

**FUNES,
O ME
MOR
IOSO**

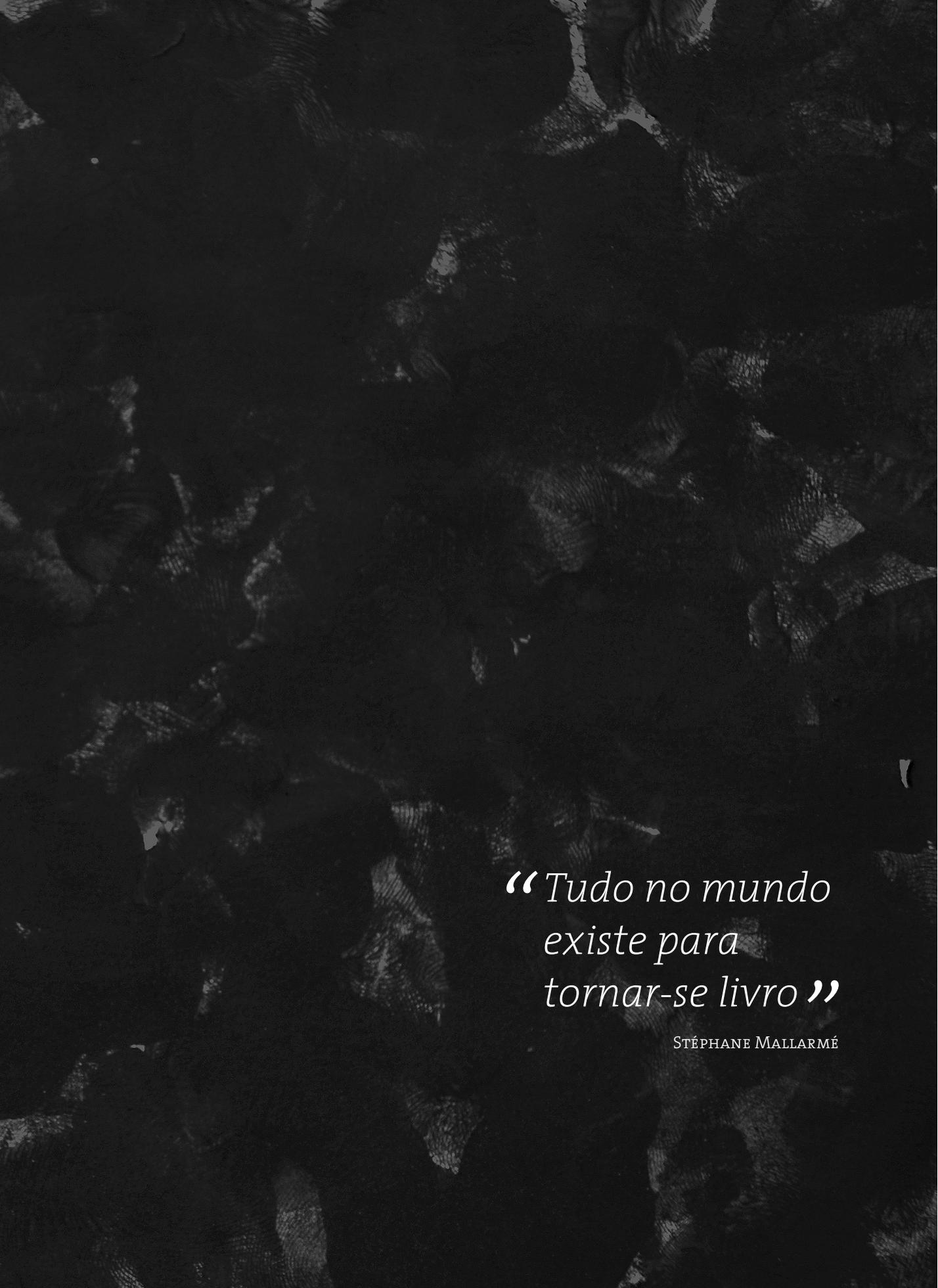
PROJETO E
CONSTRUÇÃO
DE UM LIVRO

LORENA MANHÃES CEOLIN

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
CURSO DE DESENHO INDUSTRIAL

VITÓRIA, 2014





*“Tudo no mundo
existe para
tornar-se livro”*

STÉPHANE MALLARMÉ

LORENA MANHÃES CEOLIN

FUNES, O MEMORIOSO

PROJETO E CONSTRUÇÃO DE UM LIVRO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Desenho Industrial do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Desenho Industrial.

Orientadora: Profa. Dra. Letícia Pedruzzi Fonseca.

VITÓRIA, 2014.

LORENA MANHÃES CEOLIN

FUNES, O MEMORIOSO

PROJETO E CONSTRUÇÃO DE UM LIVRO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Desenho Industrial do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Desenho Industrial.

Aprovado em 19 de setembro de 2014.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Letícia Pedruzzi Fonseca
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Mauro Pinheiro Rodrigues
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Me. Rafael Pagatini
Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora e amiga Letícia Pedruzzi, assim como Mauro Pinheiro e Rafael Pagatini, vocês foram parte essencial para a realização deste trabalho, muito obrigada.

Agradeço a todos que ouviram, ajudaram, criticaram e trabalharam comigo, principalmente à Carlos José Vieira, Bruno Guimarães e toda equipe da Gráfica e Editora GSA. Aos colegas que participaram dos testes e discussões durante a concepção deste projeto. À todos os meus professores e aos parceiros de jornada acadêmica Ricardo Capucho e Viviani Carnielli. À Daniel Dutra, por me ensinar sempre. À Guilherme De Bone, pela parceria e dedicação. À minha família pelo apoio e às minhas amigas de infância, por sempre embarcarem nas ideias mais loucas.

Por fim, agradeço à Gustavo Barata, por ter me apresentado Funes.

RESUMO

Este projeto de graduação consiste na criação de um livro sobre o conto *Funes, o memorioso*, de Jorge Luis Borges, se utilizando das características sensoriais do livro de artista de forma a maximizar a experiência da leitura para além do texto - uma nova forma de diálogo do leitor com a história em um livro com possibilidades de produção em alta tiragem. O processo de desenvolvimento do objeto livro foi estudado e descrito para identificar, relacionar e experimentar conceitos presentes no texto com soluções visuais, táteis e sensitivas. Os resultados finais demonstram o papel do designer como coautor do livro e sua relação com as etapas envolvidas em todo o processo de produção, desde a concepção da ideia até a produção gráfica.

Palavras-chave: design de livro, livro de artista, produção gráfica, design editorial.

ABSTRACT

The present graduation project concerns the creation of a book based on the tale “Funes the Memorious”, by Jorge Luis Borges, making use of the sensory characteristics of an artist’s book in order to maximize the experience of reading beyond the text - a new dialogue between the reader and the story in a book which may be manufactured by large-scale production techniques. The development of this object-book was studied and described to identify, relate, and experiment the concepts within the text with visual, tactile and sensitive solutions. The final result demonstrates the role of the designer as co-author and his connection with all stages of the production process, from conception to graphic production.

Keywords: book design, artist’s book, graphic production, editorial design.

LISTA DE FIGURAS

P.27 FIGURA 1 // Etapas do desenvolvimento a partir da metodologia proposta por Bruno Munari (2008). Imagem do autor.

P.36 FIGURA 2 // Antiga tabuleta pictográfica suméria, 3100 a.C. MEGGS, 2009, p.21.

P.36 FIGURA 3 // Papiro P52. Escrito entre o período de 100 a 125 d.C. PAIVA, 2010, p.20.

P.36 FIGURA 4 // A mecanização da produção no século XIX. Ateliês editoriais na França. PAIVA, 2010, p.56.

P.37 FIGURA 5 // Página composta por tipos móveis de metálicos. PAIVA, 2010, p.70.

P.51 FIGURA 6 // Páginas sobrepostas do livro *A Ave*, de Wladimir Dias-Pino. DERDYK, 2013, p.43.

P.51 FIGURA 7 // Páginas sobrepostas do livro *A Ave*, de Wladimir Dias-Pino. DERDYK, 2013, p.43.

P.52 FIGURA 8 // Fragmento do livro *Poemobiles*. Imagem do autor.

P.52 FIGURA 9 // Fragmento do livro *Poemobiles*. Imagem do autor.

P.52 FIGURA 10 // Fragmento do livro *Poemobiles*. Imagem do autor.

P.53 FIGURA 11 // *Velázquez* (1996). DERDYK, 2013, p.48.

P.53 FIGURA 12 // *Matisse/Talco* (1978). DERDYK, 2013, p.49.

P.54 FIGURA 13 // Detalhe da obra *Livro de Areia* (1999), de Marilá Dardot. DERDYK, 2013, p.75.

P.55 FIGURA 14 // *Migração* (2006), de Fabio Morais. DERDYK, 2013, p.71.

P.56 FIGURA 15 // *Romance para ser lido sob a chuva* (2008), de Fabio Morais. DERDYK, 2013, p.72.

P.57 FIGURA 16 // *Bartleby, o escrivão* (2005), de Herman Melville. Tiragem inicial: 3.000 exemplares. www.editora.cosacnaify.com.br/.

P.57 FIGURA 17 // *Bartleby, o escrivão* (2005), de Herman Melville. Tiragem inicial: 3.000 exemplares. www.editora.cosacnaify.com.br/.

P.57 FIGURA 18 // *Bartleby, o escrivão* (2005), de Herman Melville. Tiragem inicial: 3.000 exemplares. www.editora.cosacnaify.com.br/.

P.57 FIGURA 19 // *Bartleby, o escrivão* (2005), de Herman Melville. Tiragem inicial: 3.000 exemplares. www.editora.cosacnaify.com.br/.

P.58 FIGURA 20 // *Ethers* (2011), Tunga e Esther Faingold. www.editora.cosacnaify.com.br/.

P.58 FIGURA 21 // *Ethers* (2011), Tunga e Esther Faingold. www.editora.cosacnaify.com.br/.

P.81 FIGURA 22 // Mural conceitual. Imagem do autor.

P.88 FIGURA 23 // Desenho da alternativa de interação com tinta carbono. Imagem do autor.

P.89 FIGURA 24 // Experimentações a partir da simulação da aplicação de tinta carbono nas margens. Imagem do autor.

P.91 FIGURA 25 // Livro no formato 21,5x28 cm. Imagem do autor.

P.91 FIGURA 26 // Livro no formato 17x22,5 cm. Imagem do autor.

P.91 FIGURA 27 // Livro no formato 12x17 cm. Imagem do autor.

P.93 FIGURA 28 // Detalhe da borda texturizada. Imagem do autor.

P.93 FIGURA 29 // Detalhe da borda geométrica, sem textura. Imagem do autor.

P.94 FIGURA 30 // Modelo com margem mínima. Imagem do autor.

P.94 FIGURA 31 // Modelo com margem média. Imagem do autor.

P.94 FIGURA 32 // Modelo com margem grossa. Imagem do autor.

P.95 FIGURA 33 // Materiais utilizados durante a experimentação. Imagem do autor.

P.96 FIGURA 34 // Resultados das experimentações com diferentes espessuras de borda e dimensões do bloco de texto. Imagem do autor.

P.96 FIGURA 35 // Resultados das experimentações com diferentes espessuras de borda e dimensões do bloco de texto. Imagem do autor.

P.96 FIGURA 36 // Resultados das experimentações com diferentes espessuras de borda e dimensões do bloco de texto. Imagem do autor.

P.99 FIGURA 37 // Composição comparativa entre blocos de texto nas fontes TheSerif Light e Miller Text Regular. Imagem do autor.

P.99 FIGURA 38 // Exemplos nas fontes TheSerif Light, Light Italic e Light Caps. Imagem do autor.

P.100 FIGURA 39 // Relação entre margens, bloco de texto, corpo e entrelinha. Imagem do autor.

P.101 FIGURA 40 // Exemplo de página diagramada com palavras em itálico e versal. Imagem do autor.

P.103 FIGURA 41 // Variações de corpo entre páginas mantendo a mesma entrelinha. Imagem do autor.

P.103 FIGURA 42 // Variações de corpo entre páginas mantendo a mesma entrelinha. Imagem do autor.

P.103 FIGURA 43 // Variações de corpo entre páginas mantendo a mesma entrelinha. Imagem do autor.

P.104 FIGURA 44 // Tinta carbono vermelha utilizada nas experimentações. Imagem do autor.

P.105 FIGURA 45 // Teste de fricção. Tinta carbono em papel Pólen Bold. Imagem autor.

P.105 FIGURA 46 // Teste de fricção. Tinta carbono em papel offset. Imagem do autor.

P.106 FIGURA 47 // Experimentações com tinta carbono sobre página impressa. Imagem do autor.

P.106 FIGURA 48 // Experimentações com tinta carbono sobre página impressa. Imagem do autor.

P.108 FIGURA 49 // Esquema representativo da encadernação proposta. Imagem do autor.

P.109 FIGURA 50 // Costura singer aplicada em *Bartleby, o escrivão*. Imagem do autor.

P.109 FIGURA 51 // Aplicação de cola em *A nova arte de fazer livros*. Imagem do autor.

P.112 FIGURA 52 // Desenvolvimento da luva a partir de recortes de dicionário. Imagem do autor.

P.112 FIGURA 53 // Modelo impresso da luva em papel *kraft*. Imagem do autor.

P.115 FIGURA 54 // Modelos 1, 2 e 3. Imagem do autor.

P.115 FIGURA 55 // Aplicação de giz pastel seco para simular a tinta carbono. Imagem do autor.

P.116 FIGURA 56 // Registro do momento de interação dos participantes com o livro. Imagem do autor.

P.117 FIGURA 57 // Momentos de teste com o Modelo 2. Imagem do autor.

P.117 FIGURA 58 // Momentos de teste com o Modelo 2. Imagem do autor.

P.118 FIGURA 59 // Momento de interação da participante com o Modelo 3. Imagem do autor.

P.118 FIGURA 60 // Capa do Modelo 3 após a leitura. Imagem do autor.

P.120 FIGURA 61 // Modelo 1. Imagem do autor.

P.120 FIGURA 62 // Modelo 2. Imagem do autor.

P.120 FIGURA 63 // Modelo 2. Imagem do autor.

P.120 FIGURA 64 // Modelo 3. Imagem do autor.

P.123 FIGURA 65 // Modelo para teste com experimentações tipográficas. Imagem do autor.

P.124 FIGURA 66 // Página apontada como limite para o tamanho do corpo tipográfico.

P.128 FIGURA 67 // Disposição e formato das páginas na folha de impressão.

P.129 FIGURA 68 // Construção da página a partir do diagrama proporcional proposto por Villard. Imagem do autor.

P.129 FIGURA 69 // Construção da página a partir do diagrama proporcional proposto por Villard. Imagem do autor.

P.130 FIGURA 70 // Primeira página do conto. Corpo 10 pt. Imagem do autor.

P.130 FIGURA 71 // Última página do conto. Corpo 18,8 pt. Imagem do autor.

P.131 FIGURA 72 // Folha de rosto. Imagem do autor.

P.135 FIGURA 73 // Construção do título. Imagem do autor.

P.135 FIGURA 74 // Título em baixo contraste. Imagem do autor.

P.135 FIGURA 75 // Título em baixo contraste. Imagem do autor.

P.136 FIGURA 76 // Protótipo. Imagem do autor.

P.137 FIGURA 77 // Protótipo. Imagem do autor.

P.138 FIGURA 78 // Protótipo. Imagem do autor.

P.138 FIGURA 79 // Protótipo. Imagem do autor.

P.140 FIGURA 80 // Frames das filmagens durante a verificação. Imagem do autor.

P.146 FIGURA 81 // Esquematização do processo de impressão adaptado. Imagem do autor.

P.146 FIGURA 82 // Esquematização da impressão em relevo seco. Imagem do autor.

*“Os livros são objetos
transcendentes,
Mas podemos amá-los
de amor táctil ”*

CAETANO VELOSO

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	21
1.1. OBJETIVO GERAL	25
1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	25
1.3. METODOLOGIA	26
1.3.1. COMPONENTES DO PROBLEMA	28
1.3.2. DEFINIÇÃO DO PROBLEMA	28
1.3.3. COMPREENSÃO E DIAGNÓSTICO	28
1.3.4. CONCEPÇÃO CRIATIVA	29
1.3.5. TESTES	30
1.3.6. ALTERNATIVA ADOTADA	30
1.3.7. VERIFICAÇÃO	30
1.3.8. PRODUÇÃO GRÁFICA	31
2. DESIGN E LIVRO	33
2.1. LIVRO	35
2.2. OBJETO	40
2.3. DESIGN	44
2.4. ESTUDOS DE CASO	49
3. DESENVOLVIMENTO	61
3.1. COMPONENTES DO PROBLEMA: FUNES, O MEMORIOSO	63
3.2. DEFINIÇÃO DO PROBLEMA	77
3.3. COMPREENSÃO E DIAGNÓSTICO	79

3.4. CONCEPÇÃO CRIATIVA	83
3.4.1. INTERAÇÃO	84
3.4.2. FORMATO	90
3.4.3. MIOLO	93
3.4.4. COR	98
3.4.5. TIPOGRAFIA	98
3.4.6. DIAGRAMAÇÃO	100
3.4.7. PAPEL	104
3.4.8. ENCADERNAÇÃO	107
3.4.9. CAPA	109
3.4.10. LUVA	111
3.5. TESTES	113
3.5.1. TESTE 1: MARGEM, CAPA E LUVA	113
3.5.2. TESTE 2: TIPOGRAFIA	122
3.6. ALTERNATIVA ADOTADA	126
3.6.1. FORMATO	127
3.6.2. MIOLO	128
3.6.3. CAPA	132
3.6.4. ENCADERNAÇÃO	133
3.6.5. LUVA	133
3.6.6. PROTÓTIPO	135
3.7. VERIFICAÇÃO	139
3.8. PRODUÇÃO GRÁFICA	142
3.8.1. ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS	142
3.8.2. ARQUIVOS	144
3.8.3. PRÉ-IMPRESSÃO	144
3.8.4. IMPRESSÃO	145
3.8.5. ENCADERNAÇÃO	147
4. CONCLUSÃO	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	154
GLOSSÁRIO	157



1. IN TRO DU CÃO



O LIVRO É A FORMA MAIS antiga de documentação. Desde o seu surgimento, ele é responsável por registrar e transmitir idéias, crenças e conhecimentos. Ao longo de sua história, que se desenrola há mais de quatro mil anos, o livro assumiu diferentes estruturas, sendo reconhecido como um agente de desenvolvimento intelectual, cultural e econômico da humanidade (HASLAM, 2007).

Desde a criação da imprensa pelo alemão Gutenberg até as mais recentes tecnologias disponíveis no mercado gráfico, a produção mundial de livros não parou de crescer. O funcionamento desse setor produtivo exigiu a formação e a capacitação de diferentes profissionais que além do autor, envolvem editores, designers, ilustradores, produtores gráficos, entre muitos outros, tornando esta uma indústria complexa (HASLAM, 2007).

Paralelamente a essa produção tradicional, passou-se a questionar a relação entre a materialidade do livro e o conteúdo que é transmitido. Nesse sentido, autores, artistas e designers inseriram no mercado uma produção paralela na qual o livro assume outro significado, com o propósito de deixar de ser apenas um portador de conteúdo e sim um objeto em diálogo com ele, tornando-se portador de sentido com uma narrativa própria (DERDYK, 2013).

Essa filosofia de projetar a experiência do livro insere-se na categoria “livro de artista”, uma obra que valoriza a fusão de arte e técnicas de produção de livros. Se utiliza de componentes estéticos (formas, cores, volumes, materiais) dando resultado a um livro tátil, sensorial, performático e de personalidade, aberto a fomentar novos meios de comunicação e interação com seu leitor (PAIVA, 2010).

Porém, em sua maioria, o livro de artista aparece com tiragem limitada ou até mesmo única, sendo um tipo de livro de comercialização incomum, não industrial. Provavelmente não será encontrado nas prateleiras das livrarias (PAIVA, 2010).

Assim, este trabalho é fruto de estudo dos conceitos do livro de artista e os processos da produção editorial industrial com o objetivo de contruir um diálogo entre eles, utilizando as características do primeiro para projetar um livro para alta tiragem.

Para esse projeto de livro foi utilizado o conto *Funes, o memorioso*, escrito por Jorge Luis Borges.

Na perspectiva desse trabalho, o designer atua como co-autor do discurso do livro. Por meio da manipulação de diferentes aspectos de sua estrutura, como formato, textura, disposição dos elementos, ritmo de leitura, peso etc. Dessa forma, interferindo na recepção da mensagem construída inicialmente pelo autor, sendo capaz de, com a participação do leitor, ampliar e produzir relações com o conteúdo.

Espera-se que este projeto - pesquisa e documentação das etapas de concepção, desenvolvimento e construção - contribua para novas experimentações dos modos de se construir narrativas através do livro.

Pretende-se também oferecer conteúdo que fomente novos projetos e discussões acadêmicas nos campos do design editorial, da arte e da literatura.

OBJETIVO GERAL

1.1.

O objetivo deste trabalho é projetar um livro em escala industrial que não seja somente um suporte conveniente para a história contada, mas que, através da conjugação de diferentes linguagens visuais e plásticas, somada a participação do seu usuário-leitor, proporcione à leitura uma experiência única e particular. Para isso, foi definido como conteúdo o conto *Funes, o memorioso*, de Jorge Luis Borges,

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1.2.

- Compreender as narrativas construídas pelo livro de artista.
- Produzir um livro que transporte as reflexões originadas pela leitura do texto para uma leitura(percepção) do objeto.
- Traduzir o conto em diretrizes gráficas.
- Compreender os princípios da produção gráfica para gerar soluções dentro dos limites da produção industrial.

1.3. METODOLOGIA

O método de projeto não é mais do que uma série de operações necessárias, dispostas em ordem lógica, ditada pela experiência. Seu objetivo é o de atingir o melhor resultado com o menor esforço (MUNARI, 2008, p.10).

