilidade e da leiturabilidade, ou seja, da função, a mancha interna do livro é mantida em uma redoma tradicional.

Tschichold discutiu amplamente a questão em suas influentes postulações, argumentando que

o trabalho de um *designer* de livro se difere essencialmente do de um artista gráfico. Este está buscando constantemente novos meios de expressão, levado ao extremo pelo desejo de ter “um estilo pessoal”. Um *designer* de livro deve ser um servidor leal e fiel da palavra impressa. É sua tarefa criar um modo de apresentação cuja forma não ofusque o conteúdo e nem seja indulgente com ele. O trabalho do artista gráfico é a auto-expressão, ao passo que o *designer* de livro responsável, consciente de sua obrigação, despoja-se desta ambição. O *design* de livro não é campo para aqueles que desejam “inventar o estilo de hoje” ou criar “algo novo” (TSCHICHOLD, 2007, p. 31).

Apesar de este ensaio de ter sido escrito em 1958, seu trabalho é uma referência muito forte para o *design* editorial até hoje, principalmente de livros com alto valor agregado, que se tornaram parâmetros de qualidade para parte significativa da produção editorial. No mesmo sentido se manifesta Hendel (1999, p. 9), que argumenta que o *design* das coisas cotidianas é invisível, apoiado na tradição e nas convenções.

Por outro lado, Chartier (1997, p. 72) ressalta que existem autores da era da multimídia que são governados, não mais pelas formas do objeto-livro tradicional, mas pelo processo de criação, pela pluralidade de formas de apresentação do texto

permitida pelas ferramentas eletrônicas. Segundo ele, para esses autores parece claro que a configuração do livro está relacionada com o tipo de conteúdo abordado e necessita de soluções diferenciadas para que este diálogo (comunicação visual e texto) aconteça de forma funcional ou harmônica. Esta “simbiose” já acontece coloquial e tradicionalmente em diferentes tipos de texto, como o jornalístico, o literário, o didático, o poético, o experimental, etc.

Uma mudança começou a acontecer na medida em que novos assuntos começaram a ser abordados nas editoras, como, por exemplo, livros sobre “cultura visual” que acabaram exigindo refinamentos no processo de planejamento visual, produção gráfica e impressão dos livros. Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, a leitura recebe interferência aguda da reverberação das novas configurações visuais dos produtos pós-modernos (como a televisão, a publicidade, as embalagens, etc.), difundidos pela indústria do consumo capitalista e que, naturalmente, compõem de forma rápida, “randômica” e transitória o repertório visual da sociedade. O livro, como suporte, apresenta a funcionalidade consagrada por sua história, pois representa o oposto do que é efêmero, mas ao mesmo tempo pode ter características flexíveis e adaptáveis aos contextos em que está inserido.

2 PROJETO GRÁFICO A SERVIÇO DO CONTEÚDO TEXTUAL

Somente porque uma coisa é legível, isso não quer dizer que ela comunica; pode ser que esteja comunicando a coisa errada. Alguns títulos tradicionais de livros, enciclopédias, ou muitos livros que os jovens jamais apanhariam numa prateleira, poder-se-ia torná-los mais atraentes. Enviar a mensagem errada ou não enviar uma mensagem suficientemente forte é, no mais das vezes, um problema das publicações. Você pode ser legível, mas que emoção está contida na mensagem?

David Carson

2.1 CONTO COMO PROPOSTA

O conto “Pequenas Distrações” é o primeiro dos seis contos que integram o livro intitulado “Peão envenenado e outras provocações” do autor Gregório Bacic (2002). Na edição atual do livro, percebe-se que o conto é apresentado segundo um projeto de diagramação tradicional, não se diferenciando, graficamente dos outros cinco contos que compõem o livro. O projeto gráfico distribuiu o texto em sete páginas, de forma discreta, apenas salientando diferenciações claras entre título e texto corrido. A mancha gráfica é regular, geométrica, não apresentando quaisquer relações dialógicas entre o conteúdo semântico e disposição gráfica do texto.

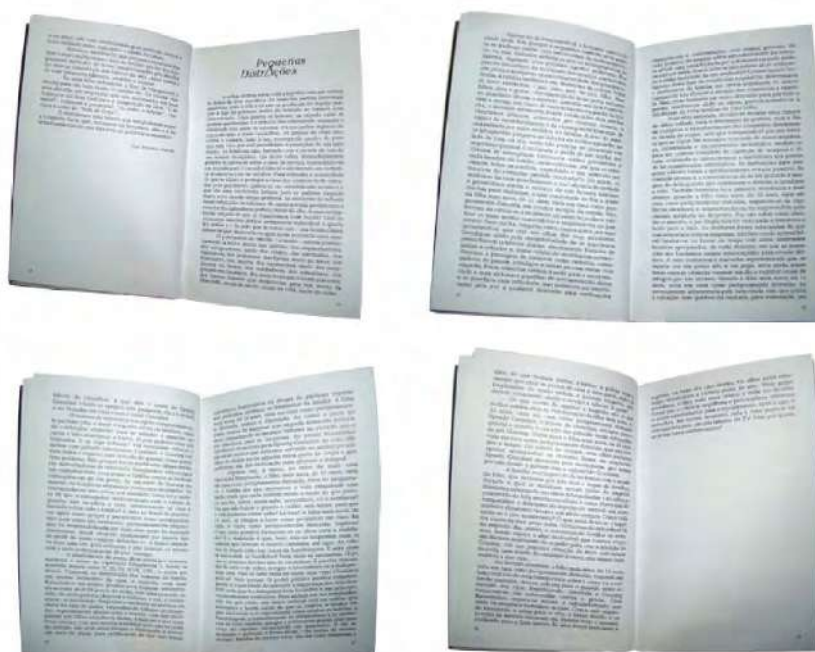


Figura 21 – Mancha interna do conto “Pequenas Distrações” do livro *Peão envenenado e outras provocações* de Gregório Bacic (BACIC, 2002, p. 13-19).

Neste contexto, a primeira razão que direcionou a escolha de “Pequenas distrações” foi o fato de o texto se enquadrar na categoria literária de um conto, que consiste em uma narrativa curta, em prosa que comunica o necessário, de forma breve e concisa, em um número reduzido de páginas – brevidade esta, vale ressaltar, que não compromete a qualidade do texto no sentido de produzir em quem lê um efeito de impacto ou catarse. O conto apresenta um único conflito que direciona toda a história, restringido por questões espaciais e temporais. Todas as características citadas são interessantes para a viabilidade do projeto pretendido sob o ponto de vista da execução, da adequação ao cronograma e da análise do produto final, propostos pela metodologia desta dissertação.

O atual projeto gráfico é eficiente no que diz respeito a questões de custo-benefício e legibilidade, mas não há uma preocupação em apresentar o texto de forma mais persuasiva, até porque esta não é a proposta editorial escolhida para a apresentação do conto, tendo sido mantidas a neutralidade e a tradição, que contrastam com a acidez provocativa do conteúdo. Porém, por mais neutro que seja o projeto gráfico, é importante ressaltar que o processo de leitura está relacionado a aspectos individuais e às experiências do leitor. Para Beber e Ramos (2009, P. 6), costumes e hábitos de leitura direcionam a percepção sobre o texto; “ler é, pois, atribuir sentidos”.

Segundo as autoras, a apropriação da palavra é uma ferramenta para desvelar os sentidos do texto (visual, escrito ou verbal), emancipando o leitor a uma situação de liberdade. Nesse contexto, a neutralidade escolhida não deixa de ser uma escolha acertada para dar suporte à apresentação do texto.

Entretanto, uma obra, pela forma estética, também pode romper com experiências dos leitores e colocá-los diante de uma nova questão. O horizonte de expectativas conserva experiências vividas, mas também antecipa possibilidades de concretização; ele expande o comportamento social rumo a outros objetos, vislumbrando novos caminhos para a futura experiência (BEBER; RAMOS, 2009, p. 7).

Desta forma, uma preocupação com o projeto visual do livro constitui, juntamente com o conteúdo do livro, uma unidade que pode estabelecer certa harmonia ou simbiose em prol da melhor configuração do objeto livro. Por meio de sua atual tecnologia de confecção, é possível, de maneira menos demorada, maior

controle da qualidade gráfica do material a ser produzido e, posteriormente, impresso.

Segundo Araújo (2008, p. 277), a partir da década de 1980 aumentou a diversidade de livros com ênfase em uma linguagem visual que estabelecesse um elo entre texto e imagem como fonte adicional de informação e expressão.