A metodologia aplicada neste projeto tem como base a proposta do autor Bruno Munari (2008), visto que o este aborda etapas de metodologia de projeto de forma linear e permite a adaptação para qualquer tipo de problema que visa uma única solução.

Na metodologia proposta pelo autor, o projeto tem início na identificação e definição do problema em questão, analisando-o e desmembrando-o, para assim, propor soluções individuais – geradas a partir do gerenciamento da criatividade, de materiais e tecnologias e experimentações – que concorrem para a solução global (MUNARI, 2008).

Para Munari (2008, p.11), o método de projeto não é absoluto nem definitivo para o trabalho do designer. Portanto, na aplicação do método, foi mantida a sequência linear entre as etapas, que foram agrupadas e renomeadas de forma a se encaixar neste projeto. As etapas foram ilustradas na Figura 01 e detalhadas em seguida.

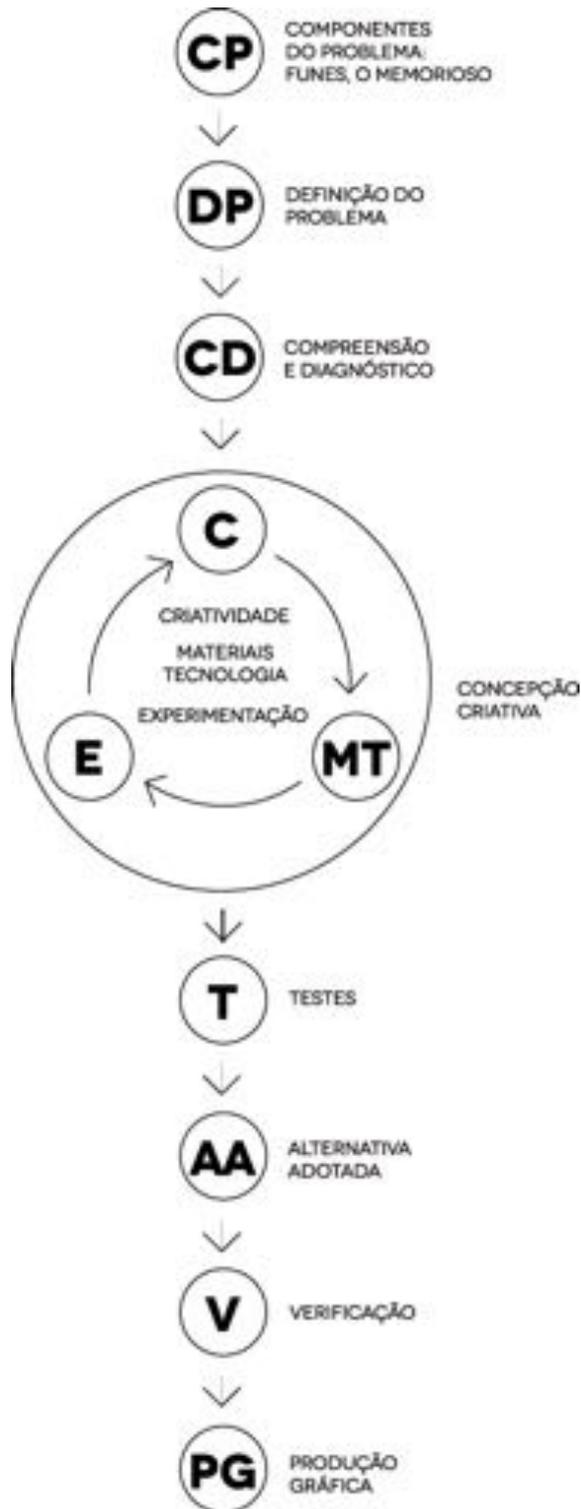


Figura 1 Etapas do desenvolvimento a partir da metodologia proposta por Bruno Munari (2008).

1.3.1. COMPONENTES DO PROBLEMA: FUNES, O MEMORIOSO

O desenvolvimento deste trabalho tem início na apresentação do objeto de estudos, que se trata do livro desenvolvido: o conto *Funes, o memorioso* de Jorge Luis Borges.

1.3.2. DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

A definição do problema como um todo é a primeira coisa a ser feita em um projeto de design. Para Munari (2008), esta etapa serve para definir os limites dentro dos quais o projetista deverá trabalhar.

1.3.3. COMPREENSÃO E DIAGNÓSTICO

Nesta etapa foram realizadas pesquisas, análises e dinâmicas com o conteúdo, abrangendo não somente o assunto, mas o contexto, a estrutura textual, as limitações do projeto, e outros fatores que, compreendidos, relacionados e interpretados, compõem a base conceitual a ser trabalhada, iniciando portanto, as definições que conduzirão o projeto gráfico do livro.

1.3.4. CONCEPÇÃO CRIATIVA

Esta é a etapa de concepção do projeto aplicando a criatividade para propor ideias que se mantêm nos limites do problema (MUNARI, 2008, p.44). Durante a concepção criativa, as soluções foram construídas por meio de um processo ciclico de constante troca, revisão, *feedback* e experimentações entre as variáveis que compõem o objeto livro.

Essas variáveis foram exploradas a fim de propor soluções pontuais que, experimentadas e relacionadas em sintonia, buscam tornar as ideias conceituais executáveis e interferir na experiência do leitor com o livro.

1.3.4.1. VARIÁVEIS

Para pôr à prova as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito um livro, devemos experimentar todos os tipos de papel, todos os tipos de formato, encadernações diferentes, recortes, sequência de formas (de folhas), papéis de diferentes matérias, com suas cores naturais e suas texturas (MUNARI, 2008, p.211).

Foi preciso unir as ideias relacionadas a cada variável com suas prováveis soluções gráficas – explorando materiais e tecnologias disponíveis para sua execução – e, para cada alternativa gerada, foi feita uma experimentação, verificando sua funcionalidade e relacionando esta variável com o conceito e com as outras definições gerais do projeto, para chegar ao conjunto de definições que formarão o livro.

1.3.5. TESTES

Da etapa de criação procederam decisões e alternativas. Para verificar a validade das soluções propostas, foram realizados testes com modelos demonstrativos, apresentados a prováveis usuários.

1.3.6. ALTERNATIVA ADOTADA

A partir das conclusões e informações resultantes dos testes realizados, foi possível definir as soluções finais de cada variável, considerando as possibilidades de reprodução em larga escala. Estas definições, em conjunto, formaram a alternativa adotada para o livro.

1.3.7. VERIFICAÇÃO

Para confirmar a validade da solução final proposta, foi feita uma verificação a partir da apresentação e observação do momento de interação de prováveis usuários com o protótipo desenvolvido (MUNARI, 2008, p.52).

1.3.8. PRODUÇÃO GRÁFICA

Com base no modelo final e em todos os dados recolhidos durante o projeto, nesta etapa foram desenvolvidos os desenhos construtivos, as especificações técnicas e detalhamentos do processo para a produção gráfica do livro em larga escala (MUNARI, 2008, p.52).



2. DE
SIGN
VELL
VRO





2.1.

“Um livro é um volume no espaço”

(CARRIÓN, 2011, p.29)

O livro é definido por Haslam (2007) como um suporte portátil de conteúdo que consiste em uma série de páginas impressas e encadernadas. Desde o seu surgimento, o livro expõe, transmite e dissemina ideias e conhecimentos, sendo reconhecido, portanto, como um agente de desenvolvimento intelectual, cultural e econômico da humanidade (HASLAM, 2007, p. 6 e 9).

O livro em sua estrutura, disseminação e produção nos tempos atuais, nasce de uma longa evolução da escrita, do suporte para leitura, dos processos de aprendizagem, dos estudos científicos, da demanda de mercado, da evolução das técnicas, da indústria e do *métier*¹ (PAIVA, 2010, p.15).

1. Profissional do livro: encadernador, escriba, editor, tipógrafo, impressor, artista gráfico, *designer*, entre outros.



Figura 2 Antiga tabuleta pictográfica suméria, 3100 a.C.



Figura 3 Papiro P52. Escrito entre o período de 100 a 125 d.C.

Figura 4 A mecanização da produção no século XIX. Ateliês editoriais na França.

Desde o princípio, o livro é um objeto variado e sua estrutura evolui por meio de diversos suportes: como as paredes de pedra de cavernas e montanhas (escrita rupestre), blocos móveis de pedra, argila (Figura 2), placas de cobre, antimônio, bronze, latão, marfim, cristais, ouro, prata, materiais menos usuais como pele de peixe, intestinos de serpente e corcova de camelo. Tendo em sua evolução como o objeto na forma atual, materiais plausíveis de encadernação que se inicia na utilização de madeira, passando pelo papiro (Figura 3) e o pergaminho, até a invenção e disseminação do papel (PAIVA, 2010).

Ao longo do tempo, o livro se desenvolveu provocando transformações nos mercados e caminhando em conjunto com o desenvolvimento da religião, da cultura, do ensino e da economia. A demanda pela reprodução de livros a partir de 1150, resultou na profissionalização dos escribas, e, a partir de 1200, oficinas começam a se estabelecer e manuscritos passam a ser encomendados e comprados. Mas, desde o



século XIV, a cópia feita a mão deixa de ser suficiente para atender à demanda de multiplicação do livro e a xilografia² passa a ser largamente empregada.

Nesta época, pesquisas e experimentações são implementadas para descobrir procedimentos que permitissem multiplicar mais ágil e economicamente as páginas de uma publicação (Figura 4) e, a partir do século XV, Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg, ou simplesmente Gutenberg, utiliza a ideia do tipo móvel iniciada com experimentações em tipos de madeira, para criar a impressão (PAIVA, 2010).

Matriz, molde, tipos móveis metálicos, relevo, entintamento, rolamento, pressão: a técnica de impressão desenvolvida por Gutenberg consiste na composição de blocos de texto com letras (tipos), gravadas(os) em relevo no metal, que ao se unirem com espaços em branco e outros tipos, formam a matriz da página a ser entintada e impressa sobre o papel (Figura 5). Assim, a impressão tipográfica valoriza duas perspectivas para o futuro da produção editorial: a tiragem, nunca antes tão facilitada na história do livro e o olhar prévio, compositivo e criativo do editor-tipográfico (PAIVA, 2010).

A partir de Gutenberg, o processo de impressão progrediu objetivando a elevação da tiragem em menor tempo e esforço. Essa evolução foi ampliada durante



Figura 5 Página composta por tipos móveis de metálicos.

2. Gravação em madeira de imagens e textos

a Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra, na metade do século XVIII, provocando a mecanização do processo a partir da utilização de máquinas movidas a vapor e, posteriormente, pela energia elétrica. Produção associa-se agora a rendimento, volume, quantidade, larga escala, agilidade, automação, competição e inovação tecnológica (PAIVA, 2010). Diretrizes essas que seguiram impulsionando o desenvolvimento da impressão pelo mundo, e que, passando por diversas transformações, hoje consiste na técnica mais avançada, automatizada e evoluída até então: a impressão offset (BANN, 2012).

As transformações da sociedade urbana e industrial conduziram a uma necessidade de se desenvolver um padrão formal que tornasse a página impressa uma mercadoria de fácil consumo. Durante esse processo, pensadores, artistas gráficos, tipógrafos, *métiers*, trabalharam em prol da racionalidade instrumental, constituindo princípios de adequação da forma à função, a legibilidade, a clareza e a distribuição harmônica dos elementos. A construção dos tipos, a composição das páginas, as escolhas de papel e tinta, foram elementos essenciais na transformação de livros e jornais em produtos de consumo de massa, permitindo a impressão de uma maior quantidade em menos tempo e transmitindo sem ruídos a mensagem do texto impresso (GRYSZYNSKI, 2008, p.40 e 41). Estes aspectos construíram, para Ana Cláudia Gruszynski (2008), o paradigma funcionalista:

A constituição do design gráfico enquanto campo de atuação profissional, portanto, tem como raiz o funcionalismo, que estabeleceu uma série de parâmetros que garantiriam a execução de um “bom” design. A noção da práxis profissional transparente

– invisível – vincula-se diretamente aos projetos que seguem este tipo de orientação (*form follows function*), a qual não é intrínseca à área de atuação, mas resulta de um período histórico específico, assinalado pela constituição dos meios de produção capitalista (GRUSZYNSKI, 2008, p.60).

Dessa forma, as regras da composição tipográfica influenciam até hoje o trabalho do designer, que, juntamente com a necessidade de produção e baixo custo, retém grande parte dos projetos de livros nos processos generalizados de formato, impressão e acabamento, resultando em livros-depósitos de texto.

*“Um livro não é um
mostruário de
palavras, nem um
saco de palavras,
nem um portador
de palavras”*

(CARRIÓN, 2011, p.5)

2.2.



*“O livro é uma
sequência de
espaço-tempo”*

(CARRIÓN, 2011, p.12)

Em seu livro-manifesto publicado em 1975, Ulisses Carrión discute e amplia o pensamento da época sobre a produção de livros, ressaltando a importância do autor como produtor de conteúdo textual, visual, temporal e sensitivo, considerando o livro como uma sequência de espaços (páginas), que são percebidas em momentos diferentes. Ou seja, na visão de Carrión (2011, p.5), o livro é uma sequência de momentos.

E, a partir deste pensamento, o autor apresenta sua chamada “nova arte de fazer livros”, elevando o potencial do livro como estrutura e considerando não só o suporte mas também a transição de tempo, leitura e interação do leitor.

Originalmente escrito para uma audiência de poetas, esta espécie de manifesto teve repercussão entre os jovens artistas que se interessaram pelo livro como forma de arte. O texto provocativo de Carrión (2011) reverberou em outros textos sobre livros de artista publicados posteriormente, como no texto do artista intermídia, escritor, gravador e professor Julio Plaza, *O livro como forma de arte*, publicado na década de 80. Para Plaza (1982):

Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica determinar relações com outros códigos e, sobretudo, apelar para uma leitura sinestésica com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho, seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos (PLAZA, 1982).

A ampliação dos projetos envolvendo a materialidade e experimentação do livro provocou uma constante busca pela definição de termos e nomenclaturas para esclarecer essa produção de arte em forma de livro, inicialmente nomeada pela abrangente categoria “livros de artista”.

Edith Derdyk (2013) reuniu textos e opiniões de profissionais do universo do livro de artista na busca por uma definição do termo. Em seu livro *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*, a autora expõe que a expressão livro de artista atualmente tem

fronteiras ampliadas e carrega distinções como livro-objeto, objeto-livro, caderno de anotações, diários, impressos, obra-livro, forma-livro, caixa-livro, livro-processo, livro-brinquedo etc. E a singularidade que diferencia o livro de artista de todos os gêneros que existem é o que, paradoxalmente, o aproxima: “o fato de ser um livro em sua forma-livro” (DERDYK, 2013).

Objeto em constante mutação, o livro geralmente traz uma nova experiência, apresenta uma descoberta, que pode vir mediante sensações provocadas pelo que o objeto livro contém: uma palavra em destaque, um conteúdo provocador, uma construção frasal instigante, belas imagens, um projeto gráfico criativo... E justamente pela versatilidade que o rodeia, o livro pode, ele próprio, ser a própria experiência. Ele pode a qualquer momento ser reinventado e reinventar outras formas do livro acontecer para ser um livro de artista (DERDYK, 2013, p.7).

Para Derdik (2013), a diferença principal entre o livro de artista e o livro comum é que, de maneira geral, o livro comum tem a função de ser um suporte isento, ausente de si mesmo, cuja forma, elementos gráficos e materialidade estão ali apenas para preservar a legibilidade do texto.

Por outro lado, o livro de artista é, essencialmente, um espaço poético do instante, sendo que o “suporte” é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado, manuseado. Dessa forma, o “suporte” do livro de artista deixa de ser apenas

um depósito gráfico e passa a ser uma “superfície extensiva”, suas folhas se transformam em “quase cinema”, um campo de aterrissagem para sinais transitivos, com alta voltagem poética, provocando descontinuidades e interrupções da leitura, pausas e pousos, acelerações e arritmias (DERDYK, 2013, p.12).

Segundo Paiva (2010), o livro de artista trata de um produto artesanal da arte contemporânea, alcançando o estatuto da escultura, forma objeto, lúdica ou sensorial, revendo a condição formal, estrutural, clichê e linear do livro tradicional.

É artesanal por vocação e pode aparecer em tiragem limitada, única ou, menos usual, seriado (PAIVA, 2010).

Valoriza fusão de artes e técnicas: a escolha do suporte de leitura, acabamentos e efeitos especiais, engenharia do papel, colagens, montagens, costuras, mesclas de pintura, escultura, desenho, fotografia, serigrafia. Resgata componentes estéticos puros (formas, linhas, cores, volumes), não dirigidos para a representação da realidade, do reconhecível (PAIVA, 2010, p.85).

O resultado é um livro tátil, sensorial, performático, original, narrativo e envolvente, podendo criar um discurso abstrato, deslocado do figurativo. É um produto do artista, que valoriza a construção do conteúdo (textual e visual) em sintonia, aberto à experimentação e às inovações formais e conceituais, essa categoria idealiza novos meios de comunicar e interagir com o leitor. Segundo Paiva (2010), o livro de artista é “espetacular no efeito de fazer sonhar”.

2.3.

“Todo livro gostaria enfim de poder ser objeto de transmissão do saber, apreciação e deleite. Objeto propulsor de viagem. Narrativo antes mesmo da iniciação textual. Agrupando sinalizações. Escapando do monótono. Folgando da regularidade entediante”

(PAIVA, 2010, p.89)



O designer é responsável pela natureza física do livro, sua forma de apresentação, seu resultado visual, a organização de seu conteúdo e o posicionamento de todos os elementos na página (HASLAM, 2007, p.16). Nesse contexto, acredita-se que é papel do designer interferir nas relações leitor-objeto a fim de atingir resultados intencionais que produzem sensações, utilizando seus conhecimentos formais e específicos a fim de desenvolver um projeto gráfico inventivo e interativo na transportação e construção de conteúdos e significados juntamente com o leitor.

O design gráfico é uma atividade que envolve o social, a técnica e também significações. Consiste em um processo de articulação de signos visuais que tem como objetivo produzir uma mensagem – levando em conta seus aspectos informativos, estéticos e persuasivos – fazendo uso de uma série de procedimentos e ferramentas (GRUSZYNSKI, 2008, p.23).

A definição de design gráfico por Gruszynski enfatiza o caráter mediador do designer baseado no pensamento contemporâneo da atividade. Essa mediação interfere na compreensão do signo linguístico, que é relegada a um segundo plano no momento em que a mensagem transmitida pela composição é interpretada pelo leitor em primeira instância. Sabendo da relevância dessa interferência, as produções atuais reivindicam, na mensagem, a intervenção e a contribuição ativa do designer na produção do sentido e na relação do leitor com a história (GRUSZYNSKI, 2008, p.13 e 37).

O texto escrito, vive por si, variando a cada interpretação dada pelo usuário. Gerando uma rede de significações atribuídas a cada leitura, a cada interpretação e apropriação desse texto. Veronique Vienne em *Soup of the day* (2008, p.9), cita que “os autores não são mais figuras de autoridade. [...] Em algum lugar no inchado mar de informações digitalizadas, a intenção original do autor emborcou. Este meio ilegível é a nova mensagem – à deriva, numa garrafa”. E esse meio ilegível transporta uma nova mensagem a cada leitura, segundo o historiador Roger Chartier (1998, p.71): “a obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um outro significado”. Portanto, os significados e

interpretações por parte do leitor variam conforme o contexto e as relações estabelecidas por ele.

Portanto, o design gráfico confronta-se com o texto e com a mensagem do autor, trabalhando na mediação entre os sentidos gráficos e linguísticos, segundo Gruszynski (2008):

A praxis do design gráfico revela um duplo caráter: o de mediação de um texto verbal, associado à noção de transparência; e o de co-autoria, uma vez que as opções gráficas estabelecidas pela atividade trazem um sentido próprio que influi no leitor (GRUSZYNSKI, 2008, p.13).

Ao criar uma peça gráfica, o designer atua na mediação de idéias, conceitos e mensagens. As escolhas formais feitas pelo designer influenciam na construção da mensagem, sendo possível considerá-lo um “co-autor” desse discurso iniciado pelo autor (PINHEIRO, 2009). Sendo assim, a interação entre o leitor e o texto é influenciada pelo resultado final deste objeto. E, por ter o papel de articular os signos visuais, definindo esse suporte e parte dessa relação, entende-se que é papel do designer participar da construção do objeto livro, interferir na recepção da mensagem pelo leitor, construindo relações e significações que comunicam com o texto e agindo também como um produtor de conteúdo verbal.

Segundo a designer contemporânea Elaine Ramos (2013): “o livro é um objeto complexo e manipulável que possui, para além da bidimensionalidade da capa e de cada página isolada, peso, volume e

textura. E, sobretudo, por não ser de apreensão imediata como um cartaz, inclui o gesto e, conseqüentemente, o tempo: seqüência, narrativa e ritmo” (RAMOS *in* DERDYK, 2013, p. 96). Seu pensamento, apesar de atual e imerso em um universo de produção editorial, se assemelha aos protestos de Ulisses Carrión acerca da forma de fazer livros: “Fazer um livro é perceber sua seqüência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma seqüência paralela de signos, sejam linguísticos ou não” (CARRIÓN, 2011, p. 15). E são essas variáveis e signos que o designer deve manipular no processo projetual de criação.

Durante o trabalho de projetar um livro, o designer além de manipular as variáveis que se relacionam com a natureza estética do produto, também deve considerar as limitações de produção, o custo, a eliminação de sobras (desperdício) e a otimização do processo de produção. Pois o “livro comercial”, publicado por uma editora, está inserido numa extensa cadeia produtiva, que tem início no autor do texto e fim no leitor. O livro é um produto editorial, tem um orçamento restrito que deve ser compatível com o mercado, para isso, na maioria das vezes, precisa ser produzido em larga escala, ou seja, em uma gráfica. Além disso, ele tem que conquistar um espaço nas livrarias e alcançar vendas que geram lucro para a editora (RAMOS *in* DERDYK, 2013, p. 96).

Ao se pensar o projeto gráfico de um livro, essas condicionantes são balizas importantes e, muitas vezes, direcionam o processo criativo do designer. Diferentemente do artista, que costuma lidar com seus próprios limites subjetivos, o designer em geral

encontra apoio nas restrições técnicas, econômicas e humanas inerentes ao processo. Para ele, de nada adianta uma ideia genial que não atenda às demandas específicas daquele projeto e que se mostre inexecutável. Sua obra é o produto acabado, resultado de uma ideia que, depois de nascer, sobreviveu a todas as etapas do processo. Tanto melhor o projeto quanto mais ele tiver vencido todas as etapas de interação sem desvirtuar (RAMOS *in* DERDYK, 2013, p. 96).

Portanto, conclui-se que o designer na execução de livros, possui a função de lidar com as variáveis inerentes ao processo de construção estrutural, visual e conceitual, preocupando-se também com a viabilidade de produção do livro. Acredita-se que, dessa forma, é possível construir um livro que atenda às demandas e limitações mercadológicas e consista em uma superfície extensiva de experimentações, relações e significados, interagindo com o leitor.

ESTU DOS DE CASO

2.4.

Durante a pesquisa e o desenvolvimento deste projeto, procurou-se compreender as relações contruídas por autores, artistas e designers na produção atual de livros de artista e em seu desenvolvimento. Este estudo de caso concentra-se no entendimento da perspectiva brasileira dos livros de artistas, livro-objetos, livro-obras, livros experimentais, entre outros.

As poéticas visuais na construção do livro no Brasil foram potencializadas na metade do século XX, quando o Brasil percorria décadas de desenvolvimento, uma industrialização recorde aliada a uma racionalista experiência de progresso (NAVAS *in* DERDYK, 2013).

De alguma forma, o movimento antropofágico dos anos 1920, no primeiro modernismo, ajudou a construir uma ampla vocação interdisciplinar e libertária, no sentido de um desautoritarismo de referências e influências na arte (NAVAS *in* DERDYK, 2013).

Com a profusão da arte conceitual alimentando a produção dos anos 1970, foi necessário, então, estabelecer novas perspectivas a favor da desmaterialização do objeto artístico e de sua repotencialização simbólica e à margem do sistema oficial da arte (daí a aproximação com a arte postal, a poesia e outras experiências alternativas de linguagem). Portanto, todo livro-obra se torna uma ressemantização de um livro como origem, buscando incluir-se em uma nova utilização do espaço artístico (NAVAS *in* DERDYK, 2013).

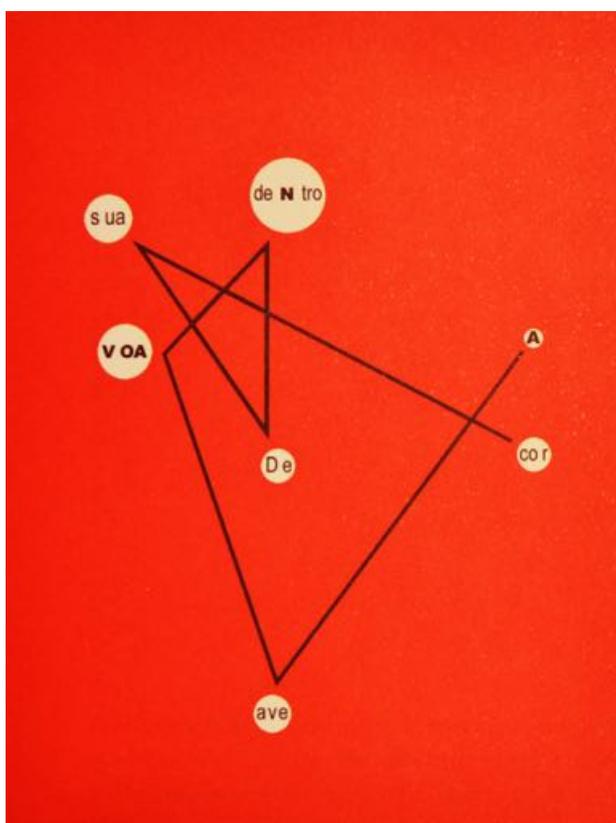
Na cultura brasileira, heterogênea e impura por definição, a junção de uma evidente natureza lúdica e informal com uma vertente contraposta como a construtivista (constituída por um rigor formal e estrutural) favorece cruzamentos e transações na arte que expõem como resultado uma impureza visual (NAVAS *in* DERDYK, 2013).

Essa visualidade resultante nas produções da época, enfatizam sua condição intercultural, múltipla e contaminada, gerando uma identificação própria para cada poética. Ressaltada na produção neoconcreta, a impureza visual se firma nas conexões entre linguagem e imagem, texto e visualidade, nas quais estes se interrelacionam ao ponto que se tornam uma poética única, eliminando a distinção entre eles. E é nessa integração de códigos que o livro de artista surge (NAVAS *in* DERDYK, 2013).

A produção do livro de artista encontra-se em contínua ampliação de campo e de limites, tendo como pioneiro o poeta Wladimir Dias-Pino, autor do livro *A ave* (1954-1956), *Sólida* (1956), *Numéricos* (1960/1961-1986) e o volumoso *A marca e o logotipo brasileiro* (1974) (NAVAS *in* DERDYK, 2013).

A *ave*, de Dias-Pino (Figuras 6 e 7), é uma das obras-primas do movimento do poema-processo, no qual as construções visuais sobrepõem à importância dos signos escritos. O livro é construído pelo próprio processo de leitura, manuseio, interatividade e interligação do leitor, provocado por colagens, recortes, impressões, transparências e perfurações (NAVAS *in* DERDYK, 2013).

Figuras 6 e 7 Páginas sobrepostas do livro *A Ave*, de Wladimir Dias-Pino.



Na poesia visual, Augusto de Campos e Julio Plaza compõem uma parceria que gerou uma série de experimentações verbo-visuais: *Objetos-Poemas* (1969), *Caixa Preta* (1975) e *Re Duchamp* (1976). *Poemóviles*

Figuras 8, 9 e 10
Fragmento do livro
Poemobiles

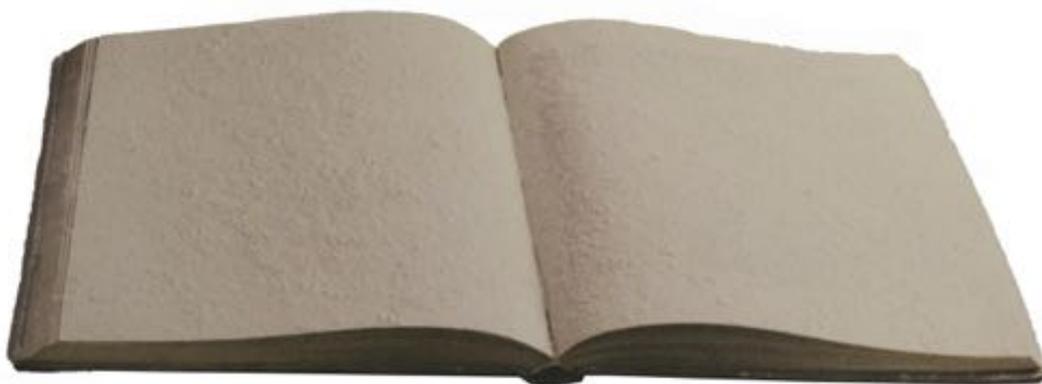


(Figuras 8, 9 e 10), publicado em 1974, associa o livro com o poema, através de diagramações objetuais que quebram a bidimensionalidade da página, construindo uma nova relação da palavra com o espaço e o tempo construídos com dobras que se movimentam formando novas palavras, associando a forma com a disposição do conteúdo (NAVAS *in* DERDYK, 2013).

Na segunda metade do século XX, também destaca-se as produções de Lygia Pape, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Paulo Bruscky e Waltercio Caldas. Tendo, este último, exemplares de tiragem industrial incluídas na categoria livro de artista. Em seus trabalhos há uma sensível conversa com os diferentes elementos estruturais (páginas, volume, condição gráfica, conteúdo). Waltercio Caldas não só vê o livro como objeto, como investiga a condição gráfica que representa a impressão (seja em edições em *offset*, utilizando carimbos, ou com intervenções digitais). Portanto, o resultado do seu trabalho aproxima-se com o livro, como por exemplo, a produção em tiragem comercial *Velázquez* (1996) (Figura 11) e o livro escultórico *Matisse/Talco* (1978) (Figura 12) (NAVAS *in* DERDYK, 2013).

Figura 11 Velázquez (1996)

Figura 12 Matisse/Talco (1978)



Outra representante da categoria livro de artista é Marilá Dardot. *O livro de areia* (1998) (Figura 13), foi elaborado a partir do conto de Jorge Luis Borges em que a infinitude das páginas descritas pelo autor é o tema central do trabalho. A artista iniciou uma procura por materialidades que traduzissem a ideia de páginas que nunca se repetem e encontrou como solução o espelho. Marilá conta que a utilização do espelho traz a associação literal com o título pois é feito de areia e as páginas feitas de espelho nunca mostrariam as mesmas imagens, transformando o livro em uma narrativa mutante em que “o livro se reconstrói sempre que aberto e lido” (NEVES *in* DERDYK, 2013).

Figura 13 Detalhe da obra
Livro de Areia (1999), de
Marilá Dardot.



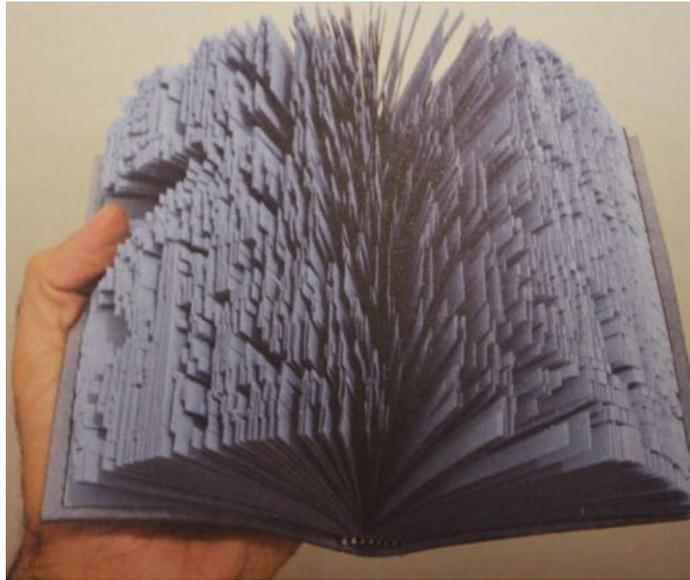
Para o artista Fábio Morais, os livros antigos e suas páginas são suportes impregnados de memória, tanto por serem veículos de narrativas, como por trazerem manchas, relevos, marcas do manuseio e dos gestos íntimos do leitor (NEVES in DERDYK, 2013).

Na série *Migração* (Figura 14), Fábio esculpiu asas nas páginas de livros antigos. Assim como em *Migração*, os desenhos-cortes no livro *Romance para ser lido sob a chuva* (2008) (Figura 15), são recursos de intervenção utilizando as páginas, dando volume aos livros, conferindo, em seus trabalhos, aspectos escultóricos às páginas antes planificadas (NEVES in DERDYK, 2013).

Figura 14 *Migração* (2006), de Fábio Morais.



Figura 15 *Romance para ser lido sob a chuva* (2008), de Fabio Morais.

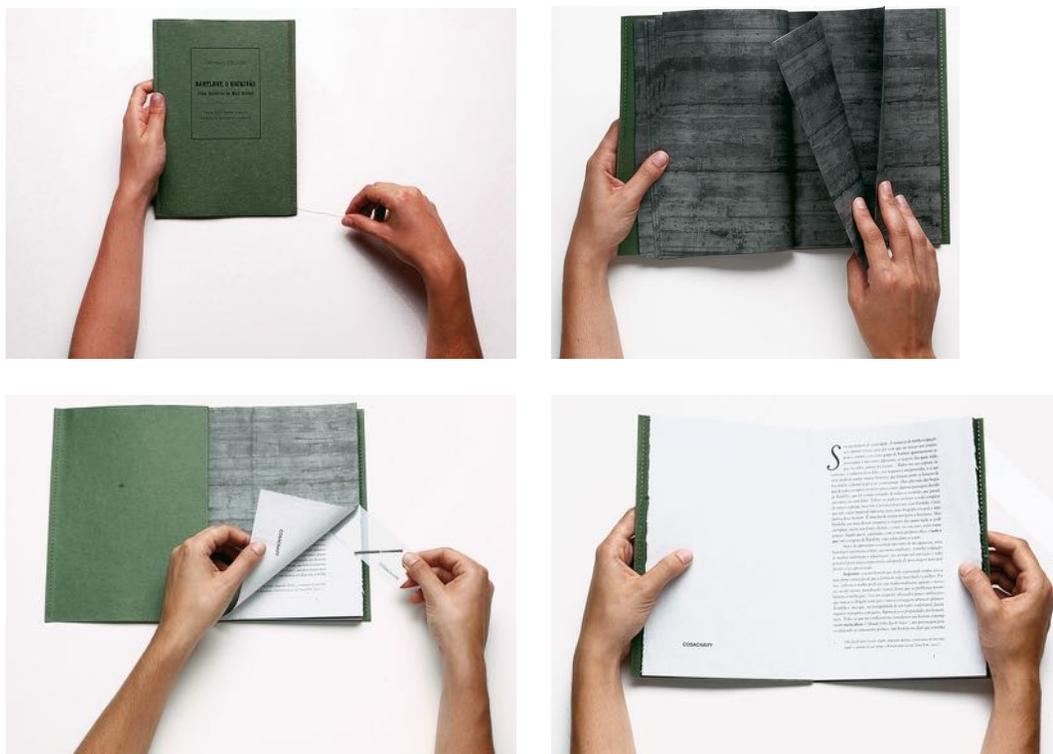


Os livros escultóricos como os exemplificados anteriormente de Fabio Morais, são obras de arte que permanecerem em circuitos expositórios, normalmente possuem um único exemplar ou uma tiragem restrita. Em paralelo, existem os livros de artista incluídos no mercado editorial das livrarias.

A designer Elaine Ramos, diretora de arte da editora Cosac Naify produz livros que, apesar de incluídos no universo do livro de artista, se apoiam num terreno muito concreto, que é o texto. Nos livros apresentados a seguir, é entre o diálogo do texto com o conteúdo verbal que o raciocínio gráfico se dá, portanto, na maioria dos projetos, a legibilidade pode ser tensionada, mas nunca comprometida, resultando em produções mais acessíveis ao público literário (RAMOS *in* DERDYK, 2012).

Bartleby, o escrivão (Figura 16, 17, 18 e 19), de Herman Melville, possui um projeto gráfico em que a forma amplifica o sentido do texto. A história trata de um funcionário de um escritório de copistas em Wall Street (Rua da Parede), que passa a responder “acho melhor não” para todos os pedidos do seu patrão. E, progressivamente, o personagem passa a ficar imóvel, repetindo sempre a mesma frase para qualquer pedido (RAMOS *in* DERDYK, 2012).

Figuras 16, 17, 18 e 19
Bartleby, o escrivão (2005),
de Herman Melville.
Tiragem inicial: 3.000
exemplares.



No projeto gráfico, a designer procurou materializar a negação representada pelo personagem, costurando o livro tanto na lombada quanto do lado oposto, obrigando ao leitor descosturar o livro para conseguir

abri-lo. Ainda impondo obstáculos à leitura, as páginas são dobradas em sua lateral direita, obrigando o leitor a abrir cada página (muro) para ler o texto. Todas as decisões projetuais como a escolha da tipografia, dos grafismos, do papel da capa e a forma como foram dispostos, se relacionam com o conteúdo transmitido pelo texto (RAMOS *in* DERDYK, 2012).

A editora possui outros trabalhos que se inserem no discurso do livro de artista, e que também formaram referências para este projeto, como o livro *Ethers* (Figura 20): o “livro-encontro” dos desenhos de Tunga e os poemas de Esther Faingold. Com tiragem limitada de 300 exemplares, o livro foi concebido como uma obra de arte, todos numerados e assinados pela dupla. A obra possui uma temática erótica e foi impressa em tinta de papel carbono, que devido a sua característica de produzir decalque, sobrepõe o poema e o desenho, resultando em um exercício sensual de contato, fricção e interação espontânea, em que novas imagens são criadas continuamente (Figura 21). Neste projeto, a impressão se tornou um ponto de dinamismo no livro, transportando visualidade ao tempo³.

3. www.editora.cosacnaify.com.br

Os livros apresentados neste capítulo e outros encontrados durante a imersão neste trabalho, foram relevantes para este projeto e auxiliaram na compreensão da temática e das possibilidades existentes no universo múltiplo do objeto livro.

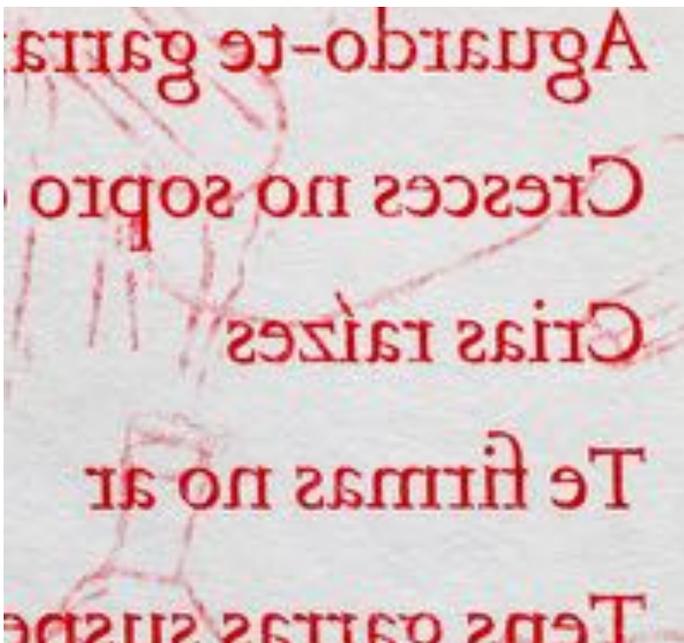


Figura 20 e 21 *Ethers* (2011),
Tunga e Esther Faingold.



**3. DE
SENV
OLVIM
ENTO**



COMPONENTES DO PROBLEMA: **FUNES, O MEMORIOSO**

3.1.

A obra literária escolhida para a construção deste projeto é o conto *Funes, o memorioso*, de Jorge Luis Borges. Borges nasceu em 1899 em Buenos Aires e faleceu na cidade de Genebra, em 1986. Antes mesmo de falar espanhol, aprendeu com a avó paterna a língua inglesa, idioma em que fez suas primeiras leituras. Leitor voraz de enciclopédias e fluente em inúmeras línguas, o poeta, continuísta e ensaísta iniciou a carreira com três livros de poesia na década de 1920 e, a partir da década seguinte, publicou, quase sempre na revista *Sur*, os contos que lhe dariam fama universal (“sobre o autor” in BORGES, 2013).

Seu imenso reconhecimento internacional começou a partir de 1961, quando recebeu, juntamente com Samuel Beckett, o prêmio *Formentor dos International Publishers*, o primeiro de uma longa série. Borges faleceu cego, sua cegueira se instalou como um lento crepúsculo a partir da década de 50 (“sobre o autor” in BORGES, 2013).

Em 1944, o conto *Funes, o memorioso* (1942) foi publicado no livro *Ficções*, uma coletânea de contos do autor publicados entre 1941

e 1944. O livro é a sua primeira obra de reconhecimento internacional, graças, entre outros motivos, ao caráter fora do comum de seus temas (“sobre o autor” in BORGES, 2013).

Nestas narrativas, o fantástico unido à metafísica desafia a argúcia do leitor, sempre um passo atrás de um narrador inquisitivo que expõe, com elegância, economia de meios e senso de humor, de forma paradoxal e lapidar, suas conjecturas e perplexidades sobre o universo [...]. Os enredos são como múltiplos labirintos e se desdobram num jogo infundável de espelhos, especulações e conjecturas, às vezes com a perícia de intrigas policiais e o rigoroso gosto da aventura, para quase sempre desembocar na perplexidade metafísica (“sinopse” in BORGES, 2013).

Funes, o memorioso é um dos mais importantes exemplos do realismo fantástico, gênero considerado uma resposta latino-americana à literatura fantástica europeia, construído também por Julio Cortázar, Manuel Scorza e Gabriel Garcia Márquez (VELLOSO, 2008).

A seguir, temos na íntegra o conto Funes, o memorioso de Jorge Luis Borges (1944).

Recordo-me dele (eu não tenho o direito de pronunciar esse verbo sagrado, só um homem na Terra teve esse direito e esse homem morreu) segurando uma sombria flor-da-paixão, vendo-a como ninguém a viu, ainda que a olhasse do crepúsculo do dia até o da noite, por toda uma vida inteira. Recordo-me dele, a cara de índio taciturna e singularmente remota, atrás do cigarro. Recordo (creio) suas mãos afiladas de trançador. Recordo, perto daquelas mãos, uma cuia de mate, com as armas da Banda Oriental; recordo da janela da casa uma esteira amarela, com uma vaga paisagem lacustre. Recordo claramente a voz dele; a voz pausada, ressentida e nasal do suburbano antigo, sem os sibilos italianos de agora. Mais que três vezes não o vi; a última, em 1887... Parece-me muito feliz o projeto de escreverem sobre ele todos os que o conheceram; meu testemunho será talvez o mais breve e sem dúvida o mais pobre, mas não o menos imparcial do volume que os senhores editarão. Minha deplorável condição de argentino me impedirá de incorrer no diti-rambo – gênero obrigatório no Uruguai, quando o tema é um uruguaio. Literato, metido, portenho; Funes não disse essas palavras injuriosas, mas sei perfeitamente que para ele eu representava essas desventuras. Pedro Leandro Ipuche escreveu que Funes era um precursor dos super-homens,

“um Zaratustra xucro e vernáculo”; não o discuto, mas é preciso não esquecer que era também um compadrito de Fray Bentos, com certas incuráveis limitações.