Cronologicamente, esse período coincide com o início da utilização dos aplicativos informatizados (*Desktop Publishing*) à disposição dos processos de produção gráfica e artística. O processo de digitalização criou interfaces e suportes novos, variados e/ou interativos, que tanto dialogam com os conceitos trabalhados como colaboram para uma difusão constante, atingindo grande número de indivíduos expectadores de um amplo *mix* de informações como vídeos, filmes, anúncios, *games*, etc. Além disso, existe o estímulo ao consumo tecnológico, por meio de equipamentos multifuncionais como microcomputadores, celulares e câmeras digitais. Desta forma, a produção de imagens se populariza e se integra ao cotidiano das pessoas como algo individual, acessível e descartável.

Contextualiza-se então, o segundo motivo influente para a escolha do conto de Gregório Bacic. Reside no fato de que este texto foi visto pela primeira vez, pelo autor desta dissertação, na série da TV Cultura chamada “Contos da Meia-noite”.²

A série Contos da Meia-Noite (CMN) é formada por um conjunto de programas que apresenta uma leitura audiovisual de autores nacionais. Estes programas foram exibidos de segunda a sexta-feira na TV Cultura à meia-noite. Em cada programa foi veiculado um conto de um autor brasileiro. O programa apresentou o conto sempre antecedido por uma abertura. A primeira parte do programa tinha por finalidade situar os contos quanto às questões de: autoria, época, estilo e trama. Logo em seguida, o conto era oralizado por um ator ou uma atriz. O ritmo da oralização foi construído pela edição de vídeo e pela entonação vocal (interpretação/leitura). Paralelamente ao movimento narrativo de oralização, imagens eram projetadas no cenário, criando um clima alusivo ao texto retratado.

² Alguns programas da série ainda podem ser vistos pela internet em sites de compartilhamento de vídeos, como o YouTube. Disponível em: < <http://www.youtube.com>>.

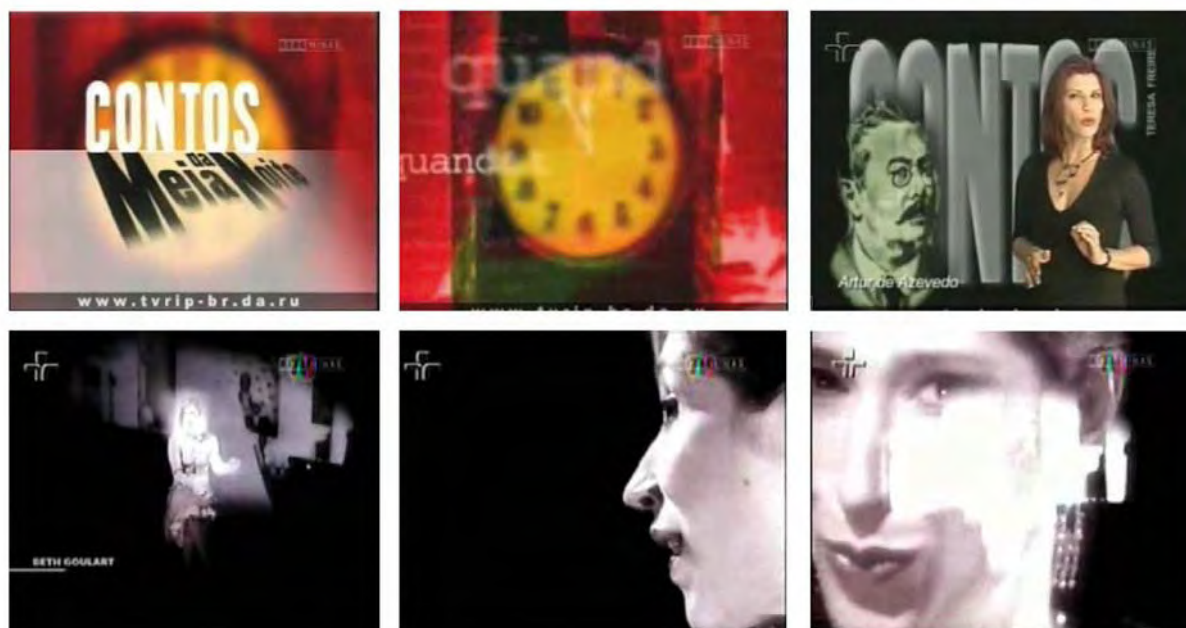


Figura 22 – Fotomontagem ilustrativa da abertura do programa da série Contos da Meia-Noite e trechos da leitura do texto Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vrVjInEJlw4&feature=related>>. Acesso em: 2 set. 2010.

A proposta da série CMN é similar a do projeto gráfico estudado nesta pesquisa, pois em ambos os casos existe a fiel apresentação de um texto, com grande ênfase em seu conteúdo semântico, mas usando recursos visuais próprios da mídia na qual ele é veiculado. Desta forma, o texto ganha novas roupagens que, segundo Aumont (1993, p. 60), “encadeiam diversas fixações sucessivas sobre uma mesma cena visual, a fim de explorá-la em detalhe”, por conta do diálogo entre as linguagens. Esse processo é facilitado pela capacidade de prender a atenção às informações apresentadas por meio das variações no campo visual, que dialogam com o conteúdo do texto.

Assim posto, o texto escolhido para ser diagramado adapta-se à proposta desta dissertação por favorecer o processo de experimentação adotado neste trabalho. No entanto, para afinar os interesses sobre o que é mais importante e deve ser destacado e o que deve ser deixado em segundo plano no contexto do planejamento visual do livro, recorreu-se à prática, comum na área de *design*, da elaboração coletiva de um documento chamado “*briefing*”, que serve para organizar e ditar os direcionamentos básicos do projeto gráfico a ser realizado.

O *briefing* pode ser elaborado de várias maneiras, mas no caso do projeto gráfico estudado nesta dissertação, será elaborado a partir de informações retiradas do conto escolhido para compor o livro.

2.2 A NECESSIDADE DA CONSTRUÇÃO DE UM *BRIEFING* ESPECÍFICO

O *briefing* é uma ferramenta utilizada pelos profissionais da área de *design* para reger e direcionar as escolhas estéticas e técnicas em um projeto a ser desenvolvido, conectando, por escrito, as necessidades do demandante (por exemplo, a empresa contratante) e do projetista (o *designer*) acerca dos conceitos básicos a serem passados para o público-alvo, objetivados pelo projeto ou que sejam inerentes ao negócio da empresa.

Este documento é construído antes de qualquer elaboração prática do projeto e tem influência durante todo o seu andamento, pois zela pela manutenção de uma série de detalhes relevantes e essenciais para o trabalho a ser desenvolvido. Sua construção não consiste em um processo prescrito ou que possua fórmulas prontas, imutáveis, pois é elaborado de acordo com a natureza do projeto. Essa construção colabora com a busca de inovação, considerando peculiaridades conceituais e de exequibilidade técnica.

Phillips (2007, p. XV) afirma que muitos projetistas alegam que o *briefing* não é uma ferramenta compatível com a natureza subjetiva e criativa necessária ao *design*, pelo seu caráter, a princípio, formal e burocrático, além de “espantar” alguns perfis de clientes, devido ao caráter procedimental e diretivo. Segundo o autor, o *briefing* pode ser abreviado ou dispensado em alguns projetos simples ou meramente operacionais, mas em geral proporciona benefícios inegáveis quando bem elaborado, porque coloca a criatividade em *design* a serviço da solução dos problemas específicos propostos pelo projeto.

Essa melhor compreensão do projeto gráfico a ser executado é interessante para esta dissertação uma vez que, devido ao caráter experimental do projeto gráfico, há a necessidade de pontuar questões-chave específicas, relacionadas com

os objetivos deste trabalho e que direcionam as escolhas realizadas durante todas as etapas de elaboração do livro.

Por se tratar de um projeto que será confeccionado por apenas um *designer*, o *briefing* deve preencher lacunas que possam, por ventura, oferecer obstáculos à diagramação, estabelecendo, assim, um contato direto entre a criação e a execução do projeto gráfico e possibilitando ao *designer* trabalhar em duas situações:

1. empregar sua criatividade para gerar soluções gráficas adequadas aos conceitos presentes no texto, ou seja, a previsão;
2. empregar sua criatividade para gerar soluções gráficas a partir das circunstâncias específicas do projeto gráfico que serão tratadas no momento em que elas aparecerem na diagramação, ou seja, o improvisado.

No projeto gráfico estudado nesta dissertação, não existe necessidade de se responder à demanda de um cliente específico ou de um público-alvo definido, o que poderia inviabilizar a elaboração de um *briefing* tradicional.