Minha primeira lembrança de Funes é muito nítida. Vejo-o num entardecer de março ou fevereiro do ano 84. Meu pai, naquele ano, havia me levado para veranear em Fray Bentos. Eu voltava com meu primo Bernardo Haedo da estância de São Francisco. Voltávamos cantando, a cavalo, e essa não era a única razão da minha felicidade. Depois de um dia sufocante, uma enorme tormenta cor de ardósia encobriria o céu. Insuflava-a o vento do Sul, já enlouquecendo as árvores; eu tinha medo (esperança) de que fôssemos surpreendidos pelo aguaceiro num descampado. Apostamos uma espécie de corrida com o temporal. Entramos num beco que afundava entre duas calçadas de tijolo altíssimas. Escurecera de repente; ouvi passos rápidos e quase secretos no alto; alcei os olhos e vi um rapaz que corria pela calçada estreita e arruinada como por uma parede estreita e arruinada. Recordo a bombacha, as alpargatas, recordo o cigarro no duro rosto, contra o nuvarrão já sem limites. Bernardo ligou para ele inopinadamente: “Que horas são, Ireneo?”. Sem consultar o céu, sem se deter, o outro respondeu: “Faltam quatro minutos para as oito, jovem Bernardo Juan Francisco”. A voz era aguda, zombeteira.

Eu sou tão distraído que o diálogo que acabo de relatar não teria chamado minha atenção se não o tivesse repisado meu primo, a quem estimulavam (creio) certo orgulho local e o desejo de se mostrar indiferente à réplica tripartite do outro. Contou-me que o rapaz do beco era um tal de Ireneo Funes, conhecido por algumas esquisitices como a de não se dar com ninguém e a de saber sem a hora, como um relógio. Acrescentou que ele era filho de uma passadeira do povoado, María Clementina Funes, e que alguns diziam que o pai dele era um médico da charqueada, um inglês O'Connor, e outros um domador ou rastreador do distrito de Salto. Morava com a mãe, depois da chácara dos Loureiros. Nos anos 85 e 86 veraneamos na cidade de Montevideú. Em 87 voltei a Fray Bentos. Perguntei, como é natural, por todos os conhecidos e, finalmente, pelo "cronométrico Funes". Responderam-me que um cavalo redomão o derrubara na estância de São Francisco e que ficara paralítico, sem esperança. Recordo a impressão de incômoda magia que a notícia produziu em mim: a única vez que eu o vi, vínhamos a cavalo de São Francisco e ele andava num lugar alto; o fato, na boca de meu primo Bernardo, tinha muito de sonho elaborado com elementos anteriores. Disseram-me que ele não se movia do catre, os olhos postos na figueira do fundo ou numa teia de aranha. No entardecer, permitia que o

aproximassem da janela. Levava a soberba até o ponto de simular que teria sido benéfico o golpe que o fulminara... Duas vezes o vi atrás da grade, que toscamente repisava sua condição de eterno prisioneiro: uma, imóvel, com olhos fechados; a outra, imóvel também, absorto na contemplação de um cheiroso galho de santonina.

*Não sem alguma vaidade eu tinha iniciado naquele tempo o estudo metódico do latim. Minha valise incluía o *De viris illustribus de Lhomond*, o *Thesaurus de Quicherat*, os *Comentários de Júlio César* e um volume avulso da *Naturalis historia de Plínio*, que ultrapassava (e continua ultrapassando) minhas módicas virtudes de latinista. Tudo se propala num povoado pequeno; Ireneo, em seu rancho dos arredores, não tardou a ficar sabendo da chegada desses livros anômalos. Dirigiu-me uma carta florida e cerimoniosa, em que recordava nosso encontro, infelizmente fugaz, “do dia 7 de fevereiro do ano 84”, elogiava os gloriosos serviços que dom Gregorio Haedo, meu tio, falecido naquele mesmo ano, “tinha prestado às duas pátrias na valorosa jornada de Ituzaingó”, e me solicitava o empréstimo de qualquer um dos volumes, acompanhado de um dicionário “para a boa inteligência do texto original, porque ainda ignoro o latim”. Prometia devolvê-los em bom estado, quase imediatamente. A letra era perfeita, muito perfilada; a*

ortografia, do tipo de Andrés Bello preconizou: i por y, j por g. Naturalmente, a princípio tive receio de uma brincadeira. Meus primos me asseguraram que não, que eram coisas de Ireneo. Não soube se devia atribuir a descaramento, a ignorância ou a estupidez, a idéia de que o árduo latim não exigia mais instrumento que um dicionário; para desiludi-lo completamente, mandei-lhe o Gradus ad Parnasum de Quicherat e a obra de Plínio.

No dia 14 de fevereiro telegrafaram-me de Buenos Aires para que voltasse imediatamente, porque meu pai não estava “nada bem”. Deus me perdoe; o prestígio de ser o destinatário de um telegrama urgente, o desejo de comunicar a toda a Fray Bentos a contradição entre a forma negativa da notícia e o peremptório advérbio, a tentação de dramatizar minha dor, fingindo um estoicismo viril talvez tenham me distraído de toda possibilidade de dor. Ao fazer a valise, notei que me faltavam o Gradus e o primeiro tomo da Naturalis historia. O Saturno zarpava no dia seguinte, pela manhã; essa noite, depois de jantar, dirigi-me à casa de Funes. Supreendeu-me que a noite fosse não menos pesada que o dia.

No rancho bem-arrumado, a mãe de Funes me recebeu. Disse-me que Ireneo estava no cômodo do fundo e que não me surpreendesse de encontrá-lo às escuras, porque Ireneo

*costumava passar as horas mortas sem acender a vela. Atravessei o pátio de lajotas, o corredorzinho; cheguei ao segundo pátio. Havia uma parreira; a obscuridade chegou a me parecer completa. Ouvi de repente a voz alta e zombeteira de Ireneo. Aquela voz falava em latim; aquela voz (que vinha do escuro) articulava com moroso deleite um discurso ou prece ou encantação. Ressoaram as sílabas romanas no pátio de terra; meu temor julgava-as indecifráveis, intermináveis; depois, no enorme diálogo daquela noite, soube que formavam o primeiro parágrafo do capítulo xxiv do livro sétimo da *Naturalis historia*. O assunto desse capítulo é a memória; as últimas palavras foram “ul nihil non iisdem verbis redderetur auditum”.*

Sem a menor mudança de voz, Ireneo disse-me que entrasse. Estava no catre, fumando. Parece-me que não vi seu rosto até o amanhecer; creio rememorar a brasa momentânea do cigarro. O quarto recendia vagamente a umidade. Sentei-me; repeti a história do telegrama e da doença de meu pai.

Chego, agora, ao ponto mais difícil do meu relato. Este (é bom que o leitor já o saiba) não tem outro argumento além desse diálogo de há meio século. Não vou tratar de reproduzir as palavras dele, irrecuperáveis agora. Prefiro resumir com veracidade as muitas coisas que Ireneo me disse. O estilo indireto é remoto e fraco; eu sei que sacrifico a eficácia

de minha narração; que meus leitores imaginem os períodos entrecortados que me acabrunharam naquela noite. Ireneo começou por enumerar, em latim e espanhol, os casos de memória prodigiosa registrados pela Naturalis historia; Ciro, rei dos persas, que sabia chamar pelo nome todos os soldados de seus exércitos; Mitridates Eupator, que ministrava a justiça nos vinte e dois idiomas de seu império; Simônides, inventor da mnemotécnica; Metrodoro, que professava a arte de repetir com fidelidade o que escutara uma única vez. Com evidente boa-fé ele se maravilhava de que tais casos pudessem maravilhar. Disse-me que, antes daquela tarde chuvosa em que o azulego o derrubou, ele havia sido o que são todos os cristãos: um cego, um surdo, um aturdido, um desmemoriado. (Procurei recordar-lhe sua percepção exata do tempo, sua memória dos nomes próprios; não me deu a menor importância.) Dezenove anos tinha vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e assim também as memórias mais antigas e mais triviais. Pouco depois constatou que estava paralítico. O fato quase não o interessou. Pensou (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis.

Nós, num relance, percebemos três copos numa mesa; Funes, todos os brotos e cachos e frutos que uma parreira possa conter. Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do dia 30 de abril de 1882 e podia compará-las na lembrança com os veios de um livro em papel espanhol que ele havia olhado uma única vez e com as linhas de espuma que um remo levantou no rio Negro na véspera da Batalha de Quebracho. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas etc. Podia reconstituir todos os sonhos, todos os entressonhos. Duas ou três vezes tinha reconstituído um dia inteiro; não tinha duvidado nunca, mas cada reconstituição tinha exigido um dia inteiro. Disse-me: Eu sozinho tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo. E também: Meu sonho é como a vigília de vocês. E ainda, por volta do amanhecer: Minha memória, senhor, é como um monte de lixo. Uma circunferência numa lousa, um triângulo retângulo, um losango, são formas que podemos intuir plenamente; o mesmo acontecia com Ireneo em relação às tempestuosas crinas de um potro, a uma ponta de gado numa coxilha, ao fogo bruxuleante e às cinzas inumeráveis, às muitas caras de um morto num longo velório. Não sei quantas estrelas veria no céu.

Coisas assim é que me disse; nem então nem depois as pus em dúvida. Naquele tempo não havia cinematógrafos nem fonógrafos; é, no entanto, inverossímil e até incrível que alguém fizesse um experimento com Funes. A verdade é que vivemos adiando tudo o que é adiável; talvez todos nós saibamos no fundo que somos imortais e que, cedo ou tarde, todo homem fará todas as coisas e saberá tudo.

A voz de Funes, de dentro da escuridão, continuava falando. Contou-me que por volta de 1886 tinha inventado um sistema original de numeração em que pouquíssimos dias ultrapassara os vinte e quatro mil. não o havia escrito, porque o que pensasse uma única vez já não se apagava de sua memória. Seu primeiro estímulo, creio, foi o desagrado de que os trinta e três orientais requeressem dois signos e três palavras, em vez de uma só palavra e um único signo. Aplicou, em seguida, esse princípio disparatado aos outros números. Em lugar de sete mil e treze, dizia (por exemplo) Máximo Pérez; em lugar de sete mil e catorze, A Ferrovia; outros números eram Luis Melián Lafinur, Olimar, enxofre, o naipe de paus, a baleia, o gás, a caldeira, Napoleão, Agustín de Vedia. Cada palavra tinha um signo particular, uma espécie de marca; as últimas eram muito complicadas... Eu procurei lhe explicar que essa rapsódia de termos desconexos era precisamente o contrário de um sistema de

numeração. Observei que dizer trezentos e sessenta e cinco era dizer três centenas, seis dezenas, cinco unidades: análise que não existe nos “números” O Negro Timóteo ou manta de carne. Funes não me entendeu ou não quis me entender. Locke, no século xvii, postulou (e reprovou) um idioma impossível em que cada coisa individual, cada pedra, cada pássaro e cada ramo tivesse seu nome próprio; Funes projetou certa vez um idioma análogo, mas o rejeitou por lhe parecer demasiado geral, demasiado ambíguo. Com efeito, Funes não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma das jornadas pretéritas a umas setenta mil lembranças, que logo definiria por cifras. Foi dissuadido por duas considerações: a consciência de que a tarefa era interminável, a consciência de que era inútil. Pensou que na hora da morte ainda não teria acabado de classificar todas as lembranças da infância.

Os dois projetos que indiquei (um vocabulário infinito para a série natural dos números, um inútil catálogo mental de todas as imagens da lembrança) são insensatos, mas revelam certa balbuciante grandeza. Deixam-nos vislumbrar ou inferir o vertiginoso mundo de Funes. Este, não o podemos esquecer, era quase incapaz de idéias gerais,

platônicas. Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico cachorro abrangesse tantos indivíduos disparres de diversos tamanhos e diversa forma; incomodava-o que o cachorro das três horas e catorze minutos (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cachorro das três e quinze (visto de frente). Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no a cada vez. Relata Swift que o imperador de Lilliput podia discernir o movimento do ponteiro de minutos; Funes discernia continuamente os tranqüilos avanços da corrupção, das cáries, do cansaço. Notava os progressos da morte, da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente preciso. A Babilônia, Londres e Nova York pesaram com feroz esplendor sobre a imaginação dos homens; ninguém, em suas torres populosas ou em suas urgentes avenidas, sentiu o calor e a pressão de uma realidade tão inexaurível como a que noite e dia convergia sobre o infeliz Ireneo, em seu pobre arrabalde sul-americano. Para ele, dormir era muito difícil. Dormir é distrair-se do mundo; Funes, de costas no catre, na sombra, ficava imaginando cada greta e cada moldura das casas certas que o rodeavam. (Repito que o menos importante em suas lembranças era mais minucioso e mais vivo que nossa percepção de um prazer físico ou de um tormento físico.) Para

o Leste, num trecho de quarteirão incompleto, havia casas novas, desconhecidas.

Funes imaginava-as pretas, compactas, feitas de treva homogênea; nessa direção voltava o rosto para dormir. Também costumava se imaginar no fundo do rio, embalado e anulado pela corrente.

Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos.

A tímida claridade da madrugada entrou pelo pátio de terra. Então vi a cara da voz que havia falado a noite toda. Ireneo tinha dezenove anos; nascera em 1868; pareceu-me monumental como o bronze, mais antigo que o Egito, anterior às profecias e às pirâmides. Pensei que cada uma de minhas palavras (que cada uma de minhas atitudes) perduraria em sua emplacável memória; tolheu-me o temor de multiplicar gestos inúteis.

Ireneo Funes morreu em 1889, de uma congestão pulmonar.

DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

3.2.

Tendo como conteúdo o conto *Funes, o memorioso*, escrito por Jorge Luis Borges, pretende-se desenvolver um livro em que o projeto gráfico dialogue com o texto, construindo relações e expandindo a experiência de contato do leitor com a narrativa.

Para que o livro desenvolvido possa ser reproduzido em larga escala, é necessário projetar tendo como limitadoras as técnicas de produção, distribuição e venda editoriais industrializadas. Portanto, outra condicionante deste projeto, foi a execução de um artefacto que possuísse a forma de um livro tradicional: considerando sua estrutura, encadernação e dinâmica.

3.3. COMPREENSÃO E DIAGNÓSTICO

Durante esta etapa, foram feitas análises e reflexões sobre o conto com objetivo de identificar seus componentes e, a partir disso, gerar ideias e definir as diretrizes conceituais de todo o projeto do livro.

O conto *Funes, o memorioso* narra a história de Funes, protagonista cuja memória permite tudo perceber e de tudo se lembrar. Funes possui uma excepcional e única percepção de mundo, sua acumulação enciclopédica de informações, ao invés de torná-lo um gênio, faz com que o memorioso fique paralisado diante dos fenômenos que o cercam.

O nome do personagem faz alusão ao termo “fúnebre” e antecipa o leitor do fato de que o dom da memória prodigiosa é também, uma sentença de morte. Isso ocorre porque a memória de absolutamente qualquer coisa sem nenhuma hierarquização, acumulando informações que chegam ao limite do intolerável, leva Funes a habitar um mundo “vertiginoso” e “abarroado”, onde não há “senão pormenores, quase imediatos” (BORGES, 2013).

O narrador, por sua vez, esquece-se, engana-se, tenta se apoiar em sua memória que, por ser tipicamente humana, às vezes o escapa. É por esse narrador que adentramos no mundo de Funes, através

de uma identificação do leitor com essa memória, falha e atropelada, que se inicia as definições deste projeto.

As sensações provocadas durante a leitura do conto coincidem com a última percepção do narrador acerca do seu fascinante e assombroso encontro com Funes: “Pensei que cada uma de minhas palavras (que cada uma de minhas atitudes) perduraria em sua implacável memória; tolheu-me o temor de multiplicar gestos inúteis” (BORGES, 2013, p.108).

A partir da leitura e análise do texto, iniciou-se uma série de discussões e definições acerca da construção da base conceitual a ser trabalhada neste livro. O que o livro vai comunicar? A intenção do livro é gerar uma experiência que provoque inúmeras interpretações e diferentes relações com a história, portanto, é importante fugir de uma tradução literal do conto ou do personagem Funes.

Dessa forma, definiu-se o conceito principal para o projeto: transmitir a sensação do narrador, o sentimento de estar em contato com uma máquina de memórias, um ser fantástico, um Funes. E para isso, explorar o mundo de Funes, as sensações provocadas pela sua extrema memória, um mundo sobreposto, preenchido, sem abstração. Ou seja, transformar o livro em Funes, o memorioso.

Sendo assim, o foco maior deste projeto seria interferir e simular as sensações do narrador em contato com o memorioso, mas, para isso, sentiu-se a necessidade de traduzir graficamente o personagem, não de forma literal, mas os seus sentimentos, resultados de sua memória excessiva, instantânea e fragmentada,

transpostas nas características visuais do livro. A fim de que ele se torne uma narrativa por si só, um provocador de reflexões e sentimentos no leitor.

Com o objetivo de traduzir graficamente esses conceitos, produziu-se um mural de palavras-chaves, relacionando seus significados com características visuais e gráficas (Figura 22).

Desenhando o elo entre as palavras-conceitos que surgiram da análise do conto, percebeu-se a profusão de relações entre os conceitos associados ao acúmulo excessivo de memória e entre a falta de abstração, a imobilidade, o preenchimento. Conceitos estes, que foram trabalhados de forma extensa no projeto gráfico do livro, principalmente no que diz respeito a sua visualidade, na tentativa de transpor as características do personagem para o objeto.

Por exemplo, palavras e conceitos relacionados à imobilidade do personagem constroem o sentido de cláusura e sufoco, resultando em uma página sem respiro, margeada, preenchida. Assim como a memória, associada a idéia de marca e registro, intrínsecos à impressão.

Todos os conceitos e as definições gráficas geradas a partir do mural conceitual foram aplicadas nas variáveis descritas a seguir, relacionando seus significados e para compor um objeto, que em sua totalidade, traduza essas sensações em harmonia.

Figura 22 Mural conceitual.

INSERIR O POSTER

VERSO DO POSTER
- NADA -

CONCEPÇÃO CRIATIVA

3.4.

A etapa de concepção criativa consiste em um processo cíclico envolvendo a criatividade (possibilidades e soluções dentro dos limites do problema), materiais e tecnologias (soluções disponíveis para a produção da ideia) e experimentações.

Segundo Ana Claudia Gruszynski (2008, p.25), o designer inicia a fase de criação desde o momento em que tem o primeiro contato com o projeto, fazendo conexões que o conduzem nesta etapa criativa. Durante esta etapa, “ele percorre redes associativas internas, subjetivas, selecionando informações diversas em seu próprio contexto”.

Portanto, apesar das relações e ideias neste projeto não terem seguido uma ordem linear de execução, este capítulo é organizado por variáveis, seguindo aproximadamente a ordem em que as alternativas foram geradas. A cada nova variável, o processo cíclico da concepção criativa se repetiu, desenvolvendo possibilidades, planejando materiais e experimentando seus resultados para assim analisar a relação desta única solução com o projeto por inteiro.

3.4.1. INTERAÇÃO

As sensações resultantes do contato do narrador com Funes compõem a ideia central que pretende-se explorar neste projeto. Como descrito na etapa de problematização, a ideia central é exprimir o registro de nossa existência, este perdurado eternamente na memória de Funes.

Objetiva-se que a relação leitor-livro oportunize uma experiência de simulação do contato com o personagem. Considerando o livro parte da relação material única entre livro, conteúdo e leitor na qual o primeiro deixa de ser apenas um suporte para o texto (conteúdo) e seja, por si só, uma narrativa, um provocador de sensações, interpretações e relações que vão além da leitura do conto.

Nesse sentido, a principal e primeira característica explorada neste projeto é a interação, ou seja, a forma como o usuário vai se relacionar com este objeto.

A intenção deste trabalho é produzir sensações. Produzir, com o livro, a sensação que o narrador descreve após a conversa no quarto escuro de Funes, quando adentrou em seu mundo e passou a integrar imensuráveis registros em sua infalível memória.

*“Pensei que cada uma de minhas palavras
(que cada uma de minhas atitudes) perduraria
em sua implacável memória; tolheu-me o temor
de multiplicar gestos inúteis”*

(BORGES, 2007, p.108).

O projeto gráfico do livro deve passar a sensação de incômodo constante diante de Funes, na qual cada ação do leitor fica registrada em sua memória. A intenção é que o leitor fique inibido, com receio de multiplicar gestos inúteis. Toda palavra dita é lembrada, todo instante de contato com o livro é gravado em sua memória, todo mínimo movimento é registrado. Portanto, pretende-se explorar a seguinte relação entre conceito e objeto:

FUNES = LIVRO
NARRADOR = LEITOR

O livro é o personagem e o leitor é aquele que interage com ele.

A partir dessas definições, iniciou-se uma exploração de alternativas relacionadas à materialidade do livro. O objetivo concentrou-se em encontrar um material ou solução gráfica que auxiliasse na tradução das ideias para a forma física de um livro.

Foram exploradas soluções em que o material se transformasse de alguma forma a partir do contato do usuário, produzindo uma relação de marca, registro e presença. Sendo uma das premissas dessa interação a restrição da possibilidade de se desfazer o registro da presença do leitor.