No entanto, este *briefing* estará a serviço do texto a ser diagramado, atendendo as demandas específicas da narrativa proposta.

O *briefing* não vai abordar características estéticas do projeto gráfico (pois, estas já foram abordadas no Capítulo 1), e sim apontar algumas questões importantes acerca do texto, estabelecendo com mais precisão onde, preferencialmente, podem acontecer os elos dialógicos entre conteúdo e forma do texto, criando parâmetros para a experimentação de transformar a mancha de texto em representação simbólica e conseqüentemente, imagética.

2.3 DEFINIÇÃO DOS PARÂMETROS A SEREM TRABALHADOS PELA DIAGRAMAÇÃO

A percepção tem fator decisivo no trabalho do *designer* o qual acaba no ponto em que começa o do observador, que o vai completar com sua interpretação. O significado encontrado em uma obra de arte vincula-se a vários fatores, entre eles, a condição física e intelectual do leitor, além da própria mensagem contida no objeto.

O processo de comunicação não termina quando a mensagem é codificada pelo emissor e decodificada pelo receptor. Todo o processo de decodificação é bastante marcado pela circunstância que o envolve. Dessa forma, a própria circunstância é capaz de provocar mudanças na escolha do código, alterando não só o sentido como a quantidade de informações da mensagem (SOUZA SILVA, 1985, p. 27); pode-se dizer que as mensagens estão ligadas à sua estrutura visual, a qual é elaborada a fim de que o leitor possa discernir, com rapidez e confortavelmente, aquilo que para ele apresenta algum interesse.

Esta tentativa de transformar a mancha de texto em representação visual, ou seja, uma representação simbólica através de um *design* “artesanal” é direcionada pela “liberdade” oferecida pela leitura, pois este consumo cultural é, ele mesmo, uma produção de imagens que ainda não estão materializadas externamente, mas que já assumem um sentido no âmbito do processo de leitura pessoal, particular. A leitura pode ser completamente nova ou inesperada, como “o olhar de um pintor, cujo ver já é um pintar e para quem contemplar já é um fazer e enquanto o faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREISON, 1997, p. 25-26).

De outro lado deve-se considerar o conjunto dos condicionamentos que derivam das formas particulares nas quais o texto é posto diante do olhar, da leitura ou da audição, ou das competências, convenções, códigos próprios à comunidade a qual pertença cada espectador ou cada leitor singular. A grande questão, quando nos interessamos pela história da produção dos significados, é compreender como as limitações são sempre transgredidas pela invenção ou, pelo contrário, como as liberdades da interpretação são sempre limitadas. A partir de uma interrogação como essa será talvez menos inquietante pesar as oportunidades e os riscos da revolução eletrônica (CHARTIER, 1998, p.19)

Então, a leitura pressupõe uma liberdade do leitor para mudar aspectos que eram intencionados pelo livro. Mas esta liberdade leitora, no caso do projeto deste livro, não é absoluta. Ela é cercada por limitações oriundas da forma como a leitura feita pelo *designer* diagramador dialoga com a forma da mancha gráfica, por meio das ferramentas utilizadas para sua construção, como entende Melo (2003, p. 44) no tocante ao fato de a linguagem gráfica ter mudado sob o impacto do computador, particularizando ainda mais esta leitura.

2.4 SELEÇÃO DOS ELEMENTOS GERADORES – *BRIEFING*

O conto “Pequenas Distrações” apresenta uma família que convive com seus medos e que tenta encontrar em instrumentos de proteção residencial e pessoal, uma invisível sensação de segurança. Salienta-se no texto, a postura de uma das personagens, “a filha, de 15 anos, vista em casa como perigosamente distraída”, que, avessa à consternação familiar, representa os efeitos imprevistos dos excessos familiares frente a seus medos.

Desta forma, serão apresentados a seguir os elementos textuais do texto “Pequenas Distrações” que, de acordo com a leitura pessoal do *designer*, podem gerar, por meio da diagramação (referenciada nos critérios gráfico-conceituais levantados no Capítulo 1), experiências visuais configuradas pela experimentação do formato da mancha gráfica do livro através de “10 elementos geradores” a serem salientados pelo projeto gráfico, mais detalhadamente explicado no Capítulo 3. Os trechos que seguem, extraídos do conto “Pequenas distrações”, foram o ponto de partida para a listagem de tais elementos geradores e formadores do *briefing* do planejamento visual do projeto.

2.4.1 Descrição do Ambiente

No início do conto, o autor descreve o ambiente apresentando os elementos arquitetônicos personificados como agentes protetores, representantes de uma segurança concreta. Estão grifados a seguir, trechos do texto que exemplificam as metáforas construídas entre os elementos arquitetônicos e a exacerbada necessidade de segurança, tão perseguida pela família relatada no conto.

A antiga mureta subiu com a rapidez com que sobem os tijolos de uma sepultura. As setas dos portões cresceram apontadas para o céu e só não se perderam no espaço porque a laje do primeiro andar do sobrado as conteve com determinação. Uma guarita se instalou na calçada entre as árvores moribundas e a entrada dos automóveis, vigiando o cimentado que, antes da reforma, era um jardim ingênuo de copos de leite e rosas vermelhas. As janelas de cima dão, contra a vontade, para a rua, envergando grades de puro aço, com vãos que mal permitiriam a passagem de um gato esquivo. [...] A casa antigamente singela só não se transformou

num bunker total de segurança máxima, porque permanecia vulnerável à queda dos aviões e – do jeito que as coisas iam – aos bombardeios aéreos de que, mais cedo ou mais tarde, o crime lançará mão.

2.4.2 Objetos Citados

Este trecho apresenta uma série de micro e macro, passivos e ativos, grandes e pequenos, objetos que garantiriam a guarda da fugidia sensação de controle em relação aos imprevistos que poderiam “arrefecer as trincheiras” familiares.

[...] evoluiu-se para um sistema completo de captação de imagens e de sons, ocultando-se microcâmaras e microfones nos pontos do lar considerados estratégicos.

O sistema de segurança era agora comprovadamente perfeito... Mas [...] e se algo falhasse? Foi necessário reforçar a segurança com pitbulls amestrados: Goebbels e Goering [...] como penúltima instância. Sim, porque havia uma última instância: metralhadoras de cano curto, Kalashnikov, adquiridas à um contrabandista para armar a família contra terríveis conseqüências de um porre, um surto de loucura, ou até mesmo da traição do segurança nordestino de plantão! [...] A lógica imperava mais uma vez: para enfrentar o pior inimigo, somente com a mais poderosa arma do pior inimigo.

2.4.3 Ironia

Este trecho mostra como o cotidiano da família virara uma “operação residencial de guerra”; os exageros são retratados, pelo autor, com certo humor.

Apesar de já inexpugnável, a fortaleza carecia de ainda mais. [...] era preciso assegurar-se da confiabilidade dos guariteiros. Assim a família instituiu o uso doméstico do crachá. Todos os nove residentes – pai, mãe, avó, tio-avô, filho, duas filhas, nora e genro – deveriam portá-lo no peito, cabendo ao guariteiro liberar a entrada somente aos que cumprissem a norma. [...] De início, as mulheres da casa questionaram a real eficácia do método e protestaram contra o anúncio de que haveria também crachás para os visitantes. [...]

O recebimento de pizza, duas vezes por semana, mereceu o nome de Operação Margherita I, depois se repetindo com II, III, IV, XVII, LXI... e assim por diante. Consistia na distribuição dos homens da família em pontos recônditos da casa, à espreita, com suas Kalashnikov em punho, prontas para disparar, escondendo-se o pai atrás da janela do sótão, com

uma granada na mão, de onde poderia observar o torno, a rua, e contratar, se necessário. Enquanto o mulheril se postava em alerta na sala de jantar, empunhando talheres pontiagudos, especialmente afiados para a ocasião, com que decepariam aos vilões acuados os dedos, a mão, ou o que mais fosse preciso, o tio avô recebia a entrega pelo vão da jaula de portões, não sem antes obrigar o entregador a provar um naco da pizza, para certificar-se de que não trazia soporíferos, barbitúricos, ou drogas de qualquer espécie que pudessem arrefecer as trincheiras da família.

O crescimento vertiginoso desses eventos nessas estatísticas determinavam a preferência da família por carros populares, os únicos capazes de não chamar a atenção dos criminosos à espreita. Mas como bastasse um único descuido para pôr tudo a perder, resolveu-se elidir os riscos providenciando a blindagem da frota familiar de Uno Mille.

2.4.4 Enumeração

Este trecho exemplifica o recurso textual utilizado pelo autor para mostrar o volume de agentes que estimulavam a imaginação dos membros da família acerca de qualquer possibilidade de contato com a violência social.

O patrimônio da família – o medo – estava provisoriamente a salvo; medo de ladrões, dos seqüestradores, dos estupradores, medo dos ventos, das enchentes, dos miseráveis, dos poderosos, dos fiscais, medo do terror, dos traficantes, dos negros, dos nordestinos, medo dos maloqueiros da favela, dos vendedores, dos cobradores, dos pregadores fanáticos, dos moto-boys que fumam maconha, dos ônibus lotados que despencam pela rua, medo da liberdade, medo da morte, medo da vida, medo do outro.

[...] Decidiu ainda pela obrigatoriedade de os guariteiros preencherem relatórios diários, enumerando horários de saída e entradas e, numa coluna de ocorrências extraordinárias, a passagem de terceiros, como carteiros, entregadores de jornais, mendigos, e outras pessoas vistas com suspeitas. Quem sabe se não estaria ali se esboçando um crime hediondo de seqüestro?

2.4.5 Tempo

O texto é marcado por uma série de trechos que relatam como essa consternação familiar evoluiu em um curto espaço de tempo, no qual qualquer falha poderia ser, segundo o que acreditavam, irremediável.

Num mês seguinte, decidiu-se instalar uma câmara voltada para o interregno dos portões [...].

Os que vivem de esperar a tragédia são os que melhor sabem atraí-la. Por distração da filha mais nova, de 15 anos, vista em casa como perigosamente distraída, Speedy González, o filhote de *chiuhua* escapou

para o quintal e invadiu o cercado dos *pitbulls*, sendo estraçalhado por Goering. Vinha atrás a filha mais nova, de 15 anos, vista em casa como perigosamente distraída, que não chegou a tempo. Em estado de choque, seus olhos puderam apenas acompanhar os minutos finais do minúsculo Speedy González devorado pelo mastodonte, que lutava para não dividir o petisco com o enfurecido Goebbels.

No terceiro alvorecer, a filha mais nova, de 15 anos...

2.4.6 Reflexões do Narrador

Destacam-se neste trecho sentenças que representam as reflexões construídas pelo narrador, em nome dos personagens, apresentando um debate que sequer aconteceu no conto.

[...] por que atravessar a vida arrastando esse fardo cruel, que nada contém senão o medo do que poderia um dia, talvez, quem sabe, porventura, vir a acontecer? Por que não baixar a guarda e cuidar, sem temor, para que a vida pudesse correr solta? Lá fora?

A filha mais nova, de 15 anos, se chegou a fazer essas perguntas em casa, foi vista – é claro – como perigosamente distraída. Ingênua! Como seria possível fecharem-se os olhos para a realidade? E a realidade é que, hoje, não se respeitam mais os valores que fizeram o mundo caminhar até aqui. [...] E sabe onde se escondem os bandidos? Nem mais se escondem. Hoje, são as pessoas direitas que se escondem. É preciso desconfiar de tudo e de todos, porque o tiro certo ou a bala perdida vêm. Não se sabe mais de onde, mas vêm! Chamar a polícia?! Nem pensar. [...] seria o mesmo que abrir as portas de casa a essa gente, expor as fragilidades do nosso reduto a pessoas suspeitas, que depois, certamente, *darão serviço* a sabe-se lá quem!

2.4.7 Descrição da Personagem Central

O autor aqui desenha para o leitor a imagem da personagem central, a “filha mais nova de 15 anos”, colocando toda a ingenuidade infantil lado a lado com o poder provocativo e sensual da juventude.

[...] vista em casa como perigosamente distraída, trajando um baby-doll cor-de-rosa transparente sobre o corpo nu e calçando pantufas, desceu plácida para o quintal, rumo ao cercado de cães [...]

2.4.8 Pontuação

Os recursos de pontuação direcionam o ritmo de leitura e podem também estimular a forma como o texto pode ser distribuído na página. Algum recurso visual pode ser utilizado para representar qualquer movimento de entonação de leitura.

[...] o que condenaria ao fim o gosto da filha mais nova, de 15 anos, vista em casa como perigosamente distraída, a receber amigas da escola. [...] só assim se poderia verificar se eram mesmo cumpridores e responsáveis os guariteiros. Sem crachá, ninguém entra: nem o dono, por mais inconfundível que seja aos olhos de seus servidores.

2.4.9 Emoções

O texto apresenta determinados sentimentos dos membros da família relatada no conto, que, externalizados ou não, são intensamente significativos para a sua conclusão.

A família acachapou-se de tal forma com o estado da filha, que decretou por 3 dias o toque de recolher, durante o qual se deveriam extrair lições da tragédia doméstica estampada nos olhos esbugalhados e no silêncio estarecido da bela menina recolhida à cama. [...] O que seria deles, se a tragédia viesse de fora, pelas mãos criminosas de estranhos? Já no segundo dia, porém, a consternação familiar se esvaziou, dando espaço a algo irrefreável que tomava corpo: um discreto sentimento de orgulho para com a atuação de Goering, em sua primeira situação de risco enfrentada naquela casa: diante do cãozinho invasor, não negou fogo, mostrou a que veio.

2.4.10 Clímax

O conto guarda o ponto alto de tensão para o último parágrafo, deixando que haja maior espaço para vazão de sensações por parte do leitor.

Esganiçando, Goebbels e Goering lançaram-se em sobressalto contra a grade. Uma Kalashnikov ergueu-se serena e calculadamente nas mãos da menina que metralhou os cães. Com a mão esquerda brandindo a arma

para o alto, o braço direito e os quadris da menina iniciaram um meneio lento e sensual, evoluindo para a fúria lasciva de uma dança inebriante e orgástica em torno dos cães mortos. Os olhos azuis extasiados descobriram a câmara posta no alto. Num golpe arrebatado, a filha mais nova rasgou a seda cor-de-rosa frontal que a cobria e, orgulhosa e provocadora, ofereceu os peitos assoberbados para o equipamento, após o que, o metralhou. Até aquele momento, toda a cena poderia ter sido assistida pelo circuito interno de TV. Mas por quem, se já não havia sobreviventes?

3 CONSTRUÇÃO E EXECUÇÃO DO PROJETO GRÁFICO

3.1 ESCOPO GRÁFICO DO TRABALHO – FERRAMENTAS E TÉCNICAS

O escopo é a definição do produto ou serviço a ser entregue pelo projeto de acordo com suas necessidades e requisitos, garantindo a este produto as características e funções especificadas. Trata do que está ou não incluído na execução do projeto, dando uma visão geral dos processos utilizados para a produção final.

É interessante ressaltar que o escopo, normalmente, é especificado antes da montagem do projeto gráfico tanto para a solicitação de orçamentos gráficos de produção, quanto para a configuração do arquivo nos *softwares* utilizados.

No caso do estudo desta dissertação, são especificadas a seguir características de acabamento gráfico que direcionarão a montagem do arquivo final a ser enviado para a produção industrial.

3.1.1 Formato

O atual formato do livro “Peão Envenenado e outras provocações” que contém o conto “Pequenas Distrações” é 14 x 21 cm. Esse formato será mantido para o projeto gráfico estudado, tanto por sua funcionalidade e custo-benefício, quanto pelo fato de que a mudança de formato não é foco de estudo desta dissertação.

3.1.2 Impressão

O miolo do livro será impresso em OFF SET, sobre papel branco OFF SET branco, 75 gramas, em sua frente e verso, em 1 cor (impressão 1 x 1) e tem 32 páginas. A capa do livro será impressa em papel OFF SET branco, 240 gramas, apenas em sua frente, em 4 cores (impressão 4 x 0). Tal acabamento gráfico foi escolhido pelo fato de que se trata de um padrão de impressão que se apresenta

com uma interessante relação de custo-benefício e também porque a questão sobre a utilização de acabamentos gráficos extrapola o foco de estudo desta dissertação.

3.1.3 Tiragem

Intenciona-se fazer uma tiragem de 1.000 livros. Essa quantidade de livros seria interessante, pois possibilitaria um número considerável de contatos individuais de eventuais expectadores com o exemplar diagramado, além de ser uma quantidade pertinente à produção industrial.