Assim, imaginou-se soluções plausíveis ou não, que colaborariam para a transmissão do conceito proposto:

1. Papel sensível em todo o miolo, que amassa com muita facilidade e permanece com as marcas provocadas pelo contato e o movimento de transição das páginas;
2. Um tipo de espuma que amassa e não retorna a sua forma original, inicialmente pensada somente para a capa, permanecendo com o registro das mãos do leitor;
3. Papel carbono inserido em algumas áreas do miolo ou no verso das folhas, transferindo as marcas feitas pelo contato do leitor para as outras páginas;
4. Tinta carbono aplicada ou nas primeiras páginas do miolo, ou no texto, de forma que ao entrar em contato com a tinta, o leitor suje as mãos e transfira a tinta para outras áreas do livro.

Todas as alternativas foram levadas para uma reunião com a equipe de produção da Gráfica Santo Antônio (GSA), no dia 02 de junho de 2014, a fim de verificar a viabilidade das soluções propostas visando um projeto produzido em escala industrial. Participaram desta discussão o impressor Flávio Ferreira, o responsável pelas encomendas e controle dos materiais Bruno Guimarães, o vendedor João Carlos Cardoso e o sócio-proprietário Carlos Vieira.

Diante das alternativas propostas, descartamos por inviabilidade as opções 1 e 2, uma vez que o acesso a estes materiais para utilização no meio gráfico é restrito e dificultado.

A opção 3 foi considerada viável a partir da utilização de papel autocopiativo. Este papel tem um aspecto aparentemente comum mas possui um revestimento de microcápsulas que se rompem sob a pressão sobre a página, liberando uma tinta incolor que reage com a folha de baixo, na qual a tintura é convertida para sua forma colorida (BANN, 2012, p.129). A solução, apesar de ser visualmente muito interessante – o papel tem as extremidades arroxeadas e a própria impressão no papel já transfere uma marca para o verso das páginas –, não se adequa a proposta de simular a memória instantânea do personagem Funes. Na utilização do papel autocopiativo, as microcápsulas não são ativadas com a transferência apenas pelo tato, sendo necessária a utilização de alguma caneta ou instrumento de ponta. E, retomando a ideia central deste projeto, almeja-se que a proposta de interação estabeleça uma relação direta com a memória instantânea de Funes, dessa forma, a interação deve resultar em um registro na própria página que é manipulada pelo leitor e não na próxima.

A opção 4, utilização da tinta carbono, é possível. Apesar de rara no mercado, ainda existem distribuidores que produzem esse tipo de tinta. A característica principal da tinta carbono é a de não secar completamente, produzindo um decalque constante, como no projeto Ethers (p.50 e 51).

Durante a reunião, foram discutidas possibilidades para inserção da tinta carbono no miolo, encontrando soluções e falhas. A primeira hipótese gerada foi a aplicação no texto ou no verso das páginas, mas esta utilização acarretaria em um decalque de tinta para outra página, dificultando a leitura. A segunda hipótese consiste na aplicação da tinta em 3 ou 4 folhas completamente preenchidas no

início e no fim do livro, no intuito que o leitor suje as mãos e transfira para o papel, ou então, exigindo que o mesmo lave as mãos e inicie a leitura a partir das páginas sem tinta carbono. A terceira alternativa é aplicar tinta carbono em todas as páginas.

Após todas as considerações, a alternativa adotada como solução foi aplicar uma área de tinta carbono na extremidade lateral de cada página. O objetivo é garantir que a interação aconteça durante toda a experiência da leitura e o decalque da tinta sempre caia sobre outra área de tinta carbono, não prejudicando as áreas de texto (Figura 23).

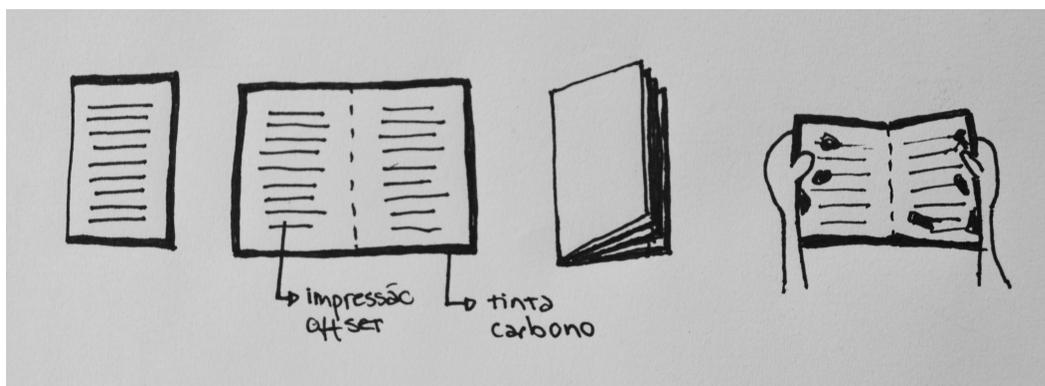


Figura 23 Desenho da alternativa de interação com tinta carbono.

Enquanto a gráfica providenciava uma amostra da tinta carbono, foi produzido um modelo em formato reduzido para experimentação com giz pastel seco, simulando a área da tinta especial, no intuito de analisar a interação da solução proposta com as mãos e com a transição de páginas, e, avaliar como essa margem

lateral e o decalque da tinta podem se relacionar com as próximas variáveis do projeto (Figura 24).



O teste da utilização das bordas laterais com tinta carbono confirmou as expectativas e comprovou a eficácia da alternativa proposta para o conceito pretendido. As laterais sujaram os dedos, que transferiram a tinta para o papel, registrando a presença do leitor e o movimento de transição entre as páginas. Assim, as ações do leitor em contato com o livro ficam em evidência, produzindo um registro da relação do leitor com o livro; um registro de tempo, de permanência, de existência, de memória.

Figura 24 Experimentações a partir da simulação da aplicação de tinta carbono nas margens.

A própria tinta impressa no papel é um registro, a ação do leitor produz novos registros. O leitor provoca impressões sobre a memória do livro - e o papel é o registro visual de todas essas memórias.

Essa mesma relação ocorre em um livro comum com as marcas de uso, um espirro ou uma mancha de café, por exemplo. O livro, por concepção, é um registro de momentos. O diferencial nesse trabalho está no fato de que essa característica foi maximizada pela utilização da tinta carbono nas margens. Dessa forma, a solução gráfica proposta evidencia as marcas de interação do leitor com o livro.

3.4.2. FORMATO

Considerações a respeito do formato do livro incluem não somente relações entre o volume de conteúdo e a forma como este se relaciona com a página, mas também, o tempo de vida esperado do produto, o peso, o custo e a maneira como o usuário vai receber e interagir com este livro (AMBROSE; HARRIS, 2009).

Objetivando ter o melhor resultado na interação com livro a partir da aplicação de tinta carbono nas extremidades da página, foi observado que, quanto menor o formato, maior é a área que a mão ocupa ao manusear a página em relação a superfície do livro.

Portanto, um formato reduzido pode resultar em marcas que preenchem uma área maior do papel na transferência da tinta para o dedo e do dedo para a superfície, como apresentado nas figuras 25, 26 e 27.

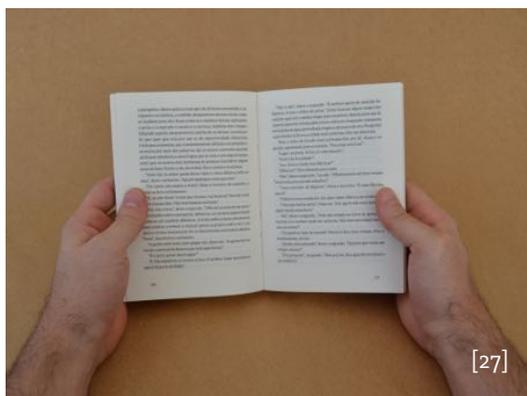


Figura 25 Livro no formato 21,5x28 cm.

Figura 26 Livro no formato 17x22,5 cm.

Figura 27 Livro no formato 12x17 cm.

Outra questão considerada na definição do formato foi o volume de texto, que neste caso, é reduzido por ser um conto e, quanto menor o formato do livro, mais páginas são necessárias para comportar o texto.

A relação com o número de páginas também afeta a espessura desse objeto e seu peso, influenciando também na encadernação. Objetiva-se que o produto final tenha um número de páginas generoso para prolongar a experiência do leitor com as margens do livro preenchidas pela tinta carbono. Um miolo breve diminuiria o tempo de interação proposto para a leitura.

Foram realizados testes de diagramação para tentar prever o número aproximado de páginas do livro. O primeiro teste foi diagramado partindo do formato médio encontrado em algumas edições de bolso analisadas, 12x17 cm, resultando em 10 páginas de texto, o que seria um miolo muito breve para a interação pretendida para a leitura. Assim, reduziu-se o formato para A6 (10,5x14,8 cm) e foram feitos os testes de margens, tipografia e diagramação que serão relatados nos próximos capítulos (tópico 3.5.), a fim de avaliar o comportamento deste formato e sua relação com o número de páginas.

A principal questão que deve ser verificada na definição do formato é o melhor aproveitamento de papel no momento da impressão, para evitar desperdício de material e reduzir os custos. Como este projeto pode ter uma variação considerável de páginas durante seu desenvolvimento, optou-se por realizar os devidos cálculos e ajustes após as experimentações que definirão sua forma aproximada.

3.4.3. MIOLO

A principal área de interferência e interação do leitor durante a leitura do livro são as páginas de texto. As bordas receberão uma camada de tinta carbono que será transferida durante o toque para os dedos do leitor e dos dedos para as áreas que não possuem a tinta carbono. Por isso, foi preciso definir primeiramente a forma dessa margem que recebe essa tinta especial.

Durante reuniões com a equipe da gráfica GSA, foi confirmado que uma espessura mínima de 0,5 cm já seria o necessário para a transferência da tinta funcionar como o imaginado. Dessa forma, foram construídos dois modelos de 0,5 cm para experimentação com as margens, um texturizado (Figura 28) e um liso (Figura 29). Imaginava-se que a textura daria um aspecto único e diferente para o livro, mas a interferência visual provocada pela margem texturizada resultou em um aspecto sujo, interferido, antes mesmo do toque do leitor. A sensação pretendida é a interferência e a marca sobre algo imaculado, expandindo a sensação de incômodo diante da produção de movimentos, portanto, a utilização da margem lisa foi a alternativa adotada.

Após a definição do aspecto das margens, experimentou-se diversas espessuras a fim de analisar a relação destas com a página e com o projeto como



Figura 28 Detalhe da borda texturizada.



Figura 29 Detalhe da borda geométrica, sem textura.

Figura 30 Modelo com margem mínima.

Figura 31 Modelo com margem média.

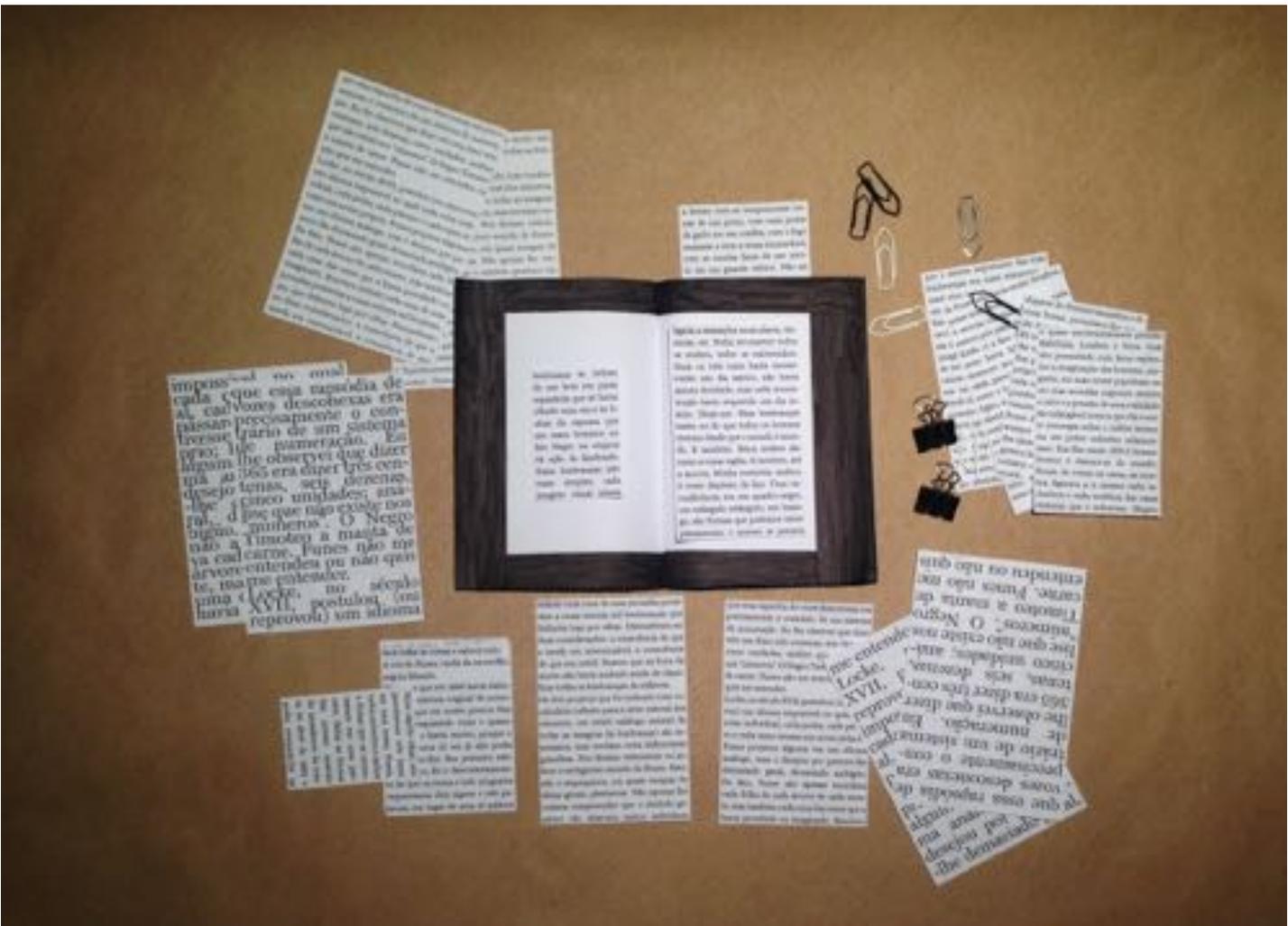
Figura 32 Modelo com margem grossa.

um todo. Foram construídos 3 modelos: margem mínima 0,5 cm (Figura 30); margem média 1 cm (Figura 31); margem grossa: 1,5 cm de topo e base e 2 cm de lateral (Figura 32).



Para verificar a relação das margens com o texto, foram desenvolvidos e recortados exemplos de colunas de texto com variadas larguras, alturas e tamanhos de fonte (Figura 33). A família tipográfica utilizada durante a experimentação foi a Miller Text.

Figura 33 Materiais utilizados durante a experimentação.





[34]



[35]



[36]

As opções de mancha gráfica testadas se encaixam em duas categorias: sufocadas ou com respiro. As com respiro formam uma mancha gráfica menor, gerando uma área branca entre texto e margens e, conseqüentemente, resulta em mais páginas (Figuras 34 e 35). Nas sufocadas o texto fica no limite, quase em contato com a margem (Figura 36), a mancha gráfica é maior, cabe mais texto na página, menos páginas, mas o resultado desses testes corresponderam melhor ao conteúdo do livro e às características do personagem Funes. Chega a ser claustrofóbico, fechado, imóvel. Além da possibilidade do leitor sujar o texto com as mãos negras e não a área branca, prejudicando a leitura, gerando incômodo, dando maior ênfase a proposta.

Sendo assim, restaram 3 opções: os 3 modelos com espessuras de margem diferentes, cada um com sua respectiva coluna de texto sem margem branca. A fim de verificar a divergência entre a relação de interação do leitor com as diferentes espessuras de margem, produziu-se modelos simulando o resultado final de cada opção e testou-se com prováveis usuários (capítulo 8.1.).

Figuras 34, 35 e 36
Resultados das
experimentações com
diferentes espessuras de
borda e dimensões do
bloco de texto.

3.4.4. COR

Após a análise do mural conceitual, relacionando palavras-chave, conceitos e soluções visuais, constatou-se que a construção de uma aparência enclausurada e fúnebre, características do personagem representadas na concepção gráfica projetada até então, se relaciona, de forma exemplar, com a aplicação da cor preta em toda extensão do projeto.

3.4.5. TIPOGRAFIA

Durante as experimentações realizadas com a família Miller, observou-se que apesar de ser considerada uma fonte que proporciona ótima leitura, sendo utilizada na editoração de jornais, revistas e livros⁴, ficou visualmente pesada quando posta emoldurada pelas margens.

4. www.myfonts.com/fonts/fontbureau/miller/

Concluiu-se que, para aumentar a sensação de incômodo ao tocar a página com as mãos sujas, a coluna de texto deveria provocar uma mancha leve, delicada, bem equilibrada e limpa. Dessa forma, procurou-se uma família tipográfica com as seguintes características: serifada, pouco contraste, peso light, com suporte para itálico e versaletes (necessidades advindas do texto). Desta busca, surgiu a TheSerif, que é posta em comparação com a Miller Text na Figura 37.

MILLER TEXT REGULAR

Para ele, dormir era muito difícil. Dormir é distrair-se do mundo; Funes, de costas no catre, na sombra, ficava imaginando cada greta e cada moldura das casas certas que o rodeavam. (Repito que o menos importante em suas lembranças era mais minucioso e mais vivo que nossa percepção de [...])

THESERIF LIGHT

Para ele, dormir era muito difícil. Dormir é distrair-se do mundo; Funes, de costas no catre, na sombra, ficava imaginando cada greta e cada moldura das casas certas que o rodeavam. (Repito que o menos importante em suas lembranças era mais minucioso e mais vivo que nossa percepção de [...])

TheSerif compõe uma parte da família Thesis, desenvolvida pelo holandês Lucas de Groot. A versão serifada da família Thesis foi publicada em 1994 e é uma família de 16 fontes, incluindo variações de peso de Extra Light a Black. É uma fonte de baixo contraste, ou seja, as diferenças entre traços finos e grossos não são muito pronunciados⁵, gerando uma mancha gráfica uniforme. Para este projeto foram utilizadas as versões TheSerif Light e Light Italic (Figura 38).

Figura 37 Composição comparativa entre blocos de texto nas fontes TheSerif Light e Miller Text Regular.

5. www.lucasfonts.com

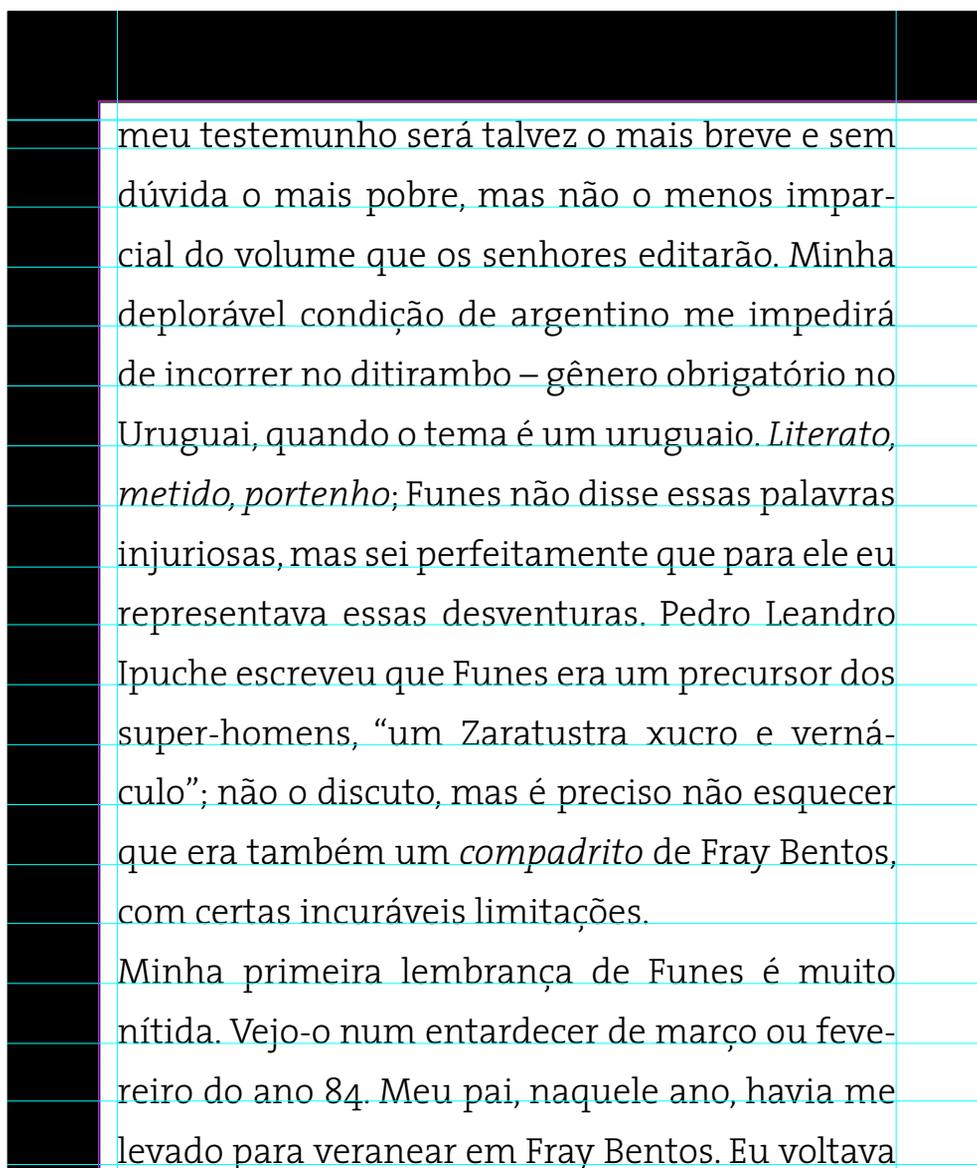
Figura 38 Exemplos nas fontes TheSerif Light, Light Italic e Light Caps.