3.1.4 Softwares

Serão utilizados 4 tipos de *softwares* para elaboração e construção do projeto gráfico do livro. Cada um deles, com suas características específicas, favorecem uma melhor e mais fácil manipulação dos textos e imagens, viabilizando a montagem do arquivo e garantindo a qualidade da impressão. Apesar disso, será possível integrar as informações produzidas, o que colabora para o controle da diagramação e do acabamento final do livro. Os *softwares* são:

a. Software editorial: desenvolvido para diagramação e organização projetos gráficos compostos por várias páginas. Sua programação foi feita de modo que o *designer* possa criar, diagramar, visualizar e editar o universo de conteúdos de um mesmo arquivo (textos, imagens, ilustrações, tabelas, etc.), sem comprometer a capacidade de processamento de informações do computador, o que possibilita maior produtividade. Permite, ainda, a pré-formatação de estilos gráficos e a vinculação de imagens em uma série de formatos digitais, de forma compatível com a produção industrial. Neste projeto, será utilizado o *software* InDesign CS4 da empresa Adobe System.

b. Software vetorial: desenvolvido para criação de gráficos e ilustrações vetoriais, ou seja, oriundas de uma estrutura matemática. Esta tecnologia CADD (*Computer Aided to Drafting and Design* ou em português Computação Aplicada ao Desenho e

Design) tem como base a construção de imagens por meio de equações (vetores) cujas variáveis podem ser alteradas por meio de uma interface, sem perda de qualidade gráfica da imagem e sem comprometer a capacidade de processamento do computador. Além disso, é possível controlar suas características para adequação aos processos de produção industrial. Neste projeto serão utilizados 2 *softwares* vetoriais: o CorelDRAW X4 da empresa Corel Corporation e o Illustrator CS4 da empresa Adobe System.

c. Software bitmap: desenvolvido para a manipulação e o tratamento de imagens *bitmap*, ou seja, são imagens formadas por um mapa de *pixels*. Este tipo de software permite uma série de ajustes, por conta de sua capacidade de interferir e descrever cada *pixel* formador da imagem. Isso possibilita grande poder de construção de novas configurações imagéticas com grande qualidade de acabamento. Tradicionalmente, trabalha com o sistema de “camadas” de informações que podem ser manipuladas individualmente ou ao mesmo tempo. É compatível com um amplo leque de formatos de arquivo e possui ferramentas de controle de imagem para sua reprodução em escala industrial. Neste projeto será utilizado o Photoshop CS4 da empresa Adobe System.

d. Software de fechamento de arquivo: desenvolvido inicialmente como solução para distribuição e transporte de arquivos, este software trabalha com o formato PDF (Portable Document Format ou Formato Portátil de Documento) cuja principal característica consiste em representar um documento com fidelidade ao seu formato original independente do software e versão de origem do arquivo e do sistema operacional ou plataforma que foi usado para criá-lo. Graças a essa capacidade, o formato PDF tornou-se praticamente um padrão mundial de distribuição de documentos. Trata-se de um formato de arquivo compatível com diversos tipos de meios de produção gráfica, bastando que o arquivo seja corretamente configurado para o fim gráfico a que se destina. O arquivo de um documento no formato PDF mantém a formatação, cores, fontes e imagens, exatamente como foi utilizado na criação do documento original, assegurando a integridade do mesmo na distribuição: leitura ou impressão. Será usado o *software* Acrobat Pro, desenvolvido pela empresa Adobe System.

Posto isso, torna-se possível iniciar o processo de desenvolvimento do projeto gráfico e sua respectiva montagem do arquivo.

3.2 EXPERIMENTO X MÉTODO

O projeto começa a tomar forma a partir do momento em que, devido à antecipação de questões acerca projeto ideal, promove-se a interação dos requisitos do projeto (*briefing*, referências e ferramentas) na busca pela comprovação da capacidade expressiva que este tipo de diagramação pode agregar a um texto.

Pelo fato de o conceito de projeto se tratar de um esforço temporário empreendido para criar um produto, serviço ou resultado exclusivo, atingindo o objetivo final dentro de um prazo limitado e seguindo as atividades em uma lógica pré-definida, há a necessidade de algum sistema de monitoração que possa medir o sucesso da implementação do processo em questão, bem como identificar mudanças no mesmo, em função dos imprevistos que podem ser pertinentes para o discurso gráfico proposto. Para tanto, as variáveis devem ser gerenciadas conforme a complexidade e a interdependência dos elementos contemplados pela diagramação.

A natureza investigadora da pesquisa experimental precisa compreender as restrições gerais do contexto da produção do trabalho, para poder transformar, mediante devidas escolhas, o projeto em algo profundo e relevante, elencando instruções, configurando problemas e sugerindo possibilidades que equilibram idiosincrasias com a disciplina formal.

Lupton e Phillips entendem por experimento gráfico algumas operações de análise formal, material ou de processo no sentido metódico ainda que aberto, como é o caso deste trabalho, no qual tal abertura é conveniente tendo em vista os resultados gráficos objetivados. “Experimentar é isolar elementos de uma operação, limitando algumas variáveis a fim de melhor estudar outras” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 11), pois um experimento levanta uma questão ou testa uma hipótese cuja resposta não é conhecida de antemão.

Este capítulo tem o intuito de entender as forças expressivas por trás das soluções gráficas, concentrando esforços representativos do protagonismo reflexivo do ato de projetar, criar, etc.

O projeto gráfico realizado como complemento desta pesquisa entende que o “projeto ideal” situa-se, concretamente, entre a intersecção dos três requisitos, já apresentados, que norteiam toda a construção do leiaute do livro, conforme a Figura 23.



Figura 23 – Gráfico representativo da natureza do projeto

Este gráfico mostra como o *briefing* e as referências convergem para a construção de um discurso poético e expressivo, porém não sem se submeter às ferramentas digitais e gráficas, pois sua utilização otimizada, torna o trabalho exequível e viável para produção industrial.

Para que haja um entendimento mais sistemático de como ocorrerá esse processo de intersecção, apresenta-se a seguir, uma matriz (Tabela 1) em que foram, inicialmente, cruzados os elementos do *briefing* juntamente com as referências gráficas escolhidas para compor o projeto gráfico do livro.

elementos geradores	características gráficas conceituais									
	Hierarquia	Imagem	Diálogo	Legibilidade e Leiturabilidade	Grade	Improviso	Sobreposições	Cadência	Colunas	Dimensões
Descrição do ambiente						?				
Objetos citados						?				
Ironia						?				
Enumeração						?				
O tempo						?				
Reflexões do narrador						?				
Descrição da personagem central						?				
Pontuação						?				
Emoções						?				
Climax						?				

Tabela 1 – Matriz “elementos geradores” X “aspectos gráficos conceituais”

O intuito da construção desta matriz é tentativa de mapear, esquematicamente, o volume de possibilidades que podem existir entre estes dois requisitos.

As combinações envolvendo o “improviso” foram previamente eliminadas pelo fato de que se referem, especificamente, ao que não é previsível no projeto, sobrando uma série de possibilidades combinatórias entre os “elementos geradores” (*briefing*) e as “características gráfico conceituais” (referências).

Num contexto comercial, o elemento “improviso”, poderia se referir a um inconveniente que, de alguma forma, atrapalharia os resultados concretos objetivados pelo projeto. Porém, no contexto da produção artística, circundante desta dissertação, o improviso se torna um diferencial lógico e, portanto, positivo, pois, como afirma Ostrower (1990, p. 9), o “lógico”, num sentido artístico, é a adequação de formas a um contexto expressivo.

O “improviso”, no contexto deste projeto, tem também uma relação histórica e simbólica com a produção de um dos precursores da poesia visual, Stéphane Mallarmé – cuja obra é referência nessa área –, e com seu projeto intitulado *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (ou “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”), no sentido de que durante a produção artística, existe um processo de reflexão que reorganiza as informações.

Para começar a experimentação, foram selecionadas dez intersecções para servirem de marco para a montagem do arquivo digital do livro, o que se fez mediante associações propositais e intuitivas, conforme ilustrado pela matriz a seguir (Tabela 2):

elementos geradores	características gráficas conceituais									
	Hierarquia	Imagem	Diálogo	Legibilidade e Leiturabilidade	Grade	Improviso	Sobreposições	Cadência	Colunas	Dimensões
Descrição do ambiente		✓				?				
Objetos citados						?				✓
Ironia			✓			?				
Enumeração						?	✓			
O tempo						?		✓		
Reflexões do narrador					✓	?				
Descrição da personagem central				✓		?				
Pontuação						?			✓	
Emoções				✓		?				
Clímax	✓					?				

Tabela 2 – Matriz “elementos geradores” X “aspectos gráficos conceituais” – Simulação

Os primeiros leiautes das páginas são montados usando os critérios apresentados na Tabela 2. Portanto, a partir de uma previsão inicial, induz-se a mancha de texto a adotar formatos distintos.

Para tanto, essas configurações podem ser gerenciadas por recursos presentes nos *softwares* utilizados, como, por exemplo, o chamado “estilo de parágrafo”, que consistem em pré-formatações de texto realizadas em um painel de controle, por meio do qual se podem configurar, previamente, variantes como fonte, cor, tamanho, alinhamento, recuos, etc., que, posteriormente, são acionadas via painel de controle ou comando de teclado (*shortcut* ou, em português, atalho). Uma vez aplicado esse “estilo”, o parágrafo fica vinculado a ele. Este recurso facilita possíveis alterações, pois, após a aplicação de uma série de “estilos de parágrafo” ao longo do texto, é possível modificar os trechos, respectivamente vinculados, tornando mais ágil o processo de experimentação da forma da mancha de texto.

A partir da primeira configuração de texto e de seus resultados é possível estabelecer novas conexões que favoreçam seu discurso através dos elementos visuais dispostos no projeto gráfico, além de explicitar em que locais ou momentos ocorrem imprevistos. Desta forma, facilita-se o processo de seleção e escolha do que de fato é interessante para o projeto gráfico e em que situações pode acontecer interferências diferenciadas no texto.

Esta matriz articula questões subjetivas e interpretativas com configurações gráficas e concretas, apresentando pontualmente, momentos de reflexão acerca do texto a ser diagramado, favorecendo o domínio e o controle dos resultados.

CONCLUSÃO

A revisão literária permitiu a utilização de projetos gráficos pós-modernos como referenciais para a criação do trabalho complementar anexo, com a condição de que fossem equilibradas questões experimentais e a tradição, apresentando um resultado concreto que tem a possibilidade de incitar ou materializar, visualmente, outros processos de leitura e fruição do texto.

A pesquisa, que pretendia caminhar pela esfera da experimentação, acabou encontrando na sistematização elaborada algumas respostas que se tornaram relevantes para os resultados mostrados pelo trabalho complementar anexo – o livro. A pesquisa viabilizou a apresentação de um projeto gráfico que mantém possibilidades de leitura vinculadas a determinadas questões do texto “Pequenas Distrações”. No entanto, torna-se necessário, em outro momento acadêmico, estudar com mais profundidade quão eficiente é este sistema em relação à experiência de determinados perfis de leitor ou a outros gêneros de texto. Tal análise pode acontecer de forma qualitativa, analítica ou crítica, todas relevantes à natureza experimental desta pesquisa.

Esta sistematização esteve vinculada à organização de um processo criativo: articulação de referências, intenções e limitações. Sendo assim, a investigação conclui que existe a possibilidade de implementar o mesmo sistema em outras áreas de produção artística, devido à organização de um processo criativo que normalmente não acontece de forma linear, sem perder de vista as possibilidades de intervenções ocasionais durante o seu processo.

Outra questão importante, para estudo posterior, consiste na possibilidade de implementar esse sistema como forma de organização do fluxo de produção de um trabalho coletivo e experimental, pois as leituras intuitivas entre “elementos geradores” e “características gráfico-conceituais” seriam exponencialmente multiplicadas, o que favoreceria outros resultados para o projeto gráfico.

Conclui-se que, se por um lado a temática se expandiu para a sistematização de elementos inerentes à mancha do texto, por outro lado foi extremamente sucinta a respeito da sistematização da utilização da tipografia e das possibilidades gráficas oferecidas pelo suporte livro, como impressão e

acabamentos. Tal incorporação das possibilidades gráficas na matriz apresentada no Capítulo 3, poderia, de fato, ter enriquecido o resultado visual do projeto final. Porém, ressalta-se que a investigação teve como foco trabalhar apenas com questões relacionadas à mancha de texto.

Porém, ao findar esta pesquisa apresentam-se algumas diretrizes gerais de organização do processo criativo em relação aos resultados gráficos:

- Elemento "Subjetivo" – Elementos geradores ou intenções.
- Elemento "Objetivo" – Características gráfico-conceituais ou referências.
- Elemento Intuitivo – Relações entre os elementos "Subjetivo" e "Objetivo".
- Elemento Flexível – Incorporação do "improvisado" e seu potencial estético.
- Elemento Técnico – Limitações gerais do projeto.

Assim, a partir dessas diretrizes e dos referenciais oferecidos ao longo desta pesquisa é possível crer na construção de uma obra traçada dentro dos domínios de uma diagramação artesanal e expressiva que dialogue com o conteúdo textual.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, L. *Jornalismo – Matéria de primeira página*. Fortaleza: Tempo Brasileiro, 1982.
- ANTUNES, A. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ARAÚJO, E. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon; São Paulo: UNESP, 2008.
- ARAÚJO, R. *Poesia Visual – Vídeo Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ARNHEIN, R. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira Thompsom Learning, 1998.
- AUMONT, J. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro, Campinas: Papirus, 2001
- AUSTIN, T.; DOUST, R. *New media design*. Londres: Lawrence King Publishing, 2007.
- BACIC, G. *Peão envenenado e outras provocações*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- BAHIA, J. *Jornal – História e Técnica*. São Paulo: Martins, 1967.
- BANDEIRA, J.; BARROS, L. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BARBOSA, L; CAMPBELL, C. (Org.). *Cultura consumo e identidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- BEBER, Fabiana Inês; RAMOS, Flávia Brocchetto. *Leitura: um exercício de ubiquidade?* 2009. Disponível em: <http://www.unisc.br/cursos/pos_graduacao/mestrado/letras/anais_2coloquio/leitura_exercicio.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2010.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BORJA DE MOZOTA, B. *Design Management: using design to build brand value and corporate innovation*. New York: Allworth, 2003.
- BURKE, P. *Uma história social do conhecimento – de Gutemberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- CAMPOS, H. (Org.). *Ideograma*. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1997.

COLLARO, A. C. *Projeto Gráfico, teoria e prática da diagramação*. São Paulo: Summus, 2000.

COUCHOT, E. *A tecnologia na arte – da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre, UFRGS, 2003.

DINKLA, S. *Jenny Holzer - I can't tell you*. Duisburg: Hatje Cantz, 2004.

DZ. CENTRO DE DISEÑO INDUSTRIAL. *Manual de Gestão de Design*. Lisboa: Porto, 1997.

ECO, Humberto. *A estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Sobre a efemeridade das mídias. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. *The New York Times*, 26 abr. 2009. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/blogs-colunas/colunas-do-new-york-times/umberto-eco/2009/04/26/ult7202u4.jhtm>>. Acesso em: 26 abr. 2009.

FAGGIANI, K. *O poder do design: da ostentação a emoção*. Brasília: Thesaurus, 2006.

FARIA, M. I.; PERICÃO, M. G. *Dicionário do Livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: Edusp, 2008.

FAUCETT-TANG, R. *O livro e o designer I – Embalagem, Navegação, Estrutura e Especificação*. São Paulo: Rosari, 2004.

FIGUEIREDO, J. L. V. *Tipografia e Poesia*. Bauru, 2004. Tese (Doutorado em Comunicação e Poéticas Visuais) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista.

FLUSSER, V. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*, 1929. In: _____. *O futuro de uma ilusão*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 65-147. .

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUILAR, G. *Poesia Concreta Brasileira – As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

HASLAN, A. *O livro e o designer II – como criar livros*. São Paulo: Rosari, 2006.

HELLER, S. *Grafic Style, from Victorian to Post-Modern*. New York: Harry A. Abrams, 1998.

HENDEL, R. *O Design do Livro*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

HIGOUNET, C. *História concisa da escrita*. São Paulo: Parábola, 2003.

HOUAISS, Antonio (Ed.). *Mini Houaiss*. Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Objetiva, 2004.

KHOURI, O. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas no Brasil dos anos 70 aos 90*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. (Org.). *Poemas da Mãe*. São Paulo: Nomuque, 2008.

KING, S. *Magazine design that works*. Massachusetts: Rockport, 2001.

KOOP, R. *O Design Cambiante*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2002.

LEWIS, D.; BRIDGES, D. *A Alma do Novo Consumidor*. São Paulo: Mbooks, 2004.

LIPOVETSKY, G., ROUX, E. *O Luxo Eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

_____.; PHILLIPS, J. C. *Novos Fundamentos do Design*. Trad. Cristian Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACEDO JÚNIOR, J. B. *O mapa de guerra dos soldadinhos de chumbo*. São Paulo, 2005. 190 p. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Plásticas) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

MARTINS, W. *A Palavra Escrita*. São Paulo: Ática, 1977.