Dormir é distrair-se do mundo
Dormir é distrair-se do mundo
DORMIR É DISTRAIR-SE DO MUNDO

3.4.6. DIAGRAMAÇÃO

Os 3 modelos determinados para os testes foram diagramados em colunas definidas pelas diferentes margens de texto. Para não sobrepor o texto com as margens, foi definido um espaçamento de 2 mm entre a margem e a coluna. O texto foi composto em corpo 11 pt com entrelinha 18 pt. Optou-se por eliminar o recuo no início dos parágrafos, objetivando ao máximo produzir uma associação de clausura do texto em relação às margens (Figura 39).

Figura 39 Relação entre margens, bloco de texto, corpo e entrelinha.



As palavras ou frases que foram demarcadas em itálico no texto original também são destacadas nesta edição. Os numerais romanos como em “século XVII” foram compostos em tipos versaletes, que integram-se à linha do texto devido a sua altura aproximada a altura-x das letras em caixa-baixa (Figura 40) (LUPTON, ano, p. 45).

Figura 40 Exemplo de página diagramada com palavras em itálico e versal.

trezentos e sessenta e cinco era dizer três centenas, seis dezenas, cinco unidades: análise que não existe nos “números” *O Negro Timóteo* ou *manta de carne*. Funes não me entendeu ou não quis me entender.

Locke, no século xvii, postulou (e reprovou) um idioma impossível em que cada coisa individual, cada pedra, cada pássaro e cada ramo tivesse seu nome próprio; Funes projetou certa vez um

Os 3 modelos diagramados, resultaram em um número de páginas específico de cada um, sendo:

- Modelo 1 (margem mínima: 0,5 cm): 20 páginas;
- Modelo 2 (margem média: 1 cm): 22 páginas;
- Modelo 3 (margem grossa: 1,5 cm e 2 cm): 26 páginas.

Durante a diagramação também foi analisada a possibilidade de explorar o texto como suporte para produção de conteúdo e sentido, misturando, sobrepondo,

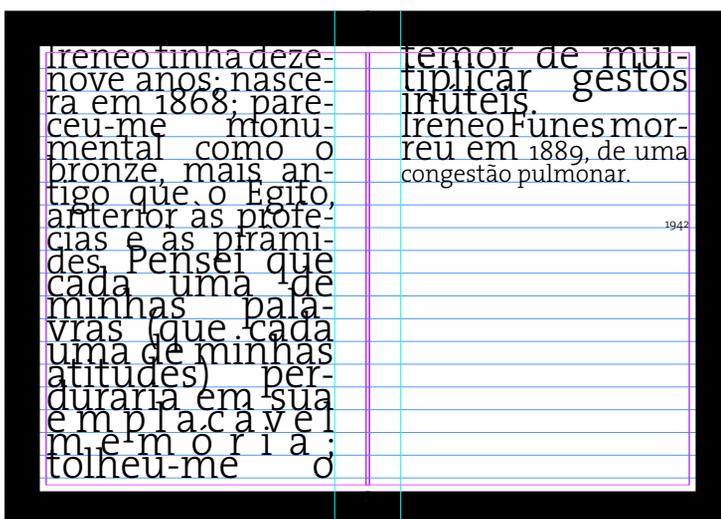
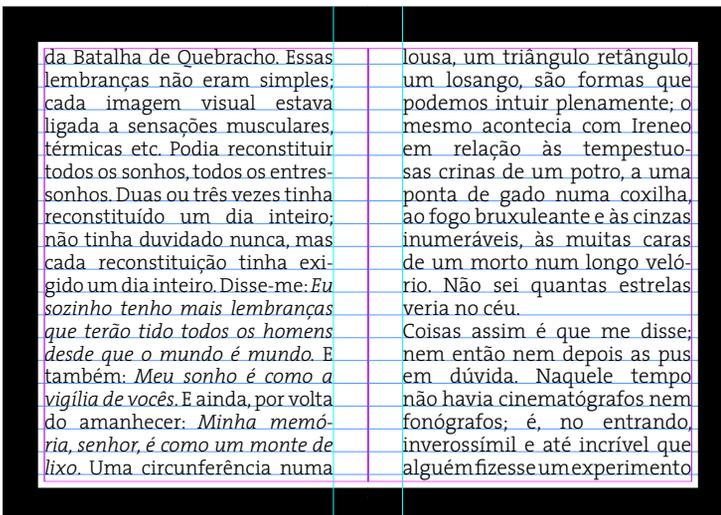
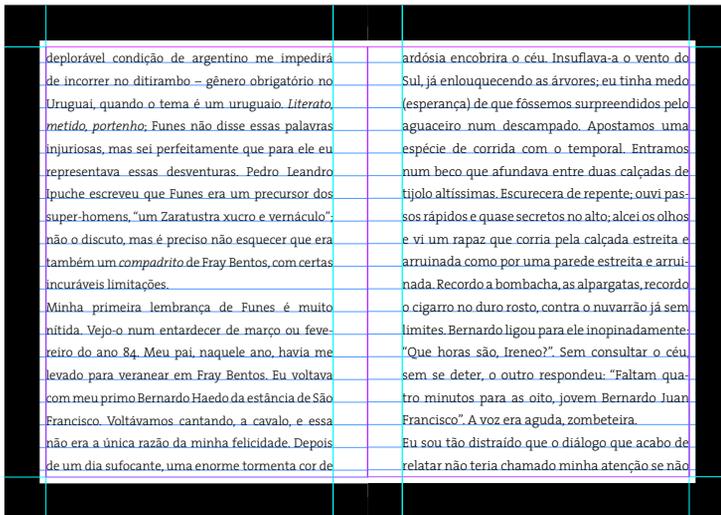
destacando, na diagramação, essa característica sobreposta resultante do acúmulo de memórias do personagem. O texto também pode ser explorado de forma que produza um ritmo específico para a leitura.

Porém, como este projeto parte de uma obra literária existente, optou-se por manter a característica linear e contínua da narrativa. Produzir destaques seria talvez, hierarquizar informações que poderiam ser lidas separadamente do texto e, considerando a característica do personagem de que tudo se lembra sem nenhum tipo de hierarquia e abstração, acredita-se que este não é um caminho coerente em relação ao conteúdo.

Nesse sentido, decidiu-se explorar a relação de preenchimento do texto, relacionado ao acúmulo de memórias, aumentando o corpo das letras a cada página e mantendo a entrelinha, de forma que as letras preencham o espaço em branco e comecem a se sobrepor. Essa forma de diagramação também aumenta o ritmo de leitura no decorrer das páginas, acompanhando o envolvimento do leitor no avanço ao mundo de Funes provocado pelo conto.

Produziu-se um modelo extra para teste a partir da borda intermediária, iniciando o texto em 10 pt, com entrelinha 18 pt, e aumentando proporcionalmente o tamanho da fonte a cada página, chegando no limite de 34 pt (Figuras 41, 42 e 43). Resultando em 30 páginas.

Figuras 41, 42 e 43
 Variações de corpo entre
 páginas mantendo a
 mesma entrelinha.



3.4.7. PAPEL

A escolha do papel neste projeto, parte de decisões relacionadas às funcionalidades dos outros componentes do projeto, como por exemplo, a propriedade de transferência da tinta carbono.

O papel couché, como qualquer papel revestido, apresenta baixa capacidade de absorção de tinta. O que significa dizer que, o excesso de tinta (não absorvido) que fica sobre o papel está disponível para o leitor sujar os dedos e, a partir daí, as páginas. Por outro lado, papéis texturizados, como o vergê, absorvem maior quantidade de tinta na impressão, no entanto, sua trama facilita a transferência da tinta dos dedos do leitor para o papel.

Figura 44 Tinta carbono vermelha utilizada nas experimentações.



Considerando a natureza oposta dos dois tipos de papéis necessários para a produção deste livro, foram realizadas experimentações com papéis que cumprem uma função intermediária: o papel *offset* ou o *Pólen Soft*, que são papéis bem calandrados mas sem a camada de revestimento e o papel *Pólen Bold*, portando uma leve textura em sua superfície.

Para a realização das experimentações, foram utilizadas amostras de papel *offset* alcalino e *Pólen Bold*, impressas com uma amostra de tinta carbono vermelha (Figura 44) – não foi possível adquirir uma



amostra da tinta na cor preta – através de uma matriz de madeira.

Figura 45 Teste de fricção. Tinta carbono em papel Pólen Bold.

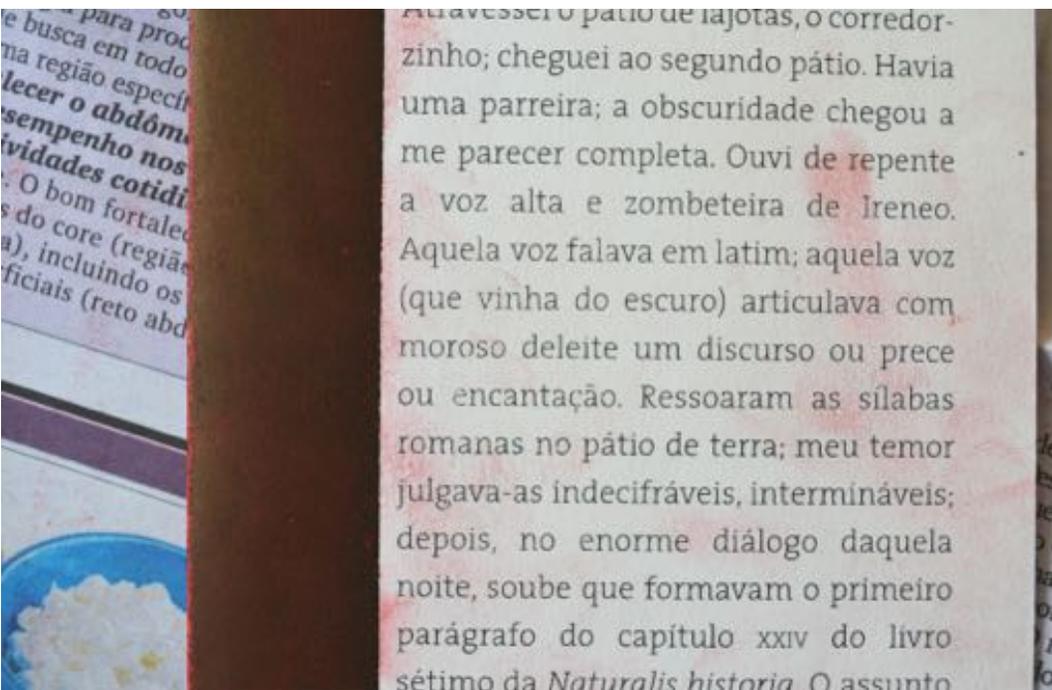
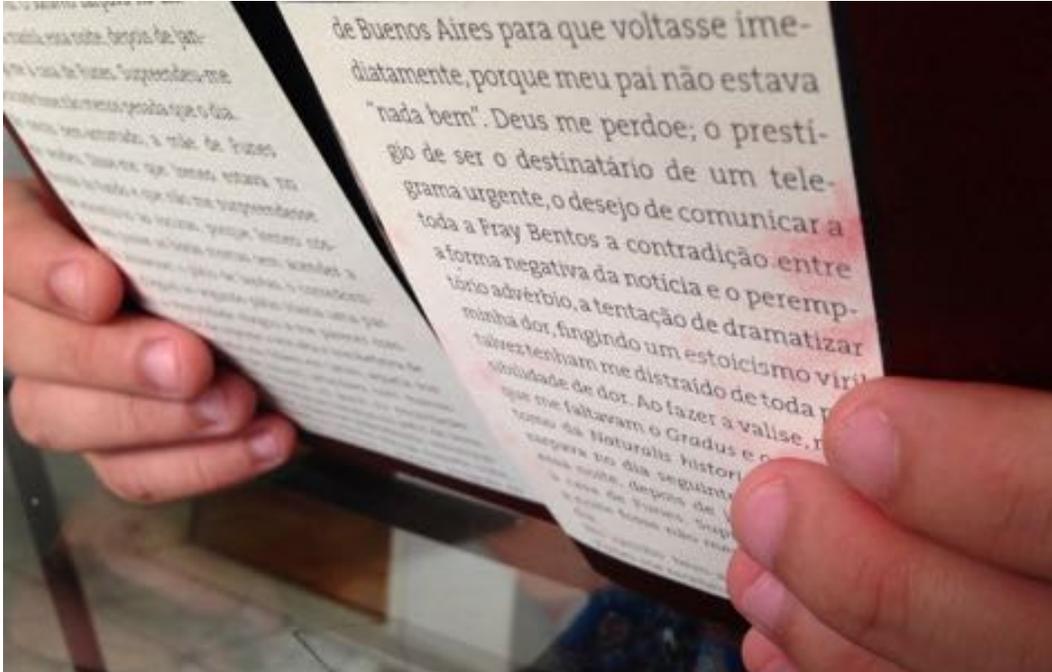
Observou-se que, após a secagem da tinta, a superfície do papel continua úmida e, assim, transfere o excesso de tinta para os dedos independentemente do papel. Entretanto, no papel *Pólen Bold* (Figura 45) a tinta presente nas mãos transfere mais facilmente para a superfície devido a textura, já o papel *offset* (Figura 46), por ter uma superfície mais lisa, produz maior restrição ao decalque.

Figura 46 Teste de fricção. Tinta carbono em papel *offset*.

Também foi realizado um teste de impressão com uma página do livro diagramado em papel *Pólen Bold*. Neste teste, ao invés de utilizar uma matriz, a tinta foi aplicada diretamente sobre o papel com o auxílio de um rolo de entintagem, resultando em uma espessa camada de tinta carbono. O aumento de quantidade

Figuras 47 e 48
Experimentações com
tinta carbono sobre
página impressa.

na tinta resultou em uma transferência mais significativa de tinta para as mãos e das mãos para o papel levemente poroso (Figuras 47 e 48).



Durante os testes apresentados nas figuras 47 e 48, foi possível comprovar a eficácia na utilização da tinta carbono a fim de alcançar o resultado pretendido – registrar as ações do leitor em contato com o livro.

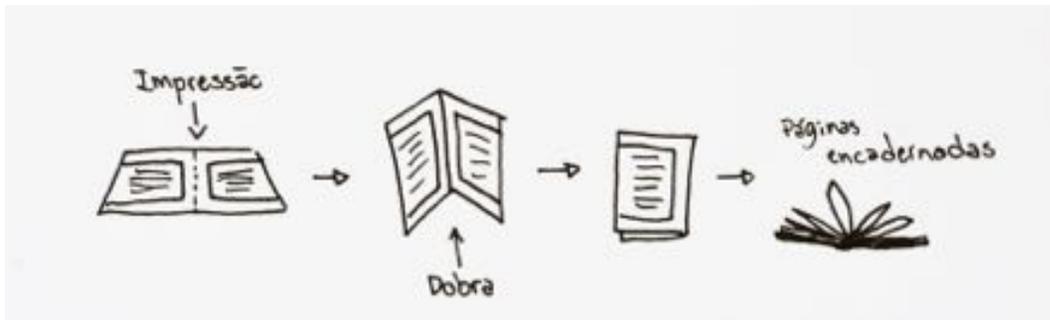
3.4.8. ENCADERNAÇÃO

Encadernação se refere aos variados processos utilizados para unir as páginas ou cadernos de uma publicação com o objetivo de compor livros, revistas e outros. A encadernação está diretamente associada a durabilidade de uma publicação e sua função, sendo também um recurso visual a ser explorado, um acabamento simples que, utilizado de forma produtiva, pode diferenciar, comunicar e transformar uma publicação (AMBROSE; HARRIS, 2009, p.133).

No decorrer das experimentações com tinta carbono, observou-se que a propriedade de transferência da tinta, mesmo após a secagem, pode dificultar o processo de impressão *offset* frente e verso. Portanto, durante a impressão das margens é importante que a gráfica tenha extremo cuidado para não decalcar a tinta sobre outro papel ou sobre a própria impressora, gerando impressões e marcas não desejadas em outras áreas do livro. Para reduzir esse problema, foi proposta uma alteração na forma usual

Figura 49 Esquema representativo da encadernação proposta.

de encadernação e refile de livros, resultando na eliminação da impressão no verso das folhas.



Como ilustrado na figura 49, as páginas são impressas em uma configuração em que a dobra é invertida e realizada no local do corte lateral, produzindo um efeito de frente e verso no livro apesar de não haver impressão no verso das folhas.

Essa nova composição do miolo restringe os tipos de acabamento possíveis. Como o refile lateral é invertido, torna-se impossível realizar uma costura em cadernos ou uma encadernação com grampo canoa. Neste caso, considerando o formato, o número de páginas e as tecnologias disponíveis, as soluções encontradas foram: lombada quadrada com costura singer ou com cola (sem costura).

A encadernação com costura singer é um método alternativo e utilizado normalmente para acrescentar um toque decorativo à publicação ou compor conceitos em projetos excêntricos como em *Bartleby*,

o *Escrivão* (apresentado na página 57). O método consiste na aplicação de costura com um fio contínuo através da lombada, unindo as páginas em sua extremidade lateral, compondo um único caderno (Figura 50) (AMBROSE; HARRIS, 2009, p.144) (BANN, 2012, p.147).

A encadernação sem costura é um método comumente utilizado em brochuras e revistas. Nesse tipo de encadernação, as folhas são unidas em um bloco e, na margem a ser encadernada, é aplicada uma cola flexível, para colar o miolo e fixá-lo à capa sem o uso de costura (Figura 51) (AMBROSE; HARRIS, 2009, p.142).

Optou-se por uma encadernação sem costura, com cola de adesivo PUR (resina de poliuretano). Esse tipo de acabamento confere maior resistência à encadernação, protegendo a lombada, e permite que o livro abra mais facilmente em comparação à costura singer (BANN, 2012, p.144).

3.4.9. CAPA

Paralelamente às definições tomadas em relação ao tipo de encadernação, ao formato e à espessura do livro, considerou restringir as soluções disponíveis para a capa em materiais flexíveis. A adoção de uma capa flexível facilita o manuseio do livro – abrir, folhear e ler as páginas.



Figura 50 Costura singer aplicada em *Bartleby, o escrivão*.



Figura 51 Aplicação de cola em *A nova arte de fazer livros*.

Objetivando permanecer no conceito proposto, foram desenvolvidas duas hipóteses a serem testadas para a capa do livro: preta e branca.

A capa preta garante a manutenção da integridade da aparência do livro no momento da compra e após a utilização (leitura) da publicação, garantindo que a transferência da tinta do miolo não interfira na capa. Além disso, a capa preta permite uma associação direta do leitor com a atmosfera fúnebre do conto, perceptível nos primeiros parágrafos do livro.

A alternativa da capa branca, por outro lado, oferece maior risco na produção, registrando, com facilidade, marcas pretas advindas da interação entre as mãos e as margens entintadas de carbono no miolo. É importante perceber que essa característica gráfica pode ser explorada no intuito de oferecer a experiência proposta para o leitor não somente no miolo do livro, mas também na capa. A capa do livro torna-se um registro da interação que o leitor faz com o impresso, transformando-se em um reflexo do percurso de leitura.

Em ambas hipóteses, se faz necessário projetar uma proteção para o livro, evitando a transferência da tinta carbono exposta nas laterais do livro para outros objetos que estejam em contato durante o transporte, venda, após a compra e uso.

3.4.10. LUVA

Uma vez que a tinta carbono remanescente nas laterais do livro continua decalcando mesmo após a utilização do mesmo, entendeu ser necessário projetar para o livro uma embalagem que possa ser reutilizada.

Assim, foi proposta a construção de uma luva rígida para o livro, que funcione como uma embalagem da publicação. Além de garantir que o leitor aloque o impresso em contato com outros livros, resguardando-os da transferência da tinta. A luva também auxilia na conservação do livro de efeitos de armazenamento ao longo do tempo, aumentando a vida útil do objeto.

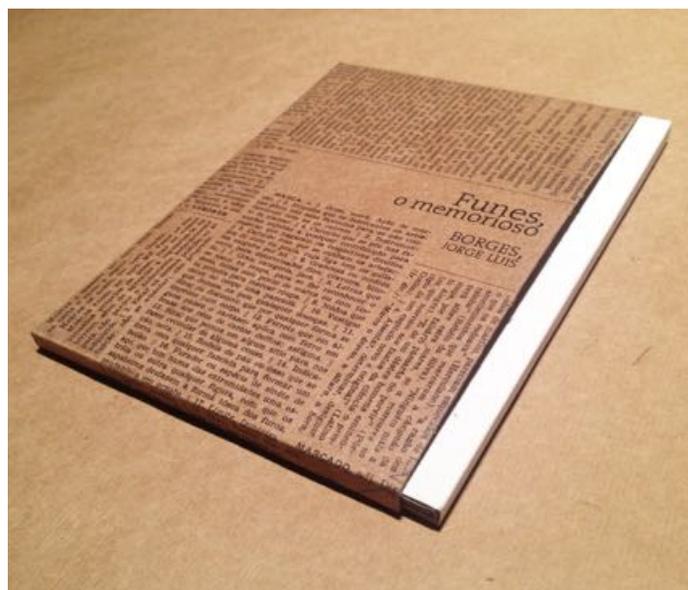
A luva será o primeiro contato do público com o livro e, por isso, precisa traduzir visualmente toda a proposta do projeto.

Objetivando expor a relação comparativa entre Funes e o livro, transformando a leitura em um contato com o memorioso, a luva foi composta por recortes de dicionários antigos com verbetes de palavras como memória, marca, memorioso, lembrança; impressas sobre papel *kraft*. Deste modo, a luva traduz o personagem e o acúmulo de memórias enciclopédicas resultantes de sua excêntrica característica de recordar e acumular registros (Figuras 52 e 53).



Figura 52 Desenvolvimento da luva a partir de recortes de dicionário.