MARTINS FILHO, P. *A arte invisível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____.; ROLLEMBERG, M. *Edusp: um projeto editorial*. Cotia, Ateliê Editorial, 2001.

MASLOW, A. *Motivation and Personality*. New York: Harper & Row, 1954.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.

MELO, C. H. *Os Desafios do Designer & outros textos sobre design gráfico*. São Paulo: Rosari, 2003.

MERLIN, R. (Org.). *Amor: leve com você*. Florianópolis: Parentesis; Nauemblu Ciência e Arte, 2007.

MORACE, F. (Org.) *Consumo autoral – as gerações como empresas criativas*. Barueri: Estação das Letras e das Cores, 2009.

MUNARI, B. *De las cosas nacen cosas*. Madrid: Gustavo Gili, 1977.

NEWARK, Q. *What is graphic design?* Hove: RotoVision, 2007.

NORMAN, D. A. *O Design do dia-a-dia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

OSTROWER, F. *Acasos e criação artística*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PHILIPS, P. L. *Briefing: a gestão do projeto de design*. São Paulo: Blucher, 2007.

PIGNATARI, D. *Poesia pois é poesia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAMPAZZO, L. *Metodologia Científica: para alunos de graduação e pós-graduação*. São Paulo: Loyola, 2002.

RIBEIRO, E. *Ver, Escrever*. José Régio, o Texto Iluminado. Braga: Universidade do Minho, 2000.

SAMARA, T. *Grid: construção e desconstrução*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SATUÉ, E. *Aldo Manuzio*, Editor. Tipógrafo. Livreiro. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SOUZA SILVA, R. *Diagramação: O Planejamento Visual Gráfico na Comunicação Impressa*. São Paulo: Summus, 1985.

TONDREAU, B. *Criar grids: 100 fundamentos do Layout*. São Paulo: Blucher, 2009.

TSCHICHOLD, J. *A forma do Livro*. Cotia, Ateliê Editorial, 2007.

APÊNDICE



p e q u e n s s

ório
batic

gregório
batic

p e q u e n s s

**A
ANTIGA
MURETA
SUBIU COMA
RAPIDEZ COM
QUE SOBEM
OS TIJOLOS
DE UMA
SEPULTURA.**

As setas dos portões cresceram apontadas
para o céu, e só não se perderam no espaço
porque a laje do primeiro andar do sobrado
as conteve com determinação.

Uma GUARITA

se instalou na calçada entre as árvores moribundas na entrada dos automóveis, no chão cimentado que antes da reforma era um jardim ingênuo, de copos de leite e rosas vermelhas.

As janelas dão contra a vontade para a rua, envergando grades de puro aço que entre as frestas mal permitiria a passagem de um *gato esguio*. Ao fundo da casa, batendo coma parede de trás de um templo evangélico, um muro subiu desmedidamente protetor e curvou-se sobre a área de serviço, expandindo-se em seguida para o corredor lateral e eliminando em definitivo a conversa com os vizinhos. Para defender a privacidade do que se falava e proteger a casa dos cânticos de fé entoados pelo populacho, gastou-

se no revestimento acústico o que era uma verdadeira fortuna para os padrões daquele bairro novo rico da antiga periferia. As armações do telhado foram reforçadas in extremis, de modo a evitar perigos que a ousadia dos salteadores poderia trazer do alto. A casa antigamente singela, só não se transformou num *bunker* total de segurança máxima, porque permanecia vulnerável às quedas dos aviões, do jeito que as coisas iam – aos bombardeios aéreos, que mais cedo ou mais tarde, o crime lançará mão.

medo de ladrões,
dos sequestradores,
dos miseráveis,
dos ventos,
das enchentes,
dos estupradores,
dos fiscais,
medo do terror,
dos pregadores fanáticos,
dos negros,
dos traficantes,
medo dos maloqueiros
da favela,
dos vendedores,
dos poderosos,
dos cobradores,
dos ônibus lotados
que despencam pela rua,
dos nordestinos,
dos moto-boys
que fumam maconha,
medo da liberdade,
medo da morte,
medo da vida,
medo do outro.

O patrimônio da família
– **O MEDO** –
estava provisoriamente
a salvo;

Apesar de já inexpugnável, a fortaleza carecia de ainda **mais**. Sim, porque a segurança **somente seria segura** se pudesse contar com **mecanismos de meta segurança**, ou seja, **camadas sistêmicas** que se sobrepusessem ao sistema, **figiando** seus próprios agentes **protetores**. Era preciso ter certeza da **qualidade** dos serviços **contratados**; **era preciso assegurar-se** da **confiabilidade dos guariteiros**. Assim, a **família instituiu o uso doméstico do crachá**.

Todos os novos residentes – pai, mãe, avó, tio avo, filho, duas filhas, nora e genro – deveriam portá-lo no peito, cabendo ao guariteiro liberar a entrada somente aquele que cumprissem a norma;

nos casos de esquecimento ou perda do crachá, o morador retornante ficaria retido entre dois portões eletrônicos internos, acionados por controle remoto, à espera do reconhecimento e da consequente liberação de sua entrada por outro membro da família. A área de espera intraportões poupava ao infrator da norma aguardar do lado de fora, na rua, onde não poderia ter garantida sua segurança pessoal. Constatada a perda de um crachá, um sistema de emergência forneceria senha provisórias a casa membro da família, onde estivesse, até que se renovassem todos os crachás, impedindo o uso indevido por terceiros do exemplar perdido (roubado!?).

De início, as mulheres da casa questionaram a real eficácia do método, e protestaram contra o anúncio de que haveria crachás para os visitantes, o que condenaria o fim ao gosto da filha mais nova de 15 anos, vista em casa como perigosamente distraída, à receber amigas da escola. Mas tiveram de curvar-se a evidência: só assim se poderia verificar se eram mesmo cumpridores e responsáveis os guariteiros. Sem crachá, ninguém entra; nem o dono, por mais inconfundível que seja aos olhos de seus servidores. Decidiu-se ainda pela obrigatoriedade de os guariteiros preencherem relatórios diários, enumerando horários de saídas e entradas, e numa coluna de ocorrências extraordinárias, a passagem de terceiros, como carteiros, entregadores de jornais, mensageiros e outras pessoas vistas como suspeita. Esses relatórios subiam à noite para o escritório, onde a nora elaborava planilhas de movimentação diária e as guardava num cofre-forte, mas poderiam ser requisitadas pela avó a qualquer momento para verificações emergenciais e confrontações com relatos pessoais de cada membro da família sobre estranhamentos no trânsito: afinal, uma mera fechada por automóvel ou moto poderia não ser mera. Quem sabe se não estaria a se esboçando o crime hediondo de um sequestro? O crescimento vertiginoso desse tipo de evento nas estatísticas determinava a preferência da família por carros populares, os únicos capazes de não chamar a atenção de criminosos à espreita. mas, como bastasse um único descuido para, pôr tudo a perder, resolveu-se elidir os riscos, providenciando-se a blindagem da família de Uno Mille.

Num mês seguinte,

As motivações para esse passo adiante foram o aprimoramento, sempre possível, do controle interno e a conveniência de se ter gravada a imagem do delinquente que ludibriasse o sistema e invadisse a casa. Também feminina foi a primeira resistência a esse avanço, quando a filha mais nova, de 15 anos, vista em casa como perigosamente distraída, esqueceu-se da vigilância eletrônica e, **M A S T U R B A N D O - S E**, foi surpreendida pela câmera instalada na dispensa. Por não saber como abordar o assunto, o pai fingiu não ter visto nada e transferiu o fardo para a mãe. As mulheres da casa foram informadas de que sua intimidade estava suspensa, não lhes sendo aconselhável banhar-se ou trocar de roupa sem antes reservarem horários apropriados, de curta duração, em que as gravações nos banheiros seriam interrompidas para revisão técnica. A mãe contornou o mal-estar argumentando que, se aquele era um preço alto a ser pago, seria ainda muito baixo caso as câmeras viessem um dia a registrar cenas de um estupro por um invasor. **QUANTO À FILHA MAIS NOVA, DE 15 ANOS, VISTA EM CASA COMO PERIGOSAMENTE DISTRAÍDA, FOI SEVERAMENTE ASMOESTADA PELA INDECÊNCIA COM QUE GEROU A SITUAÇÃO**, mas ganhou da cunhada, para consolação, um filhote de chiuaua, a que deu o nome de Speedy González e tanto se apegou, que passaram, ela e o animal, a ser tratados em casa como o casal González.

DECIDIU-SE INSTALAR UMA CÂMERA VOLTADA PARA O INTERREGNO DOS PORTÕES, com o fito de assegurar o reconhecimento dos chegantes diretamente da sala de visitas, sem que o responsável por isso tivesse que se expor. Da sensação renovada de maior segurança, comodidade e encantamento tecnológico, evoluiu-se para um sistema completo de captação de imagens e de sons, ocultando-se microcâmeras e microfones nos pontos do lar considerados estratégicos.

O sistema de segurança era agora comprovadamente perfeito. Mas o medo é esperto, cheio de manhas, capaz de contorções absurdas para se adaptar a emoções em cacos e não abandonar o barco. O pior poderia estar por segundos. E se algo falhasse? Foi necessário reforçar a defesa com pitbulls amestrados: Goebbels e Goering corriam lesto e sagazes num cercado no quintal, como penúltima instância. Sim, porque havia ainda uma última instância: metralhadoras de cano curto

Kalishnikov,

adquiridas a um contrabandista para armar a família contra as terríveis consequências de um porre, ou, mesmo, da traição do segurança de um surto de loucura. Ao encomendar-se uma pizza, por exemplo, como ter a certeza de que o entregador, mancomudado como o cafuzo da guarita, não invadiria a casa, envenenando os cães e fazendo refém toda a família? A falta no Brasil de guariteiros ágeis como galgos e perspicazes como são-bernardos, germanicamente preparados, foi responsabilizada por mais esse gasto no mercado clandestino, ilegal, ocupado exatamente por aquele tipo de gente de quem cumpria defender-se. A lógica imperava mais uma vez: para enfrentar o pior inimigo, só mesmo com a mais poderosa arma do pior inimigo.

OPERAÇÃO

O recebimento de pizza, duas vezes por semana, mereceu o nome de

MARGHERITA I,

*depois se repetindo
com II, III, IV, XVII, LXI...
e assim por diante.*

Consistia na distribuição dos homens da família em pontos recônditos da casa, a espreita... com suas Kalashnikov em punhos, prontas para disparar.

*Escondendo-se o pai atrás da janela do sótão com
uma granada na mão, de onde poderia observar o
entorno, a rua e contra-atacar, se necessário.
Enquanto o mulheril se
postava em alerta na sala de
jantar, empunhando talheres
pontiaгudos, especialmente
afiados para a ocasião, com que
deceparia aos vilões acuados, os
dedos, ou as mãos, ou que mais
O tio, avô recebia a entrega pelo vão da jaula de
fosse preciso.
portões, não sem antes obrigar o entregador a
provar um naco da pizza. Para certificar-se se
não trazia soporíferos, barbitúricos ou drogas
de qualquer espécie, que pudessem arrefecer as
trincheiras da família.*

A filha mais nova, de 15 anos, vista em casa como perigosamente distraída, odiava a Operação. Ao cortar a pizza no prato, tremia de imaginar que naquele momento poderia estar empunhado os mesmos talheres na punição que o pai planejava para os invasores. Ao passar bocado carinhosos do recheio para Speedy González, no colo, afligia-se de pensar que estivesse servindo ao animal picadinhos de dedos ou de alguma outra parte do corpo a que preferiria, ela, dar destinação mais gloriosa e integral.

Alguma vez, à mesa, ao cabo de mais uma Operação Margherita, a filha mais nova, de 15 anos, vista em casa como perigosamente distraída, de ter perguntado à família porque atravessar a visa arrastando esse fardo cruel, que nada contém a não ser o medo do que poderia um dia, talvez, quem sabe, por ventura vir a acontecer? Por que não baixar a guarda e cuidar, sem temor, para que a vida pudesse correr solta? Lá fora?

A FILHA MAIS NOVA DE 15 ANOS, SE CHEGOU A FAZER ESSAS PERGUNTAS EM CASA, FOI VISTA, É CLARO, COMO PERIGOSAMENTE DISTRAÍDA, INGÊNUA!

Como seria possível fecharem-se os olhos para a realidade? E a realidade é que, hoje, não se respeitam mais os valores que fizeram o mundo caminhar até aqui. As cidades do Brasil estão nas mãos da bandidagem. E sabe onde se escondem os bandidos? Nem mais se escondem. Hoje em dia são as pessoas direitas que se escondem. É preciso desconfiar de tudo e de todos, porque o tiro perdido, a bala certa vém. Não se sabe de onde, mas vém! Chamar a polícia? Nem pensar. o poder público perdeu completamente a capacidade de garantir a segurança dos cidadãos. Está certo que há delegados bem formados e, em princípio, razoavelmente confiáveis. Mas andam em má companhia: não há, por certo, um único policial sivil o militar que sobrepuje a horda social de que se origina, a mesma em que nasceram e se reproduzem como moscas os ladrões, a bandidagem, a malandragem, os estupradores e os salafrários de toda espécie, sempre a postos para atacar, qual uma corja de raposas circundando um galinheiro. E em se tratando – policiais e foras-da-lei – de bestas da mesma estirpe, farinha do mesmo saco, não há como desprezar a idéia de que tramam juntos. Chamar a polícia seria o mesmo que abrir as portas de casa a essa gente, expor as fragilidades do nosso reduto a pessoas suspeitas, que depois, certamente darão o serviço a sabe-se lá quem!

Os que vivem de esperar a tragédia são os que melhor sabem atraí-la.

Por distração da filha mais nova de 15 anos vista em casa como perigosamente distraída, Speedy González, o filhote de *chiuaua* escapou para o quintal e invadiu o cercado dos *pit bulls*, sendo

ESTARRECIDO

por Goering. Vinha atrás, a filha mais nova, de 15 anos, vista em casa como perigosamente distraída, que não chegou a tempo.

Em estado de choque, seus olhos puderam apenas acompanhar os minutos finais do minúsculo Speedy González

DEVORADO

pelo mastodonte que relutava por não dividir o petisco com o

ENFURECIDO

Goebbels.

A família acachapou-se de tal forma com o estado da filha, que decretou por 3 dias o toque de recolher, durante o qual se

deveriam extrair lições da tragédia doméstica estampada nos olhos

ESBUGALHADOS

e no silêncio

ESTARRECIDO

da bela menina recolhida à cama. Haveriam de compartilhar o didatismo

do espetáculo terrível: um mero acidente doméstico causava um

ABALO SÍSMICO.

Como seria então se o pior acontecesse? O que seria deles se a tragédia

viesses de fora, pelas mãos criminosas de estranhos?

Já no segundo dia,

per é em v a a z i c o o n s t e h a a ç ã e s o p f a ç m a l i a a r g o

IRREFREAVE

de

sentimento

discreto

um

corpo:

tomava

qu

GULHO

para com a atuação de Goering, em sua primeira situação de risco

enfrentada naquela casa: diante do cãozinho

INVASOR,

não negou fogo, mostrou a que veio.

No terceiro alvorecer,

Esganiçando Goebbels e Goering
lançaram-se em sobressalto
contra a grade. Uma

Kajishnikov

ergueu-se serena e calculadamente
nas mãos da menina que metralhou os cães.

**COM A MÃO ESQUERDA BRANDINDO A ARMA PARA O ALTO
CO BRAÇO DIREITO E OS QUADRIS DA MENINA INICIARAM UM
MENEIO LENTO E SENSUAL, EVOLUENDO PARA A FÚRIA LASCHIVS**

**DE UMA DANÇA INEBRIANTE E ORGÁSTICA EM TORNO DOS
CÃES MORTOS. OS OLHOS AZUIS EXTASIADOS DESCOBRIRAM A
CÂMARA POSTA NO ALTO. NUM GOLPE ARREBATADO, A FILH
MAIS NOVA RASGOU A SEDA COR-DE-ROSA FRONTAL
A COBRIA E, ORGULHOSA E PROVOCADORA, OFERECIA QU**

**OS PEITOS ASSOBERBADOS PARA O EQUIPAMENTO,
APÓS O QUE, O METRALHOU.**

**ATÉ AQUELE MOMENTO, TODA CENA PODERIA
TER SIDO ASSISTIDA PELO CIRCUITO INTERNO DE TV.**

a
filha
mais nova,
de 15 anos,
vista
em
casa como
PERIGOSAMENTE
distraída,
trajando
um
baby-doll
cor-de-rosa
TRANSPARENTE
sobre o
CORPO NU
e calçando
pantufas
desceu
PLÁCIDA
para o
quintal,
rumo
ao
cer-
cado
dos
cães.

Mas por quem, se já não havia sobreviventes?

gregórjo
bacic

greg

p e q u e n s

gregórjo
bacic