Figura 53 Modelo impresso da luva em papel kraft.



Para testar e recolher informações que auxiliem a verificar se a solução proposta atende as funcionalidades e ao conceito pretendido, este modelo foi construído e distribuído nos testes realizados e comentados no tópico seguinte.

TESTES

3.5.

A fim de verificar a validade e a relação das variáveis em conjunto, foram realizados testes com as alternativas propostas para, a partir da análise da relação de prováveis usuários com o livro e de suas percepções, identificar problemas e soluções.

3.5.1. TESTE 1: MARGEM, CAPA E LUVA

3.5.1.1. OBJETIVO GERAL

Observar a relação do leitor com o livro – manuseio, leitura e percepções.

3.5.1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Confirmar a validade do formato proposto;
- Verificar o manuseio do livro com as diferentes espessuras de margem: se com a margem espessa o leitor permanecerá com os dedos nas margens

- sem tocar as áreas de texto, ou seja, não produzirá marcas no livro;
- Verificar a relação dos usuários com as diferentes capas: preta e branca;
 - Coletar informações sobre a percepção geral da interação com o objeto.

3.5.1.3. MODELOS

Para a realização deste teste foram construídos 3 modelos de livro simulando o produto final: O miolo foi impresso em papel Canson Esboço 90 g/m², a fim de aproximar-se ao papel Pólen Bold (Figura 54); As margens foram impressas com o texto e aplicou-se giz pastel seco com o objetivo de simular a experiência com a tinta carbonô (Figura 55) e as páginas foram encadernadas com as dobras laterais e cola, fixando as capas de papel 200 g/m². Todos os modelos foram entregues com a luva.

A fim de abranger todas as variáveis propostas, os modelos foram construídos da seguinte forma:

Modelo 1: Capa preta + miolo com margem mínima:
0,5 cm;

Modelo 2: Capa branca + miolo com margem média:
1 cm;

Modelo 3: Capa branca + miolo com margem grossa:
1,5 cm (topo e base) e 2 cm (lateral);



Figura 54 Modelos 1, 2 e 3.



Figura 55 Aplicação de giz pastel seco para simular a tinta carbono.

3.5.1.4. O TESTE

Este teste foi realizado em 03 de Agosto de 2014, com Bruno Vilas Boas, 27 anos, arquiteto; Elisa Martins, 30 anos, psicóloga e Rayane Maffei, 24 anos, universitária. Nenhum dos participantes conhecia o texto e o autor.

Foi entregue um modelo para cada participante e observou-se o momento de leitura e interação dos participantes com o livro. Como os testes foram realizados ao mesmo tempo, também foi observada a conversa entre os participantes sobre o livro e, após a aplicação do teste, sugeriu-se para os participantes que falassem sobre suas conclusões e percepções (Figura 56).

Figura 56 Registro do momento de interação dos participantes com o livro.



3.5.1.5. OBSERVAÇÕES

- Ao abrir o livro e ter o primeiro contato com a página carbonada, os participantes perceberam primeiro que a tinta suja o dedo, antes de encostar no livro.
- Os participantes seguraram o livro de diversas maneiras: nas duas páginas, pelo centro, apoiando na mesa e segurando pelas extremidades laterais.
- A participante da margem menor foi o que mais teve cuidado para não sujar o livro, ao perceber o cuidado da participante, observou-se que ela segurava o livro pela espessura lateral das folhas, evitando sujar as páginas.
- Após perceber a interação com a tinta, o participante com a margem média aproveitou do efeito para marcar palavras e fazer desenhos (Figura 57 e 58).

Figura 57 e 58 Momentos de teste com o Modelo 2.





Figura 59 Momento de interação da participante com o Modelo 3.

Figura 60 Capa do Modelo 3 após a leitura.

- Para evitar encostar com a mão suja nas páginas, a participante cujo modelo possuía a maior margem, encostou o livro na mesa e pressionou o centro com a mão mais limpa (Figura 59).
- A participante da margem grossa sujou os braços e o rosto durante o contato com o livro.
- Entre os livros de capa branca, o que tem a margem mais grossa internamente, ficou com a capa mais marcada (Figura 60).



3.5.1.6. RELATOS DOS PARTICIPANTES

- Os participantes comentaram que o aspecto fúnebre do texto foi bem representado pelo livro de capa preta e pelas páginas internas escuras.
- A participante do modelo de capa preta sentiu que o livro marcou mais ela do que ela o livro, que é um movimento contrário do pretendido. Para ela, o livro tem relação com a marca/impacto que a literatura e arte produzem no ser humano.
- A participante que testou o modelo de borda espessa comentou que pela diagramação da primeira página, parece que o livro é uma parte de algo maior, parece que começamos a leitura no meio de algo. O início do livro não está bem demarcado.
- Durante este mesmo teste, a parte da frente da capa descolou do miolo e o participante achou que era assim mesmo até apontou que essa característica do acabamento se aproxima mais com um relato, uma forma intimista.
- A participante também citou que teve a impressão de ser um momento de vivência única com o livro, sensação de que não se pode parar e retornar posteriormente à leitura.



[61]



[62]



[63]



[64]

3.5.1.7. CONCLUSÕES

- Todos os participantes produziram registros (intencionais ou não) nas páginas, resultantes da interação com o livro (Figuras 61, 62, 63 e 64),
- Verificou-se que é possível ler todo o livro sem manchar as páginas internas, segurando pelas laterais do papel, independente da espessura da margem.
- A capa branca se tornou um resumo da passagem do leitor pelo livro, é a maior prova da sua presença.
- A borda mais espessa possui maior área de contato, aumentando a possibilidade da transferência do pigmento para os dedos e, conseqüentemente, para o papel e para a capa.
- A partir dos relatos, conclui-se que é necessário marcar, de alguma forma, o início do livro, o início do texto, para não parecer que estão faltando páginas.

Figura 61 Modelo 1.

Figura 62 e 63 Modelo 2.

Figura 64 Modelo 3.

3.5.2. TESTE 2: TIPOGRAFIA

3.5.2.1. OBJETIVO GERAL

Verificar a relação da proposta de diagramação (letras aumentando) com a temporalidade da leitura e com a narrativa.

3.5.2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Confirmar a relação dos momentos do texto com a progressão das letras;
- Verificar o limite de expansão das letras: se o maior tamanho prejudica muito a leitura;
- Apresentar o projeto para pessoas da área e recolher opiniões relativas à diagramação e às soluções gráficas propostas.

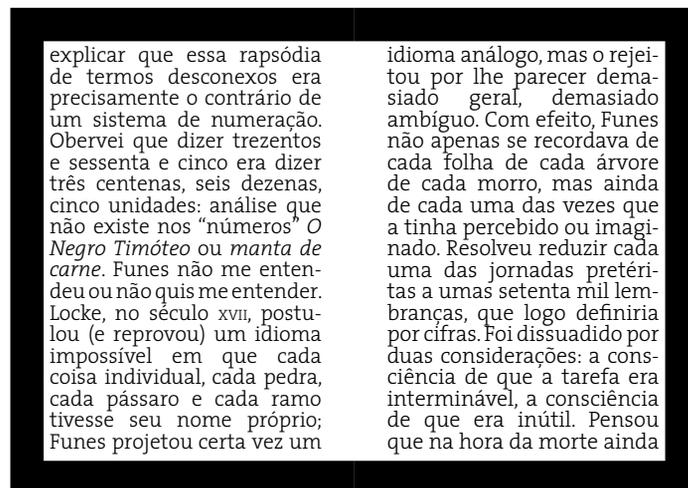
3.5.2.3. MODELO

Produziu-se um modelo sem a aplicação simulada de tinta carbono para que pudesse ser reaproveitado diversas vezes, impresso a laser e sem capa. O miolo foi composto a partir de 10 pt, crescendo progressivamente até 34 pt (Figura 65).

3.5.2.5. RESULTADOS

- Os participantes relataram que o ritmo de leitura aumentou conforme o aumento das letras, e também, o envolvimento com o texto, que passa a ficar mais interessante do meio para o fim. Um dos participantes relatou que por conta do ritmo, o pensamento ficou acelerado, acumulando informações rapidamente.
- O efeito tipográfico provocou maior curiosidade e vontade de ler até o final.
- Todos os participantes concordaram que a expansão das letras passou do limite agradável, apontando, aproximadamente, a página demonstrada na Figura 66 como um limite ideal:

Figura 66 Página apontada como limite para o tamanho do corpo tipográfico.



- O designer Paulo Prot atentou para o fato de quanto maior a letra, mais áreas brancas indesejáveis entre as palavras ocorrem, provocando um ruído

visual que não está de acordo com a proposta do projeto deste livro;

- Prot também comentou que o aumento das letras, para ele, tem relação com o preenchimento da memória.
- Todos os participantes acharam a interação proposta pelas margem de carbono, a diagramação no limite da margem e a escolha da tipografia pertinentes ao projeto e à narrativa.

3.5.2.6. CONCLUSÃO

A partir do teste realizado, concluiu-se que é necessário fazer algumas alterações na solução proposta mas que o efeito pretendido foi alcançado na solução tipográfica projetada. Também concluiu-se que o projeto até então tem se mantido dentro dos limites do problema e de acordo com a narrativa.

3.6. ALTERNATIVA ADOTADA

A partir dos resultados coletados durante os testes com os modelos desenvolvidos, concluiu-se primeiramente que, tanto na variação da espessura das bordas, quanto na escolha entre a capa preta e branca, independente da alternativa escolhida, todas as opções correspondem ao conceito proposto e tem um resultado satisfatório para as intenções deste projeto. Portanto, optou-se por manter as variáveis que excedem e expandem, mesmo que agressivamente, elevam as relações construídas pelos elementos.

Antes de iniciar a construção da alternativa adotada, recorreu-se à gráfica, especificamente ao Senhor Carlos Vieira para o melhor entendimento e esquematização do processo de produção do livro. Com os modelos projetados para os testes em mãos, foi possível analisar e adaptar as soluções propostas pelo projeto gráfico e incluí-las no sistema produtivo de reprodução em larga escala.

3.6.1. FORMATO

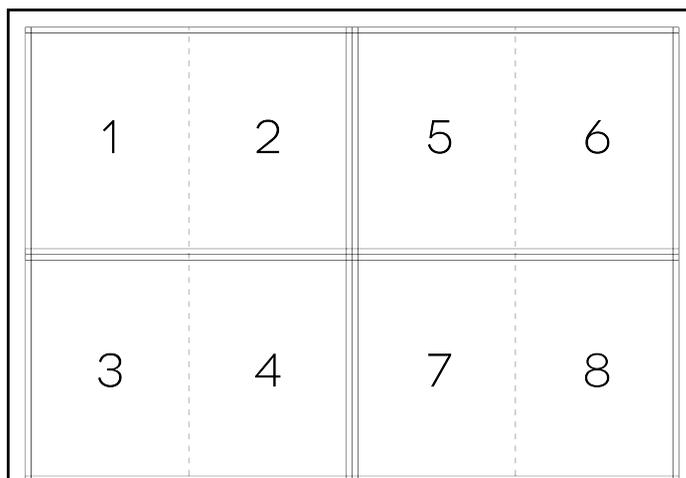
Considerando a especificidade do material proposto para a impressão das bordas (tinta carbono) e o número reduzido de tintas utilizadas no processo (duas), é desnecessária a utilização de uma máquina *offset* 5 torres (nas quais são impressos a maioria dos livros em 4 cores). Sendo assim, para este projeto, utilizaríamos uma impressora *offset* de uma ou duas cores.

No caso da impressora disponível no momento para a impressão destes livros na gráfica GSA, uma máquina mono, seriam feitas duas impressões na mesma máquina. Essa máquina possui um padrão máximo para formato de papel: 48x66 cm. Portanto, para a impressão deste trabalho utilizaremos o formato da folha de impressão 48x33 cm.

Tendo como princípio o esquema de encadernação das páginas e o formato do papel a ser impresso, considerou-se a utilização de uma medida que aproxima-se com o proposto nos modelos produzidos anteriormente e aproveita o papel da melhor forma e sem desperdícios.

Como demonstrado na Figura 67, reservou-se 12 mm nas laterais para a pinça que movimenta o papel na máquina de impressão e 4 mm de sangria para cada folha impressa, resultando no formato 11x15 cm.

Figura 67 Disposição e formato das páginas na folha de impressão.



Diferente dos livros comuns, este projeto não será impresso no verso da folha, portanto, o número de páginas deve ser múltiplo de 2, e, se possível, múltiplo de 8 para que não ocorra sobras de chapa, matriz e papel durante o processo.

3.6.2. MIOLO

Como discutido anteriormente a partir dos resultados obtidos com testes aplicados, optou-se por explorar a alternativa das bordas mais espessas, por intensificar visualmente a cláusura, margeando e sufocando o texto, e, acumular em sua extensão, maior quantidade de tinta carbono, resultando em uma maior probabilidade de produzir decalque.

Considerando o formato definido pelo sistema de impressão, a estrutura da diagramação foi alterada,

possibilitando uma revisão da relação entre a espessura das bordas superiores, inferiores e laterais.

Para a construção do diagrama da página, foi utilizado o cânone de Villard, popularizado por Jan Tschichold em seu livro *A Forma do Livro*, entre 1937 e 1974 (Tschichold, 2007), em que a página é construída para alcançar uma proporção ideal para a leitura, utilizando as áreas fora do quadro como áreas brancas de respiro (Figura 68). Neste caso, essas margens de respiro, foram preenchidas pela tinta carbono e foi inserida uma margem limite de 2 mm entre o bloco de texto e a margem negra (Figura 69).

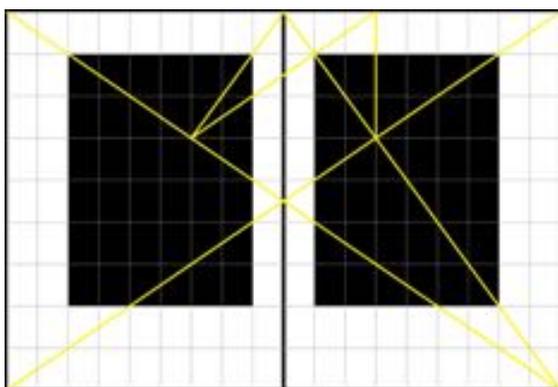
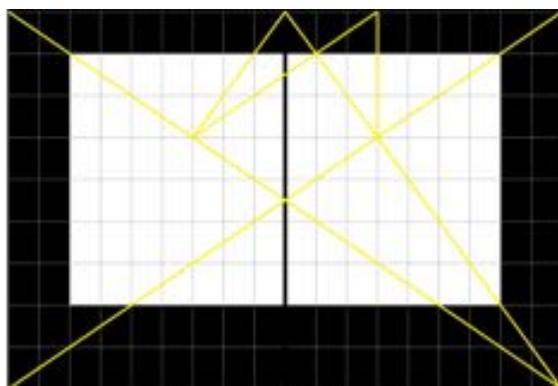


Figura 68 e 69 Construção da página a partir do diagrama proporcional proposto por Villard.

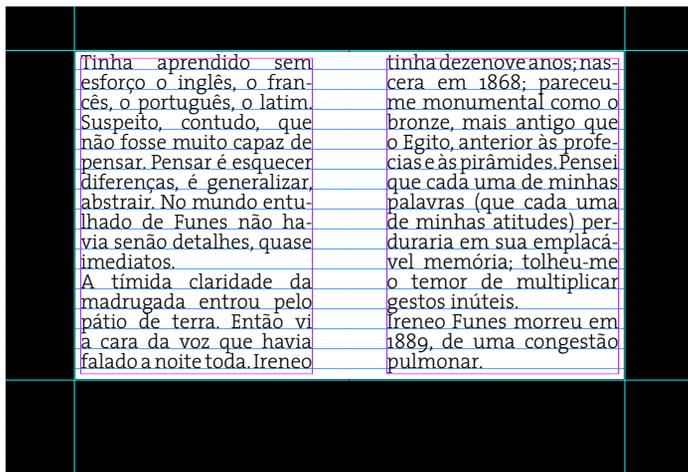
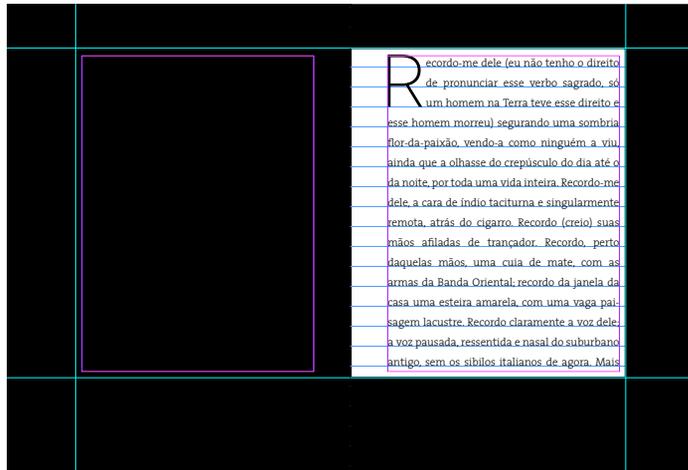


A partir do diagrama composto e dos juízos recolhidos após os testes, definiu-se a entrelinha fixa de 18 pt e variou-se o corpo das letras a cada página de 10 pt a 18,8 pt, provocando uma leve sobreposição entre os terminais das letras (Figuras 70 e 71).

Também foi inserida a marcação inicial do livro, com a primeira letra do conto na fonte Novecento Light (utilizada no título e na folha de rosto), preenchendo três linhas de texto (Figura 70).

Figura 70 Primeira página do conto. Corpo 10 pt.

Figura 71 Última página do conto. Corpo 18,8 pt.



A folha de rosto projetada para este projeto possui o título do livro e o nome do autor, também compostas com a família Novecento (Figura 72). E, para não interferir na experiência inicial do livro, as informações correspondentes aos créditos do livro foram inseridas nas últimas páginas, assim como o colofão.

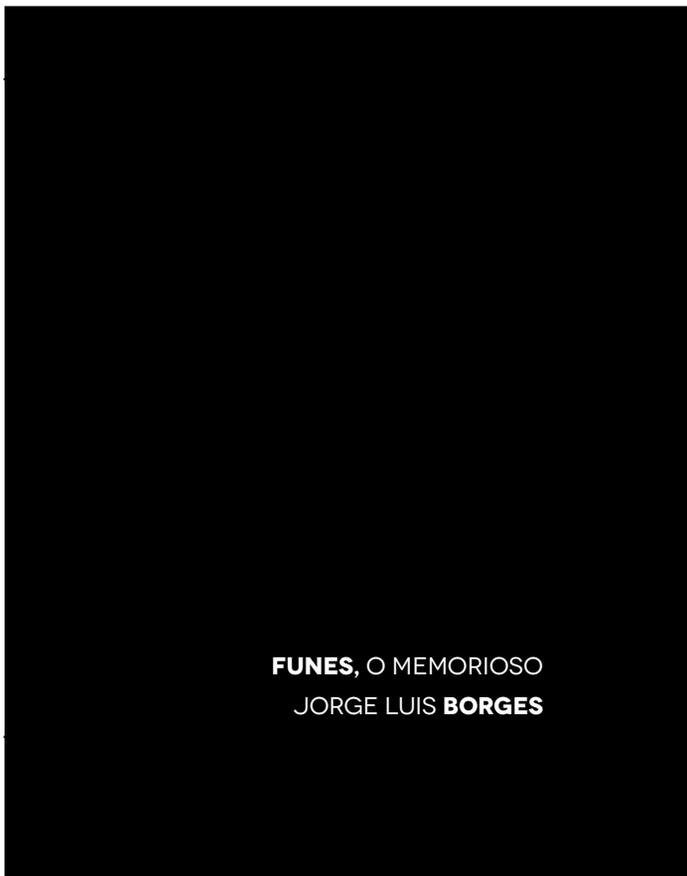


Figura 72 Folha de rosto.

Após diagramado, o livro resultou no total de 36 páginas, sendo que, para chegar a 40 páginas (múltiplo de 8), sobram 4 páginas que podem ser exploradas posteriormente em uma produção editorial para inserção de prefácio, posfácio, sobre o autor etc.

3.6.3. CAPA

A escolha para capa baseia-se nas observações a partir dos testes realizados. Observa-se que, apesar da capa preta comunicar de certa forma a temática fúnebre do conto, a capa branca durante e após a interação registra os movimentos do leitor com o livro, sendo o principal depósito de tinta preta decalcada pelos dedos. Acredita-se também que a estética fúnebre é bem contemplada nas novas margens desenvolvidas, preenchendo uma área considerável da página.

Com o objetivo de retirar a maior quantidade possível de tinta dos dedos do leitor, concentrando na capa branca, o papel necessita ser poroso. Dessa forma, foram testados 3 tipos de papel: Telado, microcortelê e papel de desenho. A partir desta experimentação observa-se que, apesar do papel telado concentrar mais tinta em sua superfície, o papel de desenho, com textura de polpa de papel, possui um resultado estético impuro, ruidoso e alternativo, aproximando-se também ao papel Pólen Bold, utilizado no miolo. Portanto, especifica-se a utilização do papel Hahne-muhle Bamboo 265g/m², que apresenta a textura pretendida e possui uma gramatura ideal para uma capa flexível mas com certa resistência.

Como o livro é envolvido por uma luva, a capa não precisa, necessariamente, conter todos os dados de

título, autor, editora e outros. Portanto, optou-se por manter somente o título impresso em relevo seco com a mesma configuração do título utilizado na luva. A impressão da capa em relevo seco garante que, mesmo se a capa for completamente preenchida pela tinta preta advinda da transferência do carbono das margens, a informação impressa continuará evidente.

3.6.4. ENCADERNAÇÃO

Apesar das mudanças apresentadas após os testes, a encadernação permanece sem costura, com cola PUR. Unindo os cadernos pela lateral oposta a dobra e fixando a capa flexível, garantindo no resultado final uma lombada quadrada.

3.6.5. LUVA

Durante os testes a luva aparentou servir apenas como uma proteção, apenas alguns participantes demoraram algum tempo lendo os recortes de jornais mas nenhum participante comentou sobre este artefacto. Observou-se que, a luva em papel *kraft* com recortes de dicionário se apoia em uma tradução da característica enciclopédica do personagem, abrangendo um caminho conceitual diferente do principal exposto com o livro. Acredita-se que a capa de um

livro deve exprimir o seu conteúdo e, considerando o projeto desenvolvido, o conteúdo do livro não resume-se somente ao texto, mas ao livro como resultado.

Percebe-se então, que a luva deveria seguir, mas não de forma tão extrema quanto o miolo, os conceitos trabalhados no projeto, como a ideia de clausura, preenchimento, marca, ou seja, resultados da experiência de Funes com a sua memória e imobilidade. Dessa forma, optou-se também por tentar trazer, de forma sutil, a configuração visual presente no interior do livro.

Considerando as questões discutidas, produziu-se uma luva na cor preta (retomando a relação fúnebre do conto), com o título na frente (em uma configuração que recorre à estética da margem) e no verso, o nome do autor. A parte interna da luva recebe uma impressão preta a fim de não transparecer as manchas produzidas pelo livro. e o seu formato fechado é 1 cm menor lateralmente que o livro, deixando exposta a lombada para facilitar a retirada do livro de dentro da luva.

Como a luva além de comunicar o conteúdo do livro é também uma proteção, especifica-se que, após a impressão, seja aplicada uma laminação fosca para que a luva proteja o livro e proteja-se dele.

3.6.5.1. TÍTULO

Na construção da configuração do título do livro utilizou-se de um contorno quadrado para prender e restringir a área das letras que compõem o título Funes, o memorioso (Figuras 73, 74 e 75). O título ficará centralizado na luva e na capa do livro.



Figura 73 Construção do título.

Figuras 74 e 75 Título em baixo contraste.



3.6.6. PROTÓTIPO

Para a verificação do resultado final do livro e apresentação deste projeto acadêmico, foram produzidas 30 unidades fidedignas ao produto final produzido em larga escala, exceto o processo de impressão, que no caso do miolo foi impresso a laser e aplicado giz pastel seco nas bordas (simulando a tinta carbono), a impressão do relevo seco da capa foi realizada com uma matriz de MDF e a impressão da sobrecapa a laser. As figuras da próxima página apresentam o protótipo desenvolvido (Figuras 76, 77, 78 e 79).

A pair of hands holds a black book cover against a grey background. The cover features a square frame containing the text 'FUNES, O MEMORIOSO' in a light grey, sans-serif font. The text is arranged in four lines: 'FUNES,' on the first line, 'O ME' on the second, 'MOR' on the third, and 'IOSO' on the fourth. The hands are positioned at the bottom corners of the book, with the thumbs pointing towards the center. The book's spine is visible on the left side, showing a white edge.

FUNES,
O ME
MOR
IOSO

Figura 76 e 77 Protótipo.



Figura 78 e 79 Protótipo.



VERIFICAÇÃO

3.7.

Os protótipos desenvolvidos foram entregues para 4 pessoas a fim de verificar a relação destas com o livro. Dentre as pessoas escolhidas para a realização deste teste estão: Carlos Frederico Bastos, 25 anos, advogado - conhece uma parte da obra de Jorge Luis Borges mas nunca tinha tido contato com o conto Funes, o memorioso; Viviani Gama, 22 anos, universitária - não conhecia o conto nem a obra de Borges; Bianca Moreira, 20 anos, universitária - também nunca tinha tido contato com os livros do autor; e Gustavo Barata, 27 anos, jornalista - um fanático pelo conto trabalhado neste projeto.

As verificações foram realizadas em dias e horários diferentes com cada um dos participantes. Instalou-se uma pequena câmera de vídeo que permaneceu ligada enquanto o participante recebia o livro, lia e interagia com ele.

A figura 80 a seguir são recortes da filmagem feita durante a manipulação do livro pelos leitores.

Figura 8o Frames das filmagens durante a verificação.



Durante as verificações não objetivou-se que os participantes fizessem associações diretas com o texto ou a proposta pretendida com o projeto gráfico. Dentre as observações dos testes destaca-se a surpresa e o estranhamento a partir do momento em que o leitor percebe a reação das tintas com o toque. Dois participantes ficaram receosos e cuidadosos para não sujar o livro e outros dois imergiram na experiência sem receios. Acredita-se que o livro como resultado age diferentemente em cada pessoa e situação.

A única observação considerada durante as verificações sobre o projeto que poderia ser adaptada para a reprodução em série, é a inserção de uma sinopse na sobrecapa sobre o autor e o texto, ou até mesmo sobre o projeto gráfico.

3.8. PRODUÇÃO GRÁFICA

Como o objetivo deste projeto é produzir um objeto que possa ser reproduzido em larga escala, foi essencial, durante o processo, estar em contato com os fornecedores e entender a cadeia produtiva da impressão de livros em larga escala para poder projetar interferindo na linha de produção sem que inviabilize a execução do livro. Assim, neste capítulo, demonstra-se, brevemente, a linha de produção do projeto proposto.

3.8.1. ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS

Todo trabalho em gráfica é iniciado a partir de uma especificação, ela define as características físicas do objeto impresso e as comunica para os profissionais internos de uma editora – como editores, designers e funcionários do depósito – e fornecedores externos – incluindo birôs de impressão, gráficas e serviços de distribuição. É também, a partir das especificações de um livro, que a gráfica poderá fazer um orçamento para o projeto (BANN, 2012, p.168).

Considerando o formulário proposto por David Bann (2012, p.170), organizou-se as especificações para a produção deste livro descritas abaixo. Como o projeto proposto possui uma configuração fora dos padrões, é necessário o contato direto com a gráfica para exemplificar as especificidades do projeto antes de solicitar um orçamento.

- **Formato aberto:** 22x15 cm
- **Formato fechado:** 11x15 cm
- **Número de páginas:** 40 páginas
- **Cores:** 2x0*
- **Papel:** Pólen Bold 90g/m²
- **Capa:** Papel Hahnemuhle Bamboo 265g/m² com baixo-relevo seco (4x4 cm).
- **Luva:** Impressão 4x4 em papel Couché 300g/m² com laminação BOPP fosca frente e verso.
- **Encadernação:** Cadernos invertidos com cola PUR.

*Sendo 1 impressão em tinta *offset* e 1 impressão em tinta carbono.

A partir da aprovação do orçamento e recebimento dos arquivos, a gráfica inicia os pedidos de matrizes, papéis e tinta e agenda a impressão.

3.8.2. ARQUIVOS

Os arquivos digitais do livro serão enviados para a pré-impressão preferencialmente em formato PDF. O miolo deve ser enviado com sangria e marcas de corte; para a capa envia-se o arquivo do título para a produção da matriz de relevo seco e o esquema construtivo da página; e para a luva é enviado o arquivo aberto para impressão com sangria e o arquivo para a produção da faca de corte.

3.8.3. PRÉ-IMPRESSÃO

Todos os arquivos são enviados para a pré-impressão, onde é organizada a imposição de páginas e os arquivos finais para a produção. Também é nesta etapa em que a gráfica disponibiliza uma prova para conferência da imposição e do resultado final.

Considerando o formato da folha de impressão 48x33 cm, a encadernação proposta, e a configuração da folha de impressão demonstrada na página 128, serão produzidas 5 chapas, ou seja, 5 folhas de impressão montadas, resultando em 40 páginas.

A pré-impressão é responsável por organiza os arquivos para a produção das matrizes (chapas) e da faca de corte.

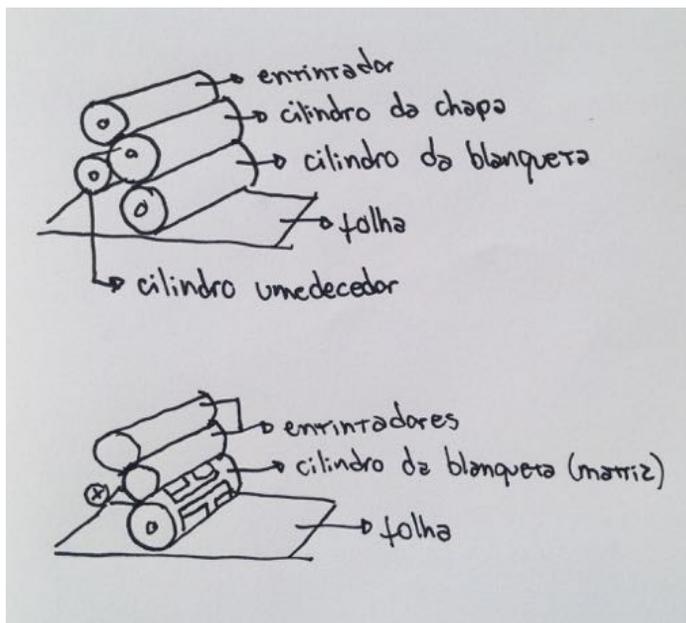
3.8.4. IMPRESSÃO

3.8.4.1. MIOLO

No caso da impressora disponível no momento para a impressão destes livros na gráfica GSA: uma monocor, seriam feitas duas impressões na mesma máquina. Primeiro a impressão offset indireta comum e, posteriormente, para a impressão da tinta carbono, essa mesma máquina seria transformada em um sistema de impressão direto (como na flexografia) em decorrência da propriedade específica da tinta carbono em não repelir a água utilizada no processo offset e da necessidade de uma camada espessa de tinta nas margens projetadas.

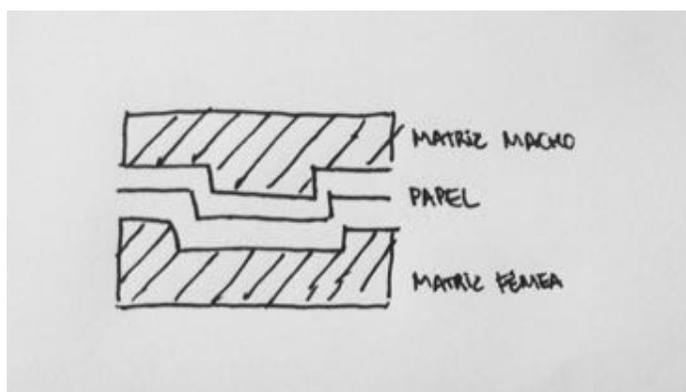
Como exemplificado na Figura 81, no processo direto a água é eliminada, a chapa é transformada em tinteiro e a borracha da blanqueta se transforma na matriz de impressão. Essa matriz consiste em um relevo de polímero, que ao ser entintado, concentra a tinta nas áreas em relevo que são diretamente transferidas para o papel.

Figura 81 Esquemática do processo de impressão adaptado.



O processo de impressão da capa consiste na aplicação de relevo seco por uma prensa. O relevo seco é um processo de impressão sem tinta que utiliza duas matrizes: o baixo-relevo e seu inverso (Figura 82).

Figura 82 Esquemática da impressão em relevo seco.



3.8.4.3. LUVA

A luva é impressa no sistema *offset*, em quatro cores para que a cor preta fique completamente uniforme, frente e verso. Após a impressão, o papel é laminado e, posteriormente, vincado e recortado através de uma faca de corte, resultando em sua configuração aberta (Figura X) que será montada para formar a luva.

3.8.5. ENCADERNAÇÃO

Em primeiro lugar, as páginas do miolo já impressas precisam ser refileadas, dobradas e distribuídas na ordem correta, formando a estrutura em cadernos do livro. Após esta distribuição, os cadernos são alinhados pela borda dobrada e refileados na borda oposta para que todas as páginas permaneçam alinhadas em sua borda lateral.

Os cadernos montados e alinhados são inseridos na máquina de encadernação por cola PUR, onde serão colados e fixados às capas. E, após a fixação do miolo à capa é realizado um refile bilateral (na extremidade superior e inferior do livro), resultando em seu formato final. A sobrecapa já montada é encaixada manualmente aos livros, finalizando assim, o processo de produção deste projeto.

4.

CON

CLU

SÃO



PROJETAR O OBJETO LIVRO merece ser encarado como uma expansão de suas significâncias, ao entendê-lo não apenas como um suporte invisível ao conteúdo do autor, onde a ação de ler cumpre apenas com os paradigmas da forma em função de uma leitura sem interferências. Projeta-lo foi expandir o consumo da literatura, transcendendo o conteúdo e se transformando numa experiência tátil e visual onde o objeto comunica a história e amplia os significados e a magia envolvida, afirmando a existência do suporte junto ao conteúdo.

Assim foi importante posicionar o design como responsável por tentar compreender a obra literaria e seus objetivos, dando a ela o suporte que merece, levando em consideração a experiência do leitor ao consumir o conteúdo do livro e manusea-lo, de forma a amplia-la. É entender que o projeto livro não visa somente a produção de um suporte, mas pensa na experiência da leitura para projetá-lo.

Entender esse posicionamento exigiu conhecer as características de um livro de artista e usa-las para um projeto de livro industrializável, sem perder o cerne do design e o que lhe compete dentro de uma obra literária. Lembrando-se que pensar o livro para o artista é diferente de pensar para o designer.

No desenvolvimento foi essencial ver o projeto gráfico como tarefa além do design, onde o ato de pensá-lo exigiu inserir todos os participantes de sua produção (integrantes da equipe da Gráfica GSA, no caso desse trabalho), sendo coautores do resultado desenvolvido. Essa coautoria vem desde o fomento ao final da produção do livro, onde o diálogo das partes foi capaz de definir características que cumprissem os objetivos do projeto gráfico e sua reprodução em escala industrial.

Foi de importância também entender a participação do designer perante a obra escolhida, sendo ele coautor do discurso do objeto livro como resultado.

Viu-se como resultado deste projeto a alteração da existência do produto livro industrial, onde as marcas criadas na experiência de leitura transformou o livro em um objeto único, tornando cada exemplar diferente. Meu livro é diferente do seu livro. O imutável exemplar ganha características próprias, individuais, que desenham sua história.

A abordagem industrial torna acessível à uma massa essa nova forma de experiência com o livro e sua história.

Durante o desenvolvimento do projeto foi importante pensar que tudo pode se transformar em

possibilidades para o suporte de uma história literária. Todo tipo de solução é plausível de ser utilizada em um projeto gráfico de livro, porém é importante conhecer as tecnologias de produção gráfica disponíveis, possibilitando assim, a manipulação consciente deste processo a fim de alcançar os objetivos conceituais pretendidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul.

Impressão e acabamento. Porto Alegre: Bookman, 2009.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul.

Formato. Porto Alegre: Bookman, 2009.

BANN, David. **Novo manual da**

produção gráfica. Porto Alegre:

Bookman, 2012.

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. **Antologia da literatura fantástica.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções (1944).** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico** (versão 3.0). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAMPOS, Augusto; PLAZA, Julio.

Poemobiles. São Paulo: Augusto de Campos e Julio Plaza, 1974.

CARRIÓN, Ulisses. **A nova arte de fazer**

livros. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro:**

do leitor ao navegador. São Paulo,

Editora UNESP, 1998.

DERDYK, Edith. (Org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

Cosac Naify - Ethers. Disponível em:

<http://editora.cosacnaify.com.br/>

[ObraSinopse/11630/Ethers/](http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/11630/Ethers/). Acesso em: set/2014.

- FABRIS, Annateresa; TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf>> Acesso em: 09 set. 2014.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. São Paulo: Edições Rosari, 2008.
- HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. São Paulo: Edições Rosari, 2007.
- HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MEGGS, Phillip B. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Edusp, 2010.
- PINHEIRO, Mauro. Autoria e comunicação no design. **The Radical Designer: a design culture journal**, n.3, 2009. Portugal: UNIDCOM, IADE, FCT. Disponível em: <<http://www.feiramoderna.net/2009/04/27/autoria-e-comunicacao-no-design/>> Acesso em: 09 set. 2014.
- PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**. São Paulo, n.6, abr., 1982. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2013/julio_plaza/pdfs/O%20livro%20como%20forma%20de%20arte%20I.pdf> Acesso em: 09 set. 2014.

SAMARA, Timothy. **Guia de design editorial**: manual prático para o design de publicações. Porto Alegre: Bookman, 2011.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro**: ensaios sobre tipografia e estética do livro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

VELLOSO, Felipe. **Resenha**: um calabouço de detalhes. Texto disponibilizado em 31 jul. 2008. Disponível em: <<http://ambrosia.virgula.uol.com.br/resenha-um-calabouco-de-detalhes-funes-o-memorioso/>>. Acesso em: 09 set. 2014.

VIENNE, Veronique. Soup of the day. In: **Looking closer 2: critical writings in graphic design**, ed. por Michael Bierut et al., New York, Alltworth Press and American Institute of Graphic Arts, 1997, p.9-15.

GLOSSÁRIO

A

ALTURA-X Medida que parte de uma letra sem ascendente ou descendente, por exemplo, um “a” ou “x”.

ASCENDENTE Parte dos caracteres de caixa-baixa (letras minúsculas) que se estende acima da altura-x, por exemplo: b, d e k.

B

BORDA DA PINÇA Espaço extra de uma folha de papel que é preso pelas pinças do cilindro.

C

CADERNO Papel dobrado para fazer parte de um livro ou livreto. Os cadernos em geral são compostos de folhas dobradas para compor 4, 8, 16, 32 ou 64 páginas, no caso deste projeto, um caderno compõe 2 páginas.

CAIXA-ALTA E CAIXA-BAIXA Na composição tipográfica manual, gavetas onde se guardavam os tipos móveis. Daí a designação “caixa-alta” e “caixa-baixa” para letras maiúsculas e minúsculas, respectivamente; as letras maiúsculas eram guardadas nas gavetas mais altas e as minúsculas nas mais baixas.

CALANDRA Conjunto de cilindros de aço utilizado para criar vários graus de lisura do papel, desde o acabamento antigo e o acabamento inglês até o acabamento liso, dependendo do número de cilindros pelos quais o papel irá passar.

CHAPA Matriz metálica, plástica, ou até mesmo de papel, utilizada para transferir a tinta ao papel na impressão tipográfica ou para a blanqueta na impressão offset. Na separação de cores para a impressão colorida, uma chapa separada é feita para cada cor de seleção.

CILINDRO DA BLANQUETA Cilindro de uma máquina offset. A blanqueta reveste o cilindro, transfere a imagem do cilindro da chapa para o papel ou superfície de impressão.

CILINDRO DA CHAPA Cilindro de uma impressora que comporta a chapa de impressão em contato com outros rolos para transferência de imagens.

CMYK Abreviação de Cyan, Magenta, Yellow e Black ou Key, cores empregadas no processo de impressão em quadricromia.

COLOFÃO Inscrição que detalha a(s) fonte(s) e os materiais utilizados para a preparação da publicação. Muitas vezes, inclui informações relacionadas ao designer e a colaboradores ou a empresas envolvidas na produção. Normalmente, localiza-se na última página.

CONTRASTE Variação entre as áreas mais claras e mais escuras de uma imagem ou tipo.

COR ESPECIAL Quando uma cor é impressa utilizando uma cor específica de tinta, normalmente obtida a partir de um guia especial, em vez de criada a partir da combinação de cores da seleção.

CORES PRIMÁRIAS Utilizadas na impressão em quadricromia, compreendendo ciano (azul), magenta (vermelho) e amarelo, mais o preto, para reproduzir separações em quatro cores.

COSTURA Costurar, grampear ou fixar páginas por meio de fios de náilon ou arame na encadernação.

COSTURA SINGER Método de encadernação que consiste em costurar folhas individuais em sua margem (não dobrada), em cadernos, usando uma máquina Singer.

D

DESCENDENTE Parte de uma letra minúscula (caixa-baixa) que se estende abaixo da altura-x do caractere, como nas letras g, q e p.

DIAGRAMAÇÃO/COMPOSIÇÃO

Disposição de texto e imagens em colunas ou páginas.

E

ENCADERNAÇÃO Termo genérico aplicado à etapa de acabamento da impressão de livros e de outras publicações, que consiste na junção de suas páginas e colocação de capa.

ENTRELINHA Espaço vertical entre as linhas de texto, expresso por meio do sistema de pontos.

F

FLEXOGRAFIA Processo de impressão em relevo utilizando chapas de borracha ou plástico em uma impressora rotativa e tintas líquidas à base de solventes.

I

IMPOSIÇÃO Arranjo das páginas para encaixar na impressora utilizada e fornecer margens corretas, de modo que, quando a folha for dobrada depois

de impressa, as páginas apareçam na sequência correta.

IMPRESSORA MONOCOLOR Máquina que imprime apenas uma cor por passada.

K

KRAFT Papel pardo

L

LOMBADA Parte do livro ou livreto que é encadernada. A encadernação dos livros é feita na máquina.

M

MARGENS Espaço em volta do texto e imagens em uma página.

MIOLO DO LIVRO Conjunto de cadernos impressos que compõe uma publicação ou livro, pronto para a aplicação de cola antes da encadernação em capa mole ou dura.

O

OFFSET Método de impressão litográfico, indireto, no qual a tinta é primeiro transferida da chapa de impressão para um cilindro da blanqueta e, então, para o papel ou outro material.

P

PDF Portable Document Format.
Tecnologia da Adobe Systems .

PUR Cola utilizada na encadernação a frio que conserva “memória”, permanecendo flexível ao longo de muitas aberturas, sem rachar, e ajudando o livro a ficar plano quando aberto.

Q

QUADRICROMIA Seleção/separação de cores a partir do original para imprimir as três cores primárias e o preto: CMYK.

S

SERIFA Pequenas ornamentações/ traços que arrematam a haste das letras/ caracteres individuais dos tipos serifados.

SINOPSE Texto promocional na contracapa de um livro.

V

VERSALETE Fontes de caracteres tipográficos cuja altura da caixa-alta da fonte é a mesma da altura-x.

(BANN, 2012